

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

 EDICIONES
COMPLUTENSE<http://dx.doi.org/10.5209/hics.69993>

La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico

Manuel Blanco¹; Arnau González²

Recibido: 7 de junio de 2020 / Aceptado: 8 de octubre de 2020

Resumen. Las fotografías tomadas por Antoni Campañà (1906-1989) durante la Guerra Civil española estuvieron ocultas durante más de ochenta años hasta su descubrimiento en otoño de 2018. Este importantísimo hallazgo aporta una nueva mirada a la Barcelona en guerra y revolución ofreciendo material fotográfico complementario y desconocido de sucesos de gran importancia histórica como “la Desbandá” andaluza de 1937, las protestas por la escasez alimentaria o los efectos de los bombardeos *nacionales*, así como retratos inéditos de los milicianos anarquistas o de figuras como Joan García Oliver. De los más de 5000 negativos de guerra inéditos descubiertos, en este trabajo analizamos diez fotografías representativas del autor, su estilo y la época que retrata.

Palabras clave: Campañà; Guerra Civil; fotografía; archivo fotográfico; análisis fotográfico.

[en] The Barcelona of the Spanish Civil War through the eyes of Antoni Campañà. Photographic and historical analysis

Abstract. The photographs taken by Antoni Campañà (1906-1989) during the Spanish Civil War were hidden for over eighty years until their discovery in the autumn of 2018. This very important discovery provides a new look at Barcelona in war and revolution, offering complementary and unknown photographic material of events of great historical importance such as the Andalusian “Desbandá” of 1937, the protests over the food shortage or the effects of the national bombings, as well as unpublished portraits of the anarchist militiamen or figures such as Joan García Oliver. Of the more than 5000 unpublished war negatives discovered, in this work we analyze ten photographs that are representative of the author, his style and the period he portrays.

Keywords: Campañà; Civil War; photography; photographic archive; photographic analysis.

Sumario: 1. Introducción. 2. Contexto y marco teórico. 2.1. El fotógrafo Antoni Campañà; 2.2. La fotografía catalana durante la II República y la guerra civil; 2.3 La guerra vista por Campañà; 3. Metodología de análisis fotográfico; 4. Análisis de la fotografía de Campañà; 4.1. Características técnicas generales de la fotografía de Campañà; 4.2. Análisis fotográfico de la selección propuesta; 5. Conclusiones; Bibliografía.

Cómo citar: Blanco, M.; González, A. (2020). La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico. *Historia y comunicación social* 25(2), 309-321.

1. Introducción

La extensa, cuantiosa y plural obra fotográfica de Antoni Campañà (Arbúcies, 1906-St. Cugat del Vallès, 1989) y, en especial, su trabajo en la Guerra Civil (1936-1939) han quedado ocultos de la mirada pública más de ocho décadas. Escondido al finalizar la guerra y trasladado repetidamente, su archivo de guerra acabaría en el sótano de la casa del fotógrafo, sin que este se decidiera a exhibirlo antes de su muerte en 1989. La documentación fotográfica de la *caja roja* en la que se conservó, descubierta en 2018, resulta de una enorme importancia histórica. Al margen de ampliar de manera extraordinaria la mirada fotográfica del conflicto en Barcelona y Cataluña, ofrece por primera vez material gráfico complementario de sucesos de gran importancia histórica, pero no documentados gráficamente, como la llegada a Barcelona de “la Desbandá” andaluza de febrero de 1937. Asimismo, ofrece retratos inéditos de personalidades relevantes como el ministro Joan García Oliver o el presidente catalán Lluís Companys además de decenas de

¹ Universidad de Sevilla.
mblancoperez@us.es

² Universitat Autònoma de Barcelona.
arnau.gonzalez@uab.cat

nuevas miradas de milicianos anarquistas anónimos y, sobre todo, de la vida cotidiana de la Barcelona en guerra. Si bien una amplia muestra inicial ha sido recogida en *La caja roja. La Guerra Civil fotografiada por Antoni Campañà* (García-Planas, González i Vilalta, Ramos, ed., 2019, 2020), este trabajo presenta un análisis técnico e histórico de 10 piezas especialmente representativas entre las cuales destaca una inédita.

2. Contexto y marco teórico

2.1. El fotógrafo Antoni Campañà

La trayectoria fotográfica de Campañà durante la guerra irrumpe de manera sorprendente e impactante en el relato gráfico del conflicto civil por lo particular de su obra y aproximación al conflicto. De hecho, Campañà no fue a buscar la guerra, la guerra fue hacia él. Ante ese envite no dudó en dejar estampada su mirada personal. De hecho, sería a través de la cámara, a modo de terapia como sus fotografías atestiguan, como podría gestionar sus emociones ante la magnitud de los sucesos. Lo decía con claridad Marta Gili en 1989: “Fotografió con amargura y tristeza la Guerra Civil Española (1936-1939) y ese mismo sentimiento le impide dar profusa difusión a sus imágenes, que se mantienen la mayoría, aún hoy, inéditas en sus archivos” (Gili, 1989: 10).

Catalanista moderado de centroizquierda, católico y de clase media, Campañà y sus cámaras Leica y Rolleiflex se desplegarían con enorme generosidad y sin autocensura testimoniando el enorme sobresalto del verano de 1936 en Barcelona y sus consecuencias posteriores. Fotógrafo artístico premiado durante los años de preguerra –el español con más reconocimientos y obras en certámenes internacionales–, sus fotografías de guerra no serían afines a ninguna causa a pesar de ser utilizadas profusamente –especialmente por la Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI–. De hecho, la guerra cortarían casi en seco la dinámica de un Campañà en plena expansión durante ese 1936. Llegado a los treinta años, lo había abordado casi todo: fotografía de prensa, deportiva, artística, publicitaria, así como la propia técnica del revelado –experto en bromolios– en su conocido negocio Boada i Campañà de la calle Tallers en Barcelona o la difusión teórica del género fotográfico. Quizás faltara el fotoreporterismo de guerra en su haber.

Y eso en un verano del 1936 en el que la historia de ese género viviría su bautizo en España tras décadas de maduración de trascendentes cambios técnicos tanto en las nuevas cámaras –portátiles y con capacidad de inmortalizar el movimiento–, como en el de las comunicaciones intercontinentales que permitían difundir las imágenes.

Será en ese instante de cambio donde la singularidad de la mirada de Campañà haría presencia llevándolo a ofrecer un fotoreporterismo con ambición estética, pero sin causa política. Un acerbo gráfico ocultado intencionadamente en 1939 que parecería no haber existido en su dilatada trayectoria de casi sesenta años. Y es que con la “desaparición” de ese archivo, vino también la mutilación –inducida por el contexto, pero voluntaria–, del personaje público de Campañà y su *alter ego* fotográfico. De hecho, somos los estudiosos que lo diseccionamos *post mortem* los que lo presentamos en sociedad, en parte traicionando su decisión, para ofrecerle un reconocimiento justo como artista y exponer su archivo fotográfico de la contienda como documentación gráfica de primer orden.

La ocultación en sí tenía un origen plural, entre personal y general. De sobras es conocido cómo la guerra, pero especialmente la postguerra y la larga dictadura franquista, obligaron a tomar decisiones tajantes entre los fotógrafos. A los traumas causados por la contienda, entre ellos los de Campañà, se le añadirían el exilio de algunos, la política de apropiación documental franquista y los avatares de la inmediata II Guerra Mundial de otros, provocando la existencia de *maletas o cajas rojas* llenas de negativos que deberían esperar décadas a ser rescatadas: las de Agustí Centelles en Francia, por cierto, con negativos revelados en el estudio de Campañà, la del alemán Walter Reuter junto al español Guillermo F. López Zúñiga, también con contactos del laboratorio de la calle Tallers, o la definida como “mexicana” de Robert Capa, Gerda Taro y “Chim”, por no hablar de los fondos de la CNT “secuestrados” en el IISH de Ámsterdam con más fotos de Campañà.

Hubo quien fotografió en el bando vencedor –poco analizado todavía– y quien lo hizo en el perdedor. Estos últimos, como Campañà, tuvieron que reflexionar bien sobre qué hacer con su obra. No eran fotografías sin más. Eran pruebas en futuros juicios en la nueva España franquista. En Barcelona hubo quien entregó sus archivos parcialmente –como Josep Brangulí– a la Delegación de Propaganda de Falange, como sería obligatorio, con el riesgo, en caso contrario, de ser considerado “desafecto al Movimiento Nacional”. Otros esquivaron la requisa entregándolos a la Sección Fotográfica del Arxiu Històric de Barcelona, como Carlos Pérez de Rozas. Incluso hubo quien no tuvo suerte o se significó “demasiado” políticamente, como el mismo Centelles, Pablo Luis Torrents, Josep Badosa, Gabriel Casas o el futuro socio de Campañà, Joan Andreu Puig Farran. Exiliados o expulsados de la fotografía de prensa, algunos de ellos acabarían en la fotografía comercial o, simplemente, olvidados.

Campañà hizo lo propio, pero de manera diferente. Siendo avalado por el ingeniero militar franquista, fotógrafo amateur y principal figura del pictorialismo español, José Ortiz Echagüe, con quien había colaborado en la edición española de *Galería. Revista Internacional de Fotografía Artística*, Campañà lo escondió todo sin

ceder nada. Dicha cobertura le permitiría conseguir el carné de fotógrafo acreditado por la dictadura y ser uno de los pocos que fotografiaría los desfiles de los milicianos de la CNT, de Estat Català o del ejército republicano en 1936-1937, así como las de los tambores de moros de Franco, junto a soldados alemanes y miembros de la Guardia Civil en 1939. En este sentido, su acervo fotográfico es una mirada casi completa de la guerra en Barcelona, en tanto que consiguió transitar el conflicto entero siendo fotógrafo de los vencedores y derrotados en cada uno de los momentos culminantes de la conflagración, sirviendo, sin buscarlo, a la propaganda de unos y otros.

Salvado de la purga, aun habiendo sido chofer del Ejército del Aire republicano, escondió sus fondos en el Arxiu Mas para recuperarlos cuando descubrió la utilización por parte de la literatura franquista de sus fotografías de 1936-1937 (Lacruz, 1943, XII, XIII, XVI, XXXI, XXXVII, XXXVIII, XLVI). No le gustó esa doble vida de sus fotos, esa manipulación de su mirada (Martínez, 2014), por otro lado, imposible de detener. Diferente sería su aparición -sin firmar y quizás forzada- en algunas obras de ese primer franquismo con instantáneas ya realizadas como cámara incrustado en las tropas de Franco en su llegada a la frontera franco-catalana (Giménez Caballero, 1939, 8, 11, 50, 52, 61, 80).

Sin embargo, al esconder sus fotografías, se acabó ocultando para siempre. Escasa era la información sobre su trayectoria (Cruañas, 1989; Gili, 1989; Vega, 2017) y casi nula la aparición de su obra en la considerable bibliografía sobre la fotografía en la Guerra Civil (entre otros y con fotografía suya en portada, Balsells, Berrio y Rigol, 2001).

2.2. La fotografía catalana durante la II República y la guerra civil

El 6 de diciembre de 1947 *El Correo Catalán* publicaba una entrevista a Campañà en la que este afirmaba: “En 1936 Barcelona absorbía el 90% de toda España en las aficiones fotográficas”. A pesar de la exageración, la Barcelona anterior a la guerra era una urbe con una vida fotográfica extraordinariamente viva y plural, sin duda más que Madrid. A los nombres más destacados de las vanguardias fotográficas catalanas, Antoni Arissa o Emili Godes, o los pictorialistas todavía vivos como Joaquim Pla Janini o Claudi Carbonell, se le sumaba una serie de sagas de fotógrafos como los Brangulí, Pérez de Rozas o Merletti. A estos se les añadían destacados sellos de postales como la casa del austriaco Adolf Zerkowitz, así como las tarjetas de vistas aéreas de Josep Gaspar y Ramon Claret, expertos en fotografía de monumentos como el veterano Adolf Mas o publicistas como Pere Català i Pic, Ramon Batlles o Josep Compte. Además, llegarían a la ciudad fotógrafos extranjeros destacados, como la alemana Margaret Michaelis, acogida por los círculos anarquistas germánicos exiliados en la ciudad. Había mercado y espacio para explotar la fotografía en todos los ámbitos, pues tanto la versión más clásica como la más vanguardista tenían en las agrupaciones fotográficas locales o generales –la Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC), de la cual Campañà era socio activo desde 1928– una red de difusión de gran riqueza. Lo explica de manera elocuente Ucelay-Da Cal (2010: 95-233) en su introducción al monumental volumen sobre Josep Brangulí.

Más de una década después de esa primera aseveración de Campañà, en 1969, reiteraba su análisis en uno de los primeros textos de historia de la fotografía de España: “La fotografía en Barcelona”, aparecido en el número XXI de la *Miscellania Barcinonensia*. Campañà insistía en el liderazgo catalán en la introducción de tendencias, en la potenciación de la industria fotográfica y en la calidad de sus fotógrafos artísticos y periodísticos. Quizá se estaba definiendo a sí mismo. Era una mirada diferente, pero que, en la década de 1930, ya había planteado en parte Pere Català i Pic y de la cual habría participado Campañà al hablar de la «Cataluña fotográfica». Era una posición nacionalista de Català que se englobaba en unos años de gran efervescencia de la fotografía catalana y donde múltiples sectores de los partidos políticos catalanistas organizaban salones, concursos o secciones de fotografía por doquier.

Lo ha explicado de manera amplia la bibliografía especializada de las últimas dos décadas con la recuperación de muchos de esos fotógrafos olvidados bajo la sombra del franquismo. Hasta los años 2000, el repertorio se resumía en las aportaciones, documentales y de urgencia, de obras como las de Edmon Vallés (1977 y 1978) sobre la historia de Cataluña en imágenes entre 1888 y 1936 –sin autoría ni procedencia de las fotografías– y las primeras incursiones de Centelles –aún en vida– (Centelles, 1978; Jackson y Centelles, 1982) o, ya fallecido, en múltiples exposiciones y obras (sin ser exhaustivos, Centelles 1988, 2007, 2009). Como complemento ampliador, aunque muy limitado, algunas publicaciones de ámbito municipal intentarían dotar de cierto bagaje gráfico a la fructífera historia local catalana (entre otros, Carreras y Vall, 1990). En pocas palabras, llegados al siglo XXI había poco más que Centelles y, evidentemente, las fotografías tomadas en la Cataluña en guerra por Robert Capa (entre otros, Capa, 1999), por lo menos entre los fotógrafos identificados. Por fortuna, el interés hacia el cosmos fotográfico barcelonés y catalán ha podido dar un salto más que remarcable.

De hecho, algunas iniciativas como la página web *Repòrters Gràfics*³, coordinada por Teresa Farré y Pablo González Morandi bajo el paraguas del Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ), están colaborando en dotar de destacadas obras al estudio de la fotografía en la Cataluña de la primera mitad del siglo XX. Producto de esa iniciativa es el doble volumen *Barcelona 1900-1939. Repòrters Gràfics* (2015), obra axiomática. En ese sentido, las

³ <http://www.reportersgrafics.net/es/p-r-o-y-e-c-t-o>

cosas se aceleraron en la última década con diferentes obras esenciales sobre fotógrafos como los Merletti (2014), Adolf Zerkowitz (2014), Gabriel Casas (2015), Francesc Boix (2016), Ramon Borràs (2018) o, anteriormente, Rafael Vilarrubias (2007), así como biografías en imágenes de figuras como el presidente de la Generalitat, Lluís Companys (González i Vilalta y Morales, 2015; anteriormente, Martín Ramos, 1991) en forma de segunda parte del retrato gráfico de su antecesor Francesc Macià (Ucelay-Da Cal, 1984). Mientras la expansión bibliográfica de la obra de Agustí Centelles seguía su curso (Martín y Ortuño, 2014; Griñó, 2017; Bosch, 2018), en medio de la polémica política sobre la compra y traslado de su legado al Centro de Documentación de la Memoria Histórica de Salamanca (2009-2011) y de la creación de la Colección Nacional de Fotografía de Cataluña (2015), el resto empezaba a dar una panorámica mucho más real de la experiencia fotográfica en la Barcelona entre 1929 y 1939. Lo mismo ocurriría con la fotografía *amateur* realizada por soldados de diversos ejércitos, con evidente interés documental, pero sin transcendencia estética (por ejemplo, Gesalí e Íñiguez, 2019).

Pero la fotografía en Cataluña durante la Guerra Civil tuvo muchos otros elementos a tener en cuenta. Por un lado, a toda la riqueza de posibilidades ante la cámara se le debe añadir la transcendencia del cambio provocado por el estallido del conflicto. Durante esos tres años —especialmente hasta mayo de 1937— la fotografía de actualidad viviría una expansión desahogada en lo que se ha venido a calificar de auténtico nacimiento del reportaje fotográfico moderno.

Además, entre esa Barcelona fotográfica de preguerra y la nueva realidad, aparecería el Comissariat de Propaganda de la Generalitat, creado por un decreto del 5 de octubre de 1936 y dirigido por Jaume Miravittles. En su seno, la fotografía sería un elemento esencial (Pascuet y Pujol, 2006: 46-49, 110-112; Solé i Sabaté y Villarroya, 2006). Ante ello, la fotografía catalana hizo lo único que podía hacer: trasladar esa exuberancia de autores al nuevo contexto. De lleno en la revolución anticapitalista liderada por la CNT-FAI y los restos institucionales en manos de Esquerra Republicana de Catalunya, los fotógrafos no pudieron escoger. O se dotaba de imágenes a las formaciones de izquierdas, anarquistas dominantes y marxistas varios —POUM y PSUC—, así como a los organismos de la Generalitat, o se silenciaba la cámara. Y eso cuando la fotografía había tomado un protagonismo central en la lucha propagandística, especialmente en la arena internacional. Lo escribía el propio Campañà años después del conflicto: “Cuando la guerra... mejor no recordarlo... pero a las 12 horas de empezado el baile en Barcelona salían mis fotos al extranjero”⁴. Desde el propio Comisariado se distribuyeron algunas suyas a las agencias internacionales, a corresponsales y diplomáticos.

En el seno de todo este tránsito, el comisariado catalán sería un ejemplo paradigmático de la propaganda político-cultural total propia de los años 30, con una capacidad sorprendente de difusión a escala internacional. En su seno encontraremos a Campañà junto a algunos de los nombres más destacados de la fotografía catalana. En este sentido, según Cruañas (1991: 29), durante los primeros meses se creó un *pool* para poder cubrir la avalancha de escenarios. Esta situación, sumada a la política de las publicaciones de no indicar siempre la autoría de las fotos, ha creado y sigue creando grandes dificultades para atribuir determinadas imágenes. No obstante, respecto a las que podemos atribuirle, si repasamos las copias reveladas que se han conservado en su fondo personal y en algunos archivos públicos, podemos convenir que aportó imágenes que bien podríamos calificar de “oficiales”, a los archivos fotográficos —destruidos o perdidos— de las Consejerías de Defensa y de Economía del gobierno catalán, así como al Comisariado de Propaganda.

De hecho, Campañà es ejemplo paradigmático de la complejidad que surfearon los fotógrafos como tantas otras profesiones creativas o intelectuales. Ante eso, Campañà, como sus colegas, tanto en ese momento como en 1939, se “buscaron la vida”. Eso, por ejemplo, comportaría que algunas series de fotografías del católico Campañà se convirtieran en el paradigma de la imagen revolucionaria de la iconoclasta CNT-FAI difundida por el mundo entero, realidad que lo sitúa como una figura extraña y ajena, como llegada de fuera, en los primeros análisis de la fotografía revolucionaria anarquista (Antebi *et al.*, 2019: 101-102). En una aproximación inicial demasiado cerrada a la pretendida estética anarquista, Campañà desentona como uno de los principales suministradores de material al lado de otro fotógrafo sin adscripción política, David Marco —especialista deportivo—, y de las fotógrafas, en este caso sí cercanas al anarquismo, la húngara Katalin Deutsch, más conocida como Kati Horna, y la alemana, también cercana a los núcleos ácratas y ya citada, Margaret Michaelis.

Probablemente suceda lo mismo cuando se aborde la propaganda comunista catalana o la de las formaciones nacionalistas. Los fotógrafos, al margen de los que se vincularon por afinidad ideológica a algunas siglas, se adaptaron, como el resto de la sociedad.

La cuestión es que los estándares del Campañà de preguerra se mantuvieron en cierta medida. Contrapicados, retratos excepcionales que realzan al ser humano en toda su grandeza a pesar del contexto, puntos de fuga en desfiladas varias, pero también un don de la oportunidad. Con encuadres muy formales, solo forzados cuando usa la cámara Rolleiflex para hacer retratos, adoptando un estilo vanguardista ruso. Eran imágenes que, como decía Walter Benjamin en sus reflexiones sobre la fotografía, captaban cierta “esencia de vida”, aquella aparición irreplicable.

En ellas vemos el complejo proceso interno de Campañà con respecto a la situación sociopolítica del país. Él quería quedarse con la fotografía artística y rechazaba, a pesar de retratarla, la realidad que le tocaba vivir como

⁴ Arxiu Família Campañà, *En el cincuentenario de un fotógrafo*. Conjunto de notas redactadas a mano por Campañà. Sin fecha. Inéditas.

expresaba visiblemente su expansión en Argentina. Cuando terminaba la guerra, decidió que esa sería su maleta. Que nadie la volvería a abrir en su vida. Y lo cumplió. Entre el final del conflicto civil en 1939 –cuando la fotografía celebraba su centenario– y la caída del Muro de Berlín en 1989 nadie vio esas fotografías, tampoco en los treinta años siguientes, hasta que llegó 2018-2019.

2.3. La guerra vista por Campañà

Cuando uno se aproxima a la obra fotográfica de guerra de Campañà debe tener en cuenta ciertos elementos. En primer lugar, la práctica totalidad de sus instantáneas fueron realizadas en Barcelona durante el período comprendido entre el inicio de la guerra y principios de 1938 –cuando se enrolará en el Ejército del Aire–, para retomar la cámara con la entrada franquista en la capital catalana en enero de 1939. Son miles de fotografías sin título, algunas de ellas difundidas internacionalmente, que Campañà nunca haría brillar en su currículum, ni siquiera tras la muerte de Franco. Cuando Centelles sacaba a relucir sus épicas fotografías, él se mantuvo en silencio. No quiso explotar sus fondos para convertirse en una de las principales miradas de la guerra. Para resumirlo brevemente bastan dos episodios. Por un lado, de aquellas miles de ventanas abiertas a la complejidad de la guerra en Barcelona –fueran sociales, identitarias, campo-ciudad, izquierdas diversas enfrentadas, así como la evidente entre conservadores y republicanos–, solo seis fotografías pasaron el tránsito a la técnica del bromóleo que tanto había cultivado desde finales de los años veinte. Tenía una producción de guerra más que generosa en retratos e imágenes que le incitaban a publicarlos, pero ¿dónde exponerlos sin tener que librar sus negativos a las autoridades? Pero aun había algo más profundo en la autonegada difusión de su obra. Cuando en febrero de 1989, a pocos meses de su muerte, Marta Gili comisarió una breve exposición de la obra de Campañà, este solo cedió dos fotografías de la guerra. Guardó sus 5000 negativos y los 500 positivados que había ido escondiendo en diversas ubicaciones hasta recabar en su casa de St. Cugat del Vallès.

3. Metodología de análisis fotográfico

A diferencia de otras ramas del arte, la fotografía carece de una abundante literatura científica sobre metodología analítica, quizás porque hasta muy tarde no fue considerada arte y porque, en el campo de las ciencias sociales, hasta bien entrado el siglo XX, y por motivos técnicos, no pudo ofrecer mucho más que meras reconstrucciones artificiales de la vida y del mundo.

La ausencia de una tradición historiográfica y analítica en este campo (a diferencia de otros más desarrollados como el análisis de la pintura o del cine), no permiten dar cuenta de la existencia de diferentes corrientes metodológicas con entidad suficiente frente a otros ámbitos de reflexión (Marzal 2007: 97).

Las diferentes funciones del lenguaje serán el soporte y base del nuevo E-O-R (Estímulo-Organismo-Respuesta). A este modelo semiótico le seguirán Lazarsfeld, Hovland y Lewin en lo que, probablemente, es el punto de partida de la metodología del análisis fotográfico. Ciertamente existen propuestas metodológicas para analizar la fotografía entendida como imagen, pero, o bien se trata de propuestas de análisis demasiado generales, por abarcar todo el conjunto de las artes visuales (Dondis 1973) –abarca diseño, pintura, cine y, muy residualmente, fotografía– o bien consisten en reflexiones sobre la ontología fotográfica, pero no se centran en la metodología analítica (Zunzunegui 2008) o en el análisis de su estatuto como medio (Susperregui 2000).

De toda la literatura científica sobre metodología para el análisis fotográfico sin duda la más completa es la ofrecida por Marzal (2007), quien aporta una metodología multivariable en torno a cuatro niveles:

1. Nivel contextual
2. Nivel morfológico
3. Nivel sintáctico
4. Nivel enunciativo

Además de estos cuatro niveles, en el presente trabajo ofrecemos, a modo de complemento, un epígrafe donde se detallan los pormenores técnicos, tanto de la composición, marca y modelo de la película histórica o la emulsión (si se conoce), como de la toma fotográfica, su revelado y su positivado en papel o planchas. Asimismo, es necesario explicar el proceso de digitalización de ese material. En definitiva, se trata de poner en interacción buena parte de los condicionantes que entran en juego en la práctica fotográfica, largamente ya superado el debate sobre su pertenencia o no a las artes o las ciencias.

Resumimos en la tabla 1 lo comúnmente aceptado metodológicamente en el análisis fotográfico (fundamentalmente a partir de Marzal, 2007), más las cuestiones que consideramos que afectan a la fotografía digital o digitalizada y de rescate de material histórico (Blanco Pérez, 2020).

Tabla 1. Esquema de análisis fotográfico.

Nivel analítico	Descripción	Elementos que lo componen
Contextual	Característica técnica de la obra y acercamiento al autor y su obra (Marzal 2007)	título / procedencia / año (etapa histórica) / género fotográfico.
Morfológico	Estructura interna de la pieza fotográfica.	Elementos compositivos propios del medio de forma aislada: anclaje visual / aire / punto / línea / tipos de planos. Figuras visuales: metáfora, comparación, cosificación, paradoja, gradación...
Sintáctico	Relación de un elemento con otros.	Espacio de representación. Tipo de luz / tipo de iluminación.
Enunciativo	Relación que se establece con el potencial receptor: reflexión en torno al mensaje referido al receptor. Horizonte de expectativas (Jauss, 1976).	Enlace de la obra con otras corrientes artísticas, obras o lenguajes estéticos. Universo digital / la defragmentación mediática.
Coordenadas de revelado / digitalización	Reflexión en torno a toma / negativo / copia (Adams, 1981) y su respectiva transcripción binaria: disparo / formato de archivo / impresión.	Características de toma: textura / tipo de luz / nitidez / parámetros expositivos sistema de zonas – histograma / color – BN / colorimetría / temperatura de color / dominante / contraste. Características del revelado (película, líquidos, fórmulas químicas), positivado (tiempos, papel, químicos, virados), ampliación final en papel u otro medio.

4. Análisis de la fotografía de Campañà

4.1. Características técnicas generales de la fotografía de Campañà

Con respecto a lo estrictamente técnico en la obra de Campañà, visto que él mismo era comercial de diversas marcas fotográficas, es fácil constatar su versatilidad en cuanto a productos químicos, técnicas de revelado, positivado y pericia entre formatos (35mm, formato medio 6x6, 16mm, etc.). Además de la marca del rollo, Campañà anotó a mano toda suerte de indicaciones e instrucciones sobre aplicaciones técnicas de laboratorio y fórmulas químicas. Con respecto a la toma, todas las piezas aquí adjuntas se fotografiaron con dos cámaras, ambas alemanas. Una es la Rolleiflex, que se fabricó por primera vez en 1920 en la ciudad sajona de Braunschweig. Ofrecía un formato 6x6 con rollos de paso universal de 120mm y estaba dotada de una gran lente fija Zeiss pero carecía de pentaprismo. La segunda es la Leica III, la madre de las cámaras de 35mm actuales, primera máquina dotada con un sistema de enfoque que, sin ser paramétrico, ofrecía cierta facilidad al ojo del fotógrafo –mediante un sistema de falso objetivo doble paralelo–, y ya montaba rollos de 35mm compatibles con los actuales. En lo concerniente al revelado, el fabricante de los rollos será comentado junto a cada pieza, pues varían las marcas utilizadas. En cuanto a su digitalización y escaneado, todas las piezas fueron fotografiadas en estudio sobre cuerpo Nikon D800 –36,4 mp totales bajo sensor *Full Frame*– con lente SP 90mm f2.8 macro apocromático de marca Tamron. Posteriormente fueron positivadas y tratadas con el *software* Adobe Lightroom, bajo cuya base se han limpiado y retocado los pequeños defectos de los rollos originales y se han tratado las imágenes como un banco de imágenes integral, del mismo modo que se habría trabajado con un archivo fotográfico digital actual.

Por último, debemos reseñar que gran parte de los negativos aparecidos en la caja roja permanecen aún inéditos y en proceso de catalogación y edición. Las diez piezas que se analizan en este artículo han sido seleccionadas con criterios narrativos y estéticos, permitiéndonos ofrecer una mirada de Campañà lo más poliédrica posible, pues, a diferencia de otros fotógrafos conocidos de la Guerra Civil, Campañà era, ante todo, un retratista. Por ello no solo hemos seleccionado el material en función de su interés histórico, sino que también hemos atendido a su capacidad para crear retratos pictóricos –de estética razonablemente vanguardista– junto a la cobertura meramente mediática del conflicto.

La mirada de Campañà, como ya se ha dicho, era principalmente una mirada humanista y artística, alejada del canon reportero de los años treinta, con un discurso propio a caballo entre el retratismo pictorialista y las vanguardias. Poseía un gusto exquisito por el retrato en su ambiente (lo que años más tarde desarrollarían los franceses en el famoso humanismo fotográfico) y una certera mirada hacia la vida humana en los gestos: la proxémica, la posición gestual, la capacidad denotativa y connotativa (que también, a su vez, profundizarían los italianos del neorrealismo más tarde). Su gusto por las líneas diagonales (propio del constructivismo) pero sin perder la técnica compositiva pictorialista de canon estético humanista será su principal aportación técnica.

4.2. Análisis fotográfico de la selección propuesta

Como se ha indicado, de las más de 5000 piezas halladas en la caja roja, se han seleccionado estas diez fotografías que suponen cierto corpus narrativo autónomo⁵ y que analizaremos de forma individualizada.

⁵ Todas las fotografías, salvo una, han sido reproducidas en las ediciones catalana y castellana de Campañà (2020). Concretamente, en las páginas 215, 245, 246-247, 161, 89, 159, 146-147, 327 y 96.

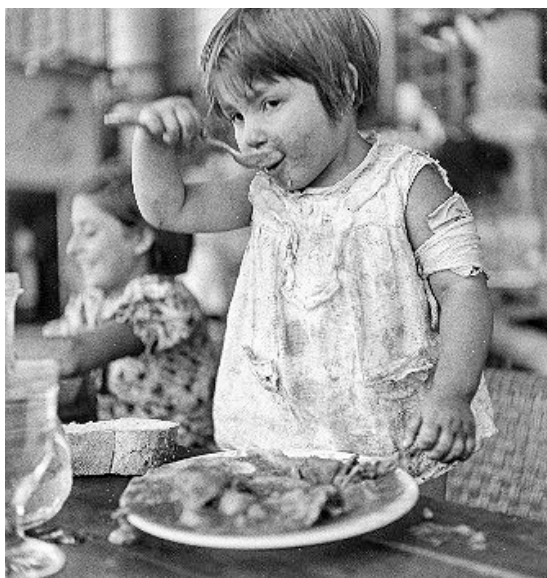


Foto 1. Nivel contextual: Sin título. 1936. Género: retrato, subgénero: retrato en su ambiente.

A nivel morfológico, observamos un retrato de niña humilde comiendo en el restaurante del Casino de St. Sebastià en la Barceloneta, convertido en comedor social en el verano de 1936. El fotógrafo ofrece un juego visual que resalta el contraste entre el retrato de la niña en primer término y el retrato diafragmado de otra niña –de más edad– quien, además de comer, sonríe. La fotografía está tomada con la característica estética visual compositiva en forma de X en la que el sujeto queda en el centro de una toma con poco aire superior –incluso se corta, levemente, la cabeza a la niña– pero que se compensa con el espacio inferior y lateral derecho. A nivel sintáctico, el retrato, con una profundidad de campo de en torno a 3.5f, realizado sobre rollo de 6x6 en cámara Rolleiflex, y con plano paralelo y perspectiva frontal, aunque con un leve escorzo en 3/4, posee el ritmo visual que le confiere el movimiento de la mano que sostiene la cuchara con la que come la niña. A nivel enunciativo, la obra forma parte de una serie de retratos, individuales y colectivos, tomados en el mismo lugar, que serían aprovechados por diferentes servicios propagandísticos. Por un lado, fue usado por la propaganda del Partit Socialista Unificat de Catalunya en un folleto sobre los refugiados llegados a Cataluña de 1937 –en castellano y francés– en el que sería incluido, manipulando su origen, con las dos siguientes imágenes, entre otras. Además, lo usó la Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI en el libro publicado en 1938: *¿España? Un libro de imágenes sobre cuentos de miedo y calumnias fascistas*. La imagen, junto a otras dos de la misma serie de Campaña y de otros autores, pretendía ilustrar la supuesta falsedad de las informaciones sobre la hambruna y los problemas de abastecimiento en la zona republicana que publicaba la prensa franquista. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de un rollo Persensoplanfilm del fabricante alemán Perutz.



Foto 2. Nivel contextual: Sin título. Febrero de 1937. Género: retrato, subgénero: retrato en su ambiente.

A nivel morfológico, observamos un retrato coral donde se muestran cuatro generaciones de mujeres malagueñas que, tras un largo viaje en tren desde Málaga, acaban de llegar al Estadio Olímpico de Barcelona huyendo de la ofensiva aérea italofranquista sobre Málaga. A nivel sintáctico, el retrato, con una profundidad de campo de en torno

a f5,6, realizado sobre rollo 35mm en cámara Leica III, y con plano contrapicado y perspectiva rítmica (escorzo en 3/4), presenta una composición más poliédrica que la fotografía 1. En esta pieza, a nuestro juicio, el interés reside en la mirada de una niña que, mientras sostiene a un bebé, está interpelando con la mirada a Campañà. Junto a ella su abuela agarra a otra niña y su madre mira, con desdén, al retratista Campañà. A nivel enunciativo es más reporteril que pictórica y se centra en un episodio de la guerra en Andalucía conocida como “la Desbandá”. Serán cuatro generaciones de mujeres que, en un mismo encuadre, miran con miedo. Junto a ellas, la silueta de un hombre culto bajo sombrero, cuya presencia parece, cuanto menos, siniestra. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de un rollo Panchromatic, del fabricante francés Du Pont.

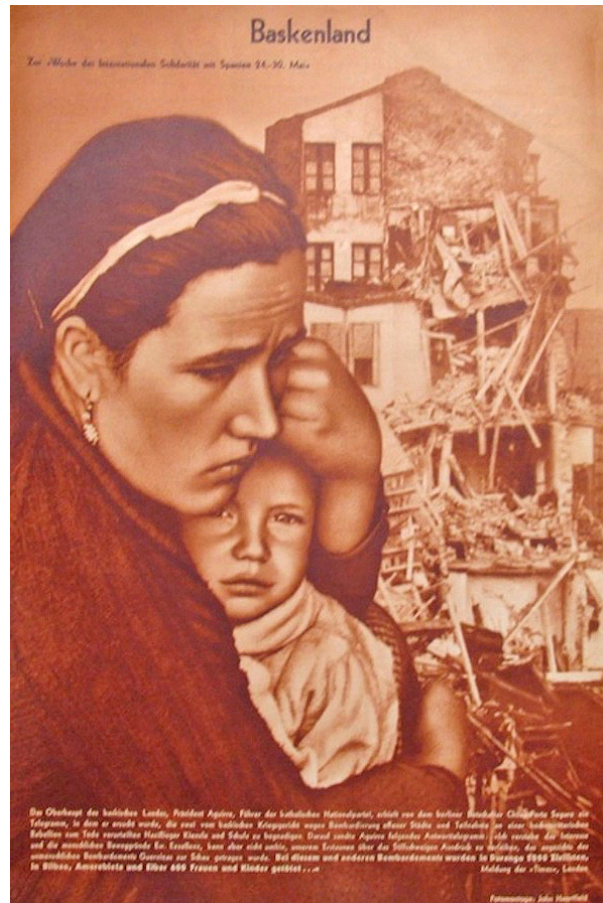


Foto 3. Nivel contextual: Sin título. Febrero de 1937. Género: retrato.

En cuanto al nivel morfológico, se trata de un retrato con tal fuerza dramática que parece una piedad. El dramatismo lo aporta también el plano tan forzosamente contrapicado en el que, sin embargo, la mirada de la niña conserva la geometría de un plano paralelo en X en cuyo centro geométrico recae la fuerza del rostro de la pequeña. A nivel sintáctico, el retrato tiene una profundidad de campo de en torno a f2,8, realizado sobre rollo de 35mm en cámara Leica III, y con plano contrapicado y perspectiva rítmica. Pertenece también a la serie de los refugiados andaluces recién llegados de “la Desbandá”. En este caso, la fotografía tendrá una segunda vida. Incluida por el Comissariat de Propaganda en algunas publicaciones difundidas en Europa, el artista alemán Helmut Herzfelde (más conocido como John Heartfield) la utilizaría como elemento central del fotomontaje que se publicó en el número 22 de la revista *Die Volks-Illustrierte*, aparecida en Praga el 2 de julio de 1937. Heartfield, militante comunista, haría pasar la fotografía de Campañà como el retrato de dos supervivientes del bombardeo de la Luftwaffe sobre Gernika del 26 de abril de ese año. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de un rollo Panchromatic, del fabricante francés Du Pont.

La siguiente imagen, en lo referente a su morfología, tiene la fuerza dramática que le otorga la acción bélica. Una mujer revuelve, tal vez entre sus pertenencias, después del caos provocado por el primer bombardeo en el barrio de la Barceloneta del 29 de mayo de 1937. Forma parte de una serie amplia de reportajes sobre las consecuencias de los bombardeos de 1937 y 1938. Campañà, dotado de una mirada de gran sutileza, rehuiría fotografiar cadáveres e imágenes sangrientas. En su lugar, mostrará el horror a través de la mirada de quienes la padecen. A nivel sintáctico, el retrato coral ofrece una profundidad de campo media (f5,6) con un punto de fuga que se pierde en el centro en X de la composición. La fotografía se realizó sobre rollo de 35mm con una cámara Leica III. El nivel enunciativo nos retrotrae a algunas de las imágenes más icónicas de la contienda, coetáneas al humanismo fotográfico de autores como

Cartier-Bresson en sus imágenes de Sevilla bombardeada. No obstante, el elemento diferenciador será que en la pieza de Campaña las miradas no se cruzan, mostrando la confusión del momento. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de un rollo Persenso-planfilm del fabricante alemán Perutz.



Foto 4. Nivel contextual: Sin título. 1937. Género: retrato de acción, fotoperiodístico.



Foto 5. Nivel contextual: Sin título. 1936. Género: retrato posado.

A nivel morfológico, observamos un retrato perteneciente a una serie de posados. A nivel sintáctico, la fotografía presenta ciertas referencias vanguardistas en su composición constructivista, tan del gusto de Campaña (como las líneas diagonales y la profundidad de campo completan a f22). Dispara con formato medio 6x6 en Rolleiflex. A nivel enunciativo, la pieza alcanzó gran fama: esa miliciana de la CNT-FAI en el cruce de la calle Hospital con la Rambla dels Estudis –con la Casa dels Paraigües al fondo– acabaría convirtiéndose en un icono, pues fue portada del álbum de tarjetas postales titulado *La lucha en Barcelona* (1936), difundido en toda Europa. Con el paso de las décadas, especialmente a partir de los años 70, se reproduciría en múltiples contextos y en diferentes países, sin ubicar nunca su autoría ni el contexto. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de un rollo de formato medio del fabricante alemán Hauff.



Foto 6. Nivel contextual: Sin título. 1937. Género acción.

A nivel morfológico, observamos una toma de acción en el contexto de un bombardeo en el barrio del Eixample, en el momento en que se está trasladando a un niño al Hospital Clínic. A nivel sintáctico la pieza presenta varias de las particularidades visuales de Campañà, gran retratista que también era capaz de captar la acción. La fotografía presenta las tendencias vanguardistas en su composición constructivista, con $f5,6$ y gran ritmo visual. A nivel enunciativo, es muy destacable que, a pesar de la rapidez con la que se tuvo que tomar la imagen, esta muestra características constructivistas, con claras líneas dominantes trasversales en todo el plano, lo que demuestra una gran pericia técnica. En cuanto a las coordenadas de revelado, se trata de un rollo de 35mm del fabricante alemán Hauff.



Foto 7. Nivel contextual: Sin título. 1937. Género: acción.

A nivel morfológico, se trata de una fotografía que muestra a dos mujeres ante los escombros de los edificios de su calle, después del bombardeo del barrio popular del Poble-sec el 14 de marzo de 1937. Presenta la particularidad de ser una composición equilibrada, de plano paralelo y volúmenes geométricos. A nivel sintáctico, presenta una profundidad de campo media $f5,6$ (los cascotes del primer plano aparecen difuminados) pero suficiente. Como casi siempre en la obra de Campañà aparecen líneas trasversales que cruzan el encuadre, en este caso lo que parece ser un cable eléctrico y su sombra, que rompen la armonía visual y le conectan, una vez más, con las vanguardias. A nivel enunciativo la imagen posee también cierto estatus de documento. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de un rollo de 9x12mm del fabricante alemán Mimosa.



Foto 8. Nivel contextual: Sin título. 1936. Género: reportaje. Fotografía inédita.

Esta imagen ve por primera vez la luz en este trabajo. A nivel morfológico, la fotografía muestra a una mujer que increpa a un hombre. Se trata de una joven militante de la CNT-FAI que ofrece insignias a los transeúntes. Algunos la aceptan, otros la rechazan con gesto hosco, como el hombre en primer plano, vestido con un vestuario propio de la clase media o de un empleado de comercio. Integrada en una serie realizada en la Rambla, Campañà retrata la tensión inicial en la sociedad catalana tras el golpe de Estado, con una estética que muestra una dimensión reporteril, periodística, que conecta con lo sucedido en la Cataluña de 1936. A nivel sintáctico, la imagen es una foto vertical compuesta con armonía, diafragmado contenido de f4, y contrastes duros, pero bien resueltos. A nivel enunciativo, su proxémica y comunicación gestual (mujer de espaldas frente a hombres de frente) tiene lecturas sociales de gran sugerencia. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de un rollo de 35mm del fabricante alemán Hauff.



Foto 9. Nivel contextual: Sin título. 1936. Género: reportaje.

A nivel morfológico, observamos una fotografía que muestra a milicianos, posiblemente de ERC, en el cementerio de Montjuïc el día del entierro de Enric Fontbernat. Tres de ellos van armados. A nivel sintáctico, esta foto, siendo documental, nos permite observar las preferencias artísticas del autor y su tendencia a una narrativa muy sugerente, donde los volúmenes se integran en el contexto, un cementerio, y donde todos los milicianos aparecen de espaldas, en una pieza

con gran profundidad de campo (f8). A nivel enunciativo, además, posee lecturas interesantes: Campañà los retrata no como un posado, sino en movimiento, con un paso al frente como los egipcios retrataban en sus esculturas el paso hacia la eternidad, en pleno camino de transición. En alguien con la formación humanista de Campañà los detalles son siempre trascendentes. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de un rollo de 9x12mm del fabricante alemán Mimos.



Foto 10. Nivel contextual: Sin título. 1936. Género: retrato. 28 de agosto de 1936.

A nivel morfológico, este es un retrato de Joan García Oliver, líder cenetista que sería, tiempo después de esta foto, ministro de Justicia republicano. La imagen está tomada en la Estación del Norte de Barcelona, antes de que partiera hacia el frente de Aragón con la columna de Los Aguiluchos. Forma parte de una extensa serie de retratos de milicianos. A nivel sintáctico se trata de un retrato heroico de gran pericia técnica, con una luz natural modulada para crear volumen y un diafragma muy crítico, f2,8. El escorzo del futuro ministro, mirando en 3/4 a un lado izquierdo hacia el que se fuga visualmente, se acompaña con el fondo diafragmado de un tren lleno de milicianos. Enunciativamente la fotografía se asemeja a los retratos heroicos de la Guerra Civil (destacando entre todos los de Hans Gutmann) de los que será, curiosamente, precursor. A nivel de coordenadas de revelado, se trata de placas de 6x6mm del fabricante alemán Auff, modelo Pancola.

5. Conclusiones

El hallazgo y primera difusión de las fotografías de guerra de Campañà entre el otoño de 2018 y el de 2019 es, sin duda, de una gran importancia para conocer a nivel gráfico la intrahistoria de las consecuencias del golpe de Estado de 1936: la contención de la insurrección por parte del gobierno y la revolución popular anarquista autogestionada en paralelo. La minuciosidad técnica de Campañà, además de anotar fechas, lugares, diversas reflexiones, así como detalles de revelado y datos técnicos junto a los negativos y placas, nos permite tener una mirada nueva, fecunda, de detalles de hechos documentados sin testimonio gráfico. A esto, ya de por sí relevante, se le debe añadir el nivel de conservación total del archivo, opuesto -entre otros- al mutilado archivo de Centelles, asemejándolo más -en cuanto a integridad archivística- a la maleta mexicana de Robert Capa.

Pero, también frente a la maleta de Capa, presenta diferencias ontológicas notables. El análisis minucioso de las diez piezas ofrecidas en este artículo nos ofrece a un Campañà que es, ante todo, un artista, un retratista (de sólida formación humanista burguesa) y pequeño emprendedor (que probaba productos de diversos fabricantes), antes que un fotorreportero al uso. Gracias a su conocimiento del contexto en que se desarrollaba la contienda, pudo fotografiar con un estilo muy personal (a caballo entre el pictorialismo previo y las vanguardias coetáneas) los sucesos de su ciudad, mirando desde dentro el derrumbe de un mundo que era el suyo propio, con una mirada endógena de los acontecimientos, frente a los fotorreporteros extranjeros que se acercaban al conflicto desde el interés reporteril y periodístico.

En conclusión, el hallazgo de este archivo y su difusión inicial sirve para reivindicar una figura clave en la historia de la fotografía española de la Guerra Civil, así como del conjunto del siglo XX que, hasta ahora, aparecía como un fotógrafo menor, del cual se conocían escasas piezas. Todo un hallazgo que seguirá cribándose y analizándose, no sólo respecto al enfrentamiento civil, y que, sin lugar a duda, ofrecerá una mirada más completa, más poliédrica, de un periodo vital de la historia de España.

Bibliografia

- Adams, A. (1981). *El negativo*. Madrid: Omnicon.
- Antebi, A.; González Morandi, P.; Ferré, T.; Adam, R. (2019). *Gràfica anarquista. Fotografia i revolució social 1936-1939*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Balsells, D.; Berrio, J.; Rigol, J. (2001). *La Guerra Civil espanyola. Fotògrafs per a la història*. Barcelona: Museu Nacional d'Història de Catalunya.
- Blanco Pérez, M. (2020). *Manual de tecnologia para la comunicació audiovisual y publicitaria: de la cámara al dron*. Salamanca: Comunicación Social.
- Boix, F. (2016), ed. Barbal, M.; Cruanyes, J.; Solé i Sabaté, J. M.; Barnadas, R. *Los primeros disparos de Francesc Boix*. Barcelona: Ara Llibres.
- Borràs, R. (2018), ed. Biscarri, J. *Ramon Borràs, obra fotogràfica: Lleida, de la Guerra Civil als anys seixanta*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Brangulí, J. (2010), ed. AA. VV. *Brangulí*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Capa, R. (1999), ed. VV. AA. *Capa: cara a cara*. Madrid: Museo Reina Sofia.
- Carreras, M.; Vall, N. (1990). *La II República a Badalona, 1931-1936. Una població industrial en crisi*. Badalona: Museu de Badalona.
- Centelles, A. (1978), ed. Centelles, A. *Colección de fotografías del periodo octubre 1934-diciembre 1938*. Barcelona: Fotografia Industrial Centelles.
- Centelles, A. (1988), ed. Balcells, A.; Fontcuberta, J.; Green, J. *Agustí Centelles, 1909-1985: fotoperiodista*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Centelles, A. (2007), ed. Berga, M. *Centelles, les vides d'un fotògraf, 1909-1985*. Barcelona: Lunwerg-Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona.
- Centelles, A. (2009). *Diari d'un fotògraf: Bram, 1939*. Barcelona: Destino [con ediciones en castellano e inglés en el mismo año].
- Centelles, A. (2014), ed. Martín, O.; Ortuño, M. *[Todo] Centelles*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Centelles, A. (2017), ed. Griñó, A. *Centelles en primera plana*. Valencia: Diputació de València-MUVIM-Fundación Pablo Iglesias.
- Centelles, A. (2018), ed. Bosch, O. *Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida*. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera-Ajuntament de Lleida.
- Cruañas, J. (1989). "Antoni Campañà i Bandranas", *Capçalera: revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, n. 6, pp. 27-30.
- (1991). "Els fotògrafs barcelonins als anys de la guerra civil", *Capçalera: revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, n. 27, pp. 28-31.
- Dondis, D. A. (1985). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: GG.
- García-Planas, P.; González i Vilalta, A. y Ramos, D. (eds.) [2019] (2020). *La caja roja. La Guerra Civil fotografiada por Antoni Campañà*. Barcelona: Comanegra.
- Gesalí, D.; Ñíguez, D. (2019). *Catalunya any zero. Crònica visual de la desfeta*. Barcelona: Angle Editorial.
- Giménez Caballero, E. (1939). *¡Hay Pirineos!* Barcelona: Editora Nacional.
- González i Vilalta, A.; Morales, M. (2015). *Lluís Companys. Una vida en imatges*. Barcelona: Base-Generalitat de Catalunya.
- Jackson, G.; Centelles, A. (1982). *Catalunya republicana i revolucionària: 1931-1939*. Barcelona: Grijalbo.
- Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Lacruz, F. (1943). *El Alzamiento, la Revolución y el Terror en Barcelona. 1936 19 de julio-26 de enero 1939*. Barcelona: Librería Arysel.
- Martín Ramos, J. L. (1991). *Lluís Companys i la Catalunya popular*. Barcelona: Diputació de Barcelona-L'Avenç.
- Martínez, R. (2014). "Fotografies captives. quan les imatges canvien de bàndol i peu de foto", *Girona 2014: Arxius i Industries Culturals. Jornades Imatge i Recerca*.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Pascuet, R.; Pujol, E. (dir.) (2006). *La Revolució del bon gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Arxiu Nacional de Catalunya-Viena Edicions-Ajuntament de Figueres.
- Solé i Sabaté, J. M.; Villarroja, J. (2006). *Guerra i propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Viena Edicions-Arxiu Nacional de Catalunya.
- Susperregui, J. M. (2000). *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Servicio de Publicaciones del País Vasco.
- Ucelay-Da Cal, E. (1984). *Francesc Macià. Una vida en imatges*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.
- Vilarrubias, R. (2007), ed. Granel, S., Navarro, N. *Rafael Vilarrubias, passió per la crònica gràfica (1931-1953)*. Girona: Diputació de Girona.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.