

Colección **almud**
fotografía **10**



X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA FOTOPERIODISMO



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Editores: **Esther Almarcha Núñez-Herrador - Rafael Villena Espinosa**

FOTOPERIODISMO

X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

FOTOPERIODISMO

X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Editores

Esther Almarcha Núñez-Herrador

Rafael Villena Espinosa



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2025

ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA (10. 2024. Ciudad Real)

Fotoperiodismo : X Encuentro de Historia de la Fotografía / Editores: Esther Almarcha Nuñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa. -- Cuenca : Ediciones Universidad Castilla-La Mancha : Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2025. -- 541 p. : il. -- (Coediciones ; 190)

ISBN (Ed. Electrónica)

1. Historia 2. Fotografía 3. Siglo 19º-20º 4. Congresos y asambleas 5. Fotografía periodística 6. Castilla-La Mancha I. Universidad de Castilla-La Mancha.

© de los textos: sus autores, 2025.

© de las imágenes: sus autores, 2025.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2025.

Editan: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2025.

Colección COEDICIONES n.º 190



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN: 978-84-9044-741-3 (Edición electrónica)

DOI: https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.00

ISNI: 0000000506819532 (Ediciones UCLM)

ROR: <https://ror.org/05r78ng12>

Este original fue sometido al proceso de selección del Comité Editorial del sello Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha que valoró positivamente su publicación. Los textos que forman parte de esta publicación superaron la evaluación por pares ciegos del comité científico de estas jornadas.

Comité científico: Esther Almarcha Núñez-Herrador, Patrick Lenaghan, Amparo Martínez Herranz, Bernardo Riego Amézaga, Isidro Sánchez Sánchez y Rafael Villena Espinosa.

Este libro está publicado en Acceso Abierto (ruta diamante) en el Repositorio Institucional RUIdeRA, Handle: <https://hdl.handle.net/10578/45027>

Fotografía de cubierta: M. A. Sánchez, Fondo Bisagra, CECLM (UCLM)
Publicada en *Bisagra*, Ciudad Real, 21/ 03/ 1992

Maquetación y composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer

Entidades colaboradoras:

X ENCUENTRO

“Conocer España” durante del franquismo (1939-1975). Publicaciones comerciales e institucionales de carácter turístico SBPLY/21/180501/000286, Grupo Confluencias, subvencionado por el plan propio de investigación de Castilla-La Mancha



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Índice general

- 11 IMÁGENES MULTIDISCIPLINARES. PRESENTACIÓN AL X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
Esther Almarcha Núñez-Herrador y Rafael Villena Espinosa

X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA: FOTOPERIODISMO

- 17 FOTOPERIODISMO
- 19 *LA ILUSTRACIÓN DEL RIF: UN NÚMERO "EXTRAORDINARIO" PARA LA GUERRA EN ÁFRICA.* José Manuel López Torán
- 45 REVOLUCIÓN Y SOLIDARIDAD. FOTOGRAFÍAS DE ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI Y RUTH VON WILD EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. María de los Santos García Felguera
- 73 FOTÓGRAFO DE GUERRA. LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX. Antonio Jesús González Pérez
- 99 EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL PERIÓDICO LA TRIBUNA DE TOLEDO (1997-2024). Adolfo de Mingo Lorente, Yolanda Lancha Escribano, Fernando Franco Serrador
- 121 CAPTURANDO UN SUEÑO: LA FOTOGRAFÍA Y EL OESTE AMERICANO. Jorge Pérez Burgueño
- 145 LA OBRA FOTOGRÁFICA DEL ESTUDIO MANASSÉ EN LA REVISTA *CRÓNICA* (1931-1936). Antonia Salvador Benítez, Juan Miguel Sánchez Vigil

157 FOTÓGRAFAS-FOTÓGRAFOS

- 159 MIGUEL BLAY FÁBREGA (1866-1936), UN ESCULTOR MÁS ALLÁ DE SU ARCHIVO FOTOGRÁFICO. Beatriz Sánchez Torija
- 183 LA EXPOSICIÓN REGIONAL DE BELLAS ARTES E INDUSTRIAS ARTÍSTICAS DE TOLEDO A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LA CASA RODRÍGUEZ. Jaime Moraleda Moraleda
- 199 LORENZO RODRÍGUEZ GIL, EL OJO DE TALAVERA. Juan Atenza Fernández, Javier Moreno del Pino, César Pacheco Jiménez, Rubén Rodríguez Corochano
- 223 LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL A TRAVÉS DEL OBJETIVO DE NICOLÁS MULLER. Diego Clemente Espinosa
- 247 12 FOTOGRAFÍAS DE CASIMIRO ALONSO IBÁÑEZ PARA LA HISTORIA DE LEÓN (1862-1866). Isabel Barrionuevo Almuzara
- 271 EL FONDO FOTOGRÁFICO GORDILLO: 80 AÑOS DE FOTOGRAFÍA EN EL SUR DE EXTREMADURA. Carmen Rojas Gordillo
- 285 EL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN LA CÁMARA DE LUIS ESCOBAR (1915-1950). Benjamín Tébar Toboso
- 307 DE LA SOMBRA A LA LUZ: LAS HIJAS DE PLIEGO Y SUS COLABORACIONES EN LA PRENSA. Carmen Agustín Lacruz, María Jesús García Camón
- 329 ALEJANDRINA ALBA (1837 – CA.1915): UNA MUJER VELADA QUE SE REBELA FOTÓGRAFA. Marta López Beriso
- 351 DE LO EMOCIONAL Y OTROS CÓDIGOS DE EXHIBICIÓN DE LA FAMILIA EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA. CUATRO MODOS DE TRASLADO DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO. Eunice Miranda Tapia
- 369 ABDÓN SÁNCHEZ HERRERO Y LA INTRODUCCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LA HIPNOSIS ESPAÑOLA. Marcos Larraz Rincón

389 FONDOS

- 391 MIRADAS PROYECTADAS EN UN ENCLAVE LOCAL: TORRIJOS EN SIGLO XX. Fernando Aceituno Luengo, Jesús Nicolás Torres Camacho
- 409 ¡AL RICO HELADO! UNA HISTORIA FOTOGRÁFICA DE LOS HELADEROS VALENCIANOS EN PUERTOLLANO. Virginia Morant Gisbert
- 433 LA FOTOGRAFÍA EN PIEDRABUENA, CIUDAD REAL, DESDE LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX HASTA HOY. Francisco Zamora Soria
- 461 EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA TARAZONA FOTO. UNA VENTANA A LA FOTOGRAFÍA CREATIVA EN ESPAÑA. Juan José Larraz Pache
- 475 LA FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA GRÁFICA DURANTE LOS AÑOS DE PAZ DE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA (1931-1936): LA IMAGEN DEL PODER Y LA GESTIÓN CULTURAL. Álvaro Notario Sánchez
- 495 HACIA LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA SIN LÍMITE(S): NUEVA YORK, 1979. Mónica Carabias Álvaro
- 517 FOTOGRAFÍA, CULTURA Y TRADICIÓN EN LOS PROGRAMAS DE FERIA Y FIESTAS DE DAIMIEL. Sheila Arroyo Rodríguez-Peral
- 531 INNOVADORA APLICACIÓN DE LA RADIOGRAFÍA EN EL ESTUDIO DE LOS DAGUERROTIPOS: IDENTIFICACIÓN DE LAS MARCAS DE PLATERO. Laura Alba Carcelén, Sara Barrio



FOTÓGRAFO DE GUERRA LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX

Antonio Jesús González Pérez

Fotoperiodista en Diario Córdoba

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.03

Resumen

El desarrollo del género fotográfico de guerra en España posee innumerables ejemplos a lo largo del siglo XIX. Esto fue posible por los constantes conflictos del país, tanto en la península como en sus colonias de ultramar, y por la intuición de los profesionales del retrato o los fotógrafos aficionados a la búsqueda de captar hechos que ya en su día creyeron históricos. Aunque la primera experiencia conocida de fotoperiodismo de guerra sea algo tardía: Facio en la Guerra de África de 1859, la diversidad y calidad de los reportajes fue muy alta atrayendo el interés de los editores de prensa que las reflejaron en las páginas de sus publicaciones desde fechas muy tempranas. Este trabajo cataloga estas primeras experiencias fotoperiodísticas a lo largo de la centuria, antes incluso de que el concepto y la profesión de fotoperiodista existiera.

Palabras clave: Fotografía de guerra, fotoperiodismo, prensa ilustrada, prensa gráfica.

Abstract

The development of the war photography genre in Spain has countless examples throughout the 19th century. This was possible due to the country's constant conflicts both on the peninsula and in its overseas colonies and due to the intuition of portrait professionals or amateur photographers who sought to portray moments in the country that they once believed to be historic. Although the first known experience of war photojournalism is somewhat late, Facio in the African War of 1859, the diversity and quality of the reports was very high, attracting the interest of press

editors who reflected them in the pages of their publications since very early dates. This work catalogs these first photojournalistic experiences throughout the century, even before the concept and profession of photojournalism existed. Keywords: War photography, photojournalism, illustrated press, graphic press.

Keywords: War photography, photojournalism, illustrated press, graphic press.

1. Introducción

El título de un trabajo como este debería ser capaz de resumir en un par de palabras el contenido del mismo. No sé si será posible conseguirlo, ya que la idea es, tomando prestado este título del documental de Christian Frei: "*War photographer*", realizar, al igual que él, un homenaje a todos esos fotógrafos a los que su instinto o su curiosidad les llevó a captar con sus cámaras el drama de la guerra en este país durante el siglo XIX. Un periodo apasionante e indispensable para quien pretenda comprender la historia contemporánea de España. Mientras, la fotografía y los fotógrafos españoles irán superando las trabas técnicas y conceptuales propias de un medio recién nacido que se ve abocado a captar la actualidad que le rodea, desarrollando un lenguaje propio, que en muy pocos años, evolucionará hasta convertirse en uno de los medios de comunicación más universales y poderosos.

Metodología

Se ha llevado a cabo un análisis de los principales sucesos históricos de la política nacional, así como las circunstancias económicas y sociales, relacionándolas con la evolución del medio fotográfico, que han permitido sintetizar los principales hitos en la historia de la fotografía de guerra en España en este periodo.

Fuentes

Las principales fuentes son tres: por un lado, las fuentes hemerográficas de los medios de comunicación ilustrados y gráficos del país en este periodo. Por otro, las monografías sobre la historia de la fotografía española, tanto a nivel nacional, como regional o local. Finalmente, la consulta de fotografías de la época que han complementado el panel de la información disponible.

2. Cuerpo del trabajo

2.1 Pioneros, de 1859 a la década de 1880

2.1.1 La España decimonónica

El siglo XIX es para nuestro país un periodo convulso y políticamente muy traumático, lleno de conflictos civiles, contiendas colonialistas, levantamientos y movimientos revolucionarios burgueses que modelan a golpe de guerras el estado español moderno. La centuria se inicia con la Guerra de la Independencia o Guerras Napoleónicas, un enfrentamiento en el que se solapan la lucha contra el primer imperio francés y una guerra civil entre los partidarios del antiguo régimen y los que pugnan por abrazar las ideas liberales esparcidas por la revolución francesa. Mientras, los territorios americanos de ultramar aprovechan el caos peninsular para conseguir su emancipación y configurarse en nuevos estados de corte liberal. Al gran imperio donde no se ponía el sol, después de la derrota de El Callao en 1826, sólo le restan Cuba, Puerto Rico y Filipinas, así como pequeños territorios diseminados en el Pacífico. Tras la derrota de Napoleón, el nuevo rey, Fernando VII, enterrará la constitución liberal de las Cortes de Cádiz de 1812 y su reinado se convertirá en una involución política al sistema absolutista. No obstante, sus problemas de descendencia le acercarán en los últimos años de su reinado a posiciones más moderadas, ante el enfrentamiento con su hermano, el infante Don Carlos, con el que mantendrá una dura pugna por la sucesión al trono, al no reconocer este a su hija, Isabel II, como heredera al trono. Un conflicto que de nuevo desembocará en una penosa e interminable guerra civil entre liberales y absolutistas en las llamadas Guerras Carlistas. Estas luchas por el trono causarán una gran debilidad política, primero de la regencia de María Cristina de Borbón y posteriormente durante el reinado de su hija Isabel II, que obligará a las dos reinas a un acercamiento antinatural de la monarquía borbónica hacia la burguesía liberal en la que se apoyarán para retener la corona.

2.1.2 Pioneros en el campo de guerra

La génesis de la fotografía de guerra en España se inicia con el trabajo del retratista italo-malagueño Enrique Facio Fialo (1833-1897) sobre la campaña marroquí del general Leopoldo O'Donnell de 1859. El malagueño fue contratado por el cronista Pedro Antonio de Alarcón para ilustrar su obra *Diario de un testigo en la*



Fig. 1. 1859. Enrique Facio. *Vista del Serrallo de Ceuta*. Albúmina. Patrimonio Nacional

*guerra de África*¹ y del que parece que el periodista no quedó muy satisfecho. No obstante, el reportaje de Facio tiene interesantes tomas de gran valor histórico documental, pero solo se le puede considerar como un documento incompleto. Sus imágenes no solo se encuentran muy alejadas de la primera línea de la lucha, algo lógico fotografiando con una cámara de cajón al colodión húmedo, sino que por su morfología se encuadran más en el género fotográfico de paisaje que en el de guerra. En otro orden, su divulgación fue muy restringida. Enrique comercializó algunas fotografías del reportaje a través de la venta de copias sueltas en Málaga. Sus vistas estereoscópicas fueron distribuidas por la compañía Laurent, que las ofrecía en sus catálogos comerciales de 1863. Y algunas de estas aparecieron publicadas copiadas en formato de

grabado en la versión ilustrada del libro de Pedro Antonio de Alarcón². Una edición en la que aparecen hasta en seis grabados escénicos con referencia en el pie a su origen fotográfico. De ellos, solo tenemos la certeza de que uno, *Vista del serrallo de Ceuta* (Figura 1), concuerda con las fotografías del reportaje de Facio que se conservan en las colecciones del Palacio Real.

2.1.3 Las revistas ilustradas

Esta primera experiencia fotográfica bélica tuvo una difusión muy restringida, una de las principales funciones del fotoperiodismo, ya que la prensa gráfica aún no había na-

1 Los reportajes periodísticos originariamente se publicaron como suplementos por suscripción de la revista ilustrada *El Museo Universal*.

2 La revista ilustrada *El Museo Universal* reproduce en su edición del 26.2.1860, página 69, un grabado de una misa militar de las tropas españolas en la ciudad norteafricana de Tetuán. En el pie se indica su origen fotográfico, aunque no su autor. Facio realiza una fotografía con un título similar, sin embargo, las imágenes no guardan ningún parecido.

cido. La única técnica capaz de trasladar la fotografía a las páginas de las publicaciones periódicas era la xilografía, que mediante la mano de un grabador copiaba la imagen sobre una matriz de madera de boj. En nuestro país, el primer antecedente de revista ilustrada, que no gráfica, será el semanario *El Museo Universal* (1857-1869), posteriormente rebautizado como *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921). Este semanario imita a las grandes publicaciones ilustradas europeas del momento, como la británica *The Illustrated London News* (1842), la francesa *L'illustration* (1843) o la alemana *Illustrierte Zeitung* (1843). Un nuevo modelo de revista que incluye en sus páginas, de forma regular y abundante, los grabados, aunque no siempre de origen fotográfico, como una importante herramienta informativa. Sin embargo, habrá que esperar hasta 1885 para que una publicación española: *La ilustración de Barcelona, Revista Hispanoamericana*³, reproduzca las primeras fotografías de forma directa de la historia de la prensa nacional y con ellas el nacimiento del fotoperiodismo patrio con el reportaje del gerundense Heribert Mariezcurrena (1846-1898) sobre el terremoto que asoló las provincias de Granada y Málaga en la Navidad de 1884.

Durante todo el siglo XIX, la relación contractual más común entre los fotógrafos y las revistas ilustradas seguirá la fórmula de las colaboraciones de los lectores. Mediante anuncios estos medios ofrecían a sus seguidores la posibilidad de publicar todo tipo de trabajos artísticos, admitiendo desde pequeños relatos hasta poemas, dibujos y por supuesto fotografías. Estas piezas se publicaban en función de los gustos y temas propuestos por los editores o, en el caso de las fotografías, dependiendo del interés informativo o artístico del material. Con este sistema las revistas se aseguraban un continuo flujo de trabajos a las redacciones y salvo algunas excepciones, de forma totalmente gratuita. Eso sí, en el pie de las fotografías siempre indicaban la persona que le había remitido la fotografía y no siempre la de su autor, ya que no siempre coincidía. Para los fotógrafos, aunque no cobraran por sus trabajos, era una importante herramienta de promoción profesional entre los lectores de estas revistas, llenas de potenciales clientes para sus galerías. No hay que olvidar que el retrato fue la principal fuente de ingresos de los fotógrafos decimonónicos. Además, la aparición de sus fotografías en prensa les proporcionaba un prestigio que les ayudaba a diferenciarse de otros profesionales de la competencia.

3 1, 8, 15 y 22 de febrero de 1885 *La Ilustración de Barcelona, Revista Hispanoamericana*. Biblioteca digital BNE.

2.1.4 El Sexenio Revolucionario

El siguiente conflicto en la historia española nos lleva al revolucionario año de 1868 y al levantamiento militar que derrocó a la monarquía de Isabel II. El país arrastraba desde 1866 una profunda crisis financiera, económica y social, que se ve acentuada por el desgaste del errático reinado isabelino y los continuos enfrentamientos políticos entre liberales y conservadores. El descontento se generaliza por todo el país y culmina con el pronunciamiento militar de los generales Prim, Serrano y Topete en Cádiz y el enfrentamiento entre las tropas gubernamentales del marqués de Novaliches y las rebeldes del general Serrano el 29 de septiembre de 1868, en la conocida batalla del puente de Alcolea, en las cercanías de la ciudad de Córdoba. La victoria de los militares sublevados llevará a la reina al exilio en Francia y abre un convulso periodo político en España conocido como el Sexenio Revolucionario o Democrático. En estos seis inestables años se sucederán gobiernos provisionales, una nueva monarquía con el breve reinado del italiano Amadeo de Saboya que sufre un atentado, la proclamación de la I República, nuevos gobiernos provisionales y finalmente la restauración dinástica de los Borbones con la vuelta al trono en la persona de Alfonso XII, hijo de Isabel II, en el año 1875.

Hasta la fecha, no se conocían fotografías de la batalla del puente de Alcolea, pero la localización de un anuncio comercial en la prensa de la época⁴ nos da noticias de un completo reportaje del alzamiento nacional y de los tratos de los generales de las dos divisiones, así como caricaturas de la "exreina". El anuncio no cita al fotógrafo, pero existen una serie de grabados sobre la batalla y la entrada del ejército libertador en la ciudad en uno de los diarios españoles⁵ pioneros en introducir en sus páginas ilustraciones informativas basadas en fotografías. Estos grabados son de un gran realismo y, aunque en este caso no hay referencia de su procedencia, no sería descabellado pensar en una posible relación con las fotografías del anuncio. A la espera de que algún día estas fotografías salgan a la luz, y teniendo como única referencia la descripción de su venta, podríamos estar ante el primer reportaje bélico de nuestro país.

4 28.10.1868 *Diario de Córdoba*, página 4. Biblioteca Municipal de Córdoba.

5 *Los Sucesos*, revista gráfica de Madrid, páginas 1, 3 y 4. Noviembre de 1868. Biblioteca Municipal de Córdoba. La revista *El Museo Universal* también reproduce un grabado de este enfrentamiento aunque de nuevo sin indicar el origen de la imagen. 18.10.1868, página 4.

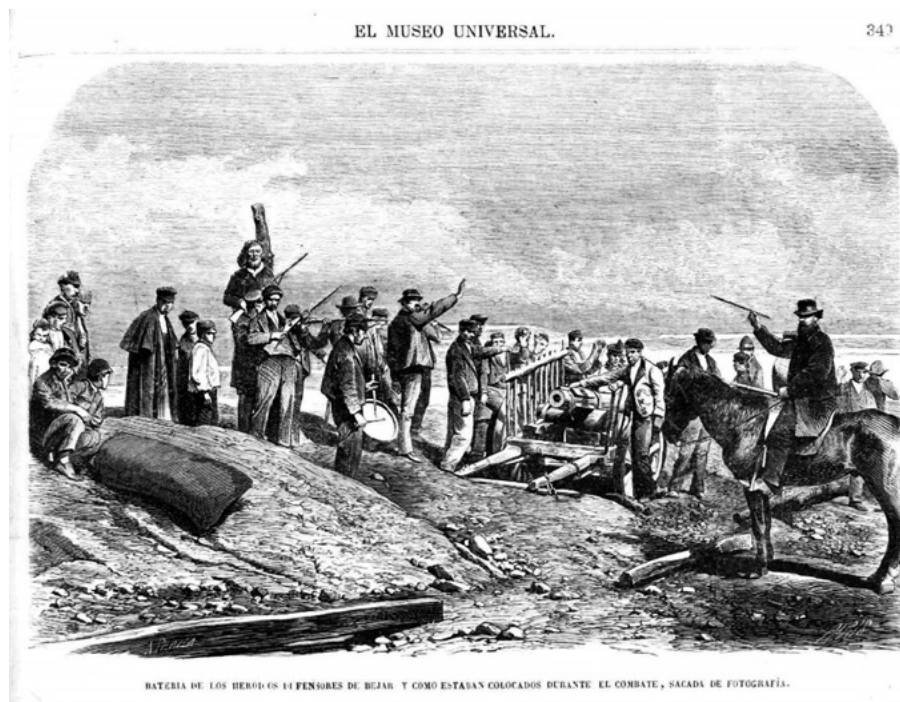


Fig. 2. 1868. Juan Cambón. *Batería defensora de los héroes de Béjar*. Grabado xilográfico. Museo Universal. Biblioteca Virtual Cervantes

Mientras en la provincia de Salamanca, en el pueblo de Béjar, encontramos uno de los trabajos fotográficos más interesantes de este periodo. Se trata del reportaje, compuesto por al menos tres instantáneas, del levantamiento popular del 28 de septiembre de 1868 en la localidad. Estas fotografías fueron captadas por el retratista local Juan Cambón y Brie (1833-¿?), quien sorprendentemente abandona su galería para sacar la cámara a las calles de su pueblo para inmortalizar la reacción armada de sus vecinos contra las fuerzas isabelinas. Las fotografías muestran, con gran calidad técnica, a los grupos revolucionarios en las barricadas interpuestas en puntos estratégicos de la localidad (Figura 2). Estéticamente, las imágenes son hijas de su tiempo y carecen de espontaneidad. Pero su gran valor se haya, tanto

en el interés del fotógrafo por documentar un importante momento histórico del país; otra de las características del fotoperiodismo: la vocación de los profesionales por informar; como por ser la fotografía más antigua que hemos podido localizar de un conflicto bélico nacional publicada en la prensa española, en concreto en formato grabado xilográfico en la revista ilustrada *El Museo Universal*⁶. Aunque la publicación no indica el autor de la imagen, es indiscutible su identificación, ya que el grabador consiguió una gran fidelidad con la fotografía original.

Pero sin duda, el trabajo más impactante de este periodo es el reportaje del fotógrafo lorquino José Rodrigo Navarro (1837-1916), quien en 1873 fotografía la defensa y toma de la ciudad de Cartagena durante el levantamiento cantonal. Estos dramáticos hechos, nacidos de la inestabilidad política de la I República, llevaron a la ciudad a proclamarse cantón independiente durante seis meses, hasta su rendición tras un cruento asedio por mar y tierra. Rodrigo "desembarca en Cartagena, procedente de Valencia, a finales de octubre de 1873, en pleno sitio y bombardeo centralista de la ciudad" (LÓPEZ MARTÍNEZ y DÍAZ BURGOS, 2003: 59). En un espeluznante reportaje, José capta con su cámara la desolación de una ciudad devastada por los bombardeos. La escasa presencia humana en sus imágenes, motivada por la lentitud de las placas al colodión húmedo, no resta dramatismo a unas fotografías demoledoras, que muestran la total destrucción de una ciudad fantasmagórica (Figura 3).

El reportaje, del que se conservan una veintena de fotografías⁷, es completísimo y también cuenta con otras tomas de pose de las tropas defensoras en los fortines, vistas de las fragatas de guerra en el puerto de la ciudad o la entrada del ejército centralista en los restos de Cartagena. Aunque esta conflagración tuvo cierta repercusión internacional en los medios ilustrados de la época, no hemos encontrado reproducida ninguna de las fotografías del lorquino, quien sí comercializó el trabajo con la venta de las fotografías en formato álbum. Sin duda, se trata de un conjunto excepcional, sobre todo si se compara con las escasas muestras de fotografía bélica española anterior. Nuevamente, hay que destacar la iniciativa profesional de José, un retratista que viaja a un territorio en guerra por propia iniciativa, trabaja en una ciudad

6 1.11.1868 *El Museo Universal*, página 5.

7 Archivo Municipal de Lorca. Colección Menchón Rodrigo.



Fig. 3. 1873. José Rodrigo. *Casa bombardeada, Cartagena*. Albúmina. Archivo Municipal de Lorca

convertida en campo de batalla por el asedio de uno de los contendientes y sufre los mismos peligros que la población y las tropas. Además, Rodrigo fotografía, con las lógicas limitaciones técnicas del medio en este periodo, a los distintos actores del conflicto y gran parte de la destrucción provocada por la guerra. Por todo ello,

el reportaje es único hasta la fecha en España y convierten a Rodrigo en el primer fotógrafo de guerra español.

2.1.5 Las guerras carlistas

La siguiente cita en el atribulado siglo XIX español son las guerras carlistas, conflicto cronológicamente anterior a los ya mencionados, pero su inicio en un periodo muy temprano de la fotografía, con técnicas tan limitadas como el daguerrotipo o los papeles a la sal, no nos ha dejado testimonios gráficos de estos hechos hasta las últimas hostilidades de la III Guerra Carlista en el año 1874. Este penoso conflicto es considerado por muchos historiadores como una guerra civil, que soportará la sociedad española durante cuarenta años por las pugnas dinásticas entre la controvertida hija de Fernando VII y el hermano del rey, el infante don Carlos y sus herederos. Aunque, realmente, este enfrentamiento fue una lucha por la supremacía de dos sistemas políticos: el liberal y el absolutista. A pesar de ello, la concentración geográfica mayoritaria de los partidarios del bando carlista en Cataluña, Navarra y Euskadi, hizo que su repercusión fuera muy localizada en estos territorios.

Una de las características fotográficas más significativas de la III Guerra Carlista es que se desarrolló en gran medida en los estudios de los retratistas de la época. Estos realizaron un amplio muestrario de retratos de los soldados y voluntarios que cataloga ampliamente la iconografía militar de los dos bandos. Al mismo tiempo, la fotografía, por primera vez en España, entra en guerra como una importante herramienta propagandística, especialmente en el lado carlista, que la usa de forma significativa para dar a conocer la figura del pretendiente al trono, Carlos VII, con la distribución de su retrato fotográfico en formato tarjeta de visita entre la población. El enfrentamiento más importante del que se conservan fotografías es del asedio carlista a la ciudad de Bilbao de 1874, que retrata con su cámara el francés afincado en la capital vizcaína Charles Monney Millet (1830-1875). Sus instantáneas del fuerte de San Agustín, de la batería de la Muerte, de las compañías liberales, las impactantes imágenes de los bombardeos sobre la ría del Nervión y sus destrozos son magníficas y de una calidad técnica extraordinaria (Figura 4). Aunque más extenso, el trabajo de Monney posee una estética muy similar al de José Rodrigo. En su inmensa mayoría, son fotografías paisajísticas, más cercanas a la vista topográfica urbana que a una instantánea, carentes de movimiento y acción. En ellas es patente la teatralidad de las tomas militares perfectamente ideadas por el



Fig. 4. 1874. Charles Monney. *Fuerte de San Agustín, Bilbao*. Albúmina. Patrimonio Nacional

fotógrafo, en las que cada soldado sabe representar muy bien el papel asignado. Son las características de una fotografía de guerra aún muy primitiva a la que le es imposible retratar con realismo y que se encuentra maniatada por la pose y el estatismo. Con este reportaje Monney realizó dos álbumes, uno de ellos con 56 fotografías del sitio de Bilbao dedicado al rey Alfonso XII y que regaló al monarca, conservado en la colección del Archivo del Palacio Real en Madrid, y otro con 94 copias depositado en la Diputación Foral de Vizcaya. Estos regalos eran una práctica comercial muy habitual entre los retratistas de la época y que tras ser aceptada por la Casa del Rey, permitía al profesional usar el título de fotógrafo de la Real Casa en la publicidad de su galería. Una acción con la que el retratista adquiría un gran prestigio para su gabinete, lo que favorecía las ventas y aumentar los precios de sus trabajos. Además, algunas de las instantáneas de Monney fueron reproducidas en la prestigiosa revista ilustrada francesa *L'illustration Journal Universel*, en la que aparecen grabados xilográficos copiados con gran fidelidad de dos de sus fotografías: *Maniobra de artillería en el fuerte de la Marina* y *Vista del fuerte del Diente*. La publicación parisina no cita ni su origen fotográfico ni a su autor, pero el mimetismo entre grabado y fotografía es obvio.

Del lado carlista cabe destacar la labor del fotógrafo polaco Ladizlas Kornarzewski (1823-1895), asentado en San Juan de Luz, y que fotografió al célebre jefe carlista Manuel Santa Cruz con su partida. Un personaje que atrajo un gran interés popular por su condición de sacerdote y líder rebelde. Sin duda, hoy, se le calificaría como figura mediática del conflicto, ya que su retrato, en formato tarjeta de visita, no sólo fue comercializado por la compañía Laurent, sino que la revista *La Ilustración Española y Americana* la reprodujo en dos ocasiones en el año 1873. Primero con un retrato realizado por el fotógrafo Ferdinand Bérillonle en Bayona con una imagen de busto que muestra su aspecto de clérigo, sin barba y con sotana, y apenas un mes después la instantánea de Kornarzewski, quien fotografía a Santa Cruz con barba y armado junto a su grupo de correligionarios.

2.1.6 La Restauración

Tras seis años de inestabilidad política y social y aún en plena Guerra Carlista, los líderes políticos españoles se encuentran atascados en la búsqueda de una salida que dé fin al periodo revolucionario iniciado en 1868. El pronunciamiento del general Arsenio Martínez Campos el 29 de diciembre de 1874 proclamando al príncipe

Alfonso como nuevo rey de España precipita la restauración borbónica e implanta definitivamente en el país el sistema político liberal. La constitución de 1876 impone un modelo no democrático, ya que adjudica la soberanía nacional al rey, quien la comparte con las cortes elegidas por sufragio censitario y un senado designado por el propio monarca. El acuerdo de los dos principales partidos, conservador y liberal, permitirá el periodo de mayor estabilidad política de todo el siglo, ya que ambos manipulan las elecciones para repartirse el gobierno de forma alterna y pacífica. Mientras, el nuevo rey, Alfonso XII, concede todo el poder militar a su valedor el general Martínez Campos, quien consigue aplastar los levantamientos carlistas en Cataluña y Navarra, finalizando el conflicto dinástico en 1876 con la entrada del monarca en Pamplona, donde es apodado por el pueblo como El Pacificador.

2.1.7 Los restos del imperio

La inestabilidad política de estos años en la metrópoli favorece los levantamientos y luchas independentistas de las últimas colonias españolas en ultramar. En Cuba, tras 8 años de agotadoras luchas, la Corona envía en 1876 a la isla al general Arsenio Martínez Campos que derrota a los insurgentes en Santiago de Cuba y Las Villas. El militar español ante el debilitamiento de la población inicia una política de diálogo y ofrece una amnistía total a cambio del abandono de la lucha. El acuerdo permite la firma de la Paz de Zanjón en 1878 que otorga una mayor autonomía a la isla caribeña y abole definitivamente la esclavitud. A pesar de los pocos datos fotográficos existentes de este conflicto, podemos citar una temprana fotografía publicada en 1876 en *La Ilustración Española y Americana* en formato de grabado del español José de Robles. Se trata de una estática imagen de las tropas españolas en una expedición de reconocimiento en Manigua tras el levantamiento cubano (Figura 5).

En Filipinas, igualmente, las ansias de independencia provocan otro levantamiento anticolonial durante el periodo de inestabilidad del Sexenio Democrático. En 1872 el motín de Cavite protesta por la represión española en el archipiélago. La revuelta es cortada con dureza por el gobierno colonial, que ejecuta a los responsables de los disturbios. A pesar de ello, la inestabilidad no cesará en las islas con insurrecciones en Mindanao y en el archipiélago de Joló. Sin duda, la distancia geográfica unida a las limitaciones técnicas de la fotografía y de los medios impresos sólo nos han dejado de este conflicto una imagen del líder de la revuelta, el sargento filipino Lamadrid. Se trata de un retrato de estudio que reprodujo en



Fig. 5. 1876. José de Robles. *Tropas españolas de exploración en Manigua, Cuba*. Grabado xilográfico. BNE

formato de grabado, nada menos que cuatro meses después del motín, de nuevo, la revista *La Ilustración Española y Americana*⁸. Dos ejemplos aislados pero muy representativos del papel informativo que poco a poco va obteniendo la fotografía en los medios de comunicación españoles, aunque se trate de noticias que ocurren a miles de kilómetros de la sede de los medios de comunicación.

2.2 Conflictos de fin de siglo

2.2.1 Las revistas gráficas

La introducción de la fotografía en la prensa diaria es un fenómeno social fundamental en la historia contemporánea. Esta cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común solo podía visualizar los acontecimientos que sucedían a

8 16.04.1872 *La Ilustración Española y Americana*.

su vera, en su calle o en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Al tiempo que se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación (FREUND, 1973: 96). Una percepción que incluso hoy en día la mayor parte de los espectadores de una fotografía asumen como sinónimo de realidad y toman sus contenidos icónicos como una verdad incontestable. Mientras, la fotografía también multiplicó las ventas de las revistas ilustradas, que se dieron cuenta de que además algunas noticias vendían más que otras. Pero lo que más leído de todo era, sin duda, la guerra. En 1903, una importante revista estadounidense célebre por sus reportajes fotográficos prometía a bombo y platillo: "Allí donde haya un ejército en el campo de batalla, en medio del fragor de las armas, los proyectiles y el sinfín de tragedias propias de la guerra, allí habrá también un enviado de Collier's".

En España, las instantáneas de la guerra de Marruecos ya comienzan a aparecer de forma regular en las primeras publicaciones gráficas españolas, como la revista *Blanco y Negro*. Este semanario, fundado por el sevillano Torcuato Luca de Tena (1861-1929), nace en 1891 y se convierte con una tirada inicial de 20.000 ejemplares en la primera revista gráfica moderna española que reproduce todas las semanas fotografías de carácter informativo. Su éxito es inmediato, alcanzando ediciones de cientos de miles de ejemplares. Ante el éxito de *Blanco y Negro*, inmediatamente aparecen otras revistas gráficas como *Nuevo Mundo* en 1894, que se convierte en su principal competidora, aunque no comienza a reproducir fotografías hasta 1896. Otras publicaciones importantes de este periodo serán los magníficos semanarios *La revista Moderna* (1897), la barcelonesa *La Hormiga de Oro* (1884) que con la llegada del siglo XX introduce en sus páginas la fotografía; la malagueña *La Unión Ilustrada* (1909), *Mundo Gráfico* (1911) o la elitista *La Esfera* (1914), que poseía la mejor calidad en la reproducción fotográfica de la prensa nacional. Incluso la decimonónica *La Ilustración Española y Americana* abandona definitivamente en 1907 la reproducción de grabados informativos para solo insertar en sus páginas fotografías.

2.2.2 El desembarco en África

Para completar el panorama bélico de la España del siglo XIX es indispensable enumerar las guerras coloniales, en las que nuestros políticos involucrarán al país en sucesivas catástrofes y donde nuestros fotógrafos comenzarán a realizar un reportaje de guerra algo más verosímil gracias a las últimas novedades técnicas introducidas por la llegada de los negativos al gelatino bromuro y la fabricación de



Fig. 6. 1893. Manuel Company. *Avanzada en Rostrogordo*. Fotomecánica. BNE

cámaras cada vez más pequeñas y ligeras. No obstante, el trabajo de los reporteros que acudirán a estos conflictos estará doblemente condicionado, tanto por la censura gubernamental, como por la autocensura que se imponen fotógrafos y medios de comunicación, que suelen ofrecer a sus lectores una imagen limpia y heroica de la guerra.

Uno de los episodios norteafricanos mejor ilustrados por nuestros reporteros fue el levantamiento marroquí de 1893, que retrata espléndidamente Manuel Company (1855-1909) en las cercanías de la ciudad de Melilla. Sus reportajes de la Guerra del Rif tuvieron una importante difusión en la recién nacida prensa gráfica española. La revista *Blanco y Negro* le dedicó varias portadas, así como un espacio fijo mientras duró el conflicto que tituló *Crónica ilustrada de la guerra*. Sus fotografías también aparecieron en las publicaciones ilustradas tradicionales como *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Española y Americana* que reprodujeron en varios números sus instantáneas, eso sí, siempre en menor número y traducidas a grabados.

Las fotografías rifeñas de Company, como *Trincheras en el campamento de Horcas Coloradas*, *Cura de un herido* o *Avanzada de Rostrogordo* (Figura 6), nos permiten comprobar una importante evolución del fotoperiodismo de guerra del siglo XIX, especialmente si las comparamos con imágenes de conflictos anteriores. En ellas se aprecia un estilo más realista, donde el fotógrafo ya es capaz de captar cierta acción sin que tenga que llamar la atención a toda la tropa para que esté firme ante la cámara y no salgan movidos en la fotografía. Además, sus composiciones y encuadres son mucho más cercanos y naturales, no dudando Company en subir a un barco de la armada o a un globo cautivo de observación para realizar sus tomas. Un año después, Manuel vuelve a Melilla y con sus fotografías edita una colección de postales, impresa por Hauser y Menet, titulada *Marruecos: Recuerdo del viaje de la embajada española de 1894*.

Company cosechó un importante éxito social en los periódicos con sus reportajes bélicos y gracias a ellos se disparó su prestigio como retratista. Una fama que aprovechó para abrir una segunda galería en Madrid y otra en la ciudad de Toledo, ya que el fotoperiodismo aún no permitía la pervivencia económica de los profesionales para dedicarse a él en exclusiva. Además, Manuel será maestro de grandes fotoperiodistas españoles del siglo XX: Alfonso García Sánchez "Alfonso", José Demaría López "Campúa" o Eduardo Rodríguez "Dubois".

2.2.3 El desastre del 98

Tras una década de paz en Cuba y Filipinas, la inestabilidad política se agudiza a partir de 1890 con un considerable aumento de los enfrentamientos entre las tropas coloniales y las fuerzas independentistas. La Guerra del 98 será un importante laboratorio mediático para la fotografía mundial, donde se ponen en marcha por primera vez en la historia nuevas formas de comunicación visual. Desde la ya mencionada prensa gráfica, que despliega en los distintos escenarios bélicos a sus reporteros gráficos, o la recién nacida postal ilustrada. Un nuevo medio de comunicación postal que pone en circulación a precios módicos decenas de modelos de fotografías del conflicto hispano estadounidense con tiradas de cientos de miles de ejemplares. Entre las imágenes más reproducidas en este formato se encuentran las del navío norteamericano Maine, cuyo hundimiento en la bahía de La Habana dio inicio al enfrentamiento armado, y las del crucero español Reina Mercedes que fue hundido por su tripulación para intentar bloquear el acceso a la flota

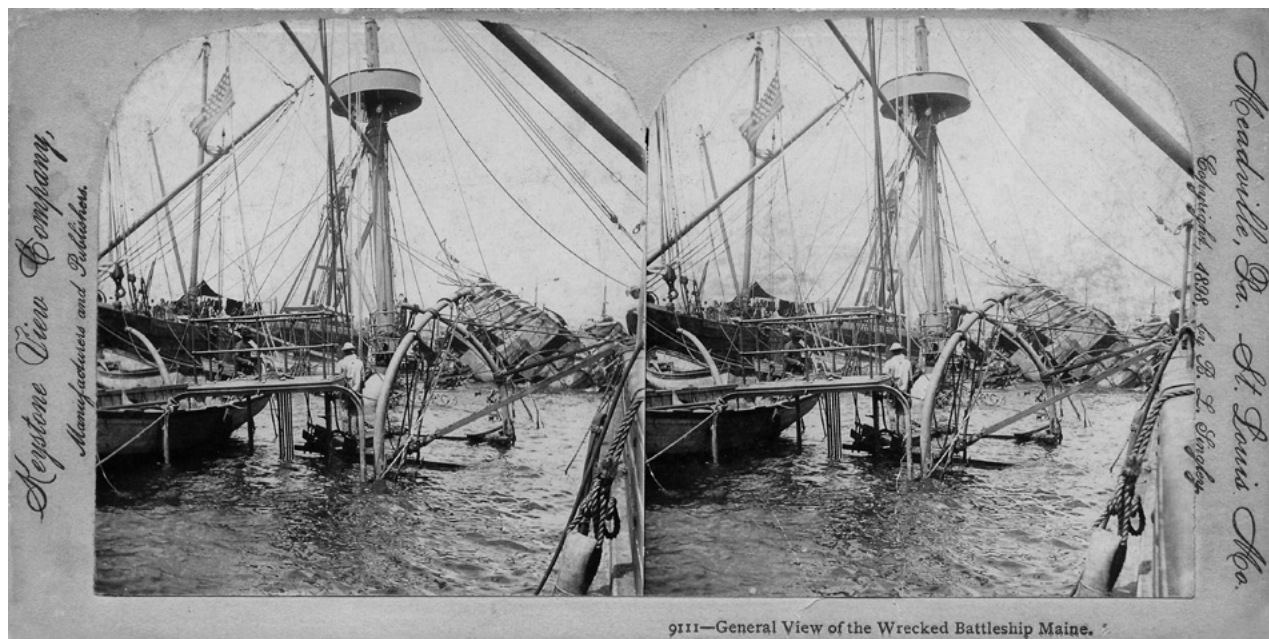


Fig. 7. 1898. Keystone. Vista del Maine hundido en la Bahía de la Habana. Gelatina de plata estereoscópica. Colección del autor

americana en la bahía de Santiago de Cuba, suceso con el que finalizó la contienda. Otro formato fotográfico que se estrena en esta crisis es el de las colecciones de vistas estereoscópicas que, a modo de primitivo mass media, trasladará con sus fotografías la información bélica a una gran cantidad de hogares burgueses. Este formato fotográfico inventado por el británico David Brewster en 1849 permitía observar dos fotografías como una sola en tres dimensiones. Su popularidad creció durante todo el siglo XIX y aparecieron importantes compañías especializadas en la venta de este tipo de imágenes con vistas de todo el mundo. Una de ellas, la canadiense Underwood & Underwood (FERNÁNDEZ, 2004: 233) fundada por los hermanos Elmer y Bert Underwood en 1880 comercializaba todo tipo de fotografías de tomas de ciudades, monumentos y tipos en formato tridimensional. Ya en 1897, habían comercializado su primera colección bélica del conflicto turco-griego y la editorial poseía un auténtico ejército de colaboradores gráficos que viajaban por todo

el planeta para editar nuevos reportajes. Y, en 1901, llegó a publicar más de 25.000 fotos al día. De esta forma, la Underwood, que nació como una editora de fotos tridimensionales, se convirtió en una agencia de noticias fotográficas, especializada en fotografiar los principales conflictos bélicos del siglo XX. En 1920, los canadienses vendieron su compañía y sus archivos a su principal competidora, la estadounidense Keystone (Figura 7), que continuó distribuyendo su fondo hasta después de la II Guerra Mundial. Otras editoras que comercializaron internacionalmente vistas de la guerra, todas estadounidenses, fueron Strohmeyer & Nyman, B.W.Kilburn, M.H. Zahner o la ya mencionada Keystone. Estas publican series tanto de las hostilidades en Cuba como, ya en menor medida, de Puerto Rico y Filipinas. No obstante, el rápido desenlace de los combates a favor de las tropas norteamericanas, hace que la inmensa mayoría de estas imágenes estén realizadas cuando ya habían finalizado los enfrentamientos.

En España, el conflicto despertó un gran interés patriótico, ardor que fomentaron las recientes publicaciones gráficas que avivaron una euforia desmedida entre la población, minusvalorando al moderno y mejor preparado ejército estadounidense. Las revistas españolas realizarán un importante seguimiento gráfico de las revueltas desde 1895, mostrando la escalada bélica tanto en Cuba como en Filipinas. Entre los reportajes más destacados de los profesionales españoles en la isla de Cuba cabe destacar al reportero Julio García, quien en 1897 realiza un espectacular trabajo sobre el batallón de cazadores de Cataluña durante sus incursiones en territorio caribeño. Se trata de un reportaje de una enorme calidad fotográfica e interés histórico, ya que el fotógrafo acompaña a las tropas españolas durante sus misiones a modo de un moderno fotoperiodista empotrado. Estas fotografías forman parte de un álbum que se conserva en las colecciones del Palacio Real de Madrid y a pesar de poseer muchas de las características de la fotografía decimonónica, narra en primera persona las calamidades que sufre este batallón español en territorio cubano. Julio García fotografía todo lo que ve, desde las clásicas vistas de pose de las tropas marchando a caballo, pero también aspectos nada habituales como la construcción de un fortín, la cura de los heridos en un improvisado hospital de campaña en el bosque (Figura 8) o incluso el entierro de los soldados caídos. Un reportaje de gran valía para la época por su realismo y totalmente alejado de las idílicas visiones de la guerra que aún se realizaban en este periodo.



Fig. 8. 1897. Julio García. *Cura de heridos en Quemados Grandes*. Albúmina. Patrimonio Nacional

Una visión más tradicional del conflicto es la que ofrecen desde 1895 la sociedad de fotógrafos y dibujantes españoles Otero y Colominas, corresponsales en La Habana de las revistas *La Ilustración Artística* y *La ilustración Nacional*. Sus reportajes están muy marcados por su condición de retratistas, ya que muchos de sus

trabajos para la prensa reproducían fotografías de estudio de los principales jefes militares españoles y los realizados en exteriores a acuartelamientos o desfiles se caracterizan por su alejamiento de la acción, la estaticidad y la rigidez de las poses de las tropas.

2.2.4 Los últimos de Filipinas

Mientras, en Filipinas y tras la declaración de guerra de Estados Unidos el 25 de abril de 1898, su fuerza naval en el Pacífico viaja al archipiélago, donde en un solo día, el 1 de mayo, da cuenta de la vieja flota española de madera anclada en la bahía de Manila. Una victoria celebrada por los nacionalistas filipinos, que el 12 de junio declaran la independencia en Kawit, aunque sin el reconocimiento de Estados Unidos que se anexiona Filipinas como colonia norteamericana tras la firma del tratado de paz de París, donde España vende su antigua posesión por 20 millones de dólares. Sin embargo, el pueblo filipino continuará su lucha antiimperialista en una cruenta guerra, con cerca de un millón de fallecidos, hasta conseguir su total soberanía en 1902.

La actividad fotográfica militar en el archipiélago en la década de 1890 es intensa por las continuas rebeliones antiespañolas en los diferentes territorios filipinos. De ella cabe destacar la importante actividad fotoperiodística de varios oficiales del ejército español gracias al desarrollo técnico de nuevas y ligeras cámaras para aficionados. Unas imágenes que, sorprendentemente, distribuyen a diversas publicaciones nacionales, algo impensable en nuestros días. La afición por la fotografía cala entre los oficiales y jefes de prácticamente todos los ejércitos occidentales y les lleva a incluir entre su equipo de guerra una cámara fotográfica, pero sin mayor pretensión que captar algunos recuerdos de su experiencia bélica. Un buen ejemplo de estos fotógrafos soldados es el reportaje del teniente de ingenieros Martínez de Unciti (GUARDIOLA, 2006: 182) que en 1896 retrata las defensas construidas por el ejército español en Tinunkup, en la provincia de Mindanao, y que fue publicado como grabado en la revista *La Ilustración Española y Americana*. Más completo es el reportaje del oficial Alfonso de Perinat, quien llegó a editar en 1891 un libro con sus imágenes titulado *Operaciones militares en Río Grande de Mindanao*. El tomo reproducía un total de 70 fotografías que muestran tanto parajes de la isla como “los encuentros más importantes” de la rebelión de 1887. Fotografías formal y técnicamente pobres pero de un extraordinario valor documental.



Fig. 9 1897. Manuel Arias. *Bombardeo en Cavite*. Fotomecánica. BNE

Una mención especial merece la amplia y extensa cobertura gráfica realizada entre 1896 y 1900 por el fotógrafo criollo Manuel Arias y Rodríguez (1850-1924). Sus reportajes, también publicados en *La Ilustración Artística de Barcelona*, muestran de una forma muy completa la vida en las islas a través de las distintas temáticas fotográficas. Un trabajo que recoge desde los paisajes tropicales a las vistas urbanas y monumentales, la fotografía antropológica con los retratos de tipos, la célebre fotografía de la ejecución del líder filipino José Rizal en 1896, las tomas navales y por supuesto las bélicas. De estas últimas cabe resaltar sus imágenes muy cercanas a la primera línea de la lucha española como las publicadas en 1897 de la insurrección de Cavite, donde realiza espectaculares instantáneas de las posiciones de artillería españolas disparando sobre los rebeldes filipinos (Figura 9). Un trabajo por el que Manuel recibió encendidos elogios de un artículo de su medio, *La Ilustración Artística de Barcelona*, y la distinción de la Cruz Roja al Mérito Militar. Gracias a sus excelentes relaciones, Manuel trabajó desde todos los bandos del conflicto e incluso llega a fotografiar los actos de proclamación de la nueva república con la toma de

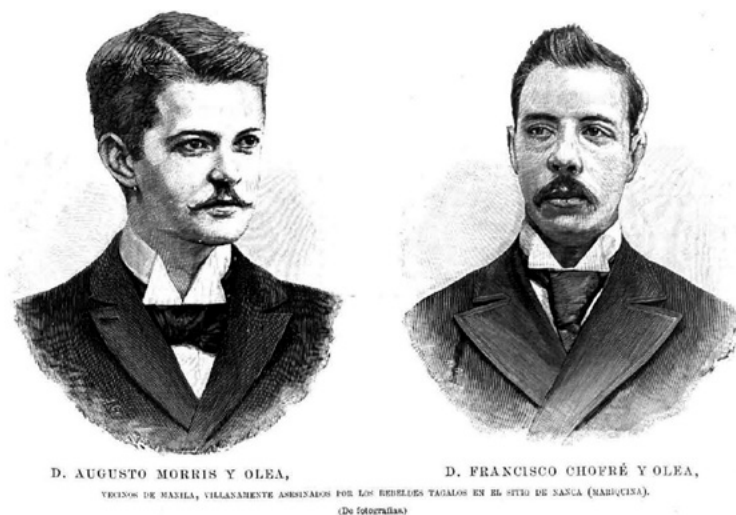


Fig. 10. 1897 Retratos de Augusto Norris y Francisco Chofré. Grabado xilográfico. BNE

posesión del presidente Emilio Aguinaldo. No obstante, su trabajo más reconocido fue la exclusiva sobre la capitulación del grupo de soldados españoles sitiados durante 337 días en el pueblo de Baler. Las tropas españolas, más conocidas como “Los últimos de Filipinas”, llegaron a amenazar con dispararle si fotografiaba su fortín en la iglesia del pueblo. Finalmente los sitiados fueron convencidos del fin de la guerra y se les permitió volver a España, donde fueron recibidos como héroes.

Por último, hay que destacar tristemente como en este conflicto se produce otro importante hito en la historia del periodismo español, con el primer caso conocido de la muerte de un fotógrafo en una zona bélica. El suceso ocurrió en Mariquina⁹, al este de Manila, a donde se habían desplazado el fotógrafo Francisco Chofré, corresponsal de *La Ilustración Española y Americana*, y su primo Augusto Morris, quienes fueron asesinados por rebeldes tagalos cuando intentaban fotografiar las revueltas (Figura 10). El caso de las amenazas de los resistentes de Baler al fotógrafo Manuel Arias o de

⁹ 15.2.1897 *La Ilustración Española y Americana*.

los asesinatos de Chofré y Morris ponen de manifiesto cómo de forma muy temprana los periodistas son considerados testigos incómodos por los contendientes de una guerra y simplemente realizar su trabajo los puede convertir en objetivo militar.

Conclusiones

En España, la fotografía de guerra es un fenómeno relativamente tardío. Su desarrollo, en las primeras décadas de vida del medio, está marcado más por el interés personal de los fotógrafos, que por el de los medios de comunicación. Son retratistas profesionales que puntualmente sacan sus cámaras a las calles para captar un momento que creen de gran trascendencia histórica. No obstante, se trata de una actividad profesional aislada. En algunos casos, estas fotografías llegan a publicarse en las primeras revistas ilustradas del país en forma de grabado xilográfico, pero su principal difusión se hará a través de la venta directa de copias o también con la realización de álbumes fotográficos que, como en el caso del asedio de Bilbao, el fotógrafo regala una copia a la Casa Real con la que obtiene un título de fotógrafo del monarca que le aporta un importante reconocimiento profesional y social. Un *modus operandi* que se extiende hasta las postrimerías de la centuria, cuando los profesionales de la galería se lanzan al reporterismo de guerra de forma puntual para conseguir un prestigio en la prensa gráfica que poder explotar en sus estudios, conseguir otros ingresos a través de la publicación de postales y coleccionables o recibir más encargos de revistas y diarios.

Durante este periodo, también encontramos las primeras acciones en las que se utiliza la fotografía como una herramienta propagandística al servicio del poder, como el pionero reportaje de la Guerra de África de 1859 o en la distribución de retratos durante la tercera Guerra Carlista, donde ya se vislumbra la capacidad de la imagen para influir en la población.

El nacimiento de la nueva prensa gráfica coincide con el conflicto colonial del Rif y con el estallido de la Guerra Hispanonorteamericana por Cuba y Filipinas. Unos hechos de gran interés popular en el que la sociedad española, ya con más cultura fotográfica, consume gran cantidad de fotografías a través de las postales, las vistas estereoscópicas o de las revistas gráficas. Medios que demandan cada vez más instantáneas de los conflictos armados en los que se ve involucrado el país. Pero la fotografía de guerra española moderna inicia su andadura real en los conflictos del norte de Marruecos, donde nuevos reporteros inventan una nueva profesión y que ya en el siglo XX estará cada vez más especializada gracias a la difusión de sus trabajos en la prensa nacional.

Bibliografía

- ALARCÓN, P. A. (1860). *Diario de un testigo de la Guerra de África*. Madrid: Gaspar Roig.
- ARIAS ESTÉVEZ, M.R. (2004). *Descubiertas: fotografías de la colección del Museo del Ejército*. Madrid: Museo del Ejército.
- CASTELLOTE, A. (2013). *España a través de la fotografía 1839-2010*. Madrid: Editorial Taurus.
- GARCÍA CARRASCO, A. (1998). *En Guerra con Estados Unidos*. Madrid: Almena.
- GONZÁLEZ PÉREZ, A.J. (2015). *Fotógrafo de Guerra. La fotografía de guerra en España 1859-1939*. Córdoba: Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2004) *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2011). *Ceuta y la guerra de África de 1859 a 1860. La fotografía militar en la guerra de África: Enrique Facio*. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes.
- FREUND, G. (2001). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA CORTÁZAR, F. y GONZÁLEZ VESGA, J. M. (1994). *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial.
- GUARDIOLA, J. (2006). *El imaginario colonial*. Barcelona: Casa Asia.
- HOLGADO BRENES, J. (1995). *Aportaciones a la fotografía colonial: Cuba, Filipinas y Puerto Rico*. Córdoba: Diafragma-Foto.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F. y DÍAZ BURGOS, J. M. (2003). *Fotografía en la Región de Murcia*. Murcia: Cehiform.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1989). *Las Fuentes de la Memoria I. Fotografía y sociedad en la España de siglo XIX*. Madrid: MCU/Lunwerg.
- PANDO DESPIERTO, J. (1994). *El mundo militar a través de la fotografía: España y el hecho internacional 1860-1921*. Madrid: UNED.
- RIEGO AMEZAGA, B. (2003). *España en la tarjeta postal, un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg.
- SÁENZ DE SAN PEDRO, E. (1986). *Imágenes fotográficas, III Guerra Carlista: 1870-1876*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.
- VV.AA. (1999). *La fotografía en las colecciones reales*. Barcelona: Patrimonio Nacional/Fundación La Caixa.

