

# El tiempo detenido

Viejas fotografías del  
Condado de Treviño  
1900-1975

Ainara Miguel Sáez de Urabain



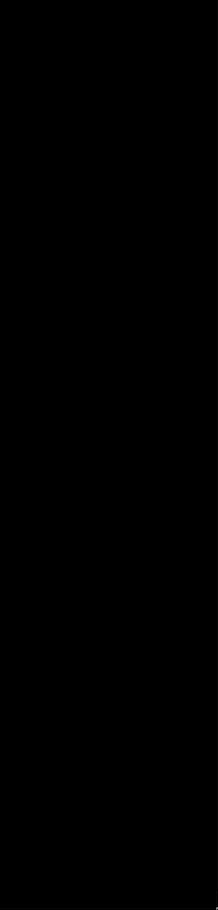
47

colección  
**Lankidetzan**  
bilduma



AYUNTAMIENTO DEL CONDADO  
DE TREVIÑO  
TREBIÑUKO KONDERRIKO UDALA





*colección*

**Lankidetzan**

*bilduma*

# El tiempo detenido

Viejas fotografías del Condado de Treviño

1900-1975



Ainara **Miguel Sáez** de **Urabain**

Fotografías: Archivo fotográfico del Ayuntamiento del Condado de Treviño.

---

Miguel Sáez de Urabain, Ainara

El tiempo detenido. Viejas fotografías del Condado de Treviño. 1900-1975 / Ainara Miguel Sáez de Urabain. – Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2008.

189 p. : il. ; 24 cm. – (Lankidetzan ; 47)

ISBN: 978-84-8419-166-7

I. Miguel Sáez de Urabain, Ainara II. Serie III. Tít.

---

Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos y el Ayuntamiento del Condado de Treviño muestran su agradecimiento a la autora que ha colaborado en este volumen y de acuerdo con su tradición, respetan todos sus criterios y opiniones, sin que ello signifique que asuma en particular cualquiera de ellos.

---

ISBN: 978-84-8419-166-7

L.G.: BI-3757-08

Fotocomposición: Ikur, S.A.

Impresión: Baster, S.L.L.

# El tiempo detenido

## Viejas fotografías del Condado de Treviño 1900-1975

Laburpena / Resumen / Résumé .....	9
Saludo de la Alcaldesa del Condado de Treviño .....	11
Prólogo .....	13

### Parte I. El Contexto

---

1. El contexto histórico .....	19
2. La tradición fotográfica y artística .....	21
3. Las fotografías .....	24
4. Los fotógrafos .....	25

### Parte II. Las Fotografías

---

1. En el estudio fotográfico .....	31
1.1. Tres fotografías inquietantes .....	31
1.2. La primera comunión .....	37
1.3. El servicio militar .....	52
1.4. La boda .....	58
2. En la calle .....	69
2.1. La familia .....	69
2.1.1. Más bodas .....	69
2.1.2. Los jóvenes .....	78
2.1.3. Los niños .....	97
2.1.4. Madres e hijos .....	109
2.1.5. Abuelos y nietos .....	115
2.1.6. Familias enteras .....	118
2.2. La tierra .....	132
2.2.1. Trabajando en el campo .....	132
2.2.2. Otros trabajos .....	158
2.3. La religión .....	170
2.3.1. Diferentes celebraciones .....	170
2.3.2. Procesiones .....	177
Bibliografía .....	187
Bibliographic Section .....	189

Este libro es un intento de ilustrar una colección de antiguas imágenes fotográficas del Condado de Treviño formada por 696 fotografías recogidas puerta a puerta. Las fotos estaban ahí y había que ponerlas en valor. Su calidad es desigual, hay fotos maravillosas y otras no tanto, pero todas pertenecen a la memoria de los treviñeses y retratan sus familias, campos, costumbres, creencias y celebraciones.

Palabras Clave: Treviño. Condado de Treviño. Fotografías. Imágenes fotográficas. Siglo XX.

Liburu hau Trebiñoko Konderriko antzinako argazki bilduma bat irudizatzeko saio bat da. Atez ate bilduriko 696 argazkiak hor zeuden eta horien balioa nabarmendu beharra zegoen. Argazkien kalitatea desberdina da, argazki batzuk miragarriak dira eta beste batzuk ez hainbeste, baina denak trebiñarren oroimenari dagozkio eta trebiñarren familiak, alorrak, ohiturak, sinesteak eta ospakizunak irudikatzen dituzte.

Giltza-Hitzak: Trebiño. Trebiñoko Konderria. Argazkiak. Argazki irudiak. XX. mendea.

Ce livre est tente d'illustrer une collection d'anciennes images photographiques du Comté de Treviño composée de 696 photographies recueillies porta à porte. Les photos sont là et il fallait les mettre en valeur. Leur qualité est inégale, il y a des photos merveilleuses et d'autres qui le sont moins, mais toutes appartiennent à la mémoire des gens de Treviño et dépeignent leurs familles, leurs champs, leurs coutumes, leurs croyances et leurs célébrations.

Mots Clé : Treviño. Comté de Treviño. Photographies. Images photographiques. XX<sup>ème</sup> siècle.

## **SALUDO**

Me complace dirigirme a los treviñeses y treviñesas y también a todos aquellos que se acerquen al Condado de Treviño a través de estas páginas cargadas de vida y de historia. Desde el Ayuntamiento hemos querido promocionar este libro que recorre algunos de los mejores momentos de unos años que, aunque lejanos para algunos nos harán recorrer con toda seguridad las experiencias de las vidas de muchos de nuestros familiares.

Espero de corazón que disfruten como yo lo he hecho al leer este libro, que no sólo está cargado de historias, sino de humanidad recogida con gran acierto por la autora del mismo, que parece haber convivido en algún momento de su vida, con cada uno de los protagonistas de las imágenes.

Un cordial saludo.

Inmaculada Ranero  
*Alcaldesa de Condado de Treviño*

## PRÓLOGO

Este libro es un jalón reseñable en los estudios treviñeses, una importante contribución para un campo de investigación local que tiene amplio horizonte y está conociendo un notable impulso durante los últimos años. Precisamente esta obra viene a ensanchar y profundizar el conocimiento de nuestra historia, y lo hace de una manera ciertamente novedosa, ya que utiliza como materia de estudio antiguas fotografías, viejas estampas de esta tierra y sus gentes. La colección de imágenes reunidas y comentadas en este trabajo conforma un nítido retrato de la sociedad treviñesa entre los años 1900 y 1975 en algunos de sus aspectos más relevantes: la vida familiar, el trabajo de la tierra y la religiosidad.

Son poco más de cien fotografías, pequeñas ventanas abiertas a nuestro pasado reciente, a formas de vida ya pasadas, a viejos recuerdos que han ido difuminándose –e incluso borrándose– tras la espesa niebla del olvido. Esas imágenes rebosan información sobre las convenciones sociales, los sentimientos y las creencias, la forma de vestir, la educación, los instrumentos y técnicas de trabajo y otras muchas cuestiones que han condicionado y, en parte, modelado la vida de las personas que aparecen retratadas. La mayor parte de las fotografías están tomadas en espacios abiertos y otras, en cambio, en estudios fotográficos.

Nuestros ojos encontrarán la mirada de niños y niñas retratados en su primera comunión, el serio semblante de jóvenes reclutas preparados para el servicio militar, elegantes novios y novias en el día de su boda, mozos y mozas en las fiestas de los pueblos, niños y niñas posando con sus maestros junto a la escuela, estampas cotidianas de los pueblos, hermosas imágenes de madres e hijos, de abuelos y nietos, familias enteras retratadas con ocasión de celebraciones importantes. Buena parte de las imágenes muestran las duras labores agrícolas: la trilla, labradores arando con la yunta de bueyes, segando, arrancando arvejas, despuntando maíz, acarreado la mies en el carro. Así mismo, veremos aquellas primeras trilladoras y aventadoras, ingenios mecánicos que vinieron a aliviar en cierta medida las duras faenas del campo. Tampoco faltan fotografías que recogen distintas manifestaciones de la religiosidad, como procesiones y la celebración del Corpus y de la Semana Santa, además de visitas obispales con bendición de fuente incluida. También hallará el lector otras imágenes del pasado, como las de la central eléctrica de Pedruzo y las prospecciones petrolíferas que horadaron esta tierra en la década de los cincuenta con la vana esperanza de que manara el oro negro.

La autora de este libro también ha realizado la selección de las fotografías. Se trata de Ainara Miguel Sáez de Urabain, doctora en Comunicación Audiovisual

y Publicidad por la Universidad del País Vasco y profesora del Área de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Ciencias Históricas y Geografía de la Universidad de Burgos. Con sus comentarios amenos e interesantes, Ainara Miguel ayuda al lector a imaginar e interpretar lo que dicen y callan las imágenes, situándolas en su contexto histórico y social. Este es un libro que resultará cercano y familiar al lector treviñés y le hará sentirse protagonista de su propia historia. Creo que, en efecto, ha conseguido un equilibrio que poco tiene de sencillo: ha acertado a realizar un trabajo académico, intelectualmente solvente, pero sin renunciar a que sea también accesible para el lector no especializado. Además, el interés de este libro trasciende, sin duda, el ámbito local del Condado de Treviño y se convierte en un referente para quien piense acometer trabajos similares en otros lugares.

Ha sido una suerte que Ainara Miguel decidiera enrolarse en la aventura de escribir este libro. Cuando hace casi dos años llegó a mis manos su obra *Vitoria: imagen de una ciudad en calma. Análisis de las fotografías de Ceferino Yanguas como expresión de la sociedad vitoriana. 1929-1949*, publicada por el Ayuntamiento de Vitoria, pensé que un trabajo de parecidas características sería de gran interés para el Condado de Treviño, en el marco del plan cultural Treviño 2011. Así que me puse en contacto con ella a través del correo electrónico. Por aquellos meses, la inquietud investigadora le había llevado al otro lado del océano, hasta el Centro de Estudios Vascos de Reno, en Nevada, en busca de viejas imágenes de los pastores vascos emigrados a Estados Unidos a inicios del siglo XX. El interés con que desde el principio la profesora Ainara Miguel acogió la idea que le planteaba y unos cuantos correos electrónicos intercontinentales cimentaron las bases de este proyecto. A su regreso a Europa, le esperaban las fotografías del recién formado Archivo Fotográfico del Ayuntamiento del Condado de Treviño.

Tal Archivo es una colección documental que actualmente la componen 696 fotografías, provenientes en su inmensa mayoría de fondos particulares. Básicamente son antiguas imágenes recogidas, casa a casa, por los etnógrafos Isidro Sáenz de Urturi, Luis Garamendi y Antxon Aguirre, y que han sido digitalizadas y debidamente clasificadas. En junio de 2007 entregaron el fruto de su trabajo de campo al Ayuntamiento del Condado de Treviño en una base de datos, a modo de culminación de una beca de investigación promovida por el Ayuntamiento en colaboración con la Sociedad de Estudios Vascos. Hay que reconocer la minuciosa y tenaz labor de dichos etnógrafos, pues dedicaron mucho tiempo a recorrer los pueblos del Condado de Treviño y a visitar muchos hogares. El objetivo era seleccionar, entre miles de fotografías, aquellas que, por su antigüedad y/o por su interés etnográfico y social, cumplieran los criterios necesarios para formar parte del Archivo Fotográfico del municipio.

Con todo, es justo reconocer que este libro tiene muchos protagonistas. Cada uno de ellos es un eslabón imprescindible. Por supuesto, está Ainara Miguel que lo ha escrito y ha completado con éxito esta empresa; también está el equipo de etnógrafos que previamente recogió el material fotográfico; así mismo, están los treviñeses que han accedido a compartir la memoria visual de sus

familias con la colectividad. No obstante, coincidiremos en que los protagonistas indiscutibles de este libro son todas y cada una de las personas cuya imagen quedó grabada un día más o menos lejano en los negativos de esas fotografías.

A pesar del esfuerzo realizado, no cabe duda que las fotografías antiguas recogidas son, en realidad, una pequeña parte del material que existe en los hogares treviñeses. Confío que esta publicación anime a otras muchas personas a compartir esos viejos retratos y que, entre todos, hagamos posible aumentar y enriquecer la memoria colectiva del Condado de Treviño.

Roberto González de Viñaspre  
*Sáseta, 23 de noviembre de 2008*

# I. El Contexto



## 1. EL CONTEXTO HISTÓRICO

Desde la primera hasta la última fotografía de esta colección se fueron 75 años. Toda una vida que, según se mire, puede ser larga o corta. En ese tiempo, los pueblos del Condado de Treviño no cambiaron tanto, pero el mundo sí. Pasaron muchas cosas, buenas y malas. A los tiempos de guerra, les sucedieron tiempos de paz; a los tiempos de crisis económica, tiempos de prosperidad.

Hubo de todo, pero no puede decirse que el siglo pasado fuera un siglo fácil. Tras la Primera Guerra Mundial vinieron el fracaso de la experiencia democrática republicana, la sangrienta Guerra Civil española, la Dictadura, la Segunda Guerra Mundial, la guerra fría y, finalmente, el despegue económico, el cambio social y la democracia.

Fueron tiempos convulsos, de hambre y guerras, de muerte, exilio, cárcel y destrucción; pero también de ilusión y esperanza. Las nuevas ideologías bullían, las ciencias y las tecnologías avanzaban, al mismo ritmo vertiginoso que se sucedían los ismos artísticos y literarios.

Los años entre 1886 y 1914, hasta la primera guerra mundial, fueron una encrucijada para el mundo. La segunda revolución industrial y el afianzamiento del gran capitalismo permitieron a la burguesía vivir su *belle époque*, mientras los obreros, cada vez más numerosos y organizados, comenzaban a luchar por mejorar su situación.

A pesar de su agraria y atrasada hacienda, España también participó de estas tendencias. La economía creció y se industrializó, al tiempo que fueron consolidándose profundos desequilibrios territoriales. Cataluña, País Vasco y Madrid tenían un producto interior bruto por habitante muy superior a la media; el resto de las regiones, sin embargo, bastante inferior. Y no sólo había diferencias entre unas zonas geográficas y otras, también entre unas personas y otras dentro de cada zona. Así, en Extremadura, Castilla y Andalucía unos pocos eran dueños de muchas tierras, donde la inmensa mayoría trabajaba de sol a sol.

La neutralidad de España durante la Primera Guerra Mundial benefició especialmente a las economías más desarrolladas (la vasca, la minería asturiana y las industrias textiles y metalúrgicas catalanas), al tiempo que provocó una subida de precios sin precedentes. Los precios de los productos de primera necesidad se duplicaron y las huelgas se multiplicaron. En 1917, los sindicatos UGT y CNT, socialista el primero y anarquista el segundo, convocaron una "revolucionaria" huelga general duramente reprimida por el ejército.

La política andaba igual de agitada. Para entonces, el caciquismo, que se resistía a desaparecer, había provocado ya la crisis y el descrédito del sistema parlamentario. De 1914 a 1923, ni los conservadores ni los liberales lograron reunir la mayoría absoluta para gobernar. Los gobiernos duraban una media de cinco meses y la derrota del Ejército español en la guerra de Marruecos, precipitó la crisis. Se buscaban responsabilidades políticas y el 13 de septiembre de 1923, el general Miguel Primo de Rivera, decidido a acabar con los “políticos profesionales”, se sublevó en Barcelona y dio el golpe. El Ejército asumiría el poder hasta enero de 1930 y la “Dictablanda” de Primo de Rivera, paternalista, tecnocrática y regeneracionista a su modo, restableció la paz social y una cierta prosperidad económica. Los monopolios estatales Telefónica, Iberia y Campsa nacieron entonces, al amparo de la buena coyuntura internacional.

Pasado 1920 se produce una recuperación y hasta cierta euforia en el mundo occidental: son los felices años veinte. Pero las tensiones sociales e ideológicas están lejos de aliviarse. El comunismo se endurece con Stalin. Surge el fascismo italiano y Mussolini sube al poder en 1922. Se habla de un debilitamiento de la democracia liberal. Y el *crack* de la bolsa neoyorkina en 1929 denuncia una honda crisis del sistema capitalista. Pronto, a los *happy twenties* sucederán los *dark thirties*, los sombríos años treinta.

En 1933, Hitler y el nazismo toman el poder en Alemania. En cambio, en Francia se implantará el Frente popular en 1936. Tres años después, estallará la Segunda Guerra Mundial, cuyas trágicas consecuencias seguimos padeciendo en la actualidad. Igual que las de la guerra española, esa guerra fratricida.

En 1929 la peseta se derrumbó y con ella el prestigio económico de la Dictadura. Además, el proyecto autoritario, conservador, católico e intervencionista de Primo de Rivera provocaba el rechazo de los intelectuales. Unamuno estaba exiliado en París, Valle-Inclán fue encarcelado y Ortega y Gasset comenzó a escribir a favor de un nuevo Estado. El país pedía un cambio y el 14 de abril de 1931 votó por la República. Pero los planes reformistas del gobierno de Azaña polarizaron la vida pública. Evidentemente, la Iglesia y la España católica, los terratenientes, y parte del Ejército, no podían estar de acuerdo con secularizar la educación y la vida social, repartir la tierra entre los campesinos y crear un Ejército profesional, obediente al poder civil. La concesión de la autonomía a Cataluña y la puesta en marcha de los Estatutos vasco y gallego tampoco gustaron a todo el mundo.

La derecha se reorganizó. Llegaron la crisis económica internacional, el desempleo, las huelgas y el desorden público, la revuelta anarquista de Casas Viejas en Cádiz, el intento de golpe de Estado de Sanjurjo en Sevilla, las elecciones y el triunfo radical-cedista en 1933. Pero aquello no funcionó. La revolución de octubre en Asturias hirió de muerte la legitimidad de la República y, el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936, precipitó la sublevación de los militares derechistas.

Fue el 18 de julio de 1936 cuando una parte del Ejército, dirigida por Franco, Sanjurjo, Mola y Queipo de Llano, triunfó en una parte de España: Galicia,

Navarra, Álava, Castilla la Vieja, las capitales de Aragón y algunas ciudades de Andalucía, Oviedo, las islas y el norte de África. Fracasó en Madrid, Cataluña, Levante, Asturias, Cantabria, Vizcaya y Guipúzcoa, gran parte de Andalucía y Aragón. Engendró tres años de violencia y represión en ambos bandos, el nacional y el republicano. Maestros, intelectuales republicanos, sindicalistas y gentes de izquierda murieron a manos de los militares rebeldes; conservadores y católicos, militares, sacerdotes y religiosos, a manos del Ejército Popular. Con la muerte de 300.000 personas, el exilio de otras tantas y la detención de un número similar, terminará la guerra el 1 de abril, el día en que Franco proclamó su victoria.

Después, años de posguerra. El nuevo régimen, además, sería totalitario, filofascista, represivo, intervencionista y censor, sobre todo en sus primeros tiempos. A la venganza, el hambre y el racionamiento propios de la posguerra, había entonces que añadir la falta de libertad, la vuelta al catolicismo más tradicional y a los gustos más convencionales. Cuando la ONU condena la Dictadura franquista, España queda aislada del mundo.

Así, mientras Estados Unidos comienza la carrera espacial y anuncia los lanzamientos de sus satélites a bombo y platillo, las ciudades españolas se ven invadidas por piadosas procesiones religiosas y ostentosos desfiles militares, y los pueblos treviñeses inauguran la pavimentación de sus calles. Es cierto, las comparaciones son casi siempre injustas y odiosas, pero significativas.

A partir de 1960 todo mejora. La guerra fría se templó, y los partidos socialistas occidentales van siendo menos combativos, encaminándose hacia la socialdemocracia. Europa, recuperada de la guerra, progresa adecuadamente y acaba accediendo al neocapitalismo que rápidamente desembocará en la sociedad moderna, la de consumo.

Y el tiempo, hasta entonces detenido, se echa a correr o, mejor, a volar. Los vecinos de Treviño consiguen bicicletas, motos, coches... y se van a trabajar fuera. Llegan la luz eléctrica a las calles, la televisión, pero el progreso material nunca es gratis. Hay que trabajar más para poder comprar más cosas, trasladarse a la ciudad, acostumbrarse a vivir con agobios, contaminación...

En el Condado de Treviño, los pueblos van vaciándose poco a poco. Siguen dedicados al campo, sobre todo, a la agricultura y la ganadería. Siembran trigo, cebada, patata y remolacha; crían ovejas, vacas y caballos. Siguen teniendo largos inviernos fríos y húmedos, cortos veranos frescos y secos, lluvias de noviembre a mayo, robles, hayas, encinas, y un río, el Ayuda, cruzando el territorio.

## **2. LA TRADICIÓN FOTOGRÁFICA Y ARTÍSTICA**

Las imágenes fotográficas de la colección nada entienden de territorios y administraciones, y muy poco de las ciencias, las filosofías y los movimientos artísticos que sacudieron los primeros tres cuartos del siglo pasado. La mayoría

son fotografías de familia técnicamente azarosas dedicadas a los seres queridos, bien lejos de las ideas de positivismo o indeterminación científica y de las angustias del existencialismo, el psicoanálisis y el marxismo.

El primero, presidido por el alemán Martin Heidegger y el francés Jean Paul Sartre, se dedicó a proclamar lo absurdo de la existencia, abocada a la muerte; el segundo, hizo famosos junto a su creador, Freud, los deseos frustrados e impulsos reprimidos del hombre; el tercero, denunció las diferencias entre poseedores y desheredados, explotadores y explotados, al tiempo que concibió el arte como un arma, un medio para contribuir a salvar el mundo.

Lamentablemente, en eso Marx no tenía razón. Si el arte pudiera salvar el mundo ya lo hubiera hecho, porque tanto el arte como la literatura de la primera mitad del siglo XX fueron maravillosos.

Piensen en la poesía de T. S. Eliot, Neruda, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Salinas, Alberti, Miguel Hernández... En el teatro de Bertolt Brecht y de Valle-Inclán. En las novelas de Proust, Thomas Mann, Kafka, Joyce, Virginia Wolf, Dos Passos, Scott Fitzgerald, Steinbeck, Hemingway, Faulkner, Henry Miller, Unamuno, Cela, Laforet. En los ensayos de Ortega.

En los violentos movimientos estéticos de los primeros lustros del siglo pasado, que rompieron con las antiguas tradiciones y dieron permiso al arte para distorsionar la realidad. Las diversas vanguardias pictóricas revolviéndose contra los presupuestos vigentes (el academicismo realista o el impresionismo) y sucediéndose vertiginosamente una detrás de otra: expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo...

En la arquitectura, que incorporó nuevos materiales como el hierro y el cemento armado, permitiéndose crear nuevas estructuras, levantar los primeros rascacielos y poner de moda la estética industrial y el funcionalismo.

En Ravel y Stravisnki renovando la música.

En el cine, donde coincidieron el impresionismo francés (*Finis terrae*, de Epstein, 1929; *El perro andaluz* o *Tierra sin pan*, de Buñuel), el expresionismo alemán (*Metrópolis*, de Lang, 1926) y la revolución soviética (*El acorazado Potemkin*, Eisenstein, 1925; *La madre*, de Ducvenko, 1930).

En la posguerra americana el cine se volvió más crítico con la sociedad de su tiempo, recuerden si no *Tiempos modernos*, de Chaplin, y *Ciudadano Kane*, de Welles, estrenadas en 1940. Se hicieron películas que criticaban abiertamente el fascismo, como *Ser o no ser*, de Lubitsch, *El gran dictador*, otra vez de Chaplin, o *El jardín de los Finzi Contini*, de De Sica.

Aunque entonces, igual que ahora, el más popular y el mejor distribuido seguía siendo el cine hecho en Hollywood. La gente adoraba a las estrellas de la época, como Marion Davies, Joan Crawford y Greta Garbo.

En cuanto a la fotografía, también los movimientos de vanguardia convivirán con el compromiso social y con nuevos enfoques figurativos, más bien hiperrealistas. En 1900 habían pasado ya más de sesenta años desde que los primeros fotógrafos, los franceses Nicéphore Niépce y Jacques Mandé Daguerre y el inglés Henry Fox Talbot, hicieran públicos sus inventos. En ese tiempo, la técnica fotográfica había evolucionado mucho y recorrido el largo camino que va desde los primeros aficionados hasta los últimos maestros, pasando por un sinfín de guerras, barrios inmundos, magníficas ciudades, selvas perdidas, lujosos estudios y anónimos hogares.

Considerada desde sus orígenes como una ventana abierta al mundo, la fotografía pareció pronto el instrumento ideal para informar con objetividad y denunciar lo denunciado. Claro que esto era sólo una verdad a medias, porque no hay que olvidar que detrás del objetivo de la máquina se esconde el subjetivo ojo humano.

Aun así, existió una fotografía documental o social, una fotografía comprometida, representada principalmente por los maestros Jacob A. Riis y Lewis W. Hine, cuyas imágenes, como veremos más adelante, contribuyeron sin duda alguna a mejorar las leyes y aumentar los derechos de los americanos de su tiempo. Otros fotógrafos, en cambio, se dedicaron a registrar el alma, los monumentos, las calles y los barrios de sus ciudades; como el francés Eugène Atget, que retrató el viejo París entre 1900 y 1926.

Otras tendencias enfrentadas fueron el movimiento Photo-Secession, conectado con la corriente pictorialista europea, y la fotografía pura, que huía de las influencias de la pintura como de la pólvora. Curiosamente, del primero, fundado por Alfred Stieglitz en el Nueva York de 1902, surgirá veinte años después el creador del segundo, Edward Weston, un fotógrafo en busca de nuevo estilo, más claro y directo. En los años treinta, Weston participó en la creación del grupo f/64, al tiempo que publicaba el libro *El arte de Edward Weston*, donde explicaba los resultados de su trabajo usando diafragmas reducidos y consiguiendo así la mayor nitidez y profundidad de campo posibles. Junto a él trabajaron grandes de la fotografía como Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift y el propio Ansel Adams.

Tampoco las vanguardias se olvidaron de la fotografía, contagiándole su afán experimental. Fotógrafos valientes como el húngaro Laszlo Moholy-Nagy, creador de la Nueva Visión, se atrevieron con fotomontajes, fotogramas, negativos, reflejos, formas abstractas y puntos de vista insólitos cuyo principal objetivo era alejarse lo más posible del arte burgués y el que creían su máximo representante, la pintura. Con el mismo fin, otros como Man Ray se sumergieron en los sueños y el psicoanálisis, y realizaron sugerentes imágenes tratando de fotografiarse el subconsciente.

A partir de los años cincuenta, todo va más deprisa todavía. Llegan el color, las Polaroid, las cámaras más ligeras y resistentes, y las emulsiones más sensibles y con un grano más fino. Hasta los enfrentamientos se renuevan. Mien-

tras en Europa los célebres Cartier-Bresson y Bill Brandt apostaban por el compromiso político y social, Otto Steinert, el descubridor de la Fotografía Subjetiva, volvía a defender la pureza del medio y sus posibilidades para la creación original.

### **3. LAS FOTOGRAFÍAS**

Pero todo esto sigue estando lejos, muy lejos de las casi setecientas viejas fotografías que conforman la colección del Condado de Treviño. Porque estas fotos no son arte, su dominante, su función, no es estética. Su determinación tampoco es política o ideológica. Al describir las costumbres y tradiciones de los pueblos treviñeses, podrían acercarse más, quizá, al retrato etnográfico, pero no hay que olvidar que los retratistas que trabajan en su propia cultura ni piensan como etnógrafos ni acostumbran a aplicar técnicas antropológicas.

Así, si nuestras fotos no son ni artísticas, ni documentales, ni etnográficas, ni mucho menos periodísticas, ¿qué son? Son imágenes que, en su momento, fueron realizadas con el único propósito de documentar actos sociales de relevancia. Y también retratos, fotografías de familia, y otras imágenes que sólo son descripciones de lo obvio, de la cotidianidad del momento. El paso del tiempo, sin embargo, ha cargado de importancia esa obviedad original, pues estas fotos que ahora contemplamos con décadas de distancia, aumentan e incluso cambian su significación con lo que ha pasado antes y con lo que pasará después.

Decíamos que son, en su mayoría, fotos de familia, de las que sirven para guardar el pasado en los cajones y poder mirarlo en el futuro. De ahí que, inocentemente, creamos encontrarnos ante imágenes cándidas. Pero no nos engañemos; pese a ser un medio muy democrático, la fotografía tiene muchas reglas, muchas convenciones. Por eso, los álbumes familiares de todo el mundo se parecen tanto. Aunque así lo creamos, estos álbumes no registran nuestra vida, únicamente conservan los momentos felices. Son sólo construcciones, idealizaciones, como los recuerdos, como este libro...

Porque este libro muestra sólo 104 de las 696 imágenes fotográficas de una colección bastante desigual en la que hay de todo: fotos interesantísimas, típicas, hermosas, mal hechas, inquietantes... Es significativa la gran cantidad de fotografías que retratan el trabajo en el campo y los acontecimientos religiosos. Exceptuando las realizadas en estudio, la mayoría son imágenes inocentes, centradas en la vida cotidiana de los retratados.

No ha sido tarea fácil escoger poco más de cien que mostraran cómo gustaba de retratarse la gente de Treviño: los niños de comunión, los mayores de boda o uniforme militar, los amigos en fiestas, las familias en el campo...

Más de la mitad de las fotografías documentan la vida social de los treviñeses. Sus familias, sus amigos, sus hijos, sus bodas, bautizos y comuniones, las

presiones religiosas, las inauguraciones de fuentes, calles y escuelas, los homenajes, sus personajes, etc.

Unas 150 están centradas en el trabajo del hombre, en la agricultura y la ganadería sobre todo, pero también en la caza y la industria, como las de la central eléctrica de Pedruzo y las prospecciones petrolíferas.

Hay 55 imágenes de vecinos ociosos, participando en ferias, fiestas y romerías, de tertulia en las calles, bebiendo en la taberna, bailando, tirando al plato e incluso toreando.

44 fotografías de urbanismo, entre las cuevas de Laño y las vistas generales y parciales de varios pueblos, calles, plazas, edificios civiles y religiosos. Y 33 viejos retratos de estudio.

Así enumeradas, se diría que las fotografías de la colección no dejan nada sin documentar. Pero el medio es hipócrita, y su hipocresía latente esconde lo inconveniente. Si por ellas fuera, nada sabríamos de la guerra civil. Pensaríamos que la sociedad del Condado vivía tiempos idílicos, sin problemas sociales ni económicos, sin pobres ni marginados, sin sequías, sin muerte, sin dolor. Y eso no es verdad; en cualquier fotografía puede suceder la invención, pero la omisión sucede siempre.

#### **4. LOS FOTÓGRAFOS**

Muchas de estas fotografías están sin firmar, pero unas cuantas llevan el nombre de su autor. Y una de las razones por las que la colección es desigual, es que los autores son muy diferentes. Los hay profesionales y aficionados; vitorianos, mirandeses, bilbaínos, donostiarras y pamplonicas; mejores y peores; famosos y desconocidos...

Entre los célebres destacan Ruperto Zaldúa, Enrique Guinea, Alberto Schommer Koch y Arqué, fotógrafos profesionales (excepto Guinea, honorable aficionado) que trabajaron en la ciudad de Vitoria-Gasteiz durante todo el siglo XX.

Y eso que los comienzos de la actividad fotográfica en la ciudad fueron tardíos. Tuvieron que pasar veinte años desde que François Arago presentara el invento de Nièpce y Daguerre en la Academia de Ciencias de París, en 1839, para que los primeros fotógrafos Pablo Bausac y su sobrino Ruperto Zaldúa se establecieran en la capital alavesa; ambos eran pintores y ninguno vitoriano. La foto más antigua de la colección, un retrato de estudio de dos niños de Albaina, está realizada en el "gabinete fotográfico" de este último en el año 1900.

Alberto Schommer Koch, padre del famoso retratista Alberto Schommer García, pertenece a la tercera generación de profesionales que trabajó en la ciudad. Sus fotografías forman un fondo de 400.000 imágenes desde 1934 hasta 1981, que el Archivo del Territorio Histórico de Álava se ha encargado de poner en valor.

Once fotografías de esta colección, fechadas entre los años 40 y 50 del siglo pasado, son de Schommer Koch. Entre ellas, destacan un par de fotos de una casa que va a ser derribada en la Plaza Mayor de la villa de Treviño, algún retrato de familia y varias procesiones.

Aunque en la colección treviñesa sólo haya dos de sus imágenes, el Archivo Municipal Pilar Aróstegui de Vitoria, guarda más de 350.000 fotografías realizadas por la firma Arqué entre 1955 y 1974, parte de la memoria histórica de la ciudad. Tras esta firma estaba la labor conjunta de dos ilustres fotógrafos, Fede Arocena y Gregorio Querejazu.

El primero nació en Vitoria en 1922 y el mismo año que estalló la guerra civil, con tan sólo catorce años, entró de aprendiz en la tienda de fotografía de Ceferino Yanguas. El segundo, tres años más joven, se inició en la fotografía con Schommer Koch y, tras los casi veinte años que estuvo asociado a Arocena, trabajó como reportero de Televisión Española.

Se asociaron en 1955 y hasta 1974 estuvieron establecidos en el número 22 de la vitoriana calle de San Prudencio. Juntos realizaron una dilatada obra, tanto dentro del estudio como fuera, en su faceta de fotoperiodistas colaboradores de la Agencia Efe y de los periódicos locales *Pensamiento Alavés* y *El Correo Español*. En 1986, a los cinco meses de la muerte de Querejazu, recibieron el Celedón de Oro. Sin duda, se hubiera sentido muy halagado.

Hay en la colección otras muchas imágenes de otros tantos estudios fotográficos de Vitoria, como las poco más de treinta fotos de los años 50 y 60 de Galerías Mendoza; las quince de los años 60 y 70 de Foto Mora, dedicadas sobre todo a retratos de grupo, bodas, comuniones y otras celebraciones como la primera misa de Agustín Samaniego y el viaje de los vecinos de Treviño a Lourdes en 1971; otras pocas de los modestos locales de Aurelio Osés, D. Sáenz, Estudio Montes, Ocio, Foto Antonio, Foto Goyo, Foto Oscar, Foto Sissy, Foto Floren, Foto Peña...

Los estudios de Miranda de Ebro, también especializados en retratos, bodas, comuniones y todo tipo de homenajes, que participan en la colección se llaman Foto Alosan, Foto García, Foto Miranda, Foto Muro y José Sánchez. Este último es quien realiza algunas de las fotos oficiales de las escuelas a finales de los años sesenta del pasado siglo. Están otros cuatro gabinetes de Bilbao, Foto Antonio Lombardero, Santos, Endériz, y Cañada, en Las Arenas. Uno de San Sebastián, Foto Madrid, y otro en Pamplona, Galle.

Ninguno de estos fotógrafos profesionales debía de haber estudiado demasiado. La preparación de los profesionales solía limitarse a la experiencia adquirida en el mismo estudio fotográfico donde se iniciaban como aprendices y auxiliares. De ahí que, aun siendo algo tosco e ingenuo, su trabajo esté tan cerca de la sensibilidad popular que se constituya en el más fiel reflejo de la sociedad de la época.

En el polo opuesto de los fotógrafos profesionales, cuya formación técnica y cultural era más bien básica, estaban los aficionados, pertenecientes en su gran mayoría a familias acomodadas de las élites políticas y financieras de las ciudades o los pueblos más grandes.

Entre los aficionados vitorianos tuvo una relevancia especial Enrique Guinea Maquibar, fundador junto a Pedro González Busto de la Sociedad Fotográfica Alavesa en 1902.

Es cierto que hubo otros, como Tomás Alfaro Fournier, nieto del fundador de la fábrica de naipes Heraclio Fournier, pintor, historiador, y alcalde en funciones del Ayuntamiento de Vitoria hasta 1936; Saturnino Vera Fajardo, concejal del Ayuntamiento vitoriano por los años veinte, y Gerardo López de Guereñu, quien a través de la Sociedad Excursionista Manuel Iradier, se dedicó a fomentar la difusión de los conocimientos fotográficos y su práctica. Pero sólo de Guinea son 23 de las fotografías más hermosas de la colección.

Enrique Guinea, curioso e inclinado a las artes, realizó sus imágenes treviñesas entre 1915 y 1930: el interior de la central eléctrica de Pedruzo y la presa que la alimentaba en 1915, las cuevas de Laño en 1920, varios edificios religiosos y una casa blasonada, paisajes... El conjunto de su obra, 14.900 fotografías que abarcan desde 1902 hasta 1944, puede contemplarse en el Archivo Municipal Pilar Aróstegui de Vitoria.

Otros fotógrafos *amateur* dignos de mención son D. Sáez, de quién no sabemos ni el lugar ni la fecha de nacimiento, y Deogracias Estavillo. El primero hizo unas treinta nostálgicas fotografías de los trabajos del campo en los años 20. El segundo, cuya mirada habrá de asombrarles y, al tiempo, enamorarles, otras tantas en los años 50.

Las fotografías de Deogracias Estavillo (1893-1974), el treviñés nacido en Dordóniz que dedicó gran parte de su vida al estudio de la arqueología alavesa, son las más bonitas de la colección, todo un descubrimiento. No tanto por lo que muestran, pues sus temas son de lo más cotidiano: su familia posando al completo o trabajando en el campo, abrevando a las mulas, trillando, segando, acarreando la mies, arrancando arvejas, descansando... como por el modo en que lo muestran, tan original, tan poético. Fotografías realmente hermosas que podrán empezar a disfrutar con sólo pasar unas pocas páginas...

## **II. Las Fotografías**



## 1. EN EL ESTUDIO FOTOGRÁFICO

### 1.1. Tres fotografías inquietantes



Foto 1. 1930. Dolores Pedruzo, de Armentia.

1930. Dolores Pedruzo, de Armentia, está de pie ante el fondo pintado de un estudio fotográfico, vestida de negro de los pies a la cabeza. El pañuelo, la capa, la falda, los zapatos, los guantes, todo su atuendo es oscuro. Hasta la cubierta del libro y el rosario que sostiene con ambas manos son tan negros como la pez. Sólo su pelo, su frente y el filo de las páginas del libro son claros. Y el fondo. Pero el fondo es de mentira: una columna de un blanco mármoleo con rosas enroscadas a un lado, un árbol largo y flaco al otro, arbustos un poco más allá. A su derecha, una mesa y una silla de madera. Sobre la primera, más flores.

Dolores Pedruzo es para mí una mujer desconocida. No conozco su historia; sólo tengo su nombre, una fecha, un lugar y una foto. Pero, la fotografía revela algunas cosas (al tiempo que oculta otras, claro). Por ejemplo, que era mayor ya en los años treinta del siglo pasado; su pelo plateado, su hermoso rostro surcado de arrugas, sus mejillas hundidas, lo atestiguan. Y que vestía de luto riguroso, así que hemos de suponer que alguien cercano, alguien querido, habría muerto no hacía mucho; su marido o algún hijo, tal vez. O tal vez no, porque en esa época muchas mujeres de más de cincuenta años vestían totalmente de negro sin haberse quedado viudas.

Su expresión era en verdad sombría, puede que estuviera triste aún o que no le gustara que le hicieran fotos. Quién sabe. Lo que sí es seguro es que era una mujer devota, porque eligió retratarse con no sabemos si una Biblia o un devocionario y un rosario. Y nostálgica, por la mirada baja con la que afronta la cámara. Y sola, no le acompañaba nadie. O no. También es posible que en verdad no fuera muy religiosa, pero quisiera parecerlo. O que en realidad no sintiera nostalgia sino que se limitara a mirar, muy seria, hacia donde le indicó el fotógrafo. O que toda su familia estuviera esperándola a la puerta del estudio. Imposible saberlo ya.

La imagen no es, pues, especialmente reveladora. Al fin, lo único que prueba es que Dolores Pedruzo existió. Que un día cualquiera de hace más de setenta años, se levantó, se lavó, se peinó con cuidado, se envolvió con negros ropajes y salió a que le hicieran un retrato. Quizá pensara que ella, como el ser querido por quien permanecía enlutada, moriría algún día y quisiera dejar en este mundo un recuerdo tangible, que no dependiera de la frágil memoria de los hijos de sus hijos.

Resultó esta imagen que, precisamente, ha sido elegida entre otras casi setecientas para abrir este libro por intangible, por atemporal, por inquietante. Porque no me negarán que en esta fotografía la señora Pedruzo tiene un aire fantasmal. Como si se le hubiera aparecido al fotógrafo después de muerta...

¿Es posible? Los psicólogos paranormales dicen que sí, que las experiencias de fantasmas y otras formas de apariciones han sido vistas en todas las culturas. Incluso hay documentados varios casos de espectros plasmados en fotografías. Sólo cinco años antes de esta fotografía, en 1925, dos sacerdotes fantasmas vestidos de blanco aparecieron sin permiso junto a una tal señorita Palmer, a quien una amiga retrató mientras visitaba la basílica de santa Juana de

Arco en Domrémy, en Francia. Y seis años después, en 1936, una dama vestida de marrón debió de colarse en las fotos que un par de reporteros de la revista *Country Life* estaban haciendo en la mansión inglesa del marqués de Townshend, Raynham Hall.

Pero no pretendo asustarles, seguro que todos esos retratos fantasmagóricos tienen una explicación. Lo que sí quisiera es advertirlos: las fotografías no son tan habladoras como quisiéramos creer, ni tan sinceras como parecen. Algunas veces, como en este caso, lo único que pueden probar es la existencia de la persona fotografiada: que estuvo allí, delante del fotógrafo, y su cuerpo dejó la huella lumínica que registró la cámara. Otras veces, ni siguiera eso. Piensen, si no, en los fantasmas de Domrémy y Raynham Hall.



Foto 2. 1928. La familia Susaeta Usategui, de Burgueta.

Si la fotografía de Dolores Pedruzo es ciertamente turbadora, ésta de la familia Susaeta Usategui, de Burgueta, no lo es menos. Mírenlos, todos tan formales, tan serios.

En primera fila, de izquierda a derecha, un niño de pie con una mano en el bolsillo del abrigo, es la pose más casual. Los demás, todos adultos, están exageradamente compuestos. Las mujeres sentadas cruzan las manos sobre su regazo. Las dos visten abrigos, faldas, medias y zapatos negros; la de más edad lleva la cabeza cubierta con una fina tela del mismo color que ensombrece su

rostro, pero destaca la blancura de sus manos y el barro de sus zapatos. A su lado, un hombre joven con un libro y un alzacuello tan tieso como él, ocupa la silla más lujosa y el centro, si no de la composición de la fotografía, sí del dibujo pintado al fondo. Debe de ser alguien importante, porque, además, parece orgulloso de ir con falda, como si fuera una mujer. El hombre de la derecha es ya mayor, casi anciano, de porte elegante.

Los de la segunda fila están todos de pie, un hombre y seis mujeres. Él alto, vestido igual que el anciano sentado delante, ellas jóvenes, con abrigos pardos, cuellos de pieles y collares de perlas. Van peinadas a la moda, raya a un lado, ondas al agua, y miran francas al frente. Unas hoscas, otras sonrientes. La más coqueta de todas, sin embargo, es la abuela de negro cuya mirada, entre pícara y retadora, hace peligrar la aparente solemnidad de la ocasión.

Hay una tercera fila, al fondo, desde la que asoma una pareja; una mujer todavía joven aunque de negro y un hombre moreno, con el cuello envuelto en una bufanda como la del niño. Detrás de ellos, la consabida tela de fondo, con columnas y cortinas pintadas, que envolvería el conjunto de una atmósfera renacentista de no ser porque el encuadre de la foto no logra ocultar sus bordes.

Hasta aquí lo que se ve. A partir de ahora, se trata ya de interpretar. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el joven del vestido es un sacerdote. Eso está claro. Lo que llamábamos vestido es una sotana, el alzacuellos propio del traje eclesiástico lo confirma. Y la Biblia. Pues es de suponer que el joven cura no escogería retratarse con un volumen de poesía amorosa ni con la edición francesa de *Las mil y una noches*, por poner algún ejemplo loco. Es seguro, entonces, que nos encontramos ante el libro santo. Además, ocupa un lugar destacado en la fotografía, igual que el que ocupa en la sociedad. En cualquier pueblo de los años treinta, y Burgueta no era una excepción, el cura y el maestro tenían más autoridad incluso que el propio alcalde. Parece lógico, entonces, que el cabeza de la familia Susaeta Usategui se sintiera tan orgulloso de su vástago que le cediera con gusto el sitio de honor.

Podemos asegurar sin duda que la relación que une al grupo es de parentesco. Se parecen. El niño, el cura, el anciano y el hombre alto del bigote sobre todo. Tienen los cuatro la misma boca, la misma nariz, las mismas orejas; claro que las del abuelo son más grandes, ¿no dicen que las orejas crecen con la edad? La joven que está justo detrás del sacerdote es idéntica a ellos. Y me atrevería a decir que también la mujer del fondo y la chica arrebatadoramente bella que posa entre la anciana y la columna se les parecen. Así, los viejos sentados en primer plano serían los padres del cura y de la señora del fondo y del señor con bigote, y los abuelos del niño. El niño, por el modo en que inclina su cuerpo hacia ella, podría ser hijo de la señora que se sienta a su lado sin parecerse a nadie. Y hermano de las dos chicas vestidas igual de la mitad izquierda de la imagen. Y sobrino de la más mayor, al fondo, que está casada con el hombre de la bufanda. La anciana presumida es, a su vez, la madre de las otras tres mujeres jóvenes del margen derecho y la hermana o la cuñada, quien sabe, de uno de los mayores. Su marido, el padre de las tres chicas, ha muerto.

Esto, por supuesto, es una figuración. Pero la fotografía ha despertado nuestra curiosidad, así que, confiando en nuestra intuición, seguimos con las conjeturas. Decíamos que la relación de parentesco era innegable, pero, ¿y la relación de cariño? ¿Podríamos saber, gracias a esta fotografía si los miembros de la familia Susaeta Usategui se querían? ¿Qué nos dice la imagen fotográfica de su cercanía o lejanía, de sus dependencias o rivalidades, de las tensiones que laten hasta en las mejores familias? Observemos.

La centralidad del sacerdote enfatiza su arrogancia. Está satisfecho y, por la forma en que se sienta, parece sentirse más cerca de la madre que del padre. Éste, a pesar de su espalda cargada de años, posa más sorprendido que vencido, sin necesidad de ocultarse tras libros ni manos entrelazadas. Las chicas de la derecha, convenientemente endomingadas, destilan belleza, brusquedad y bondad, en este orden. Las de la izquierda sí son rivales, la primera más echada para adelante que la segunda, guapa y dulce. El hombre del bigote ha de sentirse desplazado. Domina por altura, pero su presencia queda ensombrecida por la del cura de luminoso alzacuello que representa el contacto directo de los Susaeta Usategui con Dios. En vano es él quien ha garantizado la continuidad de la saga por medio de su retoño, el niño mimado y feliz que ocupa el primer plano por ser el futuro de la familia.



Foto 3. 1947. Los gemelos Pedro y Jesús Arrieta, de Treviño, el día de su primera comunión.

En realidad, no sé si podemos ni debemos confiar tan ciegamente en la colocación de las personas, en sus poses ante la cámara. Y las caras, las expresiones, son tan circunspectas, nos dicen tan poco... Pero, aun así, sorprende la intensidad de la imagen. No podemos dejar de imaginar en ella lazos de sangre, de amor y de odio. Como escribe la profesora Julia Hirsch<sup>1</sup>, las fotografías de familia son provocadoras. Provocan una curiosidad que después se muestran incapaces de satisfacer.

Otra imagen intrigante: dos niños, gemelos idénticos, miran directamente a la cámara con gesto grave. Podría ser una fotografía de la mítica Diane Arbus, la neoyorquina de buena familia que, antes de suicidarse en 1971, pasara casi una década recorriendo las calles de su ciudad en busca de personajes a quienes considerara dignos de inmortalizar. Uno de sus temas favoritos eran los gemelos, como estos dos, Pedro y Jesús Arrieta, del pueblo de Treviño, donde en la primavera del 47 hicieron la comunión.

Los modelos posan estáticos, con la mirada directamente dirigida a la cámara y, al igual que las gemelas idénticas de Arbus (misma ropa, mismo peinado, distinto gesto), forman una pareja desconcertante. Les falta, quizá, una mejor iluminación, más frontal, y una representación más precisa para ser obra de la artista; pero aparecen, como las modelos de la fotógrafa americana, francos, deseando desvelar a la cámara sus pecadillos secretos. Es evidente que no quieren parecer niños buenos, miran fijamente, como diciendo: "Me han vestido de blanco, colgado cruces y regalado libros de oraciones, pero no te creas, a veces siento celos, pego a mis hermanos y cuento mentirijillas". Y éstas no serán grandes debilidades ni imperfecciones, evidentemente, pero descubren su condición humana. No están retratados como angelitos.

La fotografía, para el Treviño de 1947, era apropiada. Algo anticuada, sí, pero apropiada. Hoy en día, sin embargo, está más allá del buen gusto, por lo que resulta misteriosa e inquietante a la vez. Los chicos acaban de hacer la comunión, debe de ser un gran día para ellos, pero quieren aparecer tan formales que ni siquiera sonríen.

Con todo, Pedro y Jesús Arrieta eran unos niños felices. Eran hijos de Venancio Arrieta, el boticario de Treviño, nacido en Argote, a quien diez años antes, en plena guerra civil, las autoridades franquistas obligaron a ocupar la alcaldía del municipio.

Pero estábamos en que los hijos de Arrieta posaban sombríos el día de su primera comunión a pesar de ser niños alegres en la vida real. Otras muchas fotografías lo demuestran, mostrándolos de muy pequeños sentados en las escaleras de la iglesia o dando sus primeros pasos de la mano de su padre. Dos años después de su comunión, les vemos entrar al colegio que los capuchinos fundaron a finales del siglo XIX en Lekaroz, Navarra, con grandes maletas. Más tarde, bailando risueños en las bodas de sus amigos y parientes.

---

1. HIRSCH, Julia. *Family Photographs. Content, meaning, and effect*, New York: Oxford University Press, 1981; 6 p.

Por eso, no nos podemos fiar. Las fotografías de familia, igual que los diarios íntimos, las cartas personales y las autobiografías, nos engañan con su aparente inmediatez. Pero están teñidas de convenciones, unas sociales, otras artísticas. Desde el retratista, que puso el fondo, eligió el encuadre y pidió a los hermanos que inclinaran la cabeza, hasta los niños que posaron tan serios como convenía, pasando por los familiares que más tarde decidieron guardar la imagen, todos tomaron parte en este juego del escondite. Porque, volviendo a citar a Hirsch<sup>2</sup>, normalmente uno no conserva las fotografías que le pintan poco favorecido, desarmado ante sus hijos, enfadado con su esposa o avergonzado por sus padres. No, no. Esas desatinadas incursiones a la realidad son cosas del fotoperiodismo. En los años cincuenta, las fotos de familia estaban para mostrar a todo el mundo guapo, formal y bien avenido.

## **1.2. La primera comunión**

Acabamos de ver a dos niños, los gemelos Arrieta, en el estudio de un fotógrafo cuyo nombre no ha trascendido. Decíamos que la fotografía era, cuando menos, desconcertante; el fotógrafo llevó tan lejos las convenciones sociales y artísticas de la época que consiguió justo lo contrario de lo que pretendía con su utilización.

Porque las convenciones del retrato, una mezcla de instrucciones para su elaboración cuyo origen se remonta al Renacimiento, están ahí para favorecer, para hacer que los niños que acaban de hacer la comunión parezcan buenos, las mujeres dulces y bellas, y los hombres respetables. Y las fórmulas para lograrlo han cambiado muy poco desde entonces. Como veremos enseguida, las poses y los gestos de los modelos, los fondos y los objetos representados junto a ellos repetidos una y otra vez en las siguientes fotografías del Condado treviñés, son los mismos que se han venido repitiendo en toda la cultura occidental hasta hace bien poco tiempo.

Decía Santo Tomás de Aquino que un artista concebía la forma que quería representar de acuerdo con las obras de otros autores contempladas con anterioridad. Y tenía razón. Primero, los pintores imitaron a otros pintores; después, los fotógrafos a los pintores y, al final, los fotógrafos a otros fotógrafos. La frase del napolitano se confirma nada más ver esta fotografía de Honorato Vallarín, de Añastro, en el día de 1925 que recibió su primera comunión.

Poco se sabe del “artista” que sacó la foto, un tal D. Sáenz con estudio en Vitoria-Gasteiz, pero su trabajo prueba el modo en que los fotógrafos modernos no vacilaron en imitar a sus predecesores, los primeros fotógrafos, quienes a su vez habían seguido el ejemplo de las pinturas, las xilografías y los grabados a la hora de concebir sus temas, seleccionar las posturas de sus modelos y componer sus obras.

---

2. *Ibíd*em, 12 p.



Foto 4. 1925. Honorato Vallarín, de Añastro, el día de su primera comunión.

Pues bien, aquí tenemos al joven Vallarín acomodado sobre un reclinatorio, antiguo mueble que servía para arrodillarse y orar. Su expresión es contenida, aunque sus ojos, muy abiertos están sin duda ilusionados. No es de extrañar. En aquel tiempo, la primera comunión era un gran acontecimiento en la vida de cualquier niño. Más aún si el niño vivía en un pequeño pueblo donde uno no solía bañarse, estrenar traje y viajar a Vitoria todos los días.

El estudio de Sáenz, además, debía de tener cierta categoría, porque el fondo ante el que se sitúa el chiquillo es un fondo elaboradísimo y muy adecuado para la ocasión. En la época, la calidad y la variedad de los fondos pintados con los que equipaba su estudio, eran la medida del estatus profesional del fotógrafo. Hoy extraña un poco, porque a ningún retratista serio se le ocurriría colocar a sus clientes contra estas idealizadas escenas, pero a lo largo de todo el siglo XIX y hasta bien entrado el XX, cualquier estudio fotográfico que se preciara debía ofrecer telas pintadas, biombos decorativos, mobiliario de estilo renacentista, jarrones chinos y cortinajes, ¡qué menos!

Cuenta Hirsch<sup>3</sup> que hace tiempo, a finales del siglo XIX, en Nueva York, hubo un famoso fotógrafo de origen cubano llamado José María Mora que ofrecía a sus clientes más de 150 fondos a elegir, entre los que se incluían escenas de islas tropicales y selvas exóticas. En su variedad, tanto los fondos como los muebles de los estudios fotográficos reflejaban muchos de los gustos de la época, una mezcla de reminiscencias renacentistas, románticas y góticas, entre las que destacaban bibliotecas llenas de libros elegantemente encuadernados, galerías atestadas de columnas, endebles terrazas, ruinas cubiertas de hiedra, cielos tormentosos y estatuas romanas. Más que la recreación histórica, estos escenarios buscaban proporcionar a las imágenes fotográficas algo de la imaginación de los retratos pintados.

El retrato de Honorato Vallarín no es tan extravagante, pero sí bastante fantástico. Muestra también, cómo no, las columnas clásicas, que en esta ocasión se ven acompañadas por una especie de altar, con la figura sagrada de la Virgen María enmarcada en un arco de medio punto, elevándose hacia el cielo con las Sagradas Escrituras entre sus manos y una resplandeciente aureola detrás de su cabeza. La Virgen, alegoría de la maternidad virginal y divina, es una imagen lejana y, por eso, dota de profundidad formal a la foto y de humanidad al niño, por el contraste.

A pesar de su interés, la fotografía está mal iluminada y sólo la luz pintada a la derecha del fondo realza la distinción de la figura principal, el muchacho arrodillado. Están también el traje de marinero y los accesorios: el libro de oraciones, el rosario y unos guantes tan blancos que resplandecen a juego con los calcetines. El efecto es curioso.

Un efecto similar producen la banda, las medias y el cojín también blanquísimo del hermano de Honorato, Eduardo Vallarín, que recibió su primera comunión seis años después. Sorprende lo iguales y, al tiempo, lo diferentes que llegan a ser ambas fotografías.

La pose, el traje y los accesorios son idénticos. De nuevo, un niño arrodillado sobre un reclinatorio y vestido de comunión, mira a la cámara aferrado a un devocionario y un rosario. Todo en orden.

El atuendo especial, muy diferente al que los niños de entonces usaban a diario, resulta lógico, pues sirve para simbolizar el sacramento que van a recibir. Por eso, tanto en los dos casos que ya hemos visto como en uno más que enseguida vamos a ver, los niños de comunión visten un traje azul oscuro, de estilo marinero, que se distingue sobre todo por su collar de tela cuadrada. Parece que fue una moda importada de Inglaterra donde, a principios del siglo XX, el traje oficial de la marina inglesa, cuyo uso se había generalizado ya en el resto de cuerpos marítimos occidentales, se extendió a las calles y al cine de Hollywood.

---

3. *Ibidem*, 68 p.

Aparte del traje, están también el libro y el rosario. Para los católicos, las oraciones no sólo contienen la palabra de Dios, también representan al propio Jesucristo; es el quien habla a través de ellas. Por eso el niño que va a hacer su primera comunión las lleva en sus manos y se fotografía con ellas. Cree que en esas palabras encontrará siempre la respuesta a todas sus inquietudes, el sustento para su fe, el alimento para su alma... en fin, todo lo necesario para una vida espiritual sin dudas ni tormentos. Suponemos también que las oraciones en las manos del niño significan la promesa de leerlas con frecuencia, igual que el rosario simboliza su confianza en la ayuda de la Virgen y su compromiso de rezarle el rosario a menudo.

Hasta aquí, como decíamos, todo está en orden. La foto de Eduardo Vallarín es igualita a la de su hermano mayor. Sin embargo, al observarlas ambas detenidamente, no se escapa que la primera es mucho más eficaz que esta última. En primer lugar, la expresión de los niños es diferente. Mientras que a Honorato se le veía ilusionado, Eduardo se muestra asustado, sobrepasado por la situación. Su porte no es tan distinguido ni su semblante está tan tranquilo. Otro par de detalles se encarga de empeorar las cosas: los pantalones le están cortos y el fondo de la ima-



Foto 5. 1931. Eduardo Vallarín, de Añastro, el día de su primera comunión.

gen no exhibe la riqueza del anterior. Nada de vírgenes, columnas ni arcos pintados, sólo una tela lisa y blanca, una pantalla-cortina tan larga que se arruga al caer al suelo y deja al niño solo con su sombra, en el centro de la composición.

Esta última imagen fotográfica de otro niño de comunión contribuirá sin duda a confirmar la idea de que las convenciones que enmascaran a los distintos modelos hasta hacerlos parecer iguales son prácticamente las mismas en toda la cultura occidental. Pese a ser imposible reproducir aquí fotografías de fuera del Condado treviñés, ésta, que retrata a otro crío de Añastro el día de su primera comunión en Madrid, nos servirá.

No es difícil ver que da lo mismo que una de las dos primeras fotografías estuviera tomada en Vitoria, entonces una pequeña localidad de unos cuarenta mil habitantes, y la otra en Madrid, una gran ciudad ya en los años treinta. En esta ocasión, cambian la pose y el gesto, pero el traje, el fondo y los objetos que rodean al niño son exactamente iguales. Ángel Landa permanece de pie, erguido, de espaldas al reclinatorio sobre el que se arrodillaban sus primos, con gesto dócil y breviano en mano. Al fondo, una tela tan floreada como la alfombra y el cojín.



Foto 6. 1932. Ángel Landa Vallarín, nacido en Añastro, el día de su primera comunión en Madrid.



Foto 7. 1912. Niña anónima, de Albaina, el día de su primera comunión.

Los niños hacían la comunión vestidos de azul, las niñas de blanco. El color aludía a la pureza del alma de la niña, preparada para recibir a Jesucristo por primera vez. Porque, dependiendo de la moda del momento, el vestido podía ser largo (a partir de los años treinta) o corto (hasta los años veinte), pero siempre era blanco y estaba adornado con flores, encajes, listones y tiras bordadas. Se acostumbraba también que las niñas llevaran una corona de flores en la cabeza sosteniendo un velo no tan largo como el de las novias actuales. Y una medalla con Jesús en la cruz o la imagen de María la Virgen, como un escudo en el pecho, símbolo de protección.

La imagen de esta niña anónima es un ejemplo perfecto de esto que decimos. Era de Albaina, una población grande a principios del siglo XX, con tres tabernas y dos tiendas de comida en funcionamiento, además de médico, veterinario, maestro y arcipreste. Pero podía ser de cualquier sitio, pues todo en ella es absolutamente convencional. Levantada, con los pies juntos, la mirada lânguida, el pelo cubierto y el vestido blanco lleno de encajes, apoya su mano izquierda sobre una mesa mientras sostiene el libro de oraciones con la derecha.



Foto 8. 1920. Marichu Martínez, de Treviño, el día de su primera comunión.

Detrás de ella, una cortina y una columna pintadas enmarcan la escena, en la que también pueden verse una mesa velador y un jarrón de estilo chino. Lo maravilloso de esta foto es que el fondo pintado reproduce la mesa y el jarrón dispuestos ante él. No es que sean exactamente iguales, pero sí muy parecidos: ambas mesas son auxiliares, pequeñas, bajas y de estilo clásico, los floreros redondos y barrigudos, las flores altas. El decorado real imita al de ficción, pero, ¿acaso se puede hablar de realidad? Al fin y al cabo, los dos son ficciones, tinglados dispuestos a cubrir a su modelo de elegancia y dignidad.

Ocho años después y a poco más de catorce kilómetros de distancia, en la villa de Treviño, retrataron de comunión a otra niña, Marichu Martínez, con prácticamente la misma parafernalia. El vestido blanco es más corto y más sobrio pero, a cambio, lleva guantes y bolso, junto a otros accesorios mil veces repetidos: el velo, la medalla, el rosario y el libro santo. Al fondo, otra vez las columnas. En primer plano, otra vez el reclinatorio.

No obstante, el conjunto es bastante más sencillo que el anterior. Sucedió lo mismo con los retratos de los niños. Conforme van pasando los años, de la primera década del siglo anterior a las siguientes, las fotografías se van simplificando. No podemos decir todavía que las poses sean más naturales, ni las expresiones más dulces, ni los accesorios menos numerosos, pero lo cierto es que los fondos sí van desnudándose, hasta quedar en una tela lisa o floreada, un cortinón cuya única función es ocultar las paredes del estudio.

Es verdad que para finales del siglo XIX, grutas, ruinas y bosques fueron desapareciendo gradualmente de los estudios fotográficos. Los fondos empezaron a mostrarse más realistas, reflejando lugares donde cualquier cliente pudiera haber estado alguna vez: ríos, playas, estanques... La fotografía de estudio se aleja del reino de las sombras, para acercarse poco a poco al mundo terrenal. Y eso, a veces, supone asumir el vacío.

Como muestra, esta imagen de la niña de Burgueta Teresa Urbina realizada en el estudio de otro Mora, de Vitoria-Gasteiz. Vuelven a repetirse la pose, de pie,



Foto 9. 1929. Teresa Urbina Pérez, de Burgueta, el día de su primera comunión.

apoyando una mano en la mesita y sosteniendo con la otra el libro, el gesto contenido, la mirada melancólica, el vestido y los accesorios. Hay, además, una estatua de la Virgen, también de pie, vestida de blanco y en actitud orante. Pero el fondo está desierto. Y sólo han pasado nueve años desde que se realizara la fotografía anterior.

En todas estas imágenes de comunión hay, sin embargo, muchas más similitudes que diferencias. Acabamos de hablar de los fondos, consistentes en cortinas, columnas, flores y telas floreadas. Y de los objetos que los complementan, reclinatorios, mesas veladoras, floreros, devocionarios y rosarios. De las poses, los seis niños posan de pie o arrodillados, pero siempre erguidos. Y los gestos, serios, como mucho una media sonrisa.

En este punto, es preciso destacar una cuestión que verificaremos después, y es que todas, absolutamente todas las personas retratadas en los estudios fotográficos de la región, sonríen sin mostrar los dientes. Esto es así porque la historia de las amplias sonrisas, las que la profesora neoyorquina Christina Kotchemidova<sup>4</sup> llama *toothy smiles* y atribuye a la publicidad de Kodak, la empresa líder en la formación de los hábitos culturales en torno a la fotografía, es muy corta. Como en el pasado los códigos de etiqueta demandaban una boca cuidadosamente controlada y los estándares de belleza imponían bocas pequeñas, cuenta Kotchemidova, las expresiones de los modelos eran casi siempre solemnes, suavizadas ocasionalmente por sonrisas de Mona Lisa. Así, en el viejo arte, sólo los campesinos, los borrachos, los niños o los tontos reían abiertamente. En estas viejas fotos, ni siquiera los niños...

En las seis fotografías, además, los niños aparecen interpretando un papel que no les corresponde y que ni siquiera parecen llegar a entender: el papel de piadosos, fieles al sacramento que acaban de recibir. No en vano el libro y el rosario están presentes en absolutamente todas las fotografías vistas hasta el momento, incluidas las dos primeras, que no eran precisamente de comunión. Decíamos antes que ambos objetos significaban la promesa de estudiar el Antiguo y Nuevo Testamento y de rezar con frecuencia a lo largo de la vida, pero, ¿no es eso mucho decir? Puede que fuera así al principio pero, con el tiempo, la exhibición de piezas religiosas dejó de funcionar como una declaración de intenciones, convirtiéndose en un simple testimonio de la obediencia de los retratados a las costumbres y a la religión, de su sometimiento a las demandas del ritual.

De ahí que en un día feliz los niños se muestren serios y hasta trascendentes. A pesar de todo, por mucho que traten de imitar la estudiada devoción de los mayores y poner cara de buenos, sus expresiones están llenas de inocencia infantil.

---

4. KOTCHEMIDOVA, Christina. "Why We Say Cheese: Producing the Smile in Snapshot Photography". En *Critical Studies in Media Communication*, vol. 22, núm. 1, marzo de 2005; pp. 2-25.

La mirada, al fin, es lo único capaz de escapar a las convenciones. Porque la pose, el gesto, el fondo, los accesorios y todo lo demás, son meras fórmulas. Fórmulas, además, cargadas de significados simbólicos, por lo que la bondad de estos niños, como la aparente maldad de los gemelos antes referidos, es más mentira impuesta que verdad expuesta. Una mentira conseguida gracias al uso de unas convenciones de representación desarrolladas por pintores y fotógrafos y acordes a las expectativas del público como, por ejemplo, la pequeña figura de pie, vestida de blanco, sosteniendo un devocionario mientras dirige una inocente mirada al espectador.

Es preciso aclarar que algunos periodos del arte occidental sí exploraron las formas de representar emociones como el dolor, la tensión y la ansiedad, especialmente en sus últimas fases. Por ejemplo, el arte helenístico, el de la Roma imperial, el medieval del norte de Europa, el barroco y el expresionismo. No obstante, es muy raro que los retratos reflejaran emociones intensas. Lo normal era que los artistas esquivaran la representación de fuertes explosiones de sentimientos por dos razones. La primera, porque se creía que las emociones intensas no respondían a la esencia del ser, que era lo que los artistas andaban buscando capturar en sus retratos. La segunda, porque las emociones intensas, generalmente, van acompañadas de expresiones “desagradables” que los retratistas tendían a evitar, pues ningún cliente iba a pagar por llevarse a casa un retrato en el que apareciera horrible.

Por eso, los retratistas empezaron a utilizar y han seguido utilizando muchas expresiones fijas, fórmulas para salir del paso, cuyo contenido se diluye precisamente por ser demasiado apropiado. Al final, ninguno de estos retratos nos dice nada sobre la devoción religiosa de estos niños. Ni sobre su temperamento y su carácter. Nada sobre su felicidad o infelicidad. Tampoco sobre la profesión de sus padres ni su estatus social. Ni sobre el tiempo y el lugar en que vivieron. Sólo nos hablan de su edad y su sexo, subrayados por el traje de comunión, y del comportamiento que en aquel tiempo era considerado correcto y aceptable.

Todo esto que decimos vale también para los niños que se retrataban en los estudios, no en el día de su comunión, sino en un día de fiesta cualquiera. Eran los menos, es cierto, porque en la época no todas las familias que vivían en el enclave podían permitirse un gasto tan excepcional. Y mucho menos en 1900, cuando la fotografía era todavía un lujo, accesible sólo a los burgueses acomodados, como los padres de estos chiquillos que posan elegantísimos ante la cámara de Ruperto Zaldúa, en Vitoria-Gasteiz.

Este es el retrato más antiguo de la colección. Y no es de extrañar que, al igual que el anterior de la niña que celebró su primera comunión en 1912, sea de Albaina, por entonces una población casi tan grande como La Puebla de Arganzón, Pariza y la misma villa de Treviño.

Advertimos de nuevo cómo los niños, lejos de ser retratados de una manera natural, jugando o riendo, son retratados como juguetes. En la actualidad, el juego de los niños es una de las actividades más asiduamente registradas. En esta



Foto 10. 1900. Dos niños de Albai-  
na, en el vitoriano gabinete fotográ-  
fico de Ruperto Zaldúa.

colección, sin embargo, los niños sólo juegan en media docena de fotografías, casi todas realizadas bien entrados los sesenta.

Existen varias razones. La primera, porque quizá, en aquellos tiempos, el juego de los pequeños no se considerara tan importante. La segunda, seguro, era una cierta timidez técnica, pues durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, no resultaba del todo fácil para los fotógrafos de pueblo enfocar el movimiento. La tercera, las pocas ganas de registrar el caótico comportamiento de los niños, que eran, después de todo, el centro de la familia y su futuro. Por eso, lo más factible es pensar que tanto los retratistas como los padres de la época preferían que los niños salieran bien quietecitos en las fotos.

En este caso, los niños están retratados en las acostumbradas poses rígidas, con ropa de mayores y expresión adulta, solemne. El traje del niño, sobre todo, es idéntico al que vestían los caballeros de aquel tiempo: camisa blanca, traje oscuro, chaleco a juego, lazo anudado al cuello y pantalón a rayas. La niña lleva



Foto 11. 1922. Dos niños de Añastro, en un estudio fotográfico de Casilda, Argentina.

un vestido largo y con bastante vuelo, a juego de una chaqueta y un gorro oscuro. Ella monta un caballito de madera, pero su hermano lleva las riendas, representando un reparto de tareas que, en su caso, parece más impuesto que espontáneo. Como si, a través de los retratos de sus hijos, los padres quisieran decir: "Miren lo guapos que son, lo alto que está el mayor y lo bien que cuida de su hermanita". O quizá: "Fíjense en lo formales que son, lo bien educados que están".

Igual de bien educados parecen estos dos hermanos, hijos de unos Fernández de Añastro que vivían en Argentina. Está claro, pues, que la pareja de indianos había hecho retratar a sus hijos para enviar la foto a casa y que los que quedaron en Añastro pudieran conocerlos.

El historiador Mateo Manfredi, que ha estudiado varios archivos fotográficos de vascos emigrados a Uruguay en los siglos XIX y XX, llama la atención sobre esta importante función de la fotografía durante el desarrollo de los flujos emigratorios contemporáneos, a saber, preservar, construir y reconstruir la memoria familiar:

En cierta medida, es de suponer que durante el desarrollo de los fenómenos migratorios contemporáneos es precisamente la ruptura -a menudo traumática- del legado familiar y comunitario lo que ha hecho que la fotografía -como también la escritura- adquiriera usos y valores completamente nuevos. Para la mayoría de la gente que emigró durante el siglo XIX la práctica fotográfica constituía de hecho algo excepcional, pero esta misma práctica, poco a poco, se convertía en cambio en algo consuetudinario o incluso en un verdadero ritual<sup>5</sup>.

Y es que los hombres y mujeres valientes que, impulsadas por su pobreza, marchaban a América en busca de mejores oportunidades, aunque acabaran integrándose en la nación de acogida, jamás lograban olvidar sus pueblos de origen ni los padres, hermanos y sobrinos que dejaban aquí.

Por eso, esta familia treviñesa, como otras muchas familias inmigrantes, sintió la necesidad de recurrir a la fotografía para registrar uno de los acontecimientos más importantes de su vida, el nacimiento de sus hijos, y enviarlo en forma de tarjeta postal a su tierra para que los parientes de Añastro supieran que estaban bien, que se habían acomodado y habían conseguido continuar la estirpe más allá de los mares. Los niños están vestidos para la ocasión, con bonitos trajes y zapatos nuevos, símbolos evidentes de la bonanza económica de sus padres, que han culminado con éxito su hazaña americana. Informar del éxito a la familia era importante, porque no todos lo lograban.

El escritor Robert Laxalt, nacido en Nevada de padres vascos, es probablemente uno de los autores que mejor supo contar las aventuras y desventuras de estos emigrantes en el Nuevo Mundo. En una conmovedora novela publicada en 1957 y traducida al castellano con el título de *Dulce tierra prometida*, narra el viaje de vuelta de su padre a Zuberoa, su tierra natal, tras pasar 47 años trabajando de pastor en el oeste americano. Además de la dura vida de sus padres, Dominique y Thérèse, Laxalt relata otras muchas historias de emigrantes que perdían la vida en la sierra o todo su dinero en los casinos, y después, morían borrachos, solos y olvidados, lejos de la tierra de sus antepasados.

Laxalt menciona, además, el uso que los indios hacían de la fotografía cuando, tras el reencuentro, sus hermanos sacan un viejo álbum familiar y le muestran las borrosas fotos que les enviara un día desde miles de kilómetros de distancia. Cuenta el hijo que su padre, Dominique, parecía haberse olvidado de haberlas mandado algún día e incluso de haberlas sacado alguna vez. Y que sonreía abatido al pasar las páginas y reencontrarse con las caras y los hombres de los años ricos del pasado: *Cadillacs* negros y hombres con trajes de cuello almidonado, pastores con sus burros, rebaños de cientos de ovejas y, al fondo, siempre el sol y el desierto de Nevada. Después, las fotografías cesaron, el álbum quedó sin terminar. Los malos tiempos habían llegado y, con ellos, la tristeza y el silencio<sup>6</sup>.

---

5. MANFREDI, Mateo. "Fotografía, cultura visual y memoria familiar de los emigrantes vascos en Uruguay. Siglos XIX y XX". En *Euskonews & Media*, Eusko Ikaskuntza, vols. 418 y 419, diciembre de 2007, <http://www.euskomedia.org/euskonews/0418015001C>.

6. LAXALT, Robert. *Sweet Promised Land*, Reno: University of Nevada Press, 1997; 165 p. (1ª ed. New York: Harper, 1957).

Si cuento esto es porque, además de ser una historia hermosa, ofrece un buen ejemplo de cuándo y para qué se retrataban los inmigrantes en su nueva tierra. Lo hacían en los buenos tiempos, cuando podían representarse prósperos y respetables, para transmitir buenas noticias a los suyos. De este modo, mostraban a la familia que habían aprendido a ganarse la vida, les tranquilizaban, y trataban de mantener su unión y su identidad en la distancia.

Y es que la ausencia ha sido siempre una gran impulsora de la práctica fotográfica. Al igual que quienes habían conseguido cruzar el océano y establecerse con éxito en ultramar enviaban fotos y tarjetas postales a los que se quedaron en casa, los soldados se retrataban antes de ir a la guerra, y sus estampas pasaban a sustituirles en el corazón de sus madres y sus novias. Las fotos de las hijas casadas también ocupaban un lugar importante en el hogar paterno. Y las de los muertos, los niños muertos sobre todo.

Pero esto último sucedió en un tiempo muy lejano. A mediados del siglo XIX, casi en los orígenes del invento fotográfico, se realizaban daguerrotipos que pretendían dar al sujeto muerto apariencia de vida, y no era raro encontrar en la prensa anuncios del tipo “se retratan cadáveres a domicilio a buen precio”. Mediado el siglo XX, las fotografías de difuntos dejaron de estar de moda y ahora, a principios del XXI, las encontramos estremecedoras.

Pero, nadie mejor para explicar esta morbosa costumbre que el historiador de la fotografía Publio López Mondéjar en su *Historia de la fotografía en España*:

La fotografía de difuntos constituyó una importante especialidad fotográfica, entre otras cosas porque, como ha indicado Benjamin (Walter, el filósofo marxista), el valor cultural de la imagen encuentra su última justificación en la fidelidad al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. De ahí el deseo de nuestros antepasados por conservar el rostro de los familiares muertos, en las actitudes y gestos más adecuados para su perpetuación. La destreza y el oficio de los fotógrafos, se utilizaban entonces para preservar para el futuro los rostros y los cuerpos de los cadáveres, en actitudes próximas a la relajación del sueño<sup>7</sup>.

No hay en esta colección de fotografías treviñesas el retrato de ningún muerto, pero, en la todavía corta andadura de este trabajo, ya hemos visto dos imágenes de niños que vivían lejos de Añastro, el pueblo donde nacieron: Ángel Landa y los hermanos Fernández, el primero en Madrid y los segundos en la ciudad de Casilda, en la provincia argentina de Santa Fe.

Esta última fotografía nos recuerda también que las viejas convenciones del retrato, como los emigrantes del norte de la península, cruzaron muy pronto el océano Atlántico. En ella volvemos a ver a dos criaturas en hieráticas poses, rodeadas de flores, telas y cortinas, y cubiertas de lazos, botones y bordados.

---

7. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España*, Barcelona: Lunwerg, 1997; 136 p.

Los dos hermanos, un niño y una niña llamada Beatriz, están colocados de frente, pero con la mirada dirigida hacia abajo, a su izquierda. Los niños están subidos a una silla él, y a lo que parece una mesa auxiliar cubierta con un tapete ella. El niño es más pequeño, pero como la silla a la que se encarama es más alta, a primera vista, aparenta sobrepasar a la niña en estatura. Sin embargo, es la figura de ella la que destaca en la composición, pues, además de ocupar el primer plano, su ropa clara destaca sobre el fondo oscuro.

Pese a los bonitos trajes y los adornos, hay algo en la foto que no funciona como debería. En verdad, la pose de ambos resulta falsa, pero no sólo la pose. Hay otras cosas, como el gesto enfurruñado del niño, la expresión misteriosa de la niña y sus miradas dirigidas hacia el suelo, que contribuyen tanto o más que la pose a arruinar cualquier intento de naturalidad.

Aparte de ellas, está la estética de la fotografía, su forma, que tampoco ayuda demasiado. El ángulo contrapicado que el fotógrafo, Donato Stigliano, hace que las criaturas se presenten distantes, algo altaneras, al tiempo que el tratamiento de la luz, las hace aparecer sobrecogedoras. La blancura de las piernas, los brazos y el rostro de los niños contrasta con el fondo oscuro del retrato,



Foto 12. 1937. Julio Alzola de bebé.

como si éstos fueran una especie de aparición fantasmagórica que nos recuerda a los cuadros de Tiziano, o a aquellos con los que el holandés Antonio Moro gustaba de halagar a la clientela española de mediados del siglo XVI. Y es que, mientras la piel de los niños se ve tan fina y luminosa como si fuera de porcelana, sus ojos negros les dan un aspecto escalofriante. Y los pobres acaban pareciendo esos antiguos muñecos que inspiraban más miedo que ternura.

Otra vez, una fotografía absurdamente inquietante, que no refleja la realidad de los modelos (unos niños preciosos, al fin), sino las manías de la época.

Además de fondos pintados y muebles de estilo renacentista, la mayoría de los estudios tenían también sillas especiales para bebés. Estas sillas estaban agujereadas, para que las madres, agazapadas detrás, pudieran meter los brazos y sostener las cabezas de sus hijos mientras el fotógrafo disparaba. No parece que el sofisticado asiento hiciera falta a este precioso bebé de Treviño, Julio Alzola, que ya se tenía él solito.

Aunque quizá fuera porque, debajo de la camisa, llevara la faja con que antaño se solía vestir a los bebés, una faja bien prieta para que se mantuvieran tiosos que servía también, según los autores de *Etnografía del Enclave de Treviño*, para que los bebés portaran, atadas con imperdibles, unas bolsitas de cuero o tela que contenían un papel con las primeras líneas del evangelio de San Juan. Los llamaban “evangelios”, y se creía que protegían a la criatura de todo mal<sup>8</sup>.

Advertimos el intento por parte de la madre y el fotógrafo de retratar al niño con ternura. La camisita, blanca y con lazos en los hombros, tan escueta que deja a la vista los rollizos brazos y piernas del niño, y los patucos de ganchillo, con lazos también, evidencian el empeño de la madre en que la criatura apareciera dulce y delicada. El cojín mullido y oscuro, el fondo apagado y la iluminación, destacando a su vez la blancura de la piel del bebé, ponen de manifiesto la pretensión del fotógrafo de subrayar esas mismas dulzura y delicadeza.

Esta fotografía sí es hermosa, porque inspira lo que la vista de un bebé debería inspirar: ternura. Al contrario que la anterior, esta fotografía no nos plantea preguntas, no nos inquieta, porque se muestra de acuerdo con nuestras fantasías.

### **1.3. El servicio militar**

Los vecinos del enclave de Treviño no eran asiduos visitantes de los estudios fotográficos, sino que los visitaban en fechas señaladas: la boda, la comunión o, como en este caso, el servicio militar. Y, si las fotografías de boda y de comunión expresaban la obediencia de los hombres, mujeres y niños a la Iglesia, las del servicio militar prometen la obediencia de los jóvenes al Estado.

---

8. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía del Enclave de Treviño II*, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2006; 117 p.



Foto 13. 1931. Pedro Portilla durante su servicio militar en Ceuta.

Por ese motivo, Pedro Portilla posa firme y disciplinado, vestido con su correspondiente uniforme militar: botas relucientes, pantalones bombachos, chaqueta abotonada, cinturón de cuero y gorra. Por eso también la cámara se ha colocado en un cómplice ángulo contrapicado, haciendo que el chaval gane en altura y gallardía.

Pero la imagen de estudio, pese a estar muy estudiada, no acaba de convencernos. Hay algo que no cuadra, un par de incongruencias, no demasiado sutiles por cierto, que ponen en evidencia su falta de seriedad. Por un lado está la cara de niño del modelo, muy alejada de la cara que le pondríamos a un imaginario soldado valiente. Por otro están el fondo pintado de columnas que enmarca la escena, y el mobiliario, demasiado fino para un recluta. ¿Cómo puede un hombre de armas retratarse apoyado en una mesita adornada con un tapete de ganchillo?, ¿cómo puede posar tan tranquilo junto a una coqueta plantita?, ¿cómo puede pisar con esas botazas una alfombra tan elegante? La respuesta



Foto 14. 1934. Eduardo Dulanto vestido de militar.

está, como siempre, en las convenciones. Miren si no las dos siguientes fotografías, que representan a otros dos jóvenes vestidos de militares, Eduardo Dulanto y Luis Rojas; las dos contienen los mencionados elementos.

La gravedad y la disciplina exhibidas por Eduardo Dulanto desentonan todavía más que en el caso anterior con el fondo y los accesorios de la imagen. Y es que, en este caso, el soldado sí que está cómodo en su uniforme y posa, muy tieso, con una fusta bajo el brazo derecho y cara de pocos amigos. Imperativo militar.

El problema aquí es que el joven Dulanto parece demasiado severo entre tan sensuales detalles. Si con el brazo derecho sostenía una fusta, el izquierdo lo recoge sobre un velador arreglado con unos adornos más estridentes todavía. A falta de uno, hay dos jarrones con flores, uno pequeño debajo y otro grande encima. El paño es lo más colorido de la composición, y los dos ramos de flores lo más lumi-

noso. Por si esto fuera poco, las rosas son tan altas como el soldado y su luminosidad se ve resaltada por la cortina negra pintada al fondo. Al otro lado, la visión de parte de una escalinata, con columna, arbustos de flores y arco incluidos, aporta profundidad al conjunto al tiempo que distrae la atención del modelo.

El traje militar, la fusta y la expresión de Eduardo Dulanto revelan que realmente no pertenece al floreado escenario; pero la fotografía no ofrece otras alternativas. El soldado está fuera de lugar, pero, ¿a dónde pertenece? Otra vez, la imagen en sí misma vuelve a dejarnos sin respuestas. Su soporte nos da una pista: es una fotografía en cartón con el emblema del ejército republicano, pero esto tampoco nos dice mucho. Es una foto de 1934, en plena Segunda República, por lo que es lógico que el cartón luzca ese emblema y no otro.

En la colección, además, hay otras imágenes fotográficas de la familia Dulanto y, en 1936, sólo dos años después de esta fotografía de estudio en cartón con el emblema del ejército republicano, estalló la guerra civil y otro miembro de la familia Dulanto, Jesús, aparece en la calle fusil en mano, vestido de requeté. Aunque tampoco nos podemos fiar. La guerra civil fue una guerra fratricida y hubo familias con sus miembros divididos entre los dos bandos. Pudiera ser que Eduardo fuera, en efecto, republicano y Jesús luchara con los nacionales.

Aunque no es probable. El 18 de julio de 1936, cinco días después del asesinato de Calvo Sotelo en Madrid, parte del Ejército se levantó contra la República. Los militares derechistas, dirigidos por los generales Franco, Sanjurjo, Mola y Queipo de Llano, pretendían liquidar la experiencia republicana. Ayudados por Alemania e Italia, desde donde recibieron asesores, aviones, tanques y soldados, triunfaron inmediatamente en el norte de África, las islas Canarias y Baleares, Castilla la Vieja, Galicia, Oviedo, Navarra y Álava. Las provincias de Álava y Burgos cayeron desde el principio en la zona nacional, y algunas de las principales ofensivas nacionales fueron lanzadas desde ambas.

En Álava, donde élites conservadoras, jóvenes de clase media, habitantes de las zonas rurales y miembros del catolicismo militante se habían sentido igualmente agredidos por las reformas republicanas, el golpe de fuerza contra el gobierno fue considerado legítimo por algunos sectores sociales.

Medidas como la eliminación de regimientos, el cierre de la Academia General Militar de Zaragoza, el Estatuto Vasco, la disolución de los jesuitas, la prohibición de la enseñanza a las órdenes religiosas, la introducción del divorcio, la libertad de culto o la secularización de los cementerios nunca lograron la aprobación de muchos alaveses ni de parte de los treviñeses que, en su mayoría, se veían a sí mismos como españoles y, por encima de todo, como católicos. Las sociedades alavesas y treviñesas eran sociedades agrarias, tradicionales, políticamente conservadoras y poco conflictivas, en las que el orden y la religión eran más importantes que la libertad.

Desde Álava salió uno de los contingentes más numerosos de milicianos que combatieron en el bando rebelde. La provincia aportó a las que acabarían sien-

do las Milicias Nacionales de FET y de las JONS casi 1.600 requetés, 400 falangistas y 50 cedistas; en total, más de dos mil milicianos de los que sólo 465 eran vitorianos<sup>9</sup>. Sin embargo, exceptuando la batalla de Villarreal en diciembre del 36 y la batalla por Vizcaya entre abril y junio del 37, puede decirse que en la provincia apenas se luchó. Lo que no quiere decir que la sangre no llegara al río.

Desde el principio, los franquistas utilizaron la represión como herramienta política, tratando de atemorizar a la población y de desarticular al contrario e impedir su respuesta. En los pueblos, donde no quedaban más que niños, ancianos y miedo, los falangistas visitaban de noche las casas señaladas por los chivatos, reunían a los dueños en algún lugar y les daban buenas palizas. Dieron leña a muchos, por envidias o porque no pensaban como los caciques. A otros se los llevaron mientras trabajaban en la era, aventando o trillando, y no volvieron jamás. Les mataban porque eran “rojos”, republicanos, socialistas, comunistas. En las ciudades, mataron también políticos, maestros, intelectuales, sacerdotes vascos nacionalistas, etc. A día de hoy, casi setenta años después del final de la guerra, se siguen exhumando fosas por toda la geografía nacional a petición de los familiares.

Los republicanos, en los lugares que constituían su retaguardia (Madrid, Cataluña, Levante, Asturias, Cantabria, Vizcaya, Guipúzcoa, Andalucía y Aragón), también asesinaron militares sospechosos, sacerdotes y religiosos, pero, a la luz de las investigaciones más recientes, el “terror rojo” fue menos violento y, evidentemente, más corto en el tiempo. Unas 300.000 personas murieron en total, la mitad en el frente y la otra mitad en las retaguardias de ambas zonas. Y otras tantas tuvieron que marchar al exilio.

Si bien es verdad que durante los tres años de guerra civil, los pequeños pueblos de Álava y del enclave de Treviño siguieron con su vida rural, más o menos ajenos a la contienda, el hambre y la destrucción, sorprende muchísimo que sólo dos de las casi setecientas fotografías que constituyen la colección se refiera a la guerra. La primera, ya mencionada, se trata de Luis Dulanto vestido de requeté; la segunda, que abordaremos más adelante, muestra a otro treviñés, Pascual Villasante, descansando del combate en su pueblo sin quitarse el uniforme.

Pero estábamos en que nos resultaba imposible saber si el joven Eduardo Dulanto luchó con los unos o con los otros, porque hasta 1940, con la guerra ya terminada, no encontramos otra fotografía de él ni de ningún miembro de la familia. Y es una fotografía de boda. Se casaban Ricardo Dulanto y Asunción Martínez. Diez años después, en 1950, podemos ver al padre, Lucas Dulanto, disfrutando de un día de fiesta en Argote; a una joven llamada Ricarda Dulanto saliendo de misa en Samiano junto a varias amigas; y a tres niños, los hermanos Jesús, Julia y Francisco Dulanto ante la puerta de su casa. En 1955, Mercedes Dulanto se unirá en matrimonio con Pedro Aguirre, y el padre de ella, Lucas, vuelve a ejercer de padrino. En la siguiente fotografía, ya de 1960, podemos ver a una Ricar-

---

9. UGARTE, Javier. “Aproximación a una sociografía de los milicianos alaveses en el ejército de Franco”. En *Perspectiva Contemporánea*, núm. 1, 1988; 57 p.

da con diez años más y a un Lucas visiblemente envejecido, con boina y bastón. En el 66, el mismo Eduardo atiende el bar de su propiedad en Argote y, a los cinco años, el tabernero se irá a Galicia de excursión con algunos de sus vecinos.

Vemos, en fin, muchos de los acontecimientos más importantes de la familia Dulanto con todo lujo de detalles pero, a pesar de ello, es muy difícil hacerse una idea cabal de sus vidas. El retrato de Jesús uniformado de requeté y de Ricarda saliendo de misa nos dice que era una familia religiosa; el de Lucas vestido de fiesta, demuestra que fue un hombre elegante; el de Eduardo de militar, que estaba orgulloso de servir al gobierno de la República. Pero, ¿es eso cierto?, ¿no habíamos quedado en que, por la zona donde le tocó vivir era bastante más fácil que fuera requeté? Esto es lo que pasa con las fotografías, que cada vez vemos más, pero entendemos menos.



Foto 15. 1949. Luis Rojas durante su servicio militar en Zaragoza.

Como Pedro Portilla y Eduardo Dulanto, el treviñés Luis Rojas se hizo un retrato cuando cumplía el servicio militar. Han transcurrido dieciocho años entre esta fotografía y la de Portilla, y quince entre ésta y la de Dulanto y, a pesar de ello, el soldado posa igual de firme, vestido con un uniforme no tan diferente: zapatos, pantalones bombachos, camisa, cinturón de cuero y gorra.

Piénsenlo. Entre las dos primeras fotos de los chicos vestidos de militares y esta última no sólo han pasado los años. De 1931 a 1949 España pasó de la República a la guerra civil y de la guerra civil a la Dictadura. Si la República fue uno de los esfuerzos más serios realizados en la historia del país para instaurar la democracia, el resultado de la guerra trajo una Dictadura conservadora y católica que duró hasta la muerte de Franco, en noviembre de 1975. Los primeros años de la Dictadura, además, fueron especialmente duros por la represión, se calcula que entre 1939 y 1945 unas 300.000 personas pisaron las cárceles franquistas.

Y nada. Resulta imposible, salvo por los uniformes, encontrar ninguna diferencia entre estas fotos. El apoyo para uno de los brazos, el florero y el fondo pintado siguen ahí. La expresión del soldado es igual de infantil, su pose tan frontal como la del primero. Es cierto que, en esta ocasión, el soldado va armado y que quizá la fotografía esté mejor iluminada pero, por lo demás, hallamos de nuevo más similitudes que diferencias.

Luis Rojas es, como los anteriores, un soldado raso que, a pesar de su uniforme y apostura, jamás lograría impresionar a ningún enemigo. Su pecho está limpio de condecoraciones y medallas, no hay ni rastro de dureza en su mirada. Las flores y el fondo tampoco ayudan. Y es que, al igual que las fotos de comunión no eran capaces de demostrar la devoción del niño, tampoco ninguna de estas tres fotos del servicio militar aclaran nada sobre la fiereza del soldado. En realidad, no estaban hechas más que para suplir la ausencia de los jóvenes, pues, el primero, Pedro Portilla, hizo la mili en Ceuta y este último, Luis Rojas, en Zaragoza.

Y es que, ya lo hemos dicho, los viajes, las emigraciones y las huidas, las separaciones, en definitiva, han impulsado la práctica fotográfica desde sus orígenes. Los indianos mandaban fotos a su tierra, los niños que residían lejos enviaban sus recuerdos de comunión a sus familias, y los soldados que cumplían el servicio fuera remitían sus retratos uniformados a sus novias.

#### **1.4. La boda**

Hace casi ochenta años, en un estudio fotográfico donostiarra, los novios Sotera Marquínez y Daniel Moraza, de Taravero, documentaron su boda. El cura se llamaba Francisco Marquínez Sáenz de Buruaga y el canónigo, Modesto López de Ullibarri.

Desde el primer vistazo, sorprende que los recién casados invitaran a los religiosos a posar junto a ellos. Piensen que en 1920, por mucho que los Moraza-



Foto 16. 1920. Boda entre Sotera Marquínez y Daniel Moraza Larrauri, de Taravero.

Marquínez fueran una familia pudiente, no se retrataban a menudo. Y, la verdad, lo de salir en la foto de boda con el cura y el canónigo no parece demasiado romántico... Pero, por los apellidos, sabemos que la novia y el cura eran parientes, hermanos tal vez, lo que justificaría su presencia en la foto. En cuanto al canónigo, bueno, tenía prebenda y categoría, por lo que su comparecencia no hacía sino contribuir al prestigio de la pareja.

Escribe John Tagg que “el retrato es... un signo cuyo propósito es tanto la descripción de un individuo como la inscripción de una identidad social”. Me atrevería a decir, sin embargo, que este retrato se propone inscribir a los individuos en una determinada clase social, sin preocuparse para nada de su descripción. Esto explicaría que quienes debieran haber sido retratados como una pareja fueran retratados como un cuarteto, solamente por presumir de tener un cura en la familia y de contar con la amistad del canónigo. Retratarse con ambos el día de su boda no era, pues, más que un acto simbólico mediante el cual esta acomodada familia manifestaba sus influencias. Esta manifestación era tan válida para sí misma como para los demás, pues los situaba deliberadamente entre aquellos que gozaban del prestigio social.

De esta manera, volvemos a encontrarnos con que los retratos de esta época no tratan de profundizar en la naturaleza individual de su modelo, sino de representar fielmente el arquetipo correspondiente: anciana devota, familia uni-

da, niño inocente, soldado aguerrido o, como en este caso, matrimonio distinguido. Así, el personaje cubre por completo a la persona, el tener al ser. Porque esta familia que, evidentemente, ya había alcanzado la seguridad material pretendía afirmarse mediante signos externos y la tarea principal de los retratistas consistía en satisfacer esa pretensión.

Al principio del invento, hasta 1880 más o menos, eso era muy fácil porque sólo los ricos podían costearse las fotografías. Pero con el tiempo la técnica fue extendiéndose y abaratándose de manera que casi todo el mundo podía permitirse al menos una fotografía en las ocasiones especiales, por lo que los retratistas tuvieron que afanarse en inventar fórmulas que pusieran a cada modelo en su sitio. Era preciso que el cuadro se ajustara al papel que el retratado cumplía en la sociedad. Por lo que, así como al gran señor se le representaba con su indumentaria de gala incluso en la intimidad de su hogar, a una distinguida pareja de recién casados no le venía mal immortalizarse acompañada de un canónigo que realzara su posición.

Lo siguiente en llamar nuestra atención, después de la intromisión de la Iglesia en el retrato, es su forma y composición. Como casi todos los retratos de estudio vistos hasta el momento, éste exhibe una quietud, una compostura que, precisamente por responder a la formalidad de la situación, borra del cuadro cualquier atisbo de naturalidad.

Retratistas comerciales y modelos contribuyen en la misma medida a subrayar la solemnidad de la ocasión y la atemporalidad de la imagen. Unos se ocupaban del encuadre y la iluminación y la pose, componiendo las escenas y ordenando a la gente dónde debía colocarse y qué actitud debía adoptar; los otros deseaban ser retratados de una determinada manera, casi siempre nítida pero suavemente iluminada, centrada, estática, formal y halagadora. Como si, por renunciar a abiertas sonrisas, movimientos espontáneos o encuadres atrevidos, fueran a lograr un retrato atemporal que se constituyera en el resumen de sus vidas.

Pero retrocedamos a la forma. Lo primero que vemos es el gran tamaño del grupo en relación con el espacio que le rodea, ocupa todo el cuadro. Y el espacio fotográfico no suele ser neutral, sino que expresa el estatus público del modelo. Hay autores, como el profesor inglés Graham Clarke<sup>10</sup>, que afirman que el espacio de la fotografía expresa también su condición privada y creo que, aunque cueste creer que la extensión que una persona ocupe en el marco de una foto refleje su personalidad, es probable que haya algo de eso. De ahí que las personas corpulentas parezcan siempre más seguras de sí mismas.

En cualquier caso, lo que sí es seguro es que quienes ocupan un lugar importante en la sociedad, tienden a ocupar también un lugar destacado en las fotografías. Lo normal es, pues, que los prebostes aparezcan centrados dentro del marco, ocupando y dominando el espacio fotográfico como un reflejo de su cate-

---

10. CLARKE, Graham (ed.). *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books, 1992.

goría social. Aunque aquí nadie esté totalmente centrado (la imagen se divide en dos mitades asimétricas: a la izquierda están el cura de pie y la novia sentada; a la derecha, el novio y el canónigo, ambos levantados), el grupo se despliega ocupando gran parte del espacio. Y sus figuras, se ven grandes, ensalzadas por el ángulo de la cámara, ligeramente contrapicado. Todo apunta a que los modelos controlan su imagen y, por extensión, sus vidas.

No extraña que, a pesar de su influencia, el canónigo no llegue a conquistar el centro de la composición. Evidentemente, el día de la boda, los protagonistas deben ser los novios. Por eso ambos se sitúan en medio, entre el cura y el canónigo. La mujer está sentada, mientras los hombres permanecen de pie en un gesto, supongo, de caballerosidad.

Sus posturas confirman el orgullo que ya se intuía en los modelos. La novia, segura de su posición, belleza y elegancia, se sienta con la espalda recta y la barbilla levantada, como una reina en su trono. El novio, levantado, no se resigna a verse reducido al papel de príncipe consorte, así que se apoya en un bastón que dada su juventud seguramente no necesita; a no ser que estuviera cojo, que no creo (en tal caso doblaría una de sus rodillas con la intención de apoyar todo el peso de su cuerpo en la pierna sana), el bastón no podía representar para él más que un símbolo de clase y poderío. A su izquierda, un poco alejado del grupo, se alza el canónigo, imponente tanto por su mayor edad como por su porte. A la izquierda de la fotografía posa el cura que, por la posición de su cuerpo, parece estar más cerca de la novia que el nuevo esposo; cualquiera diría que los recién casados son ellos.

Pero no. Los recién casados, Sotera y Daniel, son la pareja flanqueada por los símbolos de las dos caras del poder eclesiástico: el espiritual, encarnado por el joven cura, y el terrenal, representado por el viejo canónigo.

Volviendo a las posturas, llama la atención que de los cuatro modelos ninguno tenga las manos libres. Todos tienen ambas manos ocupadas y esquivas, dispuestas a esconderse, a pesar de que éstas suelen ser una de las partes más interesantes de los retratos. El cura, sin ir más lejos, tiene la mano derecha parcialmente cubierta por la manga del abrigo y la izquierda oculta tras un devocionario apoyado sobre el hombro derecho de la novia. Ésta tiene la mano derecha desnuda, pero doblada sobre el mango de la sombrilla (todo un lujo en el Treviño de la época), y la izquierda escondida tras un fino pañuelo negro. Sobre su hombro izquierdo, descansa la mano derecha del flamante marido, pero sólo podemos ver sus dedos. La izquierda, tapada con la larga manga de la chaqueta, se agarra al bastón. En cuanto al canónigo, conmueve la manera en que envuelve con su mantón una de sus manos, mientras sostiene el sombrero con la otra.

Y todos estos trabajos para ocultar las manos del objetivo del fotógrafo, ¿por qué? Según el historiador del arte Lorne Campbell<sup>11</sup>, por tradición. Porque, para

---

11. CAMPBELL, Lorne. *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London: Yale University Press, 1990.

los primeros artistas, la representación de las manos era siempre problemática. Piensen que cada una de ellas tiene aproximadamente el mismo tamaño que la cara y su piel es del mismo color, por lo que, además de ser muy difíciles de dibujar, estaba el peligro de que distrajeran la atención del rostro.

Por eso, a lo largo de la historia, los artistas fueron ideando fórmulas que les evitaran pintar las manos de sus modelos, como ocultar una de ellas, cubrir parte de ambas con guantes y telas, o comprimir las juntas en los bordes inferiores de los retratos. Y, aunque a la fotografía no le afectaran las razones por las que se estableciera la convención (la dificultad de dibujar las manos dejó de ser importante), terminó por heredar la tradición pictórica de esconder las manos de los modelos.

Éstos, además, seguían necesitando hacer “algo” con las manos a la hora de ponerse ante la cámara. Porque, cuando uno posa, no puede dejar que las manos caigan sin más a lo largo de su cuerpo. Por eso, unos se hacen representar como Sotera, con las manos ocultas tras sus accesorios; otros con menos recursos, como Daniel, dejan que las largas mangas de sus chaquetas abriguen sus manos, mientras tocan a su mujer con la otra. El canónigo sostiene su bonete, y el cura su bastón y su libro de oraciones.

Si nos fijamos bien en este retrato, no tendremos más remedio que reconocer que las manos, como el espacio ocupado por el modelo en el interior del encuadre, tienen significado social y son parte, junto con la cara, de la representación pública del cuerpo. Las manos significan, y diferencian a unas personas de otras. Porque las manos blancas y finas que sostienen esta sombrilla con fría corrección, no tienen nada que ver con las manos fuertes, toscas y ásperas que en fotos posteriores sostendrán la azada.

Siguiendo con la pose, advertimos que todos los modelos excepto el cura tienen la cabeza levemente inclinada hacia arriba, lo que les confiere una cierta altivez. Tampoco es que el cura incline su cabeza hacia abajo, pero la expresión de su cara es más modesta, como si quisiera congraciarse con el espectador. También la de ella parece buscar complicidad, porque tanto su mirada como su sonrisa son amables.

Es curioso que las miradas sigan direcciones tan diferentes. Lo más habitual es que los ojos sigan la dirección de la cabeza o se giren hacia el espectador, como sucede en el caso de los tres hombres retratados. La mujer, en cambio, no lo hace. Sus ojos huyen de la mirada al frente a la que en teoría obliga su postura frontal, y miran fuera de campo, divertidos. El marido y el canónigo miran hacia ese mismo lado pero, más que divertidos, parecen distraídos, ausentes. El curilla, por el contrario, mira al otro lado con expresión lánguida. Ocho pares de ojos se cruzan, al fin, sin mirarse entre ellos ni dirigirse al espectador; como si alguna cosa fuera del cuadro llamara poderosamente su atención.

Otra de las cosas que, aparte de la puesta en escena, atrae la atención del espectador dentro del cuadro es el fondo. Aunque el tamaño de los cuerpos no

nos deje apreciarlo en su totalidad, está claro que el fondo de este estudio donostiarra era bastante original. Fijense, el sol ocultándose sobre un biombo ante el que posa la Virgen, que asoma su rostro por encima del hombro del cura. Después, la cortina y una gastada alfombra que nos hace pensar si no estaremos en un lugar decadente.

Si fuera así, puede que la familia no fuera tan distinguida. Por eso, quizá, el canónigo se aparte un poco de ellos. Aunque, mirándolo bien, ¿no está el sombrero del propio canónigo un poco raído? Puestos a criticar, está también la chaqueta del novio, ¿no le está grande? Claro que la muchacha lleva sombrilla y hasta un broche pero cualquiera en el día de su boda intentaría ponerse elegante... Así que otra vez surge la pregunta, ¿qué nos dice esta fotografía? Parafraseando casi la máxima socrática, sólo nos dice que no nos dice nada...

El mismo año del enlace entre Sotera Marquínez y Daniel Moraza, de Taravero, se casaron también Primo y María Jesús Aguillo, de Argote. Lo sabemos por



Foto 17. 1920. Boda entre Primo Aguillo y María Jesús Aguillo.

su retrato de boda, un retrato mucho menos florido pero bastante más transparente que el anterior.

De entrada, la forma del retrato deja bien claro quién es el protagonista: el marido. Su cara es indudablemente el centro de interés de la fotografía, se sitúa en primer plano y la iluminación, aunque muy suavemente, está dirigida a él. En cuanto a la composición, lo primero que destaca es la posición de la cámara, colocada a su lado. Lo segundo, el encuadre, que está descentrado. Así, pese a tratarse de un plano general, el hombre casi se sale del marco; al retratista le faltó muy poco para cortarle el brazo y el pie derechos. El resultado es un retrato asimétrico, sí, pero sin el ritmo del anterior (logrado gracias a la repetición de bastones y paraguas en posición vertical), y ciertamente estático.

La pose es el elemento clave a través del que identificamos a esta pareja como marido y mujer. Responde a la convención. Es verdad que en muchos retratos de estudio, como en el que precede a éste, puede ser que la mujer aparezca sentada mientras el hombre esté levantado; pero, en otros muchos es ella quien permanece de pie. La cuestión es que, sea quien sea el miembro de la pareja alzado, lo normal es que se incline ligeramente hacia el que esté sentado. A fuerza de repetirse, este arreglo se generalizó a todos los retratos de parejas entre las que era preciso mostrar lazos de lealtad (recuerden la foto de los gemelos Arrieta de comunión), pero no por ello deja de ser una pista importante que nos desvela el recién estrenado matrimonio.

Por lo demás, el retrato carece de profundidad y su puesta en escena es bastante pobre, como los trajes de los novios. El de ella es un vestido negro y de una sola pieza (la moda de casarse de blanco no llegó a Treviño hasta los años cincuenta), que ese día seguramente fuera nuevo, pero después aprovecharía para los días de fiesta. En aquellos tiempos, bajo los pliegues de la falda, una mujer podía llegar a ocultar hasta cuatro o cinco prendas entre la camisa, la faja o el justillo ajustado al pecho, el refajo de algodón grueso y las innumerables sayas<sup>12</sup>. De ahí el vuelo del vestido, la extensión de su falda. La modelo calzaba, además, botines de cuero negro, atados con grandes lazos del mismo color, y medias negras también. Su peinado consistía en un austero recogido. Tampoco llevaba ninguna joya, salvo unos pendientes prácticamente imperceptibles y la alianza que exhibe con aparente satisfacción.

El novio viste un traje de paño sin corbata. El pantalón, el chaleco y la chaqueta están confeccionados con la misma tela gris oscura, en contraste con la camisa, que es blanquísima. El traje es muy elegante, pero los complementos no ayudan. Le falta la corbata, cuyo uso comenzó a generalizarse alrededor de 1920 en bodas, fiestas y funerales. Quitando estas ocasiones señaladas, la corbata no se usaba ni los domingos. Aunque los autores de *Etnografía del Enclave de Treviño*<sup>13</sup>, aseguran que la gente importante, léase el médico, el maestro o el

---

12. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., 120 p.

13. *Ibíd.*, 124 p.

boticario, se la ponía habitualmente. Concluimos, pues, que los Aguillo no eran gente importante. Primo llevaba, además, las botas sucias y boina (antes las boinas no eran sólo para los mayores, los jóvenes también las llevaban), en lugar del sombrero de fieltro y el reloj con encadenado al chaleco típicos de la gente de bien.

Si no fuera por la forzada pose de los novios y un atuendo que refleja la moda de hace casi noventa años, podríamos decir que estamos ante un retrato intemporal. Eso es, al menos, lo que pretendían tanto el autor como los personajes. El primero soñaba con pintar el alma de sus modelos; los segundos deseaban ser pintados en toda su valía y dignidad, como en los retratos renacentistas que muy probablemente habían visto y admirado. Pero todos sus sueños se perdieron en las convenciones.

Esa inquietud por retratar el carácter del modelo es más antigua que la fotografía y está perfectamente reflejada en los escritos del famoso fotógrafo francés Eugène Disderi que ya en 1862, recomendaba estudiar al modelo y distraerle para que se olvidara del retrato. Pretendía así, evitar las poses estudiadas, las actitudes fingidas y el aire compuesto del sujeto, para captar sus movimientos naturales y su “parecido íntimo y profundo”<sup>14</sup>. Según él, era preciso que, entre todas las inclinaciones de cabeza, sonrisas, y movimientos fugitivos de labios y ojos, el fotógrafo captara la expresión justa, la más elocuente, aquella que comprendiera el carácter del individuo y resumiera las distintas caras de su rostro.

Todo esto, sin embargo, no era más que palabrería. En realidad, Disderi no representó sino arquetipos. No dudó en recurrir al atrezo para representar el oficio de sus retratados (libros para el escritor, instrumentos para el músico, pinceles para el pintor), ni en retocar o colorear sus fotos para eliminar cicatrices. A continuación, el libro pasaba a exponer sus trucos para lograr que hasta el cliente más feo saliera guapo en las fotos y pagara bien. Explicaba el modo en que la luz influye en las proporciones y recomendaba diferentes distancias, posiciones, ropas e iluminación, según los modelos fueran altos o bajos, gordos o delgados, cabezones o no, etc.

Así, escribió que para conservar las proporciones exactas del modelo el artista debería dejar una gran distancia, pero, como su objetivo no es sólo hacer un retrato justo sin también bello, éste podrá ajustar la distancia para embellecer al modelo: si el modelo resultara ser cabezón, el fotógrafo debería reducir la distancia.

Sigue escribiendo que la posición del personaje en el cuadro y la disposición de los accesorios sirven también para manipular la estatura del individuo. Si el artista quiere hacer que el modelo parezca más alto y esbelto, sólo tiene que

---

14. DISDERI, Eugène. “Sur le portrait photographique”. En VV. AA., *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, al cuidado de Michel Frizot y Françoise Ducrot, Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

encuadrar la cabeza cerca del borde superior del cuadro y dejar bastante aire a los lados.

Sobre la elección y la disposición del vestido, Disderi señalaba que los vestidos de tela ligera y ceñida aumentan las dimensiones de la cabeza y las manos, mientras que los vaporosos las hacen parecer pequeñas y delicadas.

El francés aconsejaba también utilizar la luz y la distribución de claros y sombras para corregir el tamaño de la cabeza. Una cabeza pequeña aumentará iluminando la cara sobre un fondo blanco, una grande disimulará su tamaño dejando a la sombra un lado de la cara sobre un fondo muy negro.

Al final, hablaba de la pose. Decía que ésta debía estar en armonía con la edad, la estatura y las costumbres del individuo, al tiempo que captaba toda su belleza. Por eso, sugería estudiar la manera “simple y grande” de componer un retrato de los maestros de la pintura. Acto seguido los nombraba: Rafael, Tiziano, Van Dyck y Velázquez. Nada menos.

Los trucos de Disderi, resumidos en halagar al cliente tratando de obtener la belleza por encima incluso de la verdad, no concuerdan con los buenos propósitos que refería al principio. Son una prueba más de la ausencia total de inocencia en el retrato de estudio, y dejan al descubierto la capacidad de intervención del fotógrafo. No obstante, debían de ser muy buenos porque, aunque quizá no lograran captar la esencia del sujeto, hicieron de Disderi un hombre rico. Lo convirtieron en el fotógrafo oficial de Francia y en el propietario del estudio fotográfico más grande del París de su tiempo. Incluso retrató a Napoleón III. Vendió fotografías como churros, pero dilapidó su fortuna tan rápidamente como la ganó. Murió arruinado.

Como Disderi, muchísimos fotógrafos pretendían fotografiar la belleza sin perder nada de la verdad, pero pocos lo conseguían. Escogían la actitud del modelo, el gesto, la expresión, la distancia, la luz y los accesorios; en tres palabras, componían el retrato, pero con arreglo a unos trucos o convenciones que no lograban más que retratos decorosos, absolutamente típico. En esta fotografía, los personajes ni siquiera consiguieron aparentar la tranquilidad que estaban lejos de sentir; lo revelan el puño izquierdo del marido y la boca de la mujer, ambos apretados. Sus miradas, de tan mudas, lo dicen todo.

El del señor Pedruzo y la señora Castillo, una pareja de Albaina, es un retrato muy parecido. Se trata también de un plano general asimétrico y poco iluminado en el que marido ocupa el primer plano mientras la mujer se coloca detrás. No obstante, en éste la pareja está centrada, de manera que la composición resulta mucho más equilibrada.

Los dos maridos están sentados pero, al contrario que el anterior, cuyos brazos descansaban sobre sus piernas componiendo una figura simétrica, éste apoya el brazo izquierdo sobre una pierna mientras el derecho descansa en el banco, aportando un cierto dinamismo al cuadro. Aparte de los brazos del marido, la



Foto 18. 1925. El señor Pedruzo, de Pedruzo, y Antonia Castillo, de Albaina, en un estudio fotográfico de Bilbao.

pose de las dos parejas es prácticamente idéntica. Es verdad que los Pedruzo de Albaina están cambiados, el hombre a la izquierda de la mujer y la mujer a la derecha del hombre, pero la inclinación de la mujer hacia el marido es la misma.

Esta segunda puesta en escena es más ostentosa que la anterior, aunque algo chapucera. La poca originalidad del fondo (ahí están otra vez la columna, el lago y los frondosos árboles) no merma su belleza, ni altera sus funciones. El fondo aporta profundidad y encanto a la imagen, pero, a su vez, desentona con el banco. Y es que ¿a quién se le ocurre poner un mueble interior ante un fondo que representa un exterior? Luego está la alfombra, completamente arrugada bajo los pies de la pareja.

Sus ropas son más elegantes. Él, esta vez sí, va de traje y corbata; ha renunciado a la boina. Ella, que sigue vistiendo de negro, lleva velo, mantón de piel, medalla al cuello y un ramito de flores en la solapa. Sus peinados están más ela-

borados, sus calzados relucientes. Y, ciertamente, se les ve más cómodos en el estudio del fotógrafo. La mirada de él afronta confiada la del espectador; la de ella se pierde romántica fuera del marco.

En cualquier caso, pese a las evidentes diferencias entre ellos, los dieciocho retratos de estudio vistos hasta el momento tienen muchas cosas en común. Todos son planos generales, excepto el de los gemelos Arrieta (foto 3), que es un plano americano. Todos, además, son nítidos y están pobremente iluminados. Su composición, en general, resulta estática y el espacio de la representación bastante plano. Los modelos suelen estar centrados, llevar ropa y adoptar posturas más elegantes de lo habitual. No son, de ninguna manera, retratos instantáneos de esos que tratan de atrapar un momento fugaz, sino retratos preparados, de corte academicista, cuyo propósito último es captar una imagen duradera.

Todos los planos están tomados de abajo a arriba, en ángulo contrapicado, que dota al modelo de fuerza, poder y autoridad; y sus vistas coinciden con las más populares, las vistas frontal y oblicua del modelo. La primera, considerada por algunos autores poco graciosa, sólo se utiliza en la fotografía de familia (foto 2), la primera niña de comunión (foto 7), el último joven de soldado (foto 15) y éste de la novia sentada con aire majestuoso (foto 16).

Este tipo de vista puede incluso dar la impresión de una confrontación tan directa con el modelo que el espectador se sienta incómodo. De hecho la vista "frontera", como se decía entonces, era frecuentemente utilizada en los retratos de monarcas y estaba pensado para hacer sentir un miedo reverencial al espectador. Esto sucede sólo en el caso de la inquietante fotografía de familia. En la primera fotografía de boda, la de la reina sentada, por ejemplo, sucede lo exactamente lo contrario: la dulce expresión de la chica entra en contradicción con el hieratismo del efecto hasta el punto de que, más que intimidarnos, provoca nuestra admiración.

La vista oblicua es la utilizada en el resto de retratos que acabamos de comparar. Es la vista más segura, porque combina las ventajas de la vista frontal y de perfil, evitando la poca gracia de una y el rigor de la otra. Así, lo más habitual es que los retratistas vuelvan ligeramente las cabezas de sus retratados, para alejarlos tanto de la arrogante vista frontal como del austero y raro perfil. Y digo raro porque en todos los retratos de esta colección no hay ningún modelo que aparezca de perfil.

Estos dieciocho retratos de estudio se parecen sorprendentemente. Y no tiene que ver con el hecho de que estén realizados en la misma época y el mismo lugar. Casi cincuenta años separan al más antiguo (1900) del más reciente (1949); y algunos de ellos, como el de los niños de Añastro residentes en Argentina, están realizados a miles de kilómetros de distancia. En diferentes estudios fotográficos de Vitoria, Bilbao, Madrid o Casilda (Argentina), los treviñeses posaban ante fondos imaginarios y delicados muebles, cuya distinción les permitía liberarse de sus realidades particulares y asumir un homogeneizado aire de propiedad.

Esto explica, en parte, por qué la gente acudía a los estudios profesionales. Porque los fotógrafos de estudio no sólo garantizaban un producto de calidad, sino que también ofrecían a sus clientes la posibilidad de escapar de la realidad. En el estudio del fotógrafo, el médico, el maestro, el oficinista y el labrador ocupaban el mismo espacio. Cualquiera que pudiera permitirse una fotografía, podía elegir uno entre el millón de teatrales escenarios que ofrecían los estudios y retratarse para la posteridad como alguien de éxito. Algo imposible en la propia casa, donde cada esquina pondría en evidencia su éxito o fracaso económico.

Por eso, podemos decir que todos estos retratos no registran tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella. No obstante, pocas veces nos engañan del todo. Como hemos visto, la mayoría de los retratos contienen alguna incongruencia sutil (o no tanto) que revela su falta de sinceridad. A veces, los modelos parecen incómodos o sus trajes traslucen que en realidad no pertenecen a ese lugar; otras, son los fotógrafos quienes fallan el disparo y descubren la ficción del escenario. La cuestión es que los retratos de estudio enmascaran y desenmascaran la realidad a partes iguales.

## **2. EN LA CALLE**

### **2.1. La familia**

#### **2.1.1. Más bodas**



Foto 19. 1955. Boda entre Mercedes Dulanto y Pedro Aguirre en Treviño.

Las fotografías fuera del estudio fotográfico, aunque fueran realizadas por un profesional, eran más sinceras.

Entre el último retrato de boda que hemos visto y éste del enlace de Mercedes Dulanto y Pedro Aguirre, han pasado muchas cosas. La más significativa, el tiempo. Treinta años separan las dos fotografías. También ha cambiado el espacio; el estudio fotográfico bilbaíno ha sido sustituido por el altar de la iglesia treviñesa. Todo lo demás, los modelos, el tema, el modo de representación, e incluso los motivos por los que se realizó la foto, siguen siendo los mismos.

Es curioso que, pese a un cambio tan drástico del dónde y el cuándo, el quién, el qué, el cómo, e incluso el porqué se conserven intactos. Pero, si la observamos con detenimiento, veremos que esto es exactamente lo que ocurre en esta fotografía.

Empecemos por el cambio de escenario. Como a principios del siglo XIX no había en los pueblos del enclave de Treviño ni fotógrafos profesionales ni estudios fotográficos (si acaso algún fotógrafo ambulante que pasara por allí), lo normal era que los recién casados, a los pocos días de la boda, volvieran a vestirse de novios y fueran a hacerse el retrato a Vitoria, Miranda de Ebro, Bilbao o, si eran tan elegantes como los Moraza-Marquínez de Taravero, a San Sebastián.

Para 1950, sin embargo, la fotografía ya se había vuelto más asequible y la mayoría de vecinos podían permitirse contratar a un fotógrafo que viajara al pueblo de la novia a documentar el acontecimiento. Por eso esta fotografía está sacada en el interior de la iglesia donde acababa de tener lugar el enlace. No nos encontramos, pues, con románticos paisajes pintados ni columnas artificiales, sino con un altar presidido por una Virgen rodeada de ángeles y adornado con flores y velas encendidas. Decididamente, a pesar de sus figuras celestiales, es un altar real.

El cambio de fecha es crucial. Porque treinta años, según la época, pueden ser muchos o pocos, y los que van desde 1920 hasta 1955 son muchísimos, por turbulentos. En esos 35 años, la historia dio varios vuelcos y cambiaron no sólo los usos de la fotografía, ya lo hemos dicho, sino también, y sobre todo, las costumbres sociales de los treviñeses. Hasta los años treinta, por ejemplo, muchas bodas eran concertadas.

Las arreglaban los padres y casi siempre por dinero; más importantes que el amor de la pareja, que se suponía llegaría después, eran las tierras de las familias. Así, los tratantes recorrían la comarca con recados que mozos y mozas en edad de casarse se enviaban entre sí. Si alguna pareja se ponía de acuerdo, quedaba en Miranda a primeros de marzo, cuando la feria del Ángel, donde el tratante presentaba a los padres. Éstos comían juntos y, si todo salía bien, volvían a quedar en Vitoria, algún jueves de mercado. Era el día de vistas. Los jóvenes se quedaban solos, decidían si se gustaban y, en caso afirmativo, lo comunicaban a los padres. Meses después los padres volverían a reunirse en Vitoria para acordar lo que cada una de las familias aportaría al nuevo matrimonio: tierras,

ganado, grano, maquinaria, aperos, dinero, ropa<sup>15</sup>... Todo muy romántico, como ven.

Si cuento esto es porque quizá sirva para explicar las caras mustias de las tres parejas de novios anteriores, pues todos ellos se casaron antes de los años treinta. En verdad, unirse para toda la vida (entonces así era) a alguien apenas conocido difícilmente podría ser motivo de intensa alegría; puede que por eso estén todos tan serios. Lo malo es que estos otros, los Aguirre-Dulanto, se casaron en 1955; la teoría cae por su propio peso. Volvemos a tener que achacar la seriedad de los novios a las convenciones sociales y fotográficas.

Y es que la etiqueta no permitía a las personas bien educadas (ni a las que pretendieran parecerlo) destapar sus emociones en público, ¿cómo iba entonces a permitir hacerlo ante la cámara? Los novios de los años cincuenta, aunque se casaran enamorados, están tan serios como los de los años veinte porque son gente de buenas maneras, capaz de enmascarar sus sentimientos.

Todo esto tiene que ver con el modo de representación, pues, obviamente, la formalidad se intensifica en las fotos. Veámoslo. Los novios ocupan el primer plano, los padrinos el segundo y el altar el fondo. Las velas aportan ritmo a una composición simétrica que, no obstante, está algo descentrada: el brazo izquierdo del padrino, Lucas Dulanto, está cortado; igual que los pies de todos, el arco del altar y la corona de la Virgen. Las poses están forzadas y, aun así, traslucen sentimientos: a los padrinos se les ve demasiado conscientes de estar siendo fotografiados; al novio, nervioso; a la novia... a la novia no sé, ella sí consigue ocultar lo que siente, aunque el ramo sobre el pecho, indica que trata de protegerse y, por tanto, que tiene miedo. Y todos parecen tan distantes; los novios ni se tocan entre sí y los padrinos se mantienen a una prudente distancia.

El conjunto ofrece una imagen extraña, dividida en dos. Abajo, la tierra, el lugar a todas luces plano y frío donde viven los hombres; arriba, el cielo, desde donde la hermosa Virgen, rodeada de arcos, ángeles, ramos de flores y candelabros dorados, reparte bendiciones al calor de las velas.

Decíamos antes que las fotografías eran más sinceras fuera que dentro del estudio fotográfico. Al menos, en el caso anterior, podíamos ver el escenario real sobre el que se había desarrollado la boda, aunque por culpa del protocolo, seguía habiendo sobre los modelos mucha presión.

En esta fotografía de la boda de Nicolás Ortiz con Teresa Urbina la presión se ha rebajado. Los novios ya están en la calle y, por fin, parecen contentos. Sobre todo ella, a quien hace varias páginas veíamos de niña, haciendo la primera comunión, con expresión grave (foto 9). Y no es que estuviera menos feliz, seguro que no, es que lo que en el estudio fotográfico de los años treinta se consideraba adecuado ya no valía para las calles de los cincuenta. El retrato anterior

---

15. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., pp. 68-73.



Foto 20. 1955. Boda de Nicolás Ortiz y Teresa Urbina en Burgueta.

será el último en el que la gente no sonría a la cámara. Así que puede decirse que, en los cincuenta, junto con la luz eléctrica, las bicis y las motos, llegaron a los pueblos de Treviño las fotografías llenas de sonrisas.

Además de más sonrientes, estos novios aparecen más unidos. Los tres personajes posan en primer plano, su tamaño es mayor con relación al fondo (el cielo no es aquí más importante que la tierra), la luz es natural, el fondo escalonado y horizontal crea una cierta tensión con la verticalidad de los modelos, que posan junto al cura, Don Higinio Ortiz. La novia le coge el brazo, el novio se inclina hacia él. Son familia. Como el cura que vimos en una fotografía anterior (foto 16) y otros muchos, pues el sacerdote o fraile que celebraba la ceremonia solía ser familiar de alguno de los novios<sup>16</sup>. Claro que también el casamiento entre familiares era corriente; en aquellos días sin coche, la vida entera cabía en un puñado de pueblos cercanos.

---

16. *Ibíd.*, 72 p.



Foto 21. 1957. Boda entre Pablo Lana y Joaquina Alaña en Vitoria-Gasteiz.

El retrato de boda de Pablo Lana y Joaquina Alaña es, además, una foto de familia. Es la primera vez que vemos un grupo grande, tan grande que no caben todos. La pareja de novios está en primer plano, sí, pero situada no en el centro sino a la izquierda del cuadro. Para mayor extrañeza, la cámara no está colocada en ángulo normal, a la altura de los ojos de los modelos, sino en picado, haciéndolos parecer pequeños y vulnerables. Las miradas han de alzarse para afrontar el objetivo y sus dueños se ven insignificantes en comparación con la casona del fondo.

Pero la foto muestra un grupo grande, una gran familia; se trata, como diría Hirsch<sup>17</sup>, de exhibir la reunión del clan y, en este tipo de exhibiciones, la cantidad de personas es más importante que sus personalidades y lealtades particulares. El amor, el desprecio y la envidia permanecen ocultos a nuestra mirada. Por mucho que miremos a toda esta gente, jamás sabremos nada de las pasiones que les unen ni de las que les separan. Lo que sí sabemos es que son una familia y que enseguida se irán a comer juntos.

Dicen los autores de *Etnografía del Enclave de Treviño*<sup>18</sup> que los banquetes de boda normalmente consistían en sopa de cocido, garbanzos, merluza rebozada, carne y pollos tomateros; de postre, natillas, flan y pastas. Se solía beber vino tinto, gaseosa y agua y, después del café, los hombres tomaban coñac y anís

---

17. HIRSCH, Julia, op. cit., 95 p.

18. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., pp. 72-73.

para acompañar el puro y las mujeres, vino dulce. Los mozos se pasaban la tarde bailando y, por la noche, se acercaban hasta la casa de la novia, donde dormían los recién casados, a darles la serenata. El viaje de novios, según el mismo libro, podía perfectamente consistir en levantarse temprano para ir con la pareja de bueyes a preparar la tierra para sembrar.

Volviendo al retrato, nos encontramos con que las expresiones de novios e invitados reflejan la confusión de la época con respecto al decoro fotográfico. Fíjense en cómo las sonrisas se alternan con las caras tímidas, serias, curiosas o enfurruñadas, y no se pierdan la amenazadora actitud del nuevo marido. Está claro que el final de los cincuenta marca el final de la circunspección. A partir de entonces la gente deja de posar tan severa, pero ésta es una foto de transición, así que nadie sabe aún qué cara poner.

A estas alturas, habrán notado también que la novia ya no va de negro y el novio lleva corbata. Signos de tiempos más modernos. El resto de mujeres, sin embargo, va de negro y con mantilla, y los hombres aún complementan el traje y la corbata con una boina. A pesar de todo, están guapos. Fueron a casarse a Vitoria y contrataron un fotógrafo, es evidente que no eran precisamente pobres. Su boda hubiera parecido elegante si no hubiera sido por el picado y el fondo. Imaginen que la cámara, en lugar de enfocar al grupo de arriba abajo, lo hubiera hecho de abajo arriba; todos parecerían más altos y dignos. Imaginen también que al fondo, un arco apuntado y varias columnas sustituyeran a la vieja ventana de madera y la mampostería enlucida. Ésta hubiera sido una boda de postín.



Foto 22. 1950. Boda doble en Vitoria.

Como ésta de las hermanas Vicenta y Carmen Pangua con Javier Gauna y Carlos Montoya, celebrada en la parroquia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz en 1950.

Es una boda fina. Las dos hermanas han podido permitirse un vestido sólo para ese día, es tan blanco que después ya no podrán volver a ponérselo. Lucen joyas, pulseras y medallas, y manos enguantadas. Los invitados llevan buenos abrigos o modernas gabardinas y hasta los niños llevan corbata. Y han elegido para casarse una de las cuatro torres de Vitoria-Gasteiz, San Miguel, la más céntrica y elegante.

Al contrario que la anterior, esta boda, además de ser fina, lo parece. Las dos parejas de novios vuelven a ocupar el primer plano pero, esta vez, los invitados no los acompañan sino que van colocándose unos detrás de otros, formando varias filas detrás de ellos. La imagen, absolutamente simétrica, resulta sorprendente por la colocación de la doble pareja; dividirla en dos mitades daría como resultado dos retratos de boda completamente independientes.

Los cuatro novios están formales y bien centrados, pero la fotografía resulta fresca, instantánea, gracias a que una parte de los invitados posa y el resto no. Al fondo hay dos mujeres y un hombre que todavía está bajando las escaleras, a la izquierda un grupo de gente charlando animadamente, debajo un niño posando a su aire, lejos de los demás, frente a él otro de espaldas.

Las escaleras, metonímicas, aluden a la iglesia fuera de campo. Y la fotografía, gracias a ellas y a la disposición piramidal del grupo que posa, no es totalmente plana, logra una cierta profundidad. El contrapicado de la cámara otorga empaque a novios e invitados.

Pero lo más destacado de la puesta en escena es la pose idéntica de las dos parejas. Las hermanas, juntas e igual vestidas, ofrecen a la cámara su mejor sonrisa. Con una mano sostienen el ramo y con la otra cogen del brazo a sus nuevos esposos. Éstos, nerviosos, se dejan agarrar, con tal de tener una mano libre para poder llevarse el cigarrillo a la boca...

No debe sorprendernos el hecho de que ésta sea una boda doble, pues en los cincuenta eran bastante habituales. Salían más baratas. Lo increíble es la uniformidad que ambas parejas muestran en la imagen: se casan el mismo día, se visten igual y encima adoptan la misma postura. Como si no les importara confundirse una novia con la otra, un novio con el otro. Hoy, cuando el mundo se vuelve loco en la búsqueda de la originalidad y paga fortunas por cualquier cosa capaz de evidenciar su exclusividad, esta foto resulta muy extraña. Nada más lejos del moderno deseo de sentirse único que la doble fotografía de una de estas bodas dobles.

La fotografía de boda de Honorio Zaldívar demuestra que la costumbre de casarse junto a otra pareja era muy habitual. Tan habitual como que los novios y las novias vistieran igual. He aquí otras dos parejas que repiten traje. Ellas llevan



Foto 23. 1959. Boda doble en Villanueva de Tobera.

sendos vestidos oscuros y sencillos, cruzados al pecho y atados a la cintura. Idénticas medallas. Iguales guantes. Similares ramos de flores. Lo único que cambia en su atuendo son los casquetes. Ellos llevan trajes exactos; coinciden incluso los dibujos de sus corbatas.

Vuelve a resultar asombroso lo mucho que las posturas se parecen entre sí, y también a las posturas de la boda anterior en Vitoria. Las novias sostienen sus ramos, se cogen al brazo de los novios y sonríen. Ellos se mantienen erguidos, esta vez con las manos cruzadas a la espalda. También sonríen.

No obstante, esta boda es más pobre; aunque lo cierto es que eso es algo que no podría deducirse de la forma ni de la composición de la imagen fotográfica. Las dos parejas de novios vuelven estar en primer plano y bien centrados, a pesar de la irregularidad del terreno. El grupo posa ordenado, dibujando una pirámide también, pero, en este caso, invertida. El contrapicado de la cámara, necesario para que los modelos aparezcan distinguidos, se repite.

Entonces, si todo está retratado como Dios y las convenciones mandan, ¿por qué tenemos la sensación de no estar ante una boda de alta alcurnia? La respuesta es fácil. Por las ropas de las protagonistas, las actitudes de los secundarios y el escenario elegido para la representación. Por una parte, mientras las novias de los sesenta ya van de blanco, éstas siguen llevando vestidos que después podrán reutilizar en otras fiestas; por otra, es imposible no fijarse en que el vestido de una está mal planchado mientras que el de la otra deja el forro a la vista. En cuanto a las actitudes de los invitados, está claro que resultan poco delicadas comparadas con las de los anteriores: éstos, en vez de bajar con cui-

dado la escalinata de la iglesia de San Miguel, se suben a las piedras de un muro de su pueblo, Villanueva de Tobera.

Al mirar la fotografía intuimos, también, que ha pasado el tiempo. Y esta vez no es por el vestuario ni por el decorado, cuya apariencia es más humilde y desfasada que la de los anteriores. Sino por otra cuestión: todo el mundo sonríe ya a la vista de la cámara.

Si hemos traído hasta aquí esta fotografía es sólo para subrayar los cambios sugeridos en líneas precedentes. Y es que, al verla, uno no puede dejar de advertir la enorme diferencia entre ella y la primera imagen de la misma celebración en 1920 (foto 16). No han pasado ni cincuenta años, pero parece que estemos en otro mundo. Y no sólo por lo que vemos, sino también por cómo lo vemos. Así, en apenas cincuenta años han cambiado las costumbres en torno a las bodas (su significado y sus efectos son todavía los mismos), sí, y también su modo de representación.

Después de esta boda de 1967, los padrinos no lanzarían confetis a la chiquillería, ni irían todos a comer a casa de la novia. Las mujeres de esta familia ya no tendrían que ocuparse de preparar la comida, ni las mozas del pueblo ayudar a servirla. Tampoco habría tantas diferencias entre los más allegados, que antaño comían con los novios en la sala, y el resto que, al no caber en la sala, tenía que comer en el portal. En esta ocasión todos comerían juntos, en un amplio restaurante.



Foto 24. 1967. Boda en Vitoria.

La moda también ha variado mucho. Las mujeres no visten exclusivamente de negro y lucen vestidos claros y estampados, collares y flores en el pelo. Sus peinados adquieren volumen. Algunos hombres llevan jerséis, todo un lujo hasta hacía poco.

Está claro, además, que los retratos de boda ya no se limitan a unas pocas imágenes realizadas por un profesional. Esta foto la habría hecho alguno de los invitados, con su propia máquina. El fotógrafo no debía de ser un profesional y, como consecuencia, los modelos tampoco. Así, la fotografía no está compuesta en absoluto. Por eso la pareja de novios está relegada al fondo de la composición, mientras una invitada con la cabeza vuelta hacia atrás ocupa el primer plano. La iluminación tampoco está dirigida a ellos, sino justo al otro lado de la imagen, donde otro de los invitados gira la cabeza atraído por alguien o algo fuera del campo.

Es, además, una fotografía asimétrica y descentrada hasta el punto de cortar a otro de los invitados en dos mitades. No se ajusta a la perspectiva tradicional, esa que trata de abarcar el todo. Ni se atiene a la regla de los tercios, el principio derivado de conceptos matemáticos como la Sección Áurea por el que se regían los maestros de la pintura, cuya recomendación se resume en colocar los centros de interés en los cuatro puntos de intersección resultantes de dividir la superficie de la imagen en dos líneas horizontales y verticales paralelas, situadas a la misma distancia entre sí.

Las poses merecen un párrafo aparte. Recién casados e invitados a la boda están en el interior de un restaurante, dispuestos alrededor de la mesa. Sólo algunos posan e, incluso así, sus actitudes y expresiones distan mucho de ser formales. Lo más llamativo es que sonrían abiertamente, mostrando los dientes, exultantes de felicidad. Los que no posan se muestran aún más atrevidos, abriendo la boca y señalando con el dedo índice, cerrando los ojos, desviando la mirada, volviendo la cabeza, etc.

Ni siguiera el escenario está arreglado, los abrigos se amontonan en una balda a la izquierda de la imagen, sobre la cabeza de la novia. Los hombres, excepto el novio, están ya sin chaqueta, y no parecen preocupados por ser inmortalizados con pinta sudorosa, corbatas ladeadas ni malos pelos. Evidentemente, sacarse una fotografía ya no era tan importante. Y eso se traduce en que todo (forma, composición, pose, puesta en escena, actitud de los personajes) resulta mucho menos envarado, más transparente y verosímil. Más instantáneo y menos atemporal. Ya no se trata de capturar un tiempo perdurable en un espacio ideal, sino de atrapar un breve momento (más o menos decisivo) en un pedacito de espacio real.

### **2.1.2. Los jóvenes**

17 años antes otro fotógrafo popular realizó esta otra instantánea de un grupo de gente en las fiestas de Obécure, que se celebran el 14 de mayo, día de San Víctor, antiguo patrón de los labradores que fue reemplazado por San Isidro.



Foto 25. 1950. Fiestas de Obécuri.

Como en la imagen anterior, los modelos están de fiesta y el fotógrafo es uno de ellos, otro vecino también de fiesta, por lo que todos le miran confiados. La foto es absolutamente espontánea, ¿qué otra cosa podría decirse de una imagen cuyo primer plano está ocupado por el rabo de un burro? Quizá que no es convencional, ni simétrica y que, pese a estar centrada en un abuelo tímido, formal y bien plantado, tiene el desorden como protagonista.

Porque el abuelo se ve rodeado de sinvergüenzas en divertidas poses: una moza se ríe, agarrada a la pierna de un mozo montado en un burro cuyo rabo es estirado por un hombre de expresión simpática. Detrás de ellos, otro mozo sostiene un cigarrillo entre dientes, mientras una mujer sin rostro sujeta a una niña con trenzas. La mayoría ríe abiertamente, la niña incluso saca la lengua; el que más sería tiene la cara es precisamente el que le coge el rabo al burro. El anciano sí parece más tranquilo, como pensando “que locos están estos jóvenes...”.

Además del cierto desarreglo, notamos también la familiaridad, incluso la valentía con que estos improvisados modelos enfrentan el objetivo. Al contrario que en las primeras fotografías de estudio, en ésta los retratados no dirigen su mirada hacia ningún horizonte lejano; se saben observados por la cámara y la miran directa y francamente.

Está claro que acabamos de encontrarnos con otro tipo de puesta en escena, aparentemente más natural que el visto hasta el momento. La primera impresión es que, con el tiempo, los modelos de las fotografías treviñesas hubieran pasado de una dignidad fingida a una espontaneidad exagerada.



Foto 26. La orquesta Ritmo en las fiestas de Albaina.

Esto que decimos empieza a verse en esta primera fotografía de varios jóvenes en fiestas y acabará de confirmarse en las dos siguientes. Porque estos mozos de Albaina sentados bajo el tablado de la Orquesta Ritmo durante las fiestas de su pueblo no están fingiendo solemnidad, precisamente.

Su actitud es más bien despreocupada. Es cierto que tres de los cinco mozos posan con seriedad, pero, aun así, están remangados, sostienen el cigarrillo o cogen del hombro a quien posa a su lado. De los dos restantes, el de en medio, abre la boca, cierra los ojos y alza los brazos extendidos hacia el cielo; el otro sonríe campechanamente mientras se agarra al amigo.

Pero la imagen está claramente partida en dos, y los cinco mozos de Albaina sólo protagonizan la parte inferior. Encima de ellos está el tablado con el nombre de la orquesta y, tras cada una de sus cinco letras, se parapeta uno de sus integrantes. El talante de los músicos es diferente; al fin y al cabo, ellos están trabajando. Por eso, mientras los jóvenes están vestidos para la jarana, con la blusa anudada a la cintura y el pañuelo al cuello, los intérpretes están vestidos para trabajar, con el atuendo de la orquesta.

Más que las poses de los modelos, lo interesante de esta fotografía es el ritmo de su composición. Los puntos de interés están localizados, precisamente, en las cinco grandes letras situadas en primer plano que componen la palabra "ritmo". Después, la mirada se nos va a la parte inferior, mejor iluminada, en la

que encontramos cinco hombres sentados bajo cada letra; sobre cada letra, en la parte superior, se sientan otros cinco hombres. De este modo, tres líneas rectas horizontales se cruzan con otras cinco verticales, y la repetición de los hombres y las letras da lugar ni más ni menos a lo que leemos en el tablado de la orquesta: ritmo. Claro que en este caso se trata de una fluidez visual más que musical.

Si el orden no es perfecto es por culpa del fotógrafo, incapaz al parecer de encuadrar correctamente el motivo de su fotografía. Si la imagen hubiera estado bien centrada, sólo veríamos el tablado rodeado de arbustos, con los músicos encima, las letras en medio y los chavales debajo. Pero la vista no es del todo frontal, el fotógrafo se descentró y, como resultado, vemos eso mismo pero con un espacio abierto a la izquierda, por el que asoman tres niños rodeando el escenario y, a la vez, desequilibrando la escena.

Siguiendo a los mozos de Albaina de fiesta en fiesta, encontramos esta foto en la que lo más destacado no es ya el trasero de un burro, un animal al fin, sino el de un hombre en extraña pose. Claro que este trasero que, como diría el semiólogo y escritor francés Roland Barthes, ejerce de *punctum*<sup>19</sup> que atrae la mirada del espectador, no es lo único interesante de la fotografía. Están, asimismo, la oposición entre el romántico fondo y las descuidadas poses, la pistola, el horrible encuadre, la dirección de la dura luz natural...



Foto 27. Grupo de mozos en las fiestas de Albaina.

---

19. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1989; pp. 64-65.

Vayamos por partes. El mismo Barthes establece dos niveles de interpretación para la imagen fotográfica: por un lado, el *studium*, el interés cultural que la fotografía despierta en el espectador (por ejemplo, cómo se vestían los mozos del Condado de Treviño en la época de la imagen), por otro, el *punctum*, el detalle casual, sólo perceptible por cada espectador y, por tanto, subjetivo, evocador. Pues bien, habrá que decir que el *studium* de esta fotografía palidece al lado de semejante *punctum*, ese detalle punzante que nada más ver la foto capta nuestra atención: el culo del mozo.

En este caso, no está tan claro que sea subjetivo (es segurísimo que, al primer vistazo, todas las miradas –no sólo la mía– se dirigirán hacia él), pero sí casual. El responsable de eso es, en parte, el horrible encuadre del que hablábamos. Porque fíjense que esta imagen vuelve a estar mal delimitada. El fotógrafo, en vez de tomar la vista frontal que exige el fondo, ha optado por una vista oblicua; un pequeño error cuyas fatales consecuencias no debían de ser difíciles de prever. Es evidente que el retratista no era demasiado bueno, a no ser que la intención fuera ridiculizar a sus modelos...

En fin, las fatalidades en cuestión son la visión de una esquina de la pared de piedra en la que se apoya el panel del fondo y la grosera pose en que queda nuestro mozo protagonista. Si el fotógrafo hubiera sacado al grupo de frente, él hubiera salido de lado y la foto sería muy diferente. Pero apuntó mal, de ahí que el *punctum* sean las posaderas de un joven iluminadas por el sol. Porque, otra casualidad, la luz se dirige directamente hacia ellas.

Otro “error” que llama la atención es la contradicción entre el novelesco dibujo del fondo y la despreocupada actitud de los chicos. Y es que, ¿a quién se le ocurre colocar a siete mozos fumando, riendo y jugando con una pistola, ante un fondo de rosas, fuentes y balaustradas? Es verdad que los chicos van bien vestidos y recién peinados, pero el lugar escogido por el fotógrafo no parece el más adecuado para una juerga.

Aunque por lo visto pudiera parecerlo, los mozos de Albaina no eran los únicos jaraneros. Como muestra esta foto en la que Jesús Martínez, Manolo Argote, Eladio Argandoña y Panchi (el acordeonista), entre otros, se amontonan ante el panel troquelado.

La imagen es de las fiestas del 46 y, sin embargo, las poses están muy lejos de la gravedad que manifestaban las fotos del Treviño de la época. Vemos chavales fumando, riendo, bebiendo vino de la bota, tocando el acordeón y la guitarra, bostezando o asomándose por la “ventana del amor”, cuyas rejas pintadas se abren de par en par.

Volvemos a ver cómo de fingir formalidad y ceremonia se ha pasado a fingir espontaneidad y fiesta. La transición ha sido tan brusca que los fotógrafos locales aún no han rescatado las convenciones de esta variedad fotográfica y, en consecuencia, sus modelos aparecen más vulgares que naturales.



Foto 28. 1946. Fiestas de Treviño.

Porque, en realidad, no es que estas otras fotos carezcan de puesta en escena (ahí están los teatrales fondos para corroborarlo), sino que el tipo de puesta en escena es otro, quizá tan engañoso como el anterior.

Si bien al principio es más fácil atribuir sinceridad a estas últimas fotografías callejeras que a los primeros retratos de estudio, pensándolo mejor, concluiremos que tan forzada es la formalidad de los unos como la alegría de las otras. En los retratos de estudio de páginas anteriores, los personajes parecen, a veces, los actores de una película de terror; en estas fotografías de fiesta, sin embargo, parecen actores de comedia. Así que algo tienen en común los dos grupos de fotografía: en ambos, los modelos actúan.

Escribió el sociólogo canadiense Erving Goffman<sup>20</sup> que la vida es un gran teatro y las personas, para comunicarnos con los demás, buscamos modelos y

---

20. GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu, 1997.

pautas, imitamos, elaboramos una pose (nuestra representación social), actuamos, en definitiva. Según él, la representación es una parte esencial de la vida cotidiana, un escenario donde los actores tampoco solemos dar la espalda al público. Y las técnicas que empleamos todos para mantener nuestra identidad social, son las mismas que utilizan los actores de cine o teatro para representar con éxito diferentes papeles.

¿Cómo va uno a ser formal o alegre si no lo aparenta? Ya lo dice Goffman, el "uno mismo" no tiene realidad más sólida y menos precaria que la apariencia. Y si este juego de imitaciones, poses y actuaciones es habitual en la vida cotidiana, ¿cómo no iba a serlo en la fotografía, donde la persona ejerce un mayor control sobre su imagen? Es mucho más fácil mantener la compostura durante unos segundos que durante horas, mucho más sencillo parecer formal o alegre hasta escuchar el clic de la cámara que serlo durante todo un día, una semana, un mes o un año. Ya dice Barthes que hacerse un retrato es una acción curiosa:

No ceso de imitarme, escribe, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas)<sup>21</sup>.

Así, para parecer solemne, nuestro personaje se peinará el pelo, se estirará la ropa, enderezará la espalda y, muy serio, dirigirá su mirada al vacío. Para parecer alegre, sin embargo, se despeinará el pelo, ahuecará su ropa, relajará el cuerpo y guiñará un ojo a la cámara sin dejar de sonreír. Todo esfuerzo le parecerá poco, porque la persona es consciente de que, con un poco de suerte, la máquina captará la imagen deseada. Y no sólo eso, sabe también que esa imagen perdurará en su memoria y en la de sus hijos y nietos para siempre.

Lo verdaderamente diferente es presencia del autor y del espectador en los dos tipos de imágenes. En las viejas fotos de estudio, el autor se hace presente, a través de la cuidada composición y del arreglo de la pose. En estas otras fotografías de fiesta, en cambio, el espectador está más presente que nunca, porque los actores no actúan ya para pasar a la posteridad en una foto de boda que adornaría el salón de su casa, sino para que les vean, para que todo el mundo vea lo que disfrutan de la vida.

Al parecer a estas cinco chicas de Pariza no les bastaba con ser fotografiadas en el pueblo alavés de Lagrán donde estaban de fiesta. Debía de ser mucho menos vulgar hacer creer que, en vez de estar de fiesta en un pueblucho alavés, estaban de vacaciones en la costa, disfrutando de un paseo por el puerto. Seguramente, pensaban que esto las hacía parecer más mundanas e interesantes.

Claro que las imitaciones tienen sus límites. Esta vez, al menos, la vista es frontal y las poses están bastante cuidadas. Pero el sueño del paseo turístico

---

21. BARTHES, Roland, op. cit., pp. 45-46.



Foto 29. 1945. Mozas de Pariza en las fiestas de Lagrán.

acaba donde el terreno toscamente empedrado de Lagrán empieza a oponerse al adoquinado del muelle. En ese mismo punto, a la derecha, el logotipo del panel termina de confirmar nuestras peores sospechas: el paisaje está manufacturado.

Igual que éste, con la leyenda de Foto Mora, que el fotógrafo se llevó a la romería de San Juan del Monte, en Miranda de Ebro. En esta ocasión, la imitación sí que está considerablemente limitada. No es sólo que la vista vuelva a no ser frontal, lo que explica que tras el panel de Mora descubramos el campo mirandés. Es que, además, una de las esquinas de la pintura se ha desprendido del marco, destapando el cielo real y, al tiempo, el engaño.

Decíamos unas líneas más arriba que la fotografía, uno más de los escenarios en que actuar en la vida, era sin embargo un escenario privilegiado donde las personas, convertidas en personajes, podían controlar más fácilmente la imagen proyectada. Y es cierto. Pero también lo es que, en el escenario fotográfico, el actor no se enfrenta directamente a su público, sino que lo hace a través del fotógrafo. Como escribe Barthes:



Foto 30. 1956. Romería en Miranda de Ebro.

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte<sup>22</sup>.

No podemos olvidar que la imagen fotográfica es el resultado del inicio y acabamiento de una mirada que, con todo, suele ocultársenos como tal. Y cuántas veces, al mirar una foto no nos damos cuenta de que en realidad alguien está viendo por nosotros...

En esta ocasión es Deogracias Estavillo quien ve por nosotros a este grupo de mozas en las fiestas de San Formerio, celebradas en Pangua. Ahí están las hermanas María Ángeles y Consuelo González, Esperanza Estavillo, Juanita Jiménez y Milagros, cuyo apellido desconocemos.

---

22. *Ibíd.*, 45 p.



Foto 31. 1956. Fiesta de San Formerio en Pangua.

Las primeras eran de Araico, otra de Moscardor y la última de Ozana, todas habían acudido puntuales a la cita con el santo, el 25 de septiembre de 1956 en su ermita, dentro de una comunidad de terrenos o divisa perteneciente a los pueblos treviñeses de Muergas, Añastro, San Esteban, Pangua, Burgueta y al alavés de Estavillo<sup>23</sup>.

La tradición mandaba que, como cuentan los autores del primer tomo de *Etnografía del Enclave de Treviño*, cada uno de estos seis pueblos estuviera representado en la celebración por sus correspondientes curas, que iban turnándose en la celebración de las eucaristías, y por los miembros del Ayuntamiento del Condado de Treviño, que venían a caballo con almuerzo y comida pagados.

Pero antes de la misa era la procesión, en la que se sacaban a pasear por la campa el pendón de la ermita y una reliquia con el cráneo de San Formerio que después se daba a besar a las autoridades. Los demás vecinos, la besarían una vez finalizada la misa, en la capilla donde se guarda el sepulcro del Santo. Allí había una arqueta dorada donde la gente tenía que meter la cabeza si no quería

---

23. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...I*, op. cit, 143 p.

que le doliera en todo el año; claro que para eso eran necesario también depositar una limosna.

Otro antiguo remedio para el dolor de cabeza era llevarse una piedrecita del venerado sepulcro yacente construido a principios del siglo XVI, pero se llevaron tantas que la cabeza desapareció y la gente empezó a llevarse también trozos de otras partes del traje de ermitaño, el libro y el báculo que vestían al Santo. Al final, dicen en la Etnografía mencionada, tuvieron que poner una reja para proteger al pobre San Formerio de la ferviente religiosidad popular. Corría el siglo XVIII.

Se cuenta también que la moza que pisara una de las baldosas del suelo del santuario que estuviera entera, se casaría en un año. Lo malo era que hacía mucho tiempo, cuando la invasión francesa, la iglesia había servido de caballeriza, y los cascos de los caballos destrozaron tantas losetas del suelo que son pocas las que quedan enteras.

Por sus vestidos claros, lo más seguro es que estas mozas estuvieran solteras, así que es fácil que anduvieran en busca de las baldosas intactas... porque, hace cincuenta años, casarse era importante, sobre todo para las mujeres. Que no era lo mismo ser un mozo viejo que una moza vieja. La cultura tradicional vinculaba a la mujer con rasgos de comportamiento tales como la dependencia, la debilidad y la sumisión, por lo que ésta acababa sintiendo que necesitaba la seguridad de un hombre, estar cuidada y protegida.

Esto se ve muy bien en esta fotografía, sobre todo si la comparamos con la siguiente de un grupo de mozos de Obécuri realizada tan sólo un año después.



Foto 32. 1957. Mozos de Obécuri.

Lo primero que advertimos es el mayor protagonismo de los mozos, que llenan el cuadro y constituyen su único centro de interés. Las chicas, en cambio, están rodeadas de naturaleza y comparten protagonismo con el amplio horizonte que se ve desde la cumbre de San Formerio. Una colina de escasos ochocientos metros de altura, rodeada de encinares y carrascales, desde la que puede contemplarse todo el Condado y las tierras vecinas de Miranda y las Conchas de Haro.

Después, notamos el predominio de líneas rectas en el retrato de los mozos y curvas en el de las mozas. Y la mayor nitidez del primero que, junto a la rectitud de líneas, contribuye a endurecer los rasgos de los modelos masculinos. El segundo retrato es más nebuloso, como si estuviera velado, de ahí que los contornos de los rasgos femeninos no estén tan definidos y se vean más suaves. Los dos están iluminados con luz natural, pero la que enfoca a los chicos es más dura que la que alumbró a las chicas, casi difusa.

En la foto de los mozos, además, la disciplina es mayor porque, al igual que en la foto de la orquesta, todos repiten postura y llevan trajes y peinados prácticamente idénticos, hasta los cuellos de las camisas son blancos y sobresalen fuera de la chaqueta. El único que rompe el peculiar ritmo es el personaje central, cuya camisa es de cuadros. Si el ritmo es mayor, la tensión también: mientras las posturas de ellos se oponen (cinco están levantados y cuatro arrodillados), las de ellas se complementan (una está flanqueada por cuatro, dos sentadas delante y dos arrodilladas detrás), con un resultado más dinámico. Con todo, ambas son imágenes centradas, armoniosas y bien equilibradas.

Insistiendo en las poses, se hace evidente que mientras el grupo de hombres se despliega y expande, el de mujeres se pliega y amontona. Ellas entrelazan sus brazos, se cogen de las manos, se tocan los hombros, como buscando el contacto con las demás. Ellos no. Los que permanecen de pie extienden los brazos a lo largo del cuerpo, los que se han arrodillado mantienen los brazos cruzados sobre el pecho; la mayoría ni se toca.

Se percibe también más tensión en las posturas masculinas; ellos posan más firmes y enérgicos, más atentos, como si en cualquier momento fueran a echarse a correr. Se nota que no están del todo cómodos por el pañuelo en el suelo con que el mozo de la primera fila a la izquierda evita mancharse el pantalón. Ellas están más relajadas; descansando plácidamente sobre la hierba. De este modo, la energía y la tensión masculinas se oponen a la resignación femenina, a su flacidez y relajación.

Aparte de eso, está el fondo de ambas fotografías. Los hombres ocupan el cuadro de forma que lo que haya detrás de ellos y a su alrededor no importa lo más mínimo; entre los nueve ocupan y dominan el espacio exterior. Las mujeres, por el contrario, parecen enraizadas en la tierra, que es además una tierra de oración, y colocadas ante algo más grande y poderoso que ellas mismas; en lugar de ocupar y dominar el espacio, es el espacio el que las ocupa y domina a ellas.

Su fotografía es mucho más profunda tanto visual como metafóricamente, muestra no sólo el paisaje que se extiende mucho más allá de las cinco mujeres, sino también la pequeñez y vulnerabilidad del hombre frente a la naturaleza. Y la ancestral identificación de la mujer con la tierra.

En cuanto al tiempo de las fotos, podría decirse que las dos nos remiten a un tiempo perdurable. Ninguna de las dos es un disparo accidental; ambas están preparadas, intervenidas por modelos y fotógrafo. No obstante, la de ellas, por su profundidad, es más atemporal. También la de ellos representa a varios jóvenes que enfrentan el objetivo con la despreocupación de tener toda una vida por delante, pero está claro que sólo son personas y que algún día envejecerán. Unos y otras tendrán hoy más de setenta años, pero las chicas están plantadas en la tierra de San Formerio, una tierra incorruptible, asociada desde la Edad Media a la oración.

Las diferentes actitudes de chicas y chicos son evidentes. Ellas sonríen, dulces y benevolentes, con sus alegres vestidos floreados extendidos sobre la hierba. Las dos de atrás cubren sus cabezas con modestos pañuelos. Se les ve dóciles y muy femeninas. Ellos, en cambio, presentan expresiones más distantes. Un par de ellos sí sonríe, pero el resto están serios, ausentes o enfurruñados. No tienen ninguna intención de transmitir dulzura, sino más bien fuerza y seguridad en sí mismos, hombría, en definitiva.

Ambas puestas en escena son absolutamente verosímiles. Ver a los chicos sentados sobre la hierba, rodeando a un compañero y entrelazando las manos, y a las chicas de pie y arrodilladas como formando un equipo de fútbol hubiera resultado bastante más difícil de creer.

Está claro, entonces, que los modelos actúan siguiendo el guión escrito por la cultura en que viven. Hasta hace bien poco, la idea general era que la mujer tendría un hogar y una familia mientras el hombre velaría porque no les faltara de nada. Y la ficción sigue inmersa en esas orientaciones. Así, las mujeres son retratadas listas para ser cortejadas, poco mundanas, románticas, soñadoras; y los hombres duros, realistas, agresivos, independientes y competitivos.

Para esto, para que ellas puedan ser representadas coquetas, cariñosas y femeninas y ellos fuertes, seguros y varoniles, hace falta que los fotógrafos estén de acuerdo. Son ellos quienes deben convenir con los modelos la pose más adecuada y después acertar en el encuadre, el plano, la escala, la iluminación y la composición para que la foto diga exactamente lo que tiene que decir. Porque la fotografía no es una actividad pasiva, sino un proceso activo de selección y creación en el que el fotógrafo debe asumir su responsabilidad, pues su trabajo será visto por mucha gente. Claro que es normal que los fotógrafos populares, como los ambulantes que iban de fiesta en fiesta, obedecieran la tradición cultural, sin fijarse en su limitado modo de ver.

Esta fotografía de la salida de misa en el Samiano de los años cincuenta, servirá para ratificar lo dicho hasta ahora. Empezando por el tema mismo, porque



Foto 33. 1950. Salida de misa en Samiano.

la mayoría de las imágenes de jóvenes vistas hasta el momento mostraban a los mozos en días de fiesta, fumando y bebiendo despreocupadamente, mientras que las mozas, también de fiesta, aparecen posando graciosas y modositas.

Bien, pues en esta fotografía las jóvenes no aparecen de romería, sino saliendo de la misa de su pueblo un domingo cualquiera. Por lo que sabemos, se llaman Asunción Argote, Leo González, Ricarda Dulanto, María José Aguillo, Loli Valencia, Carmen Fernández, Purificación y Antonina. Y vuelven a posar dulces, si no sentadas en tierra de oración, sí con mantillas negras cubriéndoles el pelo, misales en las manos y sonrisas en la cara.

Dispuestas en tres filas apretujadas ante una puerta de madera, unas cruzan los brazos como protegiendo su cuerpo, otras se parapetan tras sus amigas o sus libros religiosos y, la única que posa valiente, a pecho descubierto, aprieta los puños nerviosa. Por lo demás, ni sus posturas ni sus expresiones revelan tensión alguna. Ni siquiera el contrapicado sirve para imbuir algo de energía y determinación a las miradas perdidas.

Lo significativo es el hecho de haber visto cómo los chicos ocupan las calles, se divierten, fuman, beben y hacen el gamberro delante del objetivo, porque contrasta fuertemente con el modo en que las chicas se amilanan y parecen desprenderse de su voluntad, arrimándose a sus compañeras de cuadro y componiendo poses y gestos dulces, tranquilos y resignados.



Foto 34. Fiestas en Albaina.

Volvemos a comprobar en esta compuesta fotografía realizada posiblemente hacia 1960 la forma en que la feminidad de las mujeres y la masculinidad de los hombres se retratan en símbolos como el peinado, el vestido, la pose, etc. Fíjense si no en los tocados, los atuendos y las poses de Julio López (a caballo) y Víctor Corres (de pie, en el centro), y compárenlos con los de ellas: Cecilia Ruiz de Arcaute (a caballo), Maximina Corres (de pie, sujetando las riendas) y, agachadas, Felisa López, Nicanora Pedruzo, María Jesús González y una chica sin identificar. Verán que esta foto vuelve a proyectar la imagen de mujer sumisa y dócil, tímida y modesta, acompañando al hombre duro.

Lo primero en destacar es la posición central del joven de pie ante el caballo, rodeado de otro hombre y seis mujeres, cuatro de las cuales abrazan un perro y dos patos. Estas cuatro están otra vez en el suelo, acucilladas y muy juntas, acariciando a los animales o protegiéndolos en su regazo. Los dos hombres, sin embargo, están erguidos, uno monta el caballo, el otro sujeta las riendas. De las dos chicas que faltaban por describir, una está subida al caballo pero va detrás del jinete, mientras que la otra más que sujetar las riendas, parece apoyarse en ellas con cara de circunstancias. Ellas van con vaporosos vestidos adornados con flores, volantes y lunares. Ellos con sombrero.

Con todo, lo más significativo de los ropajes y las poses es que da la impresión de que modelos y fotógrafo hubieran querido componer una fotografía cos-

tumbriata. Como las que hacían los primeros viajeros que llegaron al país, franceses o ingleses ilustrados, escritores, pintores, grabadores, arqueólogos o fotógrafos que recorrían pueblos y capitales deseosos de capturar en sus imágenes ese 'color local' que amenazaba con desaparecer. Querían llevarse a casa la España pintoresca, las estampas de los paisajes, las escenas, los tipos y las costumbres más peculiares.

Porque, debido a la escasa implantación del invento fotográfico en región, los primeros en fotografiar los pueblos y ciudades de provincias como Burgos y Álava no fueron sus propios habitantes, sino los fotógrafos itinerantes que, con sus enormes y pesadas cámaras a lomos de mulas, recorrían la península en carros y diligencias, primero, y en tren, a partir de los años 60 del siglo XIX.

Y es que tanto Burgos como Vitoria eran ciudades pequeñas, dedicadas a los servicios administrativos y habitadas principalmente (según cuentan con sorna los historiadores) por militares, curas y criadas, pero pillaban de paso. Estaban en el centro de algunas rutas importantes como la que unía Madrid a Francia. Y es curioso que, entre todos los artistas que viajaban por el norte peninsular atraídos por su interés histórico y monumental, el que realizó la primera fotografía de Burgos (un daguerrotipo de la fachada principal de la Catedral en la primavera de 1840) fuera el mismo que, en mayo de ese mismo año, sorprendiera e inquietara a los aduaneros de Vitoria con su cámara de daguerrotipos: el francés Teophile Gautier<sup>24</sup>.



Foto 35. 1960-1970. El grupo de danzas femenino de Obécuri.

---

24. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, op. cit., 31 p.



Foto 36. 1975. Un grupo de danzas bailando en la romería de San Antonio, en Argote.

Pero decíamos que esta fotografía nos recordaba a las de los pioneros que siguieron a Gautier, clásicos como el inglés Charles Clifford y el francés Jean Laurent que recorrieron el norte de la península en busca del color local. La puesta en escena está, cuando menos, trabajada. La poética mano en el pecho del hombre del centro, los sombreros ladeados, la cascada de volantes de la falda cayendo sobre el lomo del caballo, las blancas casas de pueblo al fondo, la tierra desnuda... es, como decía, un retrato nostálgico de los tipos y los trajes, como una antigua tarjeta postal.

Si las imágenes fotográficas anteriores revelaban las diferentes actitudes de los dos sexos ante las cámaras, ésta y la siguiente servirán para ejemplificar los dos principales modos de representación: el moderno y el conservador. Porque, a pesar de coincidir en el tema, la región y la época, las dos fotos son muy diferentes.

Empezaremos por las similitudes. Las dos fotografías muestran el mismo tema: los jóvenes en fiestas; más concretamente, dos grupos de danzas, el primero posando en Obécuri alrededor de los sesenta y el segundo bailando en Argote, en 1975. Las dos fotografías están realizadas a partir de la segunda mitad del siglo pasado, malos tiempos para bailar en el Condado de Treviño, pues la juventud había ya empezado a irse a trabajar a las ciudades y los bailes de los pueblos estaban desapareciendo poco a poco. En 1975, año de la segunda imagen, no quedaba ya ningún baile en los días festivos de los diez que tenía

el enclave en 1960<sup>25</sup>. Claro que para eso estaban los grupos de danza, para recuperar como folklore los bailes perdidos en su forma auténtica.

Desaparecen, pues, los bailes de los pueblos por falta de jóvenes, pero aquí tenemos dos grupos de danza. El primero, femenino, se deja retratar divertido. Lo forman seis chicas elegantemente peinadas y ataviadas con traje típico: alpargatas, faldas floreadas, delantales y pañuelos anudados al cuello. Las seis posan tranquilamente, en actitud amistosa y sonríen, en un retrato que recuerda muchísimo a los vistos hasta ahora: es un nítido plano general, naturalmente iluminado, bien proporcionado, simétrico, centrado, equilibrado, estático, atemporal, frontal y preparado, como casi todos los de esta colección.

Y digo casi porque la siguiente fotografía, la del grupo de danzas bailando en Argote, es una excepción, un disparo fortuito, que no responde a las características anteriores. Resulta que esta vez el plano no es general ni simétrico sino más bien dinámico y accidental. Tampoco está ni centrado ni equilibrado. Y la pregunta es: si los dos están hechos en los mismos años y en la misma región, y ambos representan el mismo tema, ¿por qué son tan diferentes? Por sus diferentes modos de representación.

Es cierto que también cambian la puesta en escena y las posturas, los gestos y la ropa de los modelos, pero sin duda lo más chocante es el cambio en el modo de ver. Da igual que el escenario sea diferente, lo curioso es que las segundas bailarinas ya no están representadas frontalmente, en ligero ángulo contrapicado y de acuerdo a la vieja concepción del sistema de perspectiva. Al contrario que en las imágenes que hemos visto hasta ahora, el orden ya no prevalece sobre todas las cosas. La segunda fotografía no tiene absolutamente nada que ver con un viejo grabado.

Porque el resto de las fotografías sí. El resto de las fotografías vistas hasta este momento se habían apropiado de algunas tradiciones artísticas, confirmando la teoría del conservador jefe de fotografía del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, Peter Galassi<sup>26</sup>, de que la fotografía no es una bastarda dejada por la ciencia en la puerta del arte, sino una hija legítima de la tradición pictórica occidental, nacida para producir automáticamente dibujos en perfecta perspectiva.

Y la perspectiva no es más que una invención renacentista que adoptó la visión como única base para la representación. Así, cada dibujo en perspectiva representa a su modelo como si fuera visto desde un determinado punto de vista en un determinado momento. Evidentemente, ésta es una concepción estrecha y ofrece menos posibilidades de representación que el arte pictórico anterior y posterior a sus quinientos años de hegemonía. Por eso, los artistas se las han arreglado para construirla de distintas formas.

---

25. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., 70 p.

26. GALASSI, Peter. *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York: The Museum of Modern Art, 1981.

El propio Galassi describe las dos principales concepciones del sistema de perspectiva: la concepción tradicional, que corresponde a la pintura y al grabado; y la concepción moderna, relacionada con la fotografía. Las dos nos serán de gran ayuda para explicar la diferencia entre estas dos imágenes.

Está claro que las dos son fotografías, sólo que la primera responde a los estándares tradicionales de valor y coherencia artística, mientras que a la segunda el medio le ganó. La primera responde a la concepción tradicional de la perspectiva, la segunda a una más moderna concepción.

Olvidando los modelos y los temas y atendiendo solamente a tres de los elementos que determinan la composición básica de una imagen, a saber, el punto de vista, el encuadre y el momento elegido para la representación, advertiremos que todas las fotos que hemos visto hasta ahora (y las que veremos después) se parecen mucho: son simétricas, incluyen (o tratan de incluir) el motivo entero y el "momento decisivo" ha sido escogido para representar lo general, lo intemporal.

Tanto este último retrato de grupo de las dantzaris como el anterior de las fiestas de Albaina o los primeros retratos de estudio han sido compuestos de antemano. Todos ellos crean un escenario medido, dispuesto para la máxima visibilidad de los modelos, cuyo tamaño está determinado por alguna referencia. En estas imágenes no hay lugar para el espectador, que lo único que puede hacer es contemplar el orden expositivo dado.



Foto 37. 1960. Jóvenes de Treviño.

Pero si nos fijamos ahora en esta fotografía de la romería de San Antonio en Argote, notaremos que no sigue las normas de las anteriores. Su punto de vista está escogido fuera del eje de simetría, su ángulo es oblicuo y su encuadre, totalmente arbitrario. Y no es que muestre sólo parte del grupo de bailarines, no, es que muestra sólo parte de sus cuerpos. El momento elegido para disparar podría haber sido cualquier otro. Se trata de una foto fragmentaria en la que el marco, en vez de incluir, excluye. De ahí que el espectador deba traducirla, rellenar con su imaginación los huecos de una composición discontinua e inesperada.

Tras la modesta incursión en las formas de la vanguardia fotográfica, volvemos a encontrarnos con la imagen, más habitual, de un grupo de jóvenes de Treviño posando ante su villa en 1960. De izquierda a derecha: Consuelo Argote, Begoña Barrio, Natividad Gonzalo, Araceli Argote, Tere Ruiz de Samaniego, Ascensión Barrio, Ramos Barrio, Margarita Rojo, Alfredo Gonzalo, Aniceto Fernández, Ramón Gil y Ramón Montoya.

Y los jóvenes vuelven a posar para el fotógrafo con sus mejores galas, ellos repeinados, ellas con el pelo cardado, los abrigos abrochados hasta arriba y bien arrimadas las unas a las otras. Si no fuera por la fila de chicos de abajo, tan despistados, hubiera sido una fotografía realmente hermosa. Delante los muchachos treviñeses, detrás Treviño, con sus casas, la torre de su iglesia, su verde colina y sus campos. Su pueblo, en definitiva, el que pronto algunos dejarán atrás y, como en esta nostálgica imagen, irá emborronándoseles en el fondo de la memoria.

### 2.1.3. Los niños



Foto 38. 1950. Niñas en la huerta.

Esta vista de Pariza desde las huertas entronca con la anterior. En primer lugar, porque vuelve a ser una imagen habitual, que se atiene a la vieja percepción del sistema de perspectiva: es simétrica, trata de incluir el pueblo entero y el momento del disparo ha sido escogido para representar lo intemporal. En segundo, porque los personajes también están colocados ante un fondo de huertas y pueblo treviñés. Sólo que esta vez los personajes en cuestión no son un grupo de jóvenes, sino un par de niñas vestiditas de blanco.

Sin embargo, lo más significativo no es que unos personajes sean jóvenes y otros niños, sino que su gran diferencia de tamaño entre una fotografía y otra no corresponde a su edad porque la escala es diferente. Así, mientras en la primera foto el grupo de jóvenes domina el pueblo, en la segunda las dos niñas se pierden en el entorno. Ambos grupos de personajes, están perfectamente centrados, pero si los jóvenes forman un conjunto más grande y definido que todas las casas de la villa de Treviño juntas, las niñas ni siquiera ocupan el espacio de un huerto. Los jóvenes se retratan más grandes y reales que su pueblo, dominando el espacio; las niñas más pequeñas y difusas, dominadas por él.

La diferencia de escala entre estas dos imágenes fotográficas nos lleva a conjeturar, animados por los diez años que las separan, que el modo de ver los pueblos del Condado pudiera haber variado por culpa del despoblamiento iniciado en la década de los cincuenta. Me explico. La villa de Treviño era en los sesenta un pueblo grande, capital del municipio y, a pesar de ello, los jóvenes aparecen conquistándola. Con Pariza sucede lo contrario; era un pueblo peque-



Foto 39. 1915. Escuela de Argote.

ño en el valle del río Ayuda, a doce kilómetros de Treviño, pero las niñas aparecen subordinadas a él. Se me ocurre que, quizá, para los vecinos de los años cincuenta el pueblo fuera todavía algo grande, importante y poderoso, mientras que en los sesenta lo veían ya como una realidad que irían dejando atrás sin remedio. Todo esto, inevitablemente, entra en el terreno de la imaginación. A pesar de todo, ésta es una bonita fotografía.

Decíamos, al ver los retratos de estudio de los niños de comunión, que en la colección había más niños posando que jugando. Y era verdad. A continuación iremos presentando tres fotografías de las escuelas de los pueblos treviñeses de Argote, Albaina y Torre. Veremos que todas eran iguales y diferentes a la vez.

En la primera, de 1915, varios niños de los cercanos pueblos de Argote, Samiano y Torre posan junto a sus maestros “de primeras letras” ante lo que probablemente fuera una de las paredes de la escuela. Cada una de sus caritas es una novela. Unos parecen tristes, otros enfadados, los hay que giran la cabeza, que muestran sus juguetes, que posan formales e incluso que sonríen traviosos. Aunque estos últimos sólo sean un par de críos entre los más mayores, bajo la ventana.

Sus edades son muy diferentes. En teoría, los niños se mandaban a la escuela a los cinco años cumplidos, pero está claro que en la foto hay algunos niños de menor edad. Los padres de estos niños tan pequeños que cabían en la “media fanega” que les servía de cuna, tenían que pagar una cuota a los maestros, pues éstos no tenían ninguna obligación de atenderlos<sup>27</sup>. De ahí que hasta los cinco años, los niños solían quedarse en casa con sus abuelos o hermanos mayores, aunque si hacía buen tiempo también se les solía llevar a la pieza en un canastillo de mimbre. Pero en este grupo hay desde niños menores de cinco años hasta chavales que ya han hecho la comunión.

Sus vestidos son también muy distintos. Tres niños posan con sus trajes de comunión junto al maestro, mientras tres niñas junto a la maestra visten de blanco. Entre los más mayores algunos llevan trajes o abrigos oscuros. Pero la mayoría va con un sucio mandil escolar.

El grupo escolar está completamente ordenado. Los estudiantes posan de menor a mayor. La jerarquía es clara: los más pequeños delante, los medianos en medio y los mayores detrás, por encima de la pareja de maestros que flanquea el grupo. Además, mientras los niños se han sentado cerca del maestro, las niñas lo han hecho cerca de la maestra. Ésta, elegantemente vestida, mira cabizbaja. El maestro, sin embargo, mira al frente. Su atuendo es de lo más distinguido. Recuerden que estamos en 1915, en un pueblo pequeño, donde el bigote, los cuellos almidonados, las corbatas, los chalecos y las cadenas de los relojes a la vista eran signos de distinción. Tampoco los bolsos como el que lleva la maestra eran accesorios habituales.

---

27. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., 64 p.

El grupo posa en la calle, pero esa aparente libertad otorgada a los niños choca con el orden que acabamos de mencionar y con las rejas de la ventana, que atraen poderosamente la atención del espectador, haciéndole recordar que las escuelas de entonces poco tenían que ver con las actuales. Porque entonces se creía aquello de “la letra con sangre entra” y más de un maestro guardaba en su mesa una fina vara con que reforzar su método docente.

De todos modos, era normal en la región que las ventanas bajas de las casas fueran pequeñas y estuvieran enrejadas, pero no para evitar que saliera nadie, sino más bien para evitar que alguien entrara. En la fotografía, sin embargo, las rejas evocan el encierro diario de las criaturas, obligadas a pasar allí sus horas. Entonces, además, lo normal era alternar unos maestros que les enseñaban mucho y bien, con algún otro que iba a la escuela a dormir o pintarse las uñas.

He aquí otro grupo de escolares, esta vez en Albaina. Varios están identificados: Honorato, Remedios y Encarna Marquínez; Donato, Alberta e Isaías Mendoza; Gloria y Genoveva Idiáquez; Jesusa López de Alda; los hermanos Villarreal; Maura García, que respondía al apodo de *Remolachi*; José, María, Magdalena y Jesús Ogueta; Paulina Albaina; y, por fin, Nieves y Ricarda García.

Si obviamos el hecho de que en la fotografía de Albaina no hay más que un maestro, mientras que en la de Argote se retratan maestro y maestra, lo demás es igual. La razón de esta diferencia es lógica; sólo se formaban dos grupos, uno



Foto 40. 1920. Escuela de Albaina.

de chicos dirigido por un maestro y otro de chicas por una maestra, cuando el número de alumnos lo permitía. Así, habría menos niños en la escuela de Albaina que en la de Argote, a la que acudían también los escolares de Samiano y Torre. Por lo demás, los dos retratos se parecen mucho.

Se parecen en la alineación de los niños, dispuestos en gradación, de menor a mayor, con los niños a la izquierda y las niñas a la derecha del cuadro; en las variadas expresiones infantiles, entre curiosas, sorprendidas y enfurruñadas; en las muchas batas, los pocos vestiditos blancos, los lazos en el pelo de las niñas y el cuello de los niños, las medallas colgadas del pecho, el par de muñecas en manos de las más afortunadas...

Se asemejan también en la arrogancia del maestro, con su pose tan varonil, la mano en el bolsillo del pantalón, la mirada condescendiente, el bigote, la gorra calada, el elegante abrigo y la corbata. La pared empedrada y los arbustos vuelven a hacer de fondo.

Pero para mí, el *punctum* de esta fotografía es la niña sentada en el centro de la primera fila. La única que no supo o no pudo estarse quietecita y mostrar la formalidad de sus compañeros. Algo llamó su atención fuera del cuadro, así que se distrajo y se movió justo cuando el fotógrafo hacía sonar el clic. Ochenta y ocho años después, su cabeza borrosa nos distrae a nosotros: ¿a dónde miraba con tanta desconfianza? La única persona que comparte su secreto es la niña que debía de ser su hermanita (iban igual vestidas); ella también lo había visto.



Foto 41. 1930. Escuela de Torre.

La foto de la escuela de Torre, donde estudiaban niños de Samiano y Argote, es diferente; más moderna, puesto que habían pasado quince años desde la primera, y también más preparada.

Lo primero en destacar de su forma y composición es la pirámide formada por la disposición del grupo y la bandera en la cima de la colina. Le siguen el modo en que los personajes ocupan todo el cuadro; la repetición de los ramos en las manos de los escolares (¿andaría la Semana Santa cerca?); la tensión provocada por la oposición entre la oscuridad de la parte inferior derecha y la claridad de parte superior izquierda; la centralidad del maestro y de la bandera española, colocados en una línea recta que funciona como eje central...

También las poses de los niños están muy estudiadas: si la mayoría de los que están sentados cruza las manos sobre el regazo, la práctica totalidad de los que están de pie las cruza sobre el pecho, sosteniendo el ramo. No obstante, los más pequeños, sentados en primer plano, no hacen caso de estas normas y se agolpan entre ellos al tiempo que miran al fotógrafo con gran curiosidad.

El maestro se diferencia del resto del grupo por la postura; él es el único en apoyar cada mano en una de sus rodillas y él único también que no mira al frente. Su mirada se pierde en el infinito, como las de los modelos de los primeros retratos de estudio. Es significativo, además, el hecho de que su figura se adelante al resto de niños de la fila, superponiéndose a ellos y pareciendo más grande de lo que ya es. La corbata y el traje oscuro hacen el resto.

En cuanto al espacio de la representación, sorprende que el retrato haya sido realizado en campo abierto. Se echa de menos la pared de piedra de la escuela y quizá esa falta de referencia espacial fuera la que impulsara a modelos y fotógrafo a plantar la bandera de España sobre el grupo. El peso ideológico de este símbolo del nacionalismo español es tan grande como su peso formal. Porque la bandera ondeando sobre un grupo dispuesto en estructura piramidal, recuerda inmediatamente a dos de las pinturas más famosos del romanticismo francés, conservados en el Louvre de París: *La Libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix, y *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault.

La composición de ambos cuadros es como la de esta fotografía, claramente piramidal. Tenemos, pues, tres pirámides en cuyos vértices ondean diferentes telas, banderas en el caso de la foto y la pintura de Delacroix, un trapo agitado por uno de los tripulantes en el caso de la pintura de Géricault.

Aparte de esto, las tres imágenes son incomparables; entre las dos obras maestras y nuestra fotografía, existen muchísimas más diferencias que similitudes. Las diferencias formales están claras, pues a las dos primeras les sobran las mil cosas que le faltan a la última: movimiento, ondulación y sensación de perspectiva son sólo algunas de ellas. Igual de incuestionables y no menos importantes son las diferencias temáticas.

*La balsa de La Medusa* es un óleo pintado en 1819. Hace referencia a una trágica historia: tras el naufragio en 1816 de la nave francesa *La Medusa* durante un viaje al continente africano, queda claro que no hay botes salvavidas para todos. Así que construyen una enorme balsa para casi ciento cincuenta personas que, al principio, los botes tratan de remolcar. Pero la balsa pesa demasiado, por lo que autoridades y pasajeros de alta alcurnia (a bordo de los botes, claro) le piden al capitán que la abandone. Éste obedece y, cuando dos semanas después, otro navío francés localiza la improvisada balsa a la deriva, sólo quedan con vida quince de los 149 pasajeros. La historia de los supervivientes causó tal conmoción en la sociedad francesa que el mismo Luis XVIII se vio obligado a llevar a juicio al capitán, finalmente condenado. Por eso, con el tiempo, el cuadro se ha convertido en un símbolo de la denuncia contra la corrupción.

*La Libertad guiando al pueblo* fue pintado en 1830, poco después de la revolución parisina que a finales de julio, en protesta contra la restricción de las libertades ciudadanas, expulsó del trono al conservador Carlos X, el último Borbón que reinó en Francia. Es claramente un cuadro político y el pintor tomó partido a favor de la Libertad, que en aquel tiempo estaba indisolublemente unida a la Patria. Por eso, en la pintura, la bandera francesa actúa como símbolo de la lucha por la libertad.

También en nuestra fotografía hay una bandera, pero su significado no está tan claro. 1930 fue un año tan revuelto que es difícil saber a qué o a quién representaba la enseña nacional: para finales de enero el dictador Miguel Primo de Rivera, desautorizado por sus capitanes generales, ya había dimitido. Con la Dictadura, cayó también la Monarquía, incapaz de encauzar la vuelta a la normalidad constitucional interrumpida en 1923. Alfonso XIII, otro Borbón, encargó la formación de gobierno al general Dámaso Berenguer, pero éste fracasó. Los republicanos fueron ascendiendo y en agosto de ese mismo año firmaron el pacto de San Sebastián. En abril de 1931, el país votó por la República y el Rey marchó al exilio.

En el País Vasco todo fue aún más complicado, con la reunificación del Partido Nacionalista Vasco tras su congreso de noviembre, la creación de Acción Nacionalista Vasca por parte de nacionalistas vascos republicanos y de izquierda, y la marginación del nacionalismo vasco del pacto de San Sebastián. Y en el enclave de Treviño todavía más, inmerso en el “eterno contencioso” de si era terreno castellano o alavés.

Así que es imposible aclarar si el símbolo que sirve de fondo a esta fotografía escolar se identificaba con el Rey, con el gobierno ordenado por éste, con el ascendente republicanismo... quién sabe, en cualquier caso se identificaría con la autoridad del Estado, fuera dictatorial, monárquico o democrático, más que con ideas de revolución y libertad.

La ridícula ostentación con que la larga dictadura franquista utilizó la enseña roja y amarilla (que entonces incluía un aguilucho) no hubiera dejado lugar a ninguna duda de haberla visto en este retrato oficial de los tres hermanos Zaldí-



Foto 42. 1958. Escuela de Villanueva de Tobera.

var sentados en un pupitre de la escuela de Villanueva de Tobera. Pero no aparece. Ni la bandera, ni la cruz, ni la Virgen, ni el típico mapa de España, fondo habitual de este tipo de fotografías.

Esto es lo maravilloso de esta fotografía. Que en la Villanueva de Tobera de finales de los cincuenta, una pequeña localidad rural, los niños no se retrataran escondidos en su valle, sino abiertos al mundo, ante abundante material escolar desparramado. Están en segundo plano, sí, pero entre muchos libros, estuches, cuadernos, un globo terráqueo y un enorme mapa de Europa.

Las niñas parecen asustadas, sólo el niño mira a la cámara con confianza, pero la imagen, realizada once años antes de la llegada del hombre a la luna, me hace pensar en un par de hermosas frases del escritor y periodista valenciano Manuel Vicent:

Después de ver la Tierra en una visión extracorpórea la conciencia colectiva ha generado una nueva forma de pensar. Nada que no sea global, planetario y universal tiene ya sentido<sup>28</sup>.

Este retrato escolar de Juan María Ortiz Urbina es seis años posterior, pero no lo parece. Todos los libros, excepto el libro que el niño finge leer, han sido sustituidos por su representación pictórica en la pared. Al fondo, el mapa europeo

---

28. VICENT, Manuel. "Adiós a la Tierra". En *El País* del domingo 10 de agosto de 2008, 60 p.



Foto 43. 1964. Retrato escolar de Juan María Ortiz Urbina.

ha desaparecido y, en su lugar, hay pintada una invocación a la Virgen María: “Querida madre: es mi deseo ofrecerte hoy esta muestra de amor...”; la oración queda interrumpida por dos estampas de la misma Virgen prendidas sobre ella con un par de chinchetas. La ventana y el paisaje con árboles, colina y ermita al fondo, también pintados, no consiguen alegrar la escena ni tampoco dar sensación de perspectiva a la imagen. Y donde debería estar el globo terráqueo, hay un teléfono que, aunque hoy se vea viejo, en su momento actuó como símbolo de modernidad.

Pero lo más conmovedor del retrato es la tristeza que asoma en los ojos del niño, visual y metafóricamente atrapado entre el pasado y el futuro. El pasado está representado por las estampas de la Virgen y el campo pintado; el futuro, por el teléfono, útil para la conexión con el exterior, y la lectura, útil para el aprendizaje y el desarrollo posterior.

Pero la Virgen de la foto de ningún modo estaba fuera de lugar en la escuela. Muchos treviñeses refieren que de chavales tenían que rezar al salir y al entrar de la escuela, y que los sábados, puestos en fila, despedían la semana cantando un himno a la Virgen.

Durante el verano, al salir de la escuela, muchos niños tenían que ayudar a sus padres en las labores del campo; a partir de los doce años, incluso faltaban a clase por las tardes para ir con los bueyes a la pieza, así que poco tiempo tenían para jugar. Pero jugaban, sobre todo los domingos, al corro, a la pelota, a los



Foto 44. 1963. Niños de Franco en una Lambretta.

oficios (“Antón, Antón, Antón Pirulero”), a hacer el arco (“pase misí, pase misá...”), a las canicas, al veo-veo, al escondite, a las tabas, a la chapas, al zapatito por detrás, al chorromorro...<sup>29</sup>.

Sin embargo, ya lo dijimos al comentar los retratos de comunión, hay en la colección poquísimas fotos de niños jugando. Lo más habitual es que posen muy serios, como en aquellas fotos, o divertidos, como en esta ocasión. Pero que posen. Aquí vemos a cuatro hermanos, Eugenia, Rosario, Basilio y María del Campo Pangua Marquínez, montados en la motocicleta que su tío Juan Marquínez compró en el verano de 1961. Vuelve a ser una imagen preparada, pero resulta más simpática que las anteriores. Está claro que los niños no han sido sorprendidos mientras trataban de arrancar la moto, pero se ve que disfrutaban. Y, de paso, muestran orgullosos sus ropas de domingo y el moderno medio de transporte de su familia.

Imposible dejar pasar estos otros retratos de comunión realizados en la calle, fuera del estudio fotográfico. Ésta en particular fue realizada en el pueblo alavés de Berganzo en 1933, pero muestra a dos niñas treviñesas, de Franco,

---

29. Los autores de *Etnografía del Enclave de Treviño*, lo confirman con la descripción de una larga lista de juegos infantiles a partir de la página 149 del segundo tomo.



Foto 45. 1933. Primera comunión en Berganzo, provincia de Álava.

Asunción e Isabel Marquínez. La primera de ellas, tercera contando por arriba en la foto, será la madre de los cuatro niños de la moto que acabamos de ver.

Además de estas idas y venidas del presente al pasado y del pasado al futuro que permiten las fotos, vuelven a llamar nuestra atención la ordenada pose, las mil veces repetida postura, los trajes idénticos y las expresiones solemnes de las criaturas, inmóviles ante la rugosa pared del fondo del retrato. Y los ojos de Blanca, la niña sentada a la derecha, que se clavan enormes e interrogantes en el espectador.

Juli Castillo, de Añastro, hizo la primera comunión el mismo año y con idéntica ropa que las niñas del retrato precedente. Y posa igual de seria, sólo que sola y con rosario y misal en lugar del ramito de flores. Está de pie, con su larga mantilla blanca diluyéndose contra el fondo negro. Su joven figura blanca, con blancos objetos religiosos en las manos, parece el negativo de la vieja figura negra de Dolores Pedruzo, de Armentia, en 1930 (foto 1).

Como el de Pedruzo, este retrato resulta algo inverosímil, fantasmal. Esta tensión entre el blanco y el negro, la centralidad de las dos figuras y sus poses rígidas y estáticas no hacen sino aumentar la semejanza.

Pero la vista de la niña es frontal y, sobre todo, está enmarcada en un espacio muy distinto. Si la anciana se hizo retratar en un estudio fotográfico, a la niña la fotografiaron a la puerta de su casa. Un espacio límite, la frontera entre el interior y el exterior, un lugar desasosegante. La puerta, además, es de madera vieja y la piedra de la entrada se ve desgastada por el uso. Ambas, puerta y piedra de entra-



Foto 46. 1933. Primera comunión en Añastro.

da, componen un marco demasiado viejo para una niña tan elegantemente vestida y, precisamente por eso, sabemos que Juli Castillo es una humilde niña de pueblo. Dolores Pedruzo, en cambio, podría ser quien quisiera, pues el panel del estudio al que acudió, en vez de servirle de contexto, la descontextualiza.

La señora Clotilde, eligió un contexto muy diferente para retratarse con los niños Erardo y Luciano Suso el día de su primera comunión en Fuidio. Estos niños ya no están enmarcados en la puerta de una casa de labranza, sino fotografiados en el campo, ante un horizonte tan lejano como verde. El plano no es general, sino americano y, por culpa de la escala, los niños se ven más pequeños que la niña. La sensación de perspectiva es mayor. El grupo de personajes está descentrado y forma una estructura piramidal que recuerda, de lejos, una hermosa pintura del siglo XVI obra de Rafael y titulada la *Virgen del jilguero*, donde la Virgen, San Juan y el Niño, enmarcados en una composición piramidal sobre un fondo lejano, enlazan manos y miradas.

Pero en esta foto todos miran adelante. Y el contraste entre el blanco y el negro, la pose, y los accesorios son los mismos. Se parecen a la fotografía anterior. Los niños posan serios, exhibiendo rosarios, flores y devocionarios. La madre (o la madrina) sonrío benevolente, mostrando a los niños vestidos de marineros.



Foto 47. 1948. Primera comunión en Fuidio.

Y el espacio de la representación es todavía más curioso. Uno no está acostumbrado a ver retratos de comunión en campo abierto. Se echa en falta alguna información espacial, un muro, la pared de algún edificio, una puerta... la inmensidad del espacio tras los personajes provoca una sensación extraña, como si estuvieran perdidos: un trío de devotos ante la naturaleza salvaje. Pero los que estamos perdidos somos los espectadores, sin una pobre referencia a la que agarrarnos.

#### **2.1.4. Madres e hijos**

Imagino que después de haber visto casi la mitad de las fotografías que forman esta colección estará suficientemente probado que la mayoría de retratos de grupo no son reuniones casuales de personas, sino deliberadas construcciones cuya pretensión no es otra que la de hacerse eco de la significativa relación que las une. Esto, que ya era así en los examinados retratos de boda y en las fotos de jóvenes de fiesta, está mucho más claro aún en las fotografías de familia que aún quedan por ver.

Las fotografías de familia tienen una larga historia. Son, en realidad, hijas y nietas del retrato pictórico de familia recreado en los siglos XVII y XVIII exclusivamente entre los aristócratas, los nuevos burgueses, los altos funcionarios de las coronas y los obispos. Las pinturas eran tan caras que ni siquiera las familias de clase media podían permitirse el lujo de encargar un retrato.

Hasta que el 7 de enero de 1839, en la Academia de Ciencias de París, el francés Jacques Mandé Daguerre hiciera oficial un invento cuya paternidad, lo sabemos hoy, compartía con Nicéphore Niépce. A partir de entonces, el retrato fotográfico logró una difusión inusitada. Hacia 1880 ya era un medio democrático. Gracias a él, los pobres pudieron aspirar a verse a sí mismos preservados del paso del tiempo, o a ver a los parientes que la distancia mantenía alejados. En el Condado treviñés, no demasiado adelantado a su tiempo, hubo que esperar un poco más, recuerden que el primer retrato de la colección es de 1900 y representaba a dos niños de Albaina en el vitoriano gabinete fotográfico de Ruperto Zaldúa (foto 10). Pero lo más importante es que cien años más tarde de su creación, para la primera mitad del siglo XX, la fotografía ya se había convertido en un objeto corriente en los hogares de todo el mundo.

Decíamos que el precursor de la fotografía de familia es el retrato de familia renacentista. La razón principal esgrimida por Hirsch es que es entonces, en el Renacimiento, cuando por primera vez la familia se presenta como un tema independiente, emancipado pictórica y socialmente de la iglesia y el señorío. Por primera vez desde la antigüedad, el hombre se siente el centro del universo y el arte retorna a la medida humana.

Así, las familias comienzan a retratarse como grupos autónomos, solas, libres de lazos externos y ocupando todo el cuadro. ¿Qué mostrar, entonces? La organización familiar, su propósito, su estado de gracia espiritual, su conquista del mundo material, el amor que los une...

Por eso, como escribe Julia Hirsch, desde aquellos primeros retratos pictóricos, tan elitistas, tanto la pintura como la fotografía de familia han venido recreándose en tres imágenes fundamentales, tres antiguas metáforas de la familia, a saber, la familia como vínculo sentimental derivado del instinto y la pasión, la familia como vínculo espiritual basado en valores morales, y la familia como vínculo material cuyos lazos se crean gracias a la propiedad. Añade la autora que, en la cultura occidental, los vínculos material y espiritual se asocian al padre, y el sentimental a la madre; pero, al final, las imágenes se superponen y los roles sexuales pueden ser revertidos.

En los retratos de bodas y comuniones que hemos visto podemos percibir ese vínculo espiritual del que habla Hirsch. En estos retratos, no se trata, como en los de las familias que veremos después trabajando en el campo, de describir la relación de la familia con la tierra, sino de suscribir la relación de la familia con el cielo.

Según la misma autora, tanto el famoso bajorrelieve de Akenatón, Nefertiti y sus hijas como las imágenes de la Sagrada Familia cristiana y los retratos de donantes (escenas religiosas medievales en cuyo extremo inferior solía representarse, rezando, la familia que pagaba la pintura) son las más antiguas ilustraciones de esta idea.

En este tipo de imágenes, ya lo hemos visto, el decoro y la disciplina eran importantísimos. Daba igual que la boda o la comunión fuera uno de los días

más felices de la vida del retratado, el retrato exigía formalidad y obediencia. Y, a pesar de que desde el Renacimiento se intentó (y se consiguió) de mil formas que el amor tuviera cabida en estas representaciones de la participación familiar en los valores eternos, nuestras fotografías están lejos de mostrarlo. En nuestros retratos de bodas y comuniones había mucho menos amor que devoción. Mucha menos pasión que obediencia familiar a los valores religiosos y comunitarios. Para ver un poquito de amor, tendremos que recurrir a las imágenes de las madres con sus hijos.



Foto 48. Madre e hija.

Este antiguo retrato muestra a una mujer con una niña en brazos flanqueada por otras dos mujeres. Nada más verlo, sabemos que la niña es su hija. ¿Por qué? Pues muy fácil. Por un lado, la niña está sentada en su regazo. Por otro, es tan habitual que las mujeres posen con sus criaturas...

Dice la profesora americana Diane Owen Hughes<sup>30</sup> que las mujeres posan con sus hijos para indicar que ya han servido a su estirpe proporcionándole descendencia. Así, esta imagen fotográfica sirve como testimonio de que la familia no se extinguirá, ya que al menos tiene una heredera. La niña vestida de blanco

---

30. OWEN HUGHES, Diane. "Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy". En VV. AA., *Art and History. Images and their Meaning*, al cuidado de Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

es el futuro de la familia y, precisamente por ello, ocupa el primer plano y constituye el centro de interés de la fotografía. Y eso que está movida.

Movida y todo logra robar el protagonismo a su madre y a las dos jóvenes que, aventuro, serán sus tías. Siguiendo por el terreno de la especulación, diría que son sus tías paternas. La primera pista tiene que ver con la pose; la segunda, con el parecido.

Porque las dos jóvenes se parecen entre sí, pero su rostro es muy distinto al de la madre de la niña. La manera en que apoyan las manos en sus hombros revela, además, una cierta frialdad. Una de ellas, la de la izquierda, incluso tiene el puño cerrado. Está también la dirección de sus miradas. No es sólo que no miren a la mujer ni a la niña (hasta cierto punto normal en este tipo de fotografías), es que ni siquiera miran allá donde ellas miran, lo que las distancia aún más.

Es gracias a las tías, sin embargo, que la imagen logra un ritmo inusitado. Sus posturas, sus ropas y sus peinados se repiten. Ambas están de pie, descansando una mano en el hombro de su cuñada; con la otra sostienen una rama y un abanico, respectivamente. Mientras, las manos de la madre permanecen medio ocultas tras el vaporoso vestido de la hija, igual que la pechera de su vestido negro, de mujer casada. Ella está sentada pero erguida, otra reina en su trono, pero la princesa, caprichosa, se impone. Decide no estarse quieta para la foto y desafiar con su mueca la expresión lánguida de su madre y la indiferencia de sus otras dos adoradoras.

Digno de mención es también el contraste entre las cuatro elegantes mujeres y el desastroso fondo. Y es que la pared ante la que posan es una pared de mala piedra, contra la que crecen arbustos silvestres y se apilan maderos, toscas palas y rastrillos que no consiguen sino empeorar su aspecto. A la derecha, se yergue desafiante una flor, única como la hija protagonista.

Este otro retrato, de 1906, muestra una mujer también sentada con una niña a cada lado. Las modelos son parecidas, el fondo igual de agreste y el significado oculto de la imagen (la prolongación de la familia) el mismo. Pero en este retrato de la madre de Albaina con sus dos hijas, el personaje principal es la madre.

Volvemos a ver una estructura piramidal, como la del mencionado cuadro renacentista *La Virgen del jilguero*, cuyo vértice es la madre sentada. Una madre, además, pendiente de establecer contacto con sus hijas: coge de la mano a la pequeña y roza con su bolso a la mayor, quien a su vez también se preocupa de acercarse a su madre agarrándose a los barrotes de su silla. He aquí una imagen de la familia como un vínculo sentimental.

Y la personificación más antigua de este tipo de vínculo es probablemente la de la Virgen María, eterno ejemplo de maternidad divina. Ha llovido mucho desde la pintura al óleo titulada *La Virgen del jilguero* de Rafael (cerca de 1505) hasta esta fotografía de 1906 u otra mucho más hermosa (y famosa) titulada *La*



Foto 49. 1906. Madre e hijas en Albaina.

*madre migrante* de Dorothea Lange (1936). Más de cuatro siglos, pero, a pesar de lo mucho que ha cambiado la vida familiar desde entonces, las madres siguen retratándose como proveedoras de comida y cariño, responsables de la crianza y la educación de sus hijos.

Son tantos los retratos de madres con hijos a lo largo de la historia que su presencia ensombrece los demás retratos de mujer. Porque, evidentemente, las mujeres siempre han sido madres, pero también amantes, labradoras, putas, reinas, criadas, artistas... en fin. ¿Por qué, entonces, la mujer se ha ido definiendo en los retratos sobre todo en términos de maternidad?

Quizá una de las razones sea la que menciona Owen Hughes, es decir, que la potente posición de la Virgen en el arte eclesiástico influyera en el retrato secular de manera que pareciera lo más natural retratar a las madres solas, sin el padre, rodeadas de sus hijos. Las fotografías de madres e hijos que hemos visto hasta ahora confirman esta tesis. En ambas, las madres aparecen solas, rodeadas de sus hijos, o acompañadas por otras mujeres, con el más pequeño en brazos. Pero esta centralidad, se pregunta la autora, ¿indica la victoria doméstica de la mujer o únicamente refleja las demandas de su modelo religioso? Mitad y mitad.

Sabemos que las mujeres del norte eran fuertes, pero también que los niños de entonces estudiaban libros que decían que dentro de la familia, la autoridad era ejercida por el padre, que éste mandaba por delegación divina, etc.

Aparte de eso, está claro que la pintura y escultura religiosas afectaron profundamente a la forma y composición de los retratos familiares. De este modo, las convenciones artísticas, junto con la naturaleza emblemática y los propósitos didácticos de los retratos familiares, deberían animarnos a acercarnos con mucho cuidado a la historia de la familia que parecen contar. Con cuidado y todo, podemos asegurar que la maternidad es tratada y retratada como un aspecto central de la feminidad.

La siguiente fotografía, sin embargo, vuelve a suscitar dudas. Se trata de la imagen de una mujer y una niña en la entrada del antiguo matadero de Pariza en 1960. Habían pasado no más de seis décadas desde la anterior, pero son tan diferentes que difícilmente admiten la comparación.



Foto 50. 1960. Mujer y niña en Pariza.

La primera estaba tan compuesta como una pintura renacentista. Se notaba que el fotógrafo no buscó otra cosa que la centralidad de la madre y la simetría, el equilibrio y la estaticidad de la fotografía. Quería hacer un retrato de la maternidad como se hacen los retratos de las bodas y las comuniones: formales, ceremoniosos, estáticos, divinos.

Pero la segunda no. Me temo que ni siquiera está compuesta. Los centros de interés no están claros en absoluto (¿la mujer sonriendo?, ¿la niña frotándose el ojo?, ¿la chaqueta colgada?, ¿la puerta entreabierta?, ¿quién sabe...?), los brazos de la mujer están sobreexpuestos y uno de ellos cortado, los personajes están descentrados, sorprendidos en movimiento y más que posar para la foto, se dejan fotografiar.

El lugar elegido para la representación, la entrada del matadero, tampoco parece el más romántico; la sombra que proviene de fuera del encuadre asusta a la niña; y los malos pelos de la mujer entran en contradicción con su sonrisa. La vista es oblicua y el disparo, está claro, accidental. No ha habido puesta en escena: cestas y ropas arrugadas reposan sobre el improvisado banco en que se sienta la mujer, las medias de la niña están fruncidas, su gesto es poco apropiado. Ni se miran, ni se tocan, ¿son madre e hija?, ¿existe entre ellas algún vínculo sentimental? Nunca lo sabremos.

### 2.1.5. Abuelos y nietos



Foto 51. 1910. Abuelo con nieto en las Ventas de Armentia.

Si las madres posaban con sus hijos para demostrar que habían servido a su linaje proporcionándole descendencia, los abuelos posan con sus nietos para manifestar ese interés por trascender, por conseguir de inmortalidad que, de alguna manera, nos persigue a todos.

Cualquier fotografía asegura al retratado una cierta inmortalidad visual. Y si, además, éste se retrata junto al nieto, la inmortalidad lograda será doble: por un lado, visual, porque su rostro quedará registrado para siempre y, por otro, metafórica, porque el nieto representa la vida del abuelo más allá de su muerte.

Por todo esto, la fotografía de este abuelo de Armentia con su nieto es tan conmovedora como trascendente. El conjunto es bello de verdad. El abuelo labrador, encogido en una silla de mimbre, abraza a un niño repeinado. Los dos están en un vano vacío, entre un saco de trigo y una oscura mancha en el suelo.

La imagen tiene casi cien años y uno no puede evitar sentir ternura hacia la desdentada sonrisa del abuelo, su boina calada hasta las cejas, la chaqueta roída, el tosco calzado, la camisa blanca bien limpia, la silla demasiado baja para él que, sin embargo, le coloca a la altura de su pequeño nieto... Todos estos elementos componen un personaje realmente enternecedor, pero aún hay más.



Foto 52. 1962. Abuelos con nieta en Fuidio.

El nietico es también muy dulce. Con la cara lavada y recién peinado, luce sus mejores galas: abrigo, zapatos, calcetines... incluso exhibe orgulloso su juguete, una pelota. Parecería que sus ojos miran graves a la cámara, pero esta aparente gravedad queda desmentida nada más ver el gesto confiado con que se agarra a la pierna de su abuelo. El vínculo que los une es sentimental; está claro que ambos se quieren y se necesitan. El niño se apoya en el abuelo; el viejo, al abrazar al nieto, abraza también la vida.

Aquí tenemos a Baltasara Martínez y Cecilio Suso con su nieta Ana en una foto realmente curiosa. Lo más curioso es el fondo pero, mirando hacia abajo, descubrimos otros dos efectos más que chocantes: las zapatillas de cuadros del abuelo y, detrás de ellas, otro par de pies también en zapatillas que no pertenecen a ninguno de los modelos.

El que las zapatillas de casa de Cecilio Suso contrastan con su distinguido traje negro es evidente, lo del fondo es ya algo más complicado. Escribe Hirsch en su imprescindible *Fotografías de familia*<sup>31</sup> que los fondos lisos se han utilizado desde los inicios de la práctica fotográfica. Y es cierto. Añade también que este tipo de fondos, que pueden ir desde una tela color pastel en el estudio de un fotógrafo profesional hasta una pared blanca en el salón de un aficionado, liberan al representado del aprieto de mostrarse en sus correctas coordenadas de espacio y tiempo.

Así, en vez de retratarse a la puerta de su casa, en la cocina, o ante un apacible paisaje labriego, esta pareja de ancianos decidió hacerlo ante una tela lisa y blanca que no cuenta absolutamente nada. No cuenta si su casa es una casa de labranza o una casa señorial, si tiene una cocina amplia y bien surtida o no, si viven en el campo o en la ciudad. No cuenta de dónde viene la familia ni a dónde va. Una especie de pantalla-cortina blanca recorta las figuras vestidas de negro, pero ni da pistas sobre su procedencia o situación, ni permite distraer nuestra atención de la observación de su pose, sus cuerpos y sus rostros.

Menos mal que la foto no salió bien y, al final, la sábana blanca reveló bastante más de lo que trataba de ocultar. El fotógrafo erró el disparo. Encuadró tan mal que incluyó en el decorado lo que debería haber quedado entre bastidores. Así, detrás del lienzo blanco se ve la desnuda pared de piedra y, por debajo, asoman los pies de la mujer que lo sostiene. Por eso sabemos que esta familia vivía en el campo, en una casa de labranza y también, desde luego, que el fotógrafo no era demasiado bueno.

Decíamos antes que las telas lisas de fondo no contaban absolutamente nada, pero eso es imposible. Todo significa. Aunque el retrato hubiera salido bien y el espectador no hubiera visto otra cosa que dos abuelos y una nieta contra un fondo inmaculado, el fondo expresaría precisamente su voluntaria inexpresividad. Funcionaría como una puesta en escena que quisiera negar toda puesta en

---

31. HIRSCH, Julia, op. cit., 77 p.

escena. Gritaría a los cuatro vientos que los retratados pretendían estar en todos y ningún sitio a la vez, ellos solos, sus rostros y sus cuerpos alejados de cualquier alusión al espacio y al tiempo en que vivían, a su trabajo o a sus posesiones. Porque, a juzgar por el fondo, este pretendía ser un retrato atemporal, centrado más en las personas y su vínculo sentimental que en sus actividades o su vínculo material.

En este retrato no importa, pues, si la casa que habitaba la familia era rica o pobre, ni si vivían en un pequeño pueblo o en una ciudad cosmopolita, ni a qué se dedicaban. Lo que importa es que se querían y se apoyaban mutuamente, que en la vida de la nieta se perpetuará la vida de los abuelos.

Si no fuera por el equivocado encuadre, la neutralidad propiciada por la sábana blanca lograría dirigir la atención del espectador a las sonrisas de los abuelos, las ropas de domingo de la chiquilla y el cariñoso gesto con que la abuela coge en brazos a la nieta mientras el abuelo le coge la manita. Una imagen que va mucho más allá que el simple retrato de una familia del Fuidio de los sesenta.

#### 2.1.6. Familias enteras

En este retrato de Matea Urbina y Francisco Castillo con sus hijos Ricardo y Vitoriano volvemos a toparnos con un fondo neutro. Otra tela blanca como la



Foto 53. 1925. Familia de Pedruzo.

leche sobre la que se recortan cuatro oscuras figuras: la madre, el padre y los dos hijos, todas tan erguidas como trajeadas.

Recuerda Hirsch que este tipo de fondos lisos constituyen uno de los más antiguos artefactos utilizados por los retratistas, desde los creadores de los mosaicos romanos, hasta los fotógrafos clásicos (menciona al escocés David Octavius Hill y a la inglesa Julia Margaret Cameron), pasando por los retratos de Rembrandt y Holbein.

Y el celebrado historiador del arte Ernest H. Gombrich corrobora las ventajas que este tipo de fondos ofrece a la percepción, cuando escribe sobre la obra de este último artista. Asegura que Holbein, en sus primeros retratos, aún trataba de caracterizar al modelo por medio del ambiente y los objetos que le rodeaban pero que, al alcanzar mayor madurez y experiencia, su arte dejó de necesitar esos recursos:

No quiso entrometerse él mismo en el cuadro y distraer la atención centrada en el modelo, y precisamente por esta magistral y serena contención es por lo que más le admiramos<sup>32</sup>.

Pues bien, no es que el gran pintor del Renacimiento alemán pueda compararse con el creador de esta fotografía, pero lo cierto es que, por poco que sea, ambos tienen algo en común: al igual que Holbein, nuestro fotógrafo realizó su retrato tratando de que la atención del espectador se centrara exclusivamente en los modelos.

Y es que en la foto no vemos mucho más, aparte de la esquina de una alfombra en el suelo, que cuatro modelos en actitud formal. De modo que, si la ausencia de un fondo, de un exterior en el que enmarcar el sujeto, nos lleva a fijarnos en la personalidad de las personas retratadas, la circunspección de éstas nos lleva a perdernos su interior. Y ya no vemos nada, ni dónde moran, ni de qué viven, ni quiénes son.

Solamente advertimos que esta fotografía de familia es, como la mayoría de las de su especie, una pieza solemne. La madre, elegantemente vestida de negro, se sienta con las manos cruzadas sobre su regazo; el padre, traje gris, también sentado, se enfrenta directamente a la cámara con los ojos brillantes de orgullo; los hijos, de pie, muy tiesos, ensayan una pose de lo más artificial. Los dos únicos detalles dejados al azar son el pañuelo que la madre estruja entre las manos y el puro que el padre está fumándose (símbolo de estatus entonces y de desinterés por la propia salud hoy). Sólo ellos indican movimiento. Todo lo demás es estático. Como si la familia reunida frente a la cámara quisiera detener el paso del tiempo, protegerse de él. No debe sorprendernos, por tanto, la seriedad de sus rostros.

---

32. GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*, Madrid: Debate, 1997; 379 p.



Foto 54. 1936. Familia de Dorio.

Tan serios como los de este retrato de una extensa familia de Dorio en la que todos están perfectamente identificados. Así, de arriba abajo y de izquierda a derecha posan: Timoteo, Vitorino, Patrocino, Tomás, Eugenio, Eulalia, Mamertha, Eusebia, Juana, Sabina, María, las tres nietas Anita, María y Feli, Gregorio, Aniceto, Rufina, Pepe, Benita, Teodoro, la abuela Juana, el abuelo Eustaquio, Agustina, Gerardo y Marcelino.

Sabemos sus nombres y el parentesco de las más jóvenes, las nietas, y de los más mayores, los abuelos. Las primeras están en el centro, colocadas a una mayor altura que los demás y con vestidos más claros y alegres. Los segundos, también en el centro, están sentados, suponemos que junto al primogénito y su esposa, mientras todos los demás permanecen de pie. Signo de categoría. De este modo, la última generación y la primera ocupan un lugar preferente en la foto, mientras que las generaciones de en medio quedan relegadas a los lados de la composición. El encuentro entre el pasado y el futuro protagoniza la obra.

Una obra tan solemne como la anterior, repleta de ropas oscuras, manos cruzadas y rostros graves que contrastan vivamente con la extraña postura de los dos jóvenes dándose la mano en primer término. Parecería un gesto gracioso de no ser por el tono y el estilo de la fotografía y los mismos muchachos, que no tienen cara de bromistas precisamente.

Ateniéndonos a las alegorías que han ido dando forma tanto al retrato como a la fotografía de familia, es evidente que los dos jóvenes no tenían ninguna intención de hacerse los graciosos en una ocasión tan solemne como ésta, con toda la familia reunida para la foto. Las anteriores fotografías de fiestas, ocasiones en las que la diversión era más importante que el decoro, sí que permitían bromas como coger al burro por el rabo pero, aquí y ahora, el decoro es más importante que la diversión, la etiqueta más elemental que la comodidad, por lo que la imagen está bastante más lejos de ser cándida que las precedentes. Por eso, la postura de los chicos, más que invocar la broma lo que pretende es enfatizar el sentimiento de unidad familiar. Otra cosa es que lo consiga; como ya hemos visto en varias ocasiones, a veces, es difícil controlar las alusiones que hacen las fotografías.

Hasta aquí hemos comentado el vínculo sentimental que reflejan las fotos de madres con hijos y el interés por trascender que muestran las fotos de abuelos con nietos, pero todo esto no debe hacernos olvidar un concepto trasversal que afecta a todas las fotografías de familia, tanto las que hemos visto hasta ahora como las que veremos a continuación: la idealización.

Porque, como los retratos de estudio, las fotos de familia no registran lo que la familia es, sino lo que quiere ser. Son construcciones deliberadas, idealizaciones, visiones positivas de la familia con la pretensión de solemnizar y hacer perdurables los grandes momentos de la vida familiar. Y no pintan la vida familiar como es sino como nos gustaría que fuera.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu va más allá, y atribuye a esto la razón de ser de la fotografía, y escribe, en su ensayo *Un arte medio*:

Si la imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce tan pronto y se impone tan rápidamente (entre 1905 y 1914) es porque desempeña funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva<sup>35</sup>.

La idealización, entonces, no es culpa de la fotografía. Ya estaba antes. Las fotos se limitan a apoyarla, registrándola. Por eso los retratos de familia tienen un patrón común que subraya la jerarquía de grupo y, como en este caso, el abuelo, la abuela o en todo caso los padres, suelen posar en el centro, rodeados de hijas, hijos, nietos, nueras y yernos. En esta foto todo es armonía, nadie discute el poder del padre, no hay rencillas ni agitación. El decoroso retrato registra, por tanto, más fe y esperanza que realidad, al tiempo que oscurece las ironías y las contradicciones de la vida.

---

35. BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003 (1ª ed. 1965), pp. 57-58.



Foto 55. 1945. Familia de Aguillo.

Esta fotografía de Damián Ramírez y Marina Martínez con sus cinco hijos (de izquierda a derecha: María Asunción, Teresa, Santiago, Magdalena y Evaristo) es mucho más sincera. Los niños se ven contentos, espontáneos, el padre benevolente, la madre envejecida y abiertamente agobiada, ¡cómo no iba a estarlo! Imagínense, todo el día de acá para allá, de casa a la tierra y de la tierra a casa, con cinco hijos tan pequeños a la espalda...

Pero la fotografía muestra y demuestra que la familia se quiere. Sus cinco miembros están unidos visualmente: todos tratan de mantener el contacto con quien está a su lado, un contacto que no parece impostado.

A pesar de su innegable encanto, la imagen es un desastre desde el punto de vista formal y compositivo. Aunque exprese mejor que ninguna de las que hemos visto hasta el momento ese vínculo sentimental del que hablábamos al principio, el amor familiar, la foto está descentrada y completamente desenfocada. En cuanto a la armonía exhibida, sí que debe de estar algo idealizada también, ¡anda que no tendrían que hablar los padres para mantener a cinco criaturas calladitas y quietas mirando al frente...!



Foto 56. 1950. Familia de Albaina.

Esta otra fotografía de una pareja con sus dos hijos en una calle de Albaina también resulta más sincera que la extensa y formal familia de Doroño. En parte, porque su definición de familia es mucho más elemental; es tan fácil de creer que un padre, una madre y dos hijos puedan vivir en armonía como difícil pensar que todos los retratados en la foto de Doroño estén encantados de conocerse. En parte, igualmente, porque tanto el escenario de la foto como las poses de los modelos resultan mucho más naturales.

La familia posa en una calle de Albaina, ante un par de casas de piedra y adobe y algunos arbustos mal cuidados. La intención no es, pues, embellecer ni enriquecer a los modelos. En cuanto a las poses, salta a la vista que no están demasiado estudiadas. Los dos adultos sonríen, sí, pero se mantienen apartados a más de un palmo de distancia. Además, mientras la madre y la hija se agarran afectuosamente, el padre y el hijo permanecen sueltos. Si la idea de la foto hubiera sido convertirse en metáfora de la unidad y la cohesión familiar, la madre y el padre se hubieran arrimado un poco más y el padre hubiera abrazado a ese hijo. No es el caso.



Foto 57. 1954. Familia de Ascarza descansando durante la trilla.

Se trata de la familia de Atanasio Fernández descansando de las tareas del campo hacia 1954; el primero por la izquierda se llama Pascual y la siguiente, Martina.

Esta fotografía de familia sí recurre a la antigua metáfora de unidad y cohesión negada hace un momento. El grupo es extenso, pero le sobra sitio. Fíjense si no en todo el espacio libre a la izquierda del cuadro. A pesar de ello, los personajes se agolpan a la derecha, como queriendo arrejuntarse más todavía. Los tres niñitos del suelo están tan cerca que cabrían en un cesto.

Las mujeres, además, coinciden en sus poses, las tres que están de pie cruzan las manos sobre el vientre. Tras ellas, vemos a un chaval y a un hombre sentados. El único que parece disentir es el tercer hombre, que posa de pie, a la izquierda, un poco apartado del grupo y por encima de él. Pero este detalle no socava la imagen de unidad familiar; todo grupo necesita un líder.

Las fotografías como ésta son las que sostienen el mito. Parecen decir que, a pesar de todas sus diferencias, estas personas se mantendrán siempre ligadas. Parecen decir, en palabras de Hirsch, que la familia, como institución, podrá controlar nuestros más locos impulsos e impulsar el triunfo de la comunidad sobre el individuo, de la historia sobre el momento, del cielo sobre la tierra.



Foto 58. 1959. Familia de Argote.

Dicen que a quien Dios no le da hijos, el diablo le da sobrinos... pero ni Felipe Arrieta ni su esposa parecían estar pensando en eso cuando posaron con sus seis sobrinos, Ignacio, Luis, María Pilar, Antonio, José y Carlos, para Alberto Schommer Koch. Parecían contentos, más bien, en una expresiva fotografía que redonda en el tópico de la unidad familiar.

En cuanto a su forma y composición, lo más destacado de esta foto es el ritmo logrado gracias, en parte, a las ropas de los modelos: los tíos, ambos de negro, flanquean la fotografía mientras los pequeños sobrinos, igual vestidos, ocupan el centro. Una representación original, puesto que en todas las fotos de familia ojeadas hasta el momento, los mayores están situados en el centro, a la cabeza del grupo o cerca de ella, rodeados de sus parientes y descendencia. Éste es además un retrato nítido, bien iluminado, absolutamente profesional, muy diferente a los anteriores también en este sentido.

No obstante, repite el fondo liso y blanco utilizado desde antiguo para destacar personalidades y obviar contextos espacio-temporales. Porque el retrato está preparado, sí, pero resulta simpático. Pese al orden al que se ven obligados, los niños mantienen sus expresiones frescas, naturales, cada una revelando una actitud diferente. De abajo a arriba: asombro, desconfianza, curiosidad, indiferencia fingida, pura bondad y dulzura. Gracias a los niños y sus miradas la imagen queda dinámica, alegre, incluso emocionante.



Foto 59. 1960. Familia de Golemio.

En este último retrato de familia, el de los Martínez de Golernio, podemos discernir claramente lo comentado con anterioridad. Tanto el interés por trascender, reflejado en la solemnidad de los rostros, como la mencionada idealización están aquí presentes. Así, la familia, aunque tuviera quince hijos como ésta, se representa a modo de grupo ordenado jerárquicamente que vive en paz y armonía.

El modo de representación vuelve a transformar el significado, pues semejante orden interno es imposible en el ámbito familiar. Es seguro que la escena está preparada para reflejar un orden mayor del que la familia gozaba en realidad. Porque, ¿se imaginan tener quince hijos?, ¿creen ustedes que tras semejante explosión de natalidad podrían seguir viviendo en “paz y armonía”?

Sería imposible que los hijos mayores, hombres jóvenes ya, no discutieran la autoridad del padre ni trataran de ponerse por encima de él, en la cúspide de la pirámide familiar, como hacen en la foto. Imposible que entre las hijas no hubiera rivalidad, como la que se intuye en la foto entre las dos mujeres más jóvenes y coquetas (la segunda y la tercera de la segunda fila empezando por arriba). Imposible que los niños se estuvieran quietos y no trataran de llamar la atención, como la niña del lazo que vuelve la cabeza para mirar a su pequeña prima, sentada al otro lado.

Por eso esta fotografía es tan bonita porque, a pesar de los cuidados atendidos y las estudiadas poses, casi dice la verdad: los niños se sientan en el suelo,

los mayores en sillas; unos están contentos, otros no tanto; la mayoría parece llevarse bien, pero no todos; y los abuelos posan como todos los abuelos, ella con las manos cruzadas, él con una mano en cada rodilla.

Este último retrato de familia también permite reflexionar sobre el hecho de que todos los momentos fotografiados hasta este punto sean momentos felices: primeras comuniones, matrimonios, fiestas, aniversarios, madres e hijos, abuelos y nietos, familias descansando de las labores... momentos que tienen que ver con los ritos de pasaje que cada individuo y cada familia han de vivir durante su desarrollo. Pero sólo los momentos dichosos, pues otros igual de ineludibles pero más tristes, como la viudez y la muerte, no están presentes.

Por eso, aunque en el enclave de Treviño ya desde principios del siglo XX hacer fotos de la boda y de los niños fuera casi una obligación que servía para guardar el pasado para siempre y poder mirarlo en el futuro, los álbumes familiares no registran la vida, sólo conservan los momentos felices. Los treviñeses fotografiaron sus viajes, sus mascotas, sus comuniones, sus bodas, etc. no las infidelidades, ni las separaciones, ni los funerales, ni los familiares enfermos. Como dice Hirsch, la fotografía de familia es hipócrita, y su hipocresía latente esconde lo inconveniente.

Pero, en el Condado de Treviño, no solo la fotografía de familia escondía lo inconveniente. En esta colección de viejas fotos, incluso las fotos callejeras constituyen idealizaciones. Veamos si no esta imagen de un grupo de vecinos del pue-



Foto 60. 1945. Vecinos de Villanueva de Tobera en la calle.

blo de Villanueva de Tobera reunidos en la calle alrededor de 1945. Ahí están, diecisiete personas entre abuelas, madres y niños a las que, según parece, acaba de unirse un hombre. Todos parecen contentos en la calle, de tertulia; si hubo alguna rencilla entre ellos, nunca lo sabremos.

Claro que esto de no ver ningún rastro de desavenencias en las fotografías de vecinos podría deberse, más que a la idealización, al hecho de que en muchas ocasiones es fácil interpretar como símbolos de unidad vecinal (o familiar) fotos que, en realidad, simbolizan lo contrario. Imaginen, por ejemplo, que en este grupo de Villanueva de Tobera faltaran dos mujeres que hasta ese día habían sido amigas íntimas de cualquiera de las retratadas. La fotografía tendría un significado muy diferente; ya no significaría la amistad del grupo, sino su enemistad con las ausentes. Por eso, es preciso tener en cuenta que muchas veces las evidencias internas por sí solas pueden estar equivocadas.

Una vez hecha la advertencia, ya podemos fijarnos en que los vecinos están fotografiados ante la puerta de una casa. Como la mayoría de los modelos vistos hasta el momento. Esto es importante porque, al fin y al cabo, los lugares donde uno se fotografía son aquellos donde tiene sus raíces: la puerta de su casa, las escaleras de la entrada, la fachada, el jardín, las calles de su pueblo... los territorios de la vida familiar, en definitiva.

Aunque las fotos de familia suelen mostrar tanto el interior como el exterior de las viviendas, las puertas de entrada son, en palabras de Philip Stokes, el "palacio de congresos"<sup>34</sup> de la fotografía, el punto de encuentro donde sus habitantes eran fotografiados. No queda claro, sin embargo, hasta qué punto las familias retratadas se identifican con sus posesiones materiales o en qué medida son sus posesiones materiales las que las identifican a ellas. Porque es indudable que la puerta de casa lo sitúa a uno en un determinado espacio social.

De todos modos, si lo que pretendiera el uso de las fachadas fuera sólo esto, a saber, adscribir a la familia en un determinado grupo social, habría muchas más fotos de familia realizadas en interiores. Por una parte, porque su presencia en la tradición artística es mayor. Por otra, porque, como explica Hirsch, el espacio interior ofrece más oportunidades para observar de cerca.

Recuerden el *Marimonio Arnolfini*, del pintor Jan Van Eyck, aquel interior del siglo XV presidido por el realismo, la minuciosidad y un penetrante espíritu de observación. Para el flamenco el hogar era una de las llaves más importantes a la condición moral de sus moradores y creó escuela. A los largo de los siglos muchísimos artistas le sucederán en esta idea (Steen, Vermeer, Hogarth, Rowlandson...), pero pocos fotógrafos. Al principio sería seguramente porque hacía falta mucha luz para conseguir una buena foto, y después ya fueron instaurándose las convenciones.

---

34. STOKES, Philip. "The Family Photograph Album: So Great a Cloud of Witnesses". En CLARKE, Graham (ed.), *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books, 1992; pp. 193- 205.

El caso es que en las fotos del viejo Treviño vemos poquísimos interiores. No debe sorprendernos. En la mayoría de las casas, la iluminación era escasa debido a que las ventanas eran pequeñas (sobre todo las de la planta baja) y entraba poca luz natural del exterior. De noche, las casas se iluminaban con quinqués de aceite o petróleo, candiles de aceite, velas de cera o sebo, luz del hogar... La luz eléctrica no llegó a los pueblos del enclave hasta la década de 1920 y, como además, se pagaba por el número de bombillas, en muchas casas no tenían más que una<sup>35</sup>.

Así que, sin luz eléctrica y con cámaras no demasiado buenas, es lógico que ningún fotógrafo se aventurase a las cocinas, menos salones y jamás al baño. Porque su uso también ha sido tardío en el enclave; hasta que no llegó el agua corriente a las casas, hacia 1950, la gente hacía sus necesidades en el monte o en la cuadra<sup>36</sup>. Lo de los salones sería, tal vez, porque nadie tendría demasiados pianos, alfombras ni porcelanas para exhibir.

Porque, como escribió el fotógrafo Paul Strand, la naturaleza y la arquitectura reflejan la personalidad de la gente.

La consecuencia de todo esto es que los treviñeses acabaron siendo retratados ante fondos de piedra que parecen significar peso y longevidad, como si



Foto 61. 1925. La plaza de Treviño.

35. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., pp. 51-52.

36. *Ibíd.*, pp. 47-48.

su vida se alimentara de tradición. Así, el aldeano es retratado como parte de una cultura sólida, establecida y estable, fundamentada en la tradición y profundamente enraizada en la tierra.

Sí que había, en cambio, hermosas casas y románticas plazas que lucir. Y el conocido fotógrafo vitoriano Enrique Guinea se puso a ello. Suya es esta bella vista de la plaza de la villa de Treviño hacia 1925.

Los contornos difusos de la calle y las casas, el juego de luces al fondo y sombras en primer plano, la sensación de perspectiva, la maravillosa asimetría y la tremenda quietud sugerida por la imagen nos hace recordar las de Eugène Atget, el francés que dedicó toda su producción a documentar los monumentos, las calles y los barrios del viejo París entre 1900 y 1926.

La imagen consigue reflejar la calma y la simplicidad que reinan en el entorno rural alejado del ruido, la agitación y la variedad de la vida en la ciudad. Pero evoca una cierta melancolía, una cierta inamovilidad simbolizada en las duras superficies de las casas de piedra.

La imagen de esta casa blasonada en Albaina es también obra de Enrique Guinea. Se nota porque, al igual que la anterior, es una fotografía de una inmensa calidad comparada con las que nos hemos acostumbrado a ver. Perfectamente encuadrada, con el escudo ocupando prácticamente el centro de la composición, nítida y bien iluminada, resulta bastante más informativa que la de la plaza de Treviño, más nostálgica y expresiva.



Foto 62. Casa de Albaina.

De lo que se trata aquí es de mostrar la casa, la número 37 de Albaina, una casa que en su día fuera señorial convertida con el tiempo en casa de labranza. Si sabemos que antaño la casa perteneció a una familia acomodada no es por su amplitud, sino por el escudo en la fachada, los adornos en los dinteles de las ventanas y el buen material de que está hecha. En las aldeas treviñesas la mayoría de las casas eran grandes, pues, además de la vivienda, tenían que acoger cuadras, corrales, pajares, borda, era y huerta<sup>37</sup>.

Esta es, sin lugar a dudas, una casa típica. Su fachada principal da a la calle y las partes traseras, a un patio, huerta o corral. Se construyó con piedra de la zona: tallada y de sillería en los vanos de puertas, ventanas y esquinas; de mampostería (enlucida para ocultar su mala calidad) el resto. A juzgar por este detalle, la casa era señorial pero no demasiado, pues las casas más elegantes tenían toda la fachada de sillería, algunas incluso las cuatro paredes exteriores.

Si nos fijamos bien, veremos que tiene también dos piedras de sillería sobre la puerta, con una abertura horizontal entre ambas, para que la superior haga de dintel de descarga. Y, junto a la puerta de entrada, un banco corrido de piedra. La ventana de la planta baja es muy pequeña y está enrejada con el objetivo de proteger la casa contra los ladrones; las contraventanas son de madera. Como muchas otras casas, también tiene balcón, en este caso con saliente y barandilla de piedra, y troneras<sup>38</sup>.

No sé si se habrán fijado en que la puerta de la casa está abierta. Y es que la gente de Albaina, un lugar de paso entre Laguardia y Vitoria, tiene fama de hospitalaria. Cuenta la Etnografía treviñesa que en este pueblo tenían la buena costumbre, en tiempo de temporal, nieve o fuertes lluvias, de dejar la parte de arriba de la puerta del portal entreabierta, para que los caminantes pudieran llamar y recibir refugio<sup>39</sup>.

---

37. *Ibidem*, 31 p.

38. Para más información sobre las casas del enclave, ver la *Etnografía del enclave de Treviño II*, a partir de la página 48. Ahí se explica cómo aunque esta casa tiene el tejado a dos aguas, las casas solariegas solían tenerlo a cuatro aguas. Su distribución interior era de tres plantas que se dividían en multitud de habitaciones. En la planta baja están la entrada principal, el portal, el pasillo que va a las cuadras, el cuarto de los piensos, la recocina (otra cocina donde se cocía la comida para los cerdos), la escalera para subir al piso superior y la cuadra. En el segundo piso estaba la vivienda, con la cocina, la sala, el pasillo y el salón que comunicaba con todos los dormitorios y alcobas. Era como un amplio pasillo que servía también para atender a la gente importante, a la que no se podía simplemente hacer pasar a la cocina. También era el lugar donde se ponía a secar en verano el grano y en invierno la ropa. Algunas casas tenían también un horno para cocer el pan o un palomar.

39. *Ibidem*, 42 p.

## **2.2. La tierra**

### **2.2.1. Trabajando en el campo**

Quizá las mejores fotografías de esta colección sean las elegidas entre los centenares que se han recopilado sobre la labranza de los campos. Porque muchos treviñeses, además de ser inmortalizados el día de su boda en algún encopetado estudio fotográfico o con sus hijos ante los muros de piedra de sus casas, fueron retratados también trabajando en el campo. Y estos retratos, bastante más auténticos que los anteriores, los unen todavía más a la tradición y a la tierra.

Decíamos que desde el Renacimiento la familia se ha definido como un grupo autónomo, independientemente constituido y autoabastecido, cuyos vínculos espirituales, sentimentales y materiales podían verse en sus retratos. Así, mientras las fotografías de bodas y comuniones expresaban la unidad espiritual y religiosa de la familia, y las fotografías de madres e hijos subrayaban el vínculo amoroso, estas fotos de agricultores trabajando en el campo muestran el vínculo económico.

En palabras de Hirsch, la imagen de la familia como un estado, como una administración cuyo propósito es la supervivencia material; el tipo de familia registrado en la Biblia como el clan o la tribu cuyo hogar puede cambiar, pero cuya integridad y bienestar están atados a una tierra determinada o a otro tesoro más portátil.

Añade la autora que esta imagen de la familia es tan antigua como el retrato romano y que, en la Europa medieval, las familias solían decorar los márgenes de los Libros de las Horas (colecciones de salmos y rezos breves) con ilustraciones donde se mostraban descansando u ocupados en la profesión que definía su papel en la sociedad. Hasta que el Renacimiento, al sacar a la familia fuera de los márgenes de los manuscritos, le dio independencia visual y los movimientos migratorios del siglo XIX, nueva vida. Porque ya hemos explicado cómo, a la vez que los emigrantes cruzaban océanos en busca de mejores oportunidades, sus imágenes hacían lo mismo pero en sentido contrario, diciendo sin palabras: “seguimos vivos, nos acordamos mucho de vosotros y del lejano hogar, pero mirad todo lo que hemos conseguido”. Por eso solían ser imágenes de prosperidad.

Como las que verán a continuación. Imágenes de familias trabajando duro, pero prósperas, rodeadas de buena tierra y moderna maquinaria; sonrientes, dignas, felices, al fin. En el fondo, el tema de estas imágenes no es otro que ese vínculo económico del que hablábamos, cuya fuerza y significado derivan de la certeza de que el trabajo y las posesiones compartidas son, casi tanto como el amor, el fundamento de la familia.

En esta primera imagen la familia Estavillo al completo descansa de las tareas agrícolas en la era. Están la bisabuela Caya Letona, natural del pueblo alavés de Mijancas, los abuelos Luis Estavillo y Quintina Anuncibay, los hijos y los nie-



Foto 63. 1950. En una era de Araico.

tos. El fotógrafo, Deogracias Estavillo, también es de la familia, hermano del abuelo Luis; y la fotografía, un documento precioso.

La familia está reunida alrededor del patriarca, Luis Estavillo, que comparte el centro de interés con su pequeña nieta, en primer plano. Debido a la escala, los personajes se ven grandes y demuestran dominar la tierra que pisan y trabajan, en vez de estar sometidos a ella; el plano es americano. El ritmo lo proporciona la repetición de los modelos de pie, cada uno con un rastrillo en las manos; la tensión, el contraste entre la verticalidad de las figuras y los palos de madera y el horizonte ante el que se recortan. Todos permanecen quietos, excepto la niña, cuyo gesto bailarín rompe el equilibrio y llena la imagen de movimiento.

Están posando, sí, pero todo en ellos rezuma sencillez: el espacio donde se retratan, un espacio abierto de tierra limpia y firme donde se trillaban las mieses; el momento que eligen retratar, apenas un breve descanso del sufrido trabajo en el campo; las ropas que visten, sucias y gastadas por el uso; las sonrisas que lucen algunos, amables y confiadas; la mueca que arruga el rostro de la anciana... todo es decididamente sincero. Sorprende con qué pocos medios el fotógrafo Deogracias Estavillo logra componer una verdad tan rotunda de su familia.

Porque estos aldeanos no están idealizados. Ni, como hicieron las primeras obras de arte dedicadas a ellos, presentados como un conjunto de tipos rudos, con expresiones rayadas en lo grotesco. Tampoco evocan la cuestión social, es decir, no critican sus condiciones de vida, ni son agitadores comprometidos polí-

ticamente. Ni siquiera están tratados como pintorescas curiosidades de otros tiempos.

Llevan ropa vieja, sí, pero se ven en comunión con la naturaleza, rectos, orgullosos. Al mirarlos, la distancia entre ellos y nosotros se disuelve, y uno siente que comparte su espacio, su tiempo, su cultura. El fotógrafo era de la familia, por lo que no necesitaría de un esfuerzo adicional para enfatizar la cercanía entre él, sus modelos y el espectador. El resultado es bonito, nos hace creer que podríamos perfectamente estar allí, en una era de Araico de hace casi sesenta años, viendo a los Estavillo trabajar su tierra.

Porque esta foto, como muchas de las que veremos en este punto, parece un trozo de vida tal cual es que, en la actualidad, por culpa de los años transcurridos, no podemos evitar ver como “un trozo de vida tal cual era”. Esto nos hace pensar en la vieja función de la fotografía de preservar el pasado, lo que está a punto de desaparecer.

Los años de las fotografías, además, coinciden con una época de profundos cambios, cuando la industrialización y la urbanización amenazaban el orden rural tradicional. La situación de muchos labradores era tan difícil que decidieron cambiar el campo por la ciudad en busca de mejores oportunidades. Por aquel entonces, los treviñeses comenzaron a dejar sus aldeas y llenar ciudades como Vitoria o Miranda de Ebro cuya tardía “revolución” industrial les abría las puertas de las fábricas.

Para los labradores de aquellos tiempos el campo no era, pues, un lugar idílico, sino todo lo contrario, un lugar donde se trabajaba mucho y duro, pero del que se sentían orgullosos. Era su vida y lo retratan como tal. Por eso los campesinos de la foto miran al espectador tranquilamente, sin tratar de simular nada ni parecer lo que no son: unos sonrían afables, la bisabuela parece fatigada, la abuela se muestra pensativa, el adolescente frunce el ceño, la niña juega. La familia está rodeada de naturaleza. El efecto es maravillosamente sincero, flexible, cómodo, cercano. Se hace evidente que el fotógrafo era uno de los suyos.

Antes de concluir, resulta imposible no fijarse en las manos de los modelos, tan expresivas. Las manos morenas y nudosas de la anciana cuentan la historia de toda una vida de trabajo; igual que las manos fuertes de Luis y Donato Estavillo, a la derecha del cuadro, llenas de dignidad; las manos de la niña, sin embargo, parecen querer cambiar el final de la historia y se revelan, delicadas y coquetas.

Esta segunda fotografía de un campesino maquinando la tierra con la pareja de bueyes es casi tan sincera y hermosa como la anterior. Es obra de Enrique Guinea, quien de algún modo que trataremos de esclarecer logra transmitir no sólo el aspecto exterior de la tarea de labranza, sino su espíritu.

Porque la imagen no refleja únicamente un hombre arando la tierra sino, ante todo, la extensión, la grandeza de ésta, la fuerza de los animales y la férrea



Foto 64. Arando.

voluntad del hombre, apoyado en la máquina. Comprobémoslo. La tierra es, sin lugar a dudas, el centro de interés de la imagen; los bueyes están en primer término, uncidos, tirando del brabán, sobre el que se inclina un labrador, pequeñísimo en comparación con las bestias que lo preceden y la vasta tierra que lo rodea. Mientras, dos señores elegantes pasean a lo lejos. Hemos apuntado que el hombre se ve pequeño, pero ocupa el centro mismo del inmenso espacio abierto de la composición. El espectador está ausente, nadie le mira. El modelo no sabe de fotos, sólo está trabajando la tierra, preparándola para la siembra.

En los pueblos del enclave de Treviño esto solía hacerse a finales de septiembre, si las tierras tenían “buen tempero”<sup>40</sup>, es decir, si estaban húmedas de lluvia. La tierra se labraba con arados como el de la foto, arados Brabán de las metalúrgicas Ajuria y Aranzábal, dos factorías vitorianas de maquinaria agrícola que a principios de los años cuarenta empleaban a 878 y 108 obreros, respectivamente.

El brabán fue la máquina que revolucionó el campo tanto literal (su función era precisamente profundizar en la tierra y darle la vuelta) como metafóricamente, tan útil que ha seguido utilizándose hasta hace treinta años. Cuentan los autores de *Etnografía del Enclave de Treviño* que en La Puebla de Arganzón y los

---

40. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...I*, op. cit., 220 p.

pueblos cercanos tenían los arados más grandes, tirados por dos parejas de bueyes, o una pareja de bueyes y una caballería.

En algunas casas del Condado solían tener también parejas de mulos que, aunque necesitaran un yugo especial, al ser más ligeros hacían la labor más rápidamente. Todo este ganado de tiro, bueyes, caballos y mulas, ha desaparecido ya. Y con él la costumbre de que las mujeres llevaran la comida a la pieza a los labradores. Claro que como muchas mujeres también iban a la pieza, a veces, eran las hijas quienes se acercaban con la cazuela de garbanzos. Y los hijos, para los catorce años, ya empezaban a ir con la pareja de bueyes a labrar la tierra.

Después de labrarse, orearse y rastrearse, la tierra se sembraba. El cereal por los meses de octubre o noviembre, las patatas en mayo o abril. En los tiempos de la imagen se sembraba a voleo, sobre todo trigo, cebada y centeno, que empleaban para hacer grandes cestos y también vencejos para atar los haces de mies.

También se cultivaba remolacha. Remolacha azucarera, para la Azucarera Leopoldo de Miranda de Ebro o la Azucarera Alavesa, que suministraban las semillas y, una vez cosechada, mandaban camiones para recoger los sacos que pagaban al peso. Y remolacha forrajera, para pienso del ganado. Además de tabaco para consumo propio y maíz. En algunos pueblos del Condado entre los que están Cucho, Arana, Grandíval y Araico se cultivó la vid hasta los años cincuenta. Luego lo veremos.



Foto 65. 1955. Arrancando arvejas en Araico.

Las arvejas eran una especie de vainas azucaradas y comestibles con semillas muy duras a las que en algunos pueblos del enclave llamaban “titos”. Se utilizaban como forraje, para alimentar al ganado de labor, pero se sembraban pocas, no más de una fanega de tierra, pues daban mucho trabajo. Había que arrancarlas a mano y de madrugada, porque se desgranaban en cuanto les daba el sol<sup>41</sup>.

Esta otra fotografía de Deogracias Estavillo da fe de ello. Se trata, como muchas de las imágenes del autor, de una imagen llena de poesía, en la que no es el hombre quien vence a la naturaleza, sino todo lo contrario.

Otra vez, la inmensidad de la tierra y del cielo acentúa la pequeñez de los hombres. Porque el campo de arvejas se alza libre y salvaje en primer plano mientras los hombres, disciplinados y en fila, arrinconados a al izquierda del cuadro, se inclinan sobre él.

Su postura es la más incómoda que imaginarse pueda, duelen las espaldas sólo de verles, de ahí que el espectador se sienta irremediamente compasivo. Pero los labradores, absortos en su dura tarea o, quizá mejor, vencidos por su dureza, le dan la espalda, ignorándolo. Hay trazas de ironía en este juego de no mirarse; aparte de eso, la imagen vuelve a ser definitivamente verosímil.



Foto 66. 1955. Segundo en Samiano.

---

41. *Ibíd.*, 231 p.

Esta fotografía de Anastasio Idiáquez y su esposa no es tan bonita como las anteriores, pero tiene su encanto. Entre sus defectos podríamos señalar los siguientes: está torpemente centrada, puesto que el haz de mies está cortado; los segadores aparecen posando, demasiado conscientes de estar siendo fotografiados y sonriendo tímidamente a la cámara; y el ángulo picado no les favorece en absoluto, haciéndoles parecer humildes y vulnerables.

Todos estos defectos juntos componen, sin embargo, una foto entrañable. Recuerda a una pintura costumbrista y, además, nos muestra la hoz y la zoqueta. Porque para segar con la hoz había que ponerse la zoqueta en la mano izquierda. La zoqueta era como un guante de madera que servía para protegerse de posibles cortes.

Además de las herramientas para la siega, la imagen muestra también el modo en que se organizaba el trabajo: según se segaba, se daba una vuelta al manojo y se iba dejando en el suelo, en pequeños montones como los que pueden verse a la derecha del hombre. Esos montones podían también atarse con lías o vencejos (cuerdas de paja de centeno), formando los haces o gavillas que después serían apilados en los montones llamados “malates”<sup>42</sup>.

Cuando se segaba a mano el trabajo era tanto que solían hacer falta segadores otros pueblos, venían sobre todo de La Rioja, Castilla y León. Cuentan en *Etnografía...* que hubo años en que llegaron más de cien segadores a Treviño, cada uno armado con su hoz y su zoqueta.

Empezaban la siega al amanecer y terminaban con la puesta del sol. Durante la siega, los segadores cantaban, y la bota y el porrón corrían de mano en mano; las mujeres preferían el botijo de agua. Sólo paraban para almorzar en la misma pieza y, después de comer, echarse una siestecita. A la sombra de un fresno, a poder ser, pues se dice que debajo del fresno no hay animal venenoso<sup>43</sup>. Por la noche, los segadores de fuera dormían en el pajar o en la borda.

A partir de los años veinte los vecinos del enclave empezaron a comprarse las primeras segadoras; eran inglesas y de tracción animal. Treinta años después, eran tan normales (ya alavesas, de Ajuria, compradas entre dos o tres vecinos) que ya casi nadie segaba a mano, por lo que no debería sorprendernos que los protagonistas de esta fotografía de los cincuenta no fueran ni la máquina ni el hombre, sino los animales.

Las dos enormes cabezas de ganado de tiro ocupan prácticamente todo el espacio de la representación. A la derecha está la labor hecha, la mies segada; a la izquierda, sin hacer, la mies sin segar. Al fondo, Donato Estavillo, el hombre en segundo término, pequeño y medio oculto tras los formidables cuernos de los bueyes.

---

42. *Ibidem*, 227 p.

43. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., 207 p.



Foto 67. 1950. Segando en Araico.

Los indiscutibles protagonistas. Porque los animales se ven grandísimos, sus cuernos poderosos pero, a pesar de ello, no resultan amenazantes. Más bien inspiran compasión. Llevan las cabezas gachas y atadas con mil correas, las espaldas dobladas por el peso de la máquina y del palo del hombre, que seguramente habrán probado más de una vez.

Sus dos hocicos en primer plano, los cuatro ojos que no miran, las ataduras, sentimos el peso de la segadora, el calor, el esfuerzo... Notamos el ritmo de los cuernos y las cabezas repetidas, las extrañas proporciones, la absoluta simetría, la valentía del fotógrafo (otra vez el bendito Deogracias Estavillo, fotografiando a su familia), la conformidad de los modelos, un par de bestias al fin y al cabo, la exaltación de la belleza de los animales, su fuerza y su sumisión. Es la foto de una derrota; el pequeño David venciendo al gigante Goliat. Pero hay algo más.

En esta imagen la vieja concepción de la perspectiva, a la que estábamos tan acostumbrados, ofrece una tregua. Como no podía ser de otra manera tratándose de una fotografía, sigue siendo fiel a las normas de perspectiva. Pero, al contrario que las anteriores fotos, que estaban tomadas al servicio del orden absoluto, ésta es mucho más inmediata, su espacio y tiempo ostensiblemente más arbitrarios. Como si pasáramos de admirar la perfección intemporal a participar en la azarosa experiencia de todos los días.

Escribe Galassi que las diferencias entre estas dos concepciones polares de la perspectiva representan la transformación del estándar de la autenticidad pictórica y que tienen un sentido histórico. Sostiene que, en cuestión de siglos, el

primer procedimiento de construcción lógica dio paso a la estrategia de descripción selectiva. Y que esta segunda estrategia, a la que define como “la sintaxis de un arte dedicado a lo singular y contingente más que a lo universal y estable”, es la sintaxis de la fotografía.

Pero la mayoría de estas fotografías del Condado, pese a ser fotografías y de principios del siglo XX, responden al viejo estándar. Ancladas en las normas de coherencia pictórica del siglo XV, prefieren dedicarse a lo universal y estable en vez de a lo singular y contingente.

Deogracias Estavillo, sin embargo, era excepcional, un fotógrafo auténtico. Claro que hizo fotos que respondían a la vieja concepción, pero esta imagen fotográfica es un buen ejemplo de que no siempre quiso emular la apariencia y el significado de las composiciones tradicionales.

Tenía buen ojo. Así, las obstrucciones y discontinuidades, las yuxtaposiciones fortuitas, las densidades inesperadas y los vacíos en la lógica espacial de sus fotografías eran voluntarias, y suponían el alejamiento de las formas tradicionales del arte pictórico. Seguía estrategias narrativas. Si el ángulo resultaba original o las composiciones extrañas, como en este caso, es seguro que no era por casualidad. De ahí que sus imágenes sean composiciones cuidadas, decididamente deliberadas y, no obstante, cándidas, porque sus modelos no solían posar de forma teatral. Tampoco son pretenciosas, de ningún modo, Estavillo ponía cariño en las fotos, pero no parece tener aspiraciones artísticas.

Era un fotógrafo moderno, el único de todo el Condado a quien le encantaba que sus imágenes respondieran más a la estética fotográfica que a la de la pintura renacentista o del grabado decimonónico. Si, como dice el arquitecto y profesor Pedro Azara<sup>44</sup>, los modos de ver se corresponden con los modos de representar, Deogracias Estavillo debía de ser un tipo realmente especial.

Era imposible que la siguiente imagen fuera tan original como la de la pareja de bueyes, así que hay que conformarse con ésta, no tan bella pero sí armoniosa, de dos parejas, una humana y otra animal trabajando en el campo con una segadora-atadora.

Rota ya la tregua, esta fotografía vuelve a responder a la vieja concepción de la perspectiva. Tomada al servicio del orden, los modelos (tanto hombres como animales) están perfectamente expuestos, para que los veamos bien y posan con la esperanza de que la imagen logre revelar, más que un instante cualquiera, la esencia de sus vidas.

Las líneas horizontales de los campos y los animales se ven interrumpidas por las verticales que forman la máquina, el hombre y la mujer, uno a cada lado

---

44. AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.



Foto 68. Segundo.

de los bueyes. El hombre está en primer término, erguido y con las piernas separadas, como el orgulloso Enrique VIII en el célebre retrato pintado por Holbein, presto a dirigir los trabajos. Ella conforme, con el pañuelo hasta las cejas; va conduciendo los bueyes. Todo en perfecto equilibrio si no fuera por ese elemento extraño: la máquina.

Ya hemos mencionado que las primeras segadoras-atadoras se compraron por los años veinte. Eran inglesas, de la marca Derin y, después de segar, ellas solas ataban las gavillas en pequeños haces llamados gavillotes. Segar a máquina era más rápido y cómodo que hacerlo a mano pero, aun así, los treviñeses no podían dejar de tener hoces o guadañas. Antes de entrar a segar con la máquina, había que desorillar, es decir, limpiar los orillos de la pieza a mano.

Aparte de eso, no todo eran ventajas. Cuando se segaba con los bueyes, los días de bochorno eran especialmente peligrosos. No sólo porque con el calor se podía desgranar la mies, sino también porque la mosca podía picar al ganado. La mosca, un bicho entre negro y amarillo con un fuerte agujón, acostumbraba a salir entre julio y agosto, en los días de calor intenso. En cuanto olía la mosca, la pareja de bueyes, atada al carro o a la máquina segadora, se ponía nerviosa y salía corriendo, cabeceando y levantando el rabo, llevándose todo por delante. A veces incluso hacía volcar el carro. Por eso, para no tener que saltar del carro aceleradamente, los labradores acostumbraban a segar con la fresca. Los días más calurosos se paraba antes y se empezaba al atardecer<sup>45</sup>.

---

45. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...I*, op. cit., 228 p.



Foto 69. Segundo.

Esta imagen de otra pareja de bueyes de perfil atados a la segadora se parece a la anterior: misma concepción de la perspectiva, igual vista lateral de los motivos y parecida disposición de los modelos. El campo, los animales y la segadora parecen idénticos, y la superioridad visual de los hombres sobre las mujeres vuelve a repetirse.

También en esta imagen la máquina pierde protagonismo a favor de la familia de labradores. Desde el primer momento, el interés del espectador se dirige a la vista frontal del abuelo, vestido con la ropa de trabajo propia de los hombres de la zona: boina, pantalón y camisa viejas, ambos rodeados a la altura de la cintura por una ancha faja negra que se suponía "sujetaba el cuerpo"<sup>46</sup>, al tiempo que servía para guardar el dinero, la petaca del tabaco y el mechero.

Los otros dos hombres visten igual; las mujeres, relegadas a los márgenes de la composición, llevan batas a cuadros. La niña que posa de pie ocultando con su cuerpo gran parte de la segadora, lleva un vestido claro. Junto a ella, un haz de mies aparece en primer plano; una referencia al trabajo ya hecho.

---

46. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., 124 p.



Foto 70. Segando.

Lo más impactante de esta fotografía de un agricultor trabajando con una segadora de tracción animal no son la caballería ni la segadora, sino la edad del agricultor, todavía un niño en pantalones cortos. En contraste, los animales se ven grandes y fuertes, subiendo por la pendiente la peligrosa máquina, mientras el pequeño conductor sonríe confiado. Además, los animales están situados por encima del niño y son oscuros, recortados contra el paisaje. La colocación del niño debajo de los animales y encima de la máquina, ambos motivos mucho más grandes que él, hace pensar que el fotógrafo trató de enfatizar la vulnerabilidad de la criatura y nos recuerda a algunas de aquellas fotografías de Lewis W. Hine que sirvieron para cambiar el mundo.

Fue en la década de 1890 cuando la fotografía, considerada desde sus orígenes como un reflejo fiel, se convirtió en el instrumento ideal para la documentación y la denuncia social. Por eso, al conjunto de documentos resultante se le llamó fotografía documental o social.

Precisamente, uno de sus pioneros más famosos es Lewis W. Hine, un sociólogo neoyorquino que en torno al año 1900, ya fotografiaba a los inmigrantes que arribaban a Ellis Island. Pero sus trabajos más célebres son, sin duda, los que lo han traído hasta aquí, los dedicados al trabajo infantil en minas y fábricas textiles. Cuentan los autores de *Historia general de la fotografía*<sup>47</sup> que el National

---

47. SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2007, 456 p.

Child Labor Committee estadounidense impulsó la Ley de protección laboral de menores gracias, en parte, a sus fotografías, cuyo testimonio de las duras condiciones y la explotación de los niños trabajadores sirvió para apelar a la conciencia de sus contemporáneos.

En sus fotos, Hine utilizaba ángulos y retratos en primer plano que enfatizaran aún más la pequeñez de los niños empleados, frente a los enormes telares y máquinas. Un poco como este fotógrafo desconocido, que consiguió que el pequeño segador lo pareciera mucho más en comparación con los caballos, la máquina y el amplio paisaje.

Claro que esta no es una fotografía de denuncia social; el niño está contento y nadie en aquel tiempo hubiera considerado que un niño trabajando en el campo fuera objeto de la explotación laboral. Es una tontería comparar el Nueva York de 1900, una ciudad que crecía vertiginosa y desordenadamente, con el Treviño de cincuenta años después, pueblos hasta entonces tranquilos que justo entonces comenzaban a serlo todavía un poco más.

Otro de los pioneros de la fotografía documental que consiguió cambiar el mundo con su trabajo fue Jacob A. Riis, un emigrante danés que en 1890 publicó un libro lleno de feroces imágenes sobre las condiciones de vida y trabajo de los habitantes de los barrios bajos del Lower East Side neoyorquino. Lo tituló *Cómo vive la otra mitad*, y su influencia en el cambio urbanístico de estos barrios fue grande. Tampoco ninguna de estas fotografías de labradores puede compa-



Foto 71. 1960. Segando en Araico.

rarse con las de Riis. Los campesinos treviñeses no eran ricos y su trabajo era sufrido, pero vivían en grandes casas de labranza, rodeados de familiares y tierra fértil. Nada que ver con los barrios deprimidos, las habitaciones insalubres y los trabajos a veces indignos con los que se topaban los inmigrantes italianos o irlandeses tras su largo viaje a América.

Deogracias Estavillo vuelve a lucirse en esta última imagen de su familia durante las tareas de siega. Aunque un poco difusa, es una imagen bellamente compuesta cuyos diferentes planos dan la sensación de enorme profundidad. En primer término están las ramas, después la pieza donde hombres y animales trabajan, más lejos se alza el pueblo de Araico y todavía más allá, el inmenso campo y varias colinas.

Es espléndido el modo en que la segadora divide la composición en dos mitades, la parte izquierda con la tierra sin segar y la derecha con la tierra pelada y las gavillas en el suelo. Entre una y otra, el grupo formado por los dos hombres, los dos bueyes y la máquina segadora, ocupan tanto el centro de la imagen como su plano medio. Una maravilla de equilibrio.



Foto 72. 1945. Acarreando la mies en Araico. Deogracias Estavillo.

Igual que esta otra fotografía de Estavillo, que muestra a una pareja de su familia acarreado la mies hacia 1945. Son dos parejas, en realidad, una guapa mujer, un hombre y los bueyes, los cuatro delante del enorme carro repleto de espigas.

Y es que para acarrear la mies había que ampliar el carro, sustituyendo la cama empleada habitualmente para sacar el estiércol de las cuadras y transportar simientes, forrajes o las patatas de la pieza a casa, por otra igual de ancha pero más grande, con cuatro banzos y cuatro travesaños terminados en punta que se llamaban picas. A la hora de acarrear, los haces se colocaban hasta la altura de las barreras; los de mano se subían al carro por una escalera, los gavillotes, sin embargo, había que echarlos con la horca<sup>48</sup>.

Unos y otros terminaban componiendo una imagen como ésta, en la que la abundante cosecha parece amenazar con salirse del carro con la primera piedra del camino. Porque los caminos no eran muy buenos, los carros iban hasta las cartolas y cualquier bache podía hacerlos volcar. El riesgo aumentaba en los días de bochorno, cuando moscas y tábanos provocaban a los bueyes.

A pesar de todo esto, ésta es una imagen idílica. Tanto los modelos humanos como los animales aparecen muy tranquilos; la chica sonríe plácidamente al tiempo que descansa su mano en el cuerno de uno de los bueyes, el hombre mira al suelo ensimismado, las bestias van a lo suyo. Todos están vestidos para trabajar; ella con delantal y pañuelico (entonces el bronceado no estaba de moda), él con sus ropas más viejas y la boina, los bueyes con el morral atado a los cuernos, para evitar que comieran. Pero posan para la foto.

Aunque lo que realmente atrapa la atención del espectador es el carro, en el centro de la composición, el doble de alto que los modelos y casi tanto como la colina del fondo. La puesta en escena, tan simétrica y equilibrada, lo hace parecer sólido. Claro que esa sensación desaparece en cuanto uno empieza a pensar en la precariedad del camino y las malas moscas...

He aquí un momento de descanso. El carro ya ha llegado a la era de Obécure, donde mujeres y niñas esperan para empezar la trilla. Antes, comerán el almuerzo de la cesta y, para combatir el calor, beberán vino con gaseosa del porrón. O sangría en jarra. La escena trae a la memoria las románticas pinturas costumbristas del vitoriano Ignacio Díaz Olano, sobre todo las protagonizadas por guapas labradoras faenando o descansando en el campo.

Igual que éstas, las modelos de Díaz Olano solían protegerse del sol con sombreros de ala ancha, vestir mandiles de trabajo y beber o sentarse en el suelo. Sólo que al óleo las mujeres estaban algo más idealizadas. Y decimos algo

---

48. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...I*, op. cit., 229 p.



Foto 73. 1960. Trillando en Obécuri.

más, porque también en la foto lo están. Es cierto que la fotografía representa un momento dulce, el de la comida y el descanso, pero al fin y al cabo, las mujeres estaban trabajando. Detrás de ellas descansan también los bueyes y, a la derecha, les espera un enorme montón de cereal para trillar. Los días eran largos y tan calurosos como las sonrisas que dedican a la cámara.

Resulta bastante obvio, además, que la foto está preparada, las mujeres posando. Cuatro de ellas miran al espectador, otras dos exhiben los alimentos, mientras la joven de pie en el centro finge beber del porrón. Actúan para la foto más aún que las modelos del pintor que, sin embargo, son más perfectas, más irreales y visten ropas nuevas y demasiado típicas, sin rastro de suciedad ni sudor.

Después de descargar el carro, los labradores desparramaban los haces de mies por toda la era, sueltos, y daban una vuelta por allí con los caballos para que las pisadas de los animales repartieran bien las espigas. Una vez igualadas, colocaban un trillo por caballería o pareja de bueyes. Los trillos solían ser de madera de chopo "judío" con corte de pedernal, aunque algunos llevaban también viejas hojas de sierra.

Encima del trillo iba el conductor. También los niños solían subirse al trillo para añadir peso y de paso recoger con la pala los excrementos de los animales, que recibían el nombre de "carajones" o "moñigas" según fueran de caballo o de buey. La forma de trillar también variaba dependiendo de los animales utilizados,



Foto 74. 1952. Trillando en Araico.

mientras los bueyes daban la vuelta a la era en el sentido de las agujas del reloj, los caballos lo hacían en sentido contrario<sup>49</sup>.

Cuando el ganado ya había dibujado unos cuántos círculos en la tierra tirando del trillo, los trilladores consideraban que la parva estaba trillada por ese lado, así que había que darle la vuelta. Para eso, paraban a los bueyes y a la mitad de las caballerías, y hombres y mujeres se ponían a trabajar. Con horcas de madera, daban la vuelta a la parva. Esta labor, que se repetiría cuatro o cinco veces más (por donde terminaban una vez, empezaban la siguiente; la última vuelta la daban ya con palas de madera) es la que registra la fotografía de Deogracias Estavillo en la que volvemos a ver a toda la familia involucrada en los trabajos del campo.

Dando la vuelta a la parva se reúnen tres generaciones de la familia Estavillo: los niños, en primer término, seguidos de los adultos, el abuelo después y la abuela al fondo. A su alrededor, la cosecha extendida, el muro de piedra de la era y las caballerías. Más lejos, el campo de Araico.

Es una bonita imagen, como todas las de Estavillo. La familia posa en orden, con Donato Estavillo, el hombre, a la cabeza, flanqueado por su padre y un joven.

---

49. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...I*, op. cit., 232 p.



Foto 75. Aventadora.

Todos excepto la abuela visten ropas de trabajo y están de pie, horcas en mano. Los aperos caen hacia el centro y descansan en el suelo, sobre la tierra cubierta de mies que los miembros de la familia trillarán esa misma mañana del verano de 1952.

Después de trillar había que aventar (en Treviño decían “ablentar”), para separar la paja del grano. Para eso estaban las máquinas aventadoras que, a juzgar por la imagen, constituían la novedad del momento. Toda la familia observa el trasto con interés, excepto el niño que juega y el abuelo que mira a la cámara, consciente de estar siendo fotografiado.

Es curiosa la cantidad de símbolos de modernidad que acumula esta imagen: el coche del fondo, la máquina protagonista y la cámara fotográfica, presente aunque sólo sea en las miradas del abuelo y del niño. Pero no todos ellos suscitan el mismo interés. Nadie hace el menor caso al automóvil que, por lo que parece, debía de pertenecer al hombre del traje negro. La mayoría admira la aventadora que les facilitará el trabajo.

Antes de ella, el procedimiento era bastante más imaginativo. Muchos pueblos tenían junto a las eras un edificio orientado al norte, con laterales de piedra y grandes portones de madera en ambos frentes, donde los vecinos metían la mies tras la trilla. Después, abrían los portones y dejaban que la corriente aven-

tara el grano. Estos edificios, a los que llamaban “ablentaderos”, se utilizaban también para guardar la mies en caso de lluvia<sup>50</sup>.

En los pueblos de la orilla izquierda del río Ayuda, los remolinos de viento dificultaban este proceso, por lo que pronto se compraron máquinas de aventar como la de la foto. De la marca Ajuria, funcionaban cuando un operario hacía girar una manilla mientras otro, con una horca, echaba la mies a la tolva superior. Tras el proceso, el grano salía por delante de la máquina y la paja por detrás. Con la media fanega llenaban los sacos de grano, los acarreaban a casa y los subían a hombros hasta el desván, donde tenían el granero.



Foto 76. Aventadora.

El mismo trasto vuelve a protagonizar la siguiente fotografía, en la que otra familia de agricultores aparece en el campo, agrupada a su alrededor. La imagen está mal encuadrada y no demasiado bien iluminada, pero es, cuando menos, interesante porque muestra tanto la máquina como el reparto de tareas que propiciaba. Así, vemos al hombre que da vueltas a la manilla, al niño que mira ocioso, al joven que bebe y a la mujer, en primer plano, con la escoba.

---

50. *Ibíd.*, pp. 235-236.

Pero si toda la familia se reúne alrededor de la máquina, no era por posar, beber o barrer; aventar era un mal trabajo y todas las manos hacían falta: los mayores para dar la zancada, los chavales para quitar el grano, las granzas y la paja, y las mujeres para echar la paja y el grano a la máquina. Después, había que meter la paja en el pajar. Esto solía hacerse en dos días, en torno al 15 de septiembre, al final del verano.



Foto 77. 1950. Trillando.

Con esta extraña fotografía en una era sin identificar volvemos a las labores de trilla. Es extraña no sólo porque la vieja máquina vuelva a representar el papel principal, sino por la disposición del resto de personajes. El padre, los pequeños hijos y la madre subidos a la trilladora, posan tan formales como si estuvieran en el estudio de un fotógrafo. Los otros tres hombres, posan también, pero de un modo distinto. No están situados frontalmente y siguen de algún modo vinculados a su tarea.

Lo único que sabemos de esta foto es que el hombre del sombrero se apellida Uzquiano y era conocido por *El Dios*. Pero todo en ella evoca las fotografías que resultaron de la intensa campaña de fotografía documental acometida a raíz de la gran depresión americana de los años treinta.

Sucedió que el presidente Franklin Delano Roosevelt, preocupado por el empobrecimiento del sector rural, promovió la creación un organismo encargado de su remodelación. Llamado primero Resettlement Administration, el organis-

mo se convertiría años más tarde en Farm Security Administration, nombre bajo el cual se conoce la colección de fotografías encargadas de documentar la situación de los agricultores más desfavorecidos, que vivían al sudeste del país.

Muchas de esas imágenes han pasado a la historia como fotografías comprometidas, de esas que se enfrentan violentamente a los problemas sociales, retratando la vida en el campo después de años de crisis, sequía y violentos vientos que obligaron a miles de pequeños granjeros a hipotecar sus tierras. Al no poder hacer frente al pago de las hipotecas, los bancos los expulsaron de sus tierras y tuvieron que emprender forzados viajes en busca de mejores oportunidades que muchas veces acababan tan mal como la célebre novela de John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, publicada en 1939 y dicen que inspirada en las imágenes de la FSA.

Entre fotógrafos encargados de documentar la huida destacan el periodista Walker Evans, la documentalista californiana Dorothea Lange y el pintor e ilustrador Ben Shahn, pero todos hicieron muy bien su trabajo. Algunas de las cientos de miles de fotografías del grupo han logrado simbolizar la desesperanza y el sufrimiento del pueblo americano como ninguna y esta foto, con los cuatro miembros de la familia tan serios y sucios de pie sobre la trilladora nos remite, igual que aquellas, a la cruda realidad de la vida en el campo.



Foto 78. Trillando.

Las siguientes fotografías son más alegres. Esta, por ejemplo, representa a una familia numerosa trabajando con una trilladora de la fábrica Ajuria, de Vitoria. En ella podemos ver a dos hombres y una niña haciendo todo el trabajo, mientras una mujer mira y el resto, un hombre trajeado, un cura y otros ocho niños, posan para el fotógrafo. El ambiente es distendido y el trabajo parece agradable, aunque en realidad fuera bastante arriesgado.

Las primeras trilladoras que llegaron al enclave de Treviño (parece que la primera, una máquina inglesa a vapor comprada entre varios socios de La Puebla de Arganzón, lo hizo hacia 1896) eran peligrosas. Se movían con motores eléctricos o de gasolina, no tenían elevador de paja y había que alimentarlas por arriba. La mies caía directamente al rodillo picador y podía arrastrar a la persona que la echaba. Cuentan que varios hombres perdieron dedos, manos y hasta brazos haciendo este trabajo. Años después, para la década de los cincuenta, ya todas las trilladoras tenían elevador de paja y, a través de tubos, la transportaban directamente al pajar<sup>51</sup>.



Foto 79. Trillando.

---

51. *Ibidem*, 237 p.

Lo más significativo de esta imagen de otra familia durante las labores de trilla es que sus personajes aparecen posando con la trilladora, en lugar de trabajando con ella, como si de un objeto de lujo se tratara. La trilladora aquí sirve para lo mismo que el típico cochazo o el jardín con piscina en las fotos actuales, para fardar. La enorme máquina subraya así la prosperidad de sus propietarios, la abundancia de sus cosechas, y todos miran al objetivo más que orgullosos. Claro que no todos representan el mismo papel.

Los seis personajes vestidos para trabajar están situados en segundo o tercer término, al margen de la foto, mientras el hombre del traje aparece en primer plano y subido a la escalera. Los aldeanos, con horcas en la mano, ropas sucias y gorros viejos, no sonríen la complacencia del señor elegante. Unos parecen vencidos, otros se rascan la cabeza, la mujer cruza las manos sobre su vientre; nada que ver con la postura erguida y la amplia sonrisa del hombre encorbata-do, tan seguro de sí. Aunque no sepamos quién era, la imagen deja bien claro que este hombre no era labrador, tanto sus ropas como el lugar que ocupa en el cuadro indican su diferente condición.

Como en la época muchas trilladoras eran alquiladas y, además, este mismo señor aparece en la fotografía anterior, es posible que fuera el dueño de la máquina o el contratista, aquel a quien se le pagaba después de pesar los sacos de grano, en función de los kilos recogidos. Pero eso no podemos saberlo, la imagen no lo dice. Dado que en la fotografía anterior aparece junto a un niño de son-



Foto 80. Trillando.

risa apocada, puede que sólo fuera el maestro del pueblo. Lo único que sabemos seguro es que no era un agricultor, no trabajaba la tierra, quizá por ello posara a cuatro palmos de ella.

Como decíamos, algunas trilladoras eran contratadas. Otras se compraban entre varios vecinos y, con los bueyes, se llevaban de era en era. Primero trillaban las cebadas de todas las casas, después, las “menencias”, llamadas así por menudencias, una mezcla de cereales (cebada, avena y yeros) que se sembraban revueltos<sup>52</sup> y, por último, el trigo.

En la foto, vemos a otra familia al completo trabajando con la trilladora detrás de su casa. Aquí la máquina ya no parece tan grande, al contrario, se la ve pequeña comparada con la casona y el enorme montón de paja en el pajar. Nadie presume de ella. Los trilladores miran muy dignos, apoyados en sus horcas y rastrillos, encaramados a la escalera o subidos a la trilladora, creando una imagen asombrosamente rítmica.

Pero el plano es tan largo que los aleja y empequeñece, haciéndolos parecer hormigas trabajadoras. Puede que esta sea la razón de que la fotografía sea tan



Foto 81. 1925. Trillando.

---

52. *Ibidem*.

sincera, tan expositiva, pues, como escribió el escritor, hispanista y aventurero inglés Gerald Brenan, “los seres humanos estamos más cerca de las hormigas que de las mariposas”. Es cierto. Y lo era mucho más en el Treviño de aquel tiempo. Pocos hombres y mujeres había capaces de pasar la vida aleteando de flor en flor. La mayoría trabajaba duro, bien apegada a la tierra que le daba de comer.

Volvemos a comprobarlo en esta imagen de varios hombres, mujeres y niños trabajando con otra máquina trilladora. En ella, lo más significativo es el toldo con las letras de Ajuria Vitoria y los sacos llenos de trigos rodeados de mujeres y niños, todos han parado de trabajar, conscientes de estar siendo fotografiados.



Foto 82. 1955. Trillando en Araico.

Esta otra fotografía de las labores de trilla en el pueblo de Araico es mucho más poética. Lo que ha cambiado no es el trabajo, sino la mirada. Nada más verla, uno comprende que en esta ocasión ya no se trata, como en las anteriores, de mostrar las máquinas y los aperos de labranza, ni de documentar los trabajos, ni de reunir a la familia, sino de crear una imagen llena de originalidad y belleza.

Porque los motivos son los mismos: el carro, la trilladora, la paja, el pajar... Los personajes también: hombres y mujeres de campo. Coinciden en el contexto, las eras de los pueblos del Condado de Treviño en los años cincuenta, y en el tema, las labores de trilla. ¿Qué es lo que cambia, entonces? El autor, la mirada. Quién está detrás de esta imagen vuelve a ser Deogracias Estavillo. Eso lo explica todo.

Sus fotografías son mucho más expresivas, no se conforman con representar el tema, los modelos, los motivos, sino que tratan de expresar también el punto de vista del autor. Hay algo paradójico en esto. Si en las fotos anteriores los personajes interrumpían su trabajo para dirigir su mirada hacia el fotógrafo subrayando así su presencia, en ésta siguen faenando ajenos a él, dándole la espalda, actuando como si no estuviera allí. De este modo, lo mismo que sabemos de la presencia del fotógrafo en las primeras imágenes, podríamos pensar en su ausencia en esta última. Pero no es así, sino justo al revés. En esta foto en la que todo el mundo ignora al fotógrafo, éste está más presente que en ninguna.

Gracias al original punto de vista desde donde Estavillo ha realizado la foto vislumbramos, más que la máquina trilladora o la familia de agricultores, la personalidad inquieta y el rico mundo interior del fotógrafo. Más que las faenas del campo, sus tradiciones y su belleza. Más que su aspecto, su esencia.



Foto 83. 1956. Despuntando maíz en Araico.

Por esta razón será otra fotografía de Deogracias Estavillo la que despida este capítulo, la fotografía de su familia despuntando el maíz a mediados de los cincuenta.

Se trata de un plano medio de dos mujeres igual vestidas, con batas oscuras y pañuelos claros, que sostienen varios tallos de maíz casi como si fueran ramos de flores, con las hojas rodeando las espigas. Las mujeres se ven grandes, poderosas; detrás de ellas, asoman las cabezas de sus hombres, cubiertas con boinas. La fotografía no es del todo nítida y resulta algo plana, pero es mara-

villosa, con la repetición de elementos formales (las mujeres, sus manos, los pañuelos, los tallos...) infundiéndole un ritmo inusitado.

El equilibrio del retrato, la pose de los modelos y el punto de vista del autor vuelven a ser originales y mucho más modernos que lo que esta colección nos tiene acostumbrados. El tema, sin embargo, sigue siendo tradicional. Después de recogerlo en la pieza, nuestras protagonistas guardarán el maíz en el desván de su casa. Con la llegada del invierno, en los largos y fríos días durante los que no se podía hacer gran cosa, quitarían las hojas del tallo dejando las espigas limpias. Si las espigas eran buenas, las atarían de dos en dos y, colgadas de un alambre, las reservarían para simiente<sup>53</sup>.

El resto de mazorcas las desgranarían por la noche, rezando el rosario, mientras la madre preparaba la cena. Porque aquellos eran tiempos en los que los rezos servían para todo, desde proteger las cosechas de los ratones, gardamas y pájaros que se comían los sembrados, hasta pedir que lloviera o dejara de llover, pasando por parar las granizadas, agradecer las cosechas...

### 2.2.2. Otros trabajos

A finales del siglo XIX había en el Condado de Treviño muchos oficios aparte del de labrador. Había párrocos, maestros, carpinteros, cerrajeros, panaderos, tenderos, boticarios, molineros, médicos, notarios, veterinarios, zapateros, vinateros, posaderos, canteros, pastores... Es una lástima que ninguno de ellos posara para la colección fotográfica que nos traemos entre manos. Esto no debe sorprendernos, dado que la mayoría de imágenes de la colección abarcan el periodo comprendido entre los años veinte y cincuenta del siglo XX.

Las imágenes, además de ser posteriores, están casi siempre centradas en las labores del campo. Por eso, no se puede hablar de retratos de oficios en la colección. De las 110 fotografías dedicadas a las actividades económicas, apenas veinte están dedicadas a otros trabajos que no sean la agricultura y la ganadería. Y esas fotos no retratan precisamente a quienes realizaban el trabajo; en muchas ocasiones, como veremos a continuación, son fotografías más bien genéricas, con temas como la central eléctrica de Pedruzo, las prospecciones petrolíferas o las autoridades durante la inauguración de las calles de Bajauri. Si es verdad que hay algunos pastores, herreros y cazadores en la colección, no es menos cierto que son fotografías actuales, en nada parecidas a las celebradas fotos de August Sander realizadas en la Alemania de los años veinte y treinta.

Sander, nacido en 1876 en una zona de granjas y minas al este de Colonia (Alemania), empezó a hacer fotos por casualidad, cuando un fotógrafo visitante le pidió que le hiciera de guía en la mina donde trabajaba de aprendiz. La experiencia le fascinó. Para 1922, el joven fotógrafo de provincias, ya se había embarcado en el monumental proyecto que ocuparía toda su vida: *El hombre del siglo XX*.

---

53. *Ibíd.*, 248 p.

Allí estaban, retratados fríamente, más de 600 personajes clasificados en siete categorías (el granjero, el obrero, la mujer, las clases y las profesiones, los artistas, la ciudad y los marginados), los habitantes de la Alemania de entreguerras. Notarios, pasteleros, niñas obreras, artistas de circo, albañiles, soldados, boxeadores, estudiantes, ancianos, campesinos, policías, gitanos y parados componían un catálogo de “todas las características de lo universalmente humano” que no gustó a los nazis. Al parecer, sus austeros retratos no dejaban a la raza aria en buen lugar, no la ensalzaban como era debido, así que se dedicaron a confiscar y quemar miles de sus negativos.

Algo así jamás hubiera podido ocurrir con nuestra colección. Estas fotografías de Treviño son diferentes de las de Sander precisamente porque, a pesar de elegir ocupaciones tradicionales, no presentan a los trabajadores de forma realista ni sistemática, sino que se identifican con ellos, romantizándolos. Al contrario que el alemán, Deogracias Estavillo, por ejemplo, fotografió sólo a los miembros de su familia y, si lo hizo en el campo, no fue tanto para señalar su oficio de campesinos como para evidenciar su comunión con la naturaleza; evidentemente, éste no consiguió la radical modernidad ni el carácter universal de la obra de Sander, pero no por ello su trabajo deja de ser admirable.

Pericia técnica aparte, el tono y el estilo de los fotógrafos de nuestra colección está en el polo opuesto del de August Sander. El principal motivo radica en la mirada: la de los primeros, cariñosa y cercana; la del segundo, fría y calculadora. Vean si no las sentimentales imágenes de la central eléctrica de Pedruzo. Se remontan a 1915.



Foto 84. 1915. Central eléctrica de Pedruzo.

Esta primera fotografía, en vez de un oficio, retrata un paisaje, el de la presa que alimentaba la central eléctrica de Pedruzo hacia 1915. Es una foto de Enrique Guinea tan antigua como bella, una foto de postal donde despuntan el equilibrio, la atemporalidad.

Lo curioso es que en una fotografía realizada para mostrar una presa, trabajo del hombre al fin, acabe triunfando la naturaleza. Es cierto que la pasarela y el muro de contención constituyen el centro de la imagen pero, enseguida, tanto por encima como por debajo, árboles, montes y nubes ganan en protagonismo. Unos son reales y otros un mero reflejo. Aunque, pensándolo mejor, todos ellos son un reflejo. Los árboles, los montes y las nubes, al tiempo que imprimieron su huella de luz en el agua de la presa, lo hicieron también en la cámara de Guinea, iniciando un juego de simetría y profundidad visual que acaba por convertirse en conceptual, y nos hace pensar en el conocido mito de la caverna.

El espectador, como los personajes de la fábula de Platón, está atado de pies y manos de modo que no le queda más remedio que mirar hacia adelante, exactamente hacia donde el fotógrafo miró. Y la fotografía, como todas, no es otra cosa que la sombra de la realidad proyectada por el fuego sobre una pared. Lo maravilloso de ésta es que el reflejo de sus motivos en el agua nos hace conscientes de ello.

Esta otra vista de la presa ya no es una fotografía de paisaje. La presencia humana, aunque a pequeña escala, es significativa. Los tres hombres de pie, al borde del muro, dan la medida de la grandeza de su obra. ¿Serán los ingenieros? Podrían serlo, por lo menos los dos primeros, cuyos abrigos y gorras se ven bien elegantes.



Foto 85. 1915. Central eléctrica de Pedruzo.

Aquí es el hombre quien ha vencido a la naturaleza. Por eso los tres personajes se yerguen sobre la presa. Han conseguido crear una instalación capaz de convertir la energía mecánica en eléctrica. La fuente principal, el agua, es natural, de acuerdo, ¿pero acaso la imagen no deja bien claro que es el hombre quien ha logrado almacenar y dominar esa gran cantidad de agua? Las miradas de los personajes, su actitud, su colocación indican que así es.

Los hombres aparecen orgullosos dominando con la mirada el agua cuya caída será aprovechada para generar electricidad. En 1915, en una región donde la luz no llegó hasta 1920 a las casas y hasta 1950 a las calles, aquello debía de ser poco menos que magia. A pesar de que el agua fuera utilizada desde antiguo como fuerza motriz, ahí estaban los molinos para probarlo. Esto era otra cosa: las aguas, embalsadas a mayor altura que la central de generación, eran conducidas a través de túneles y canales por toda la pendiente de caída y luego por una tubería de presión. Esta caída es la base fundamental de las centrales hidroeléctricas ya que, junto con la presión del agua, proporciona la potencia necesaria para mover las ruedas de las turbinas, las cuales empiezan a girar y logran mover, a través de ejes, los generadores. Todo un invento. Por eso la gran obra de Pedruzo merece tantas imágenes.

Enrique Guinea, sin duda fascinado por la central de Pedruzo, fotografió también su interior. El resultado es interesante estética y temáticamente. Lo primero

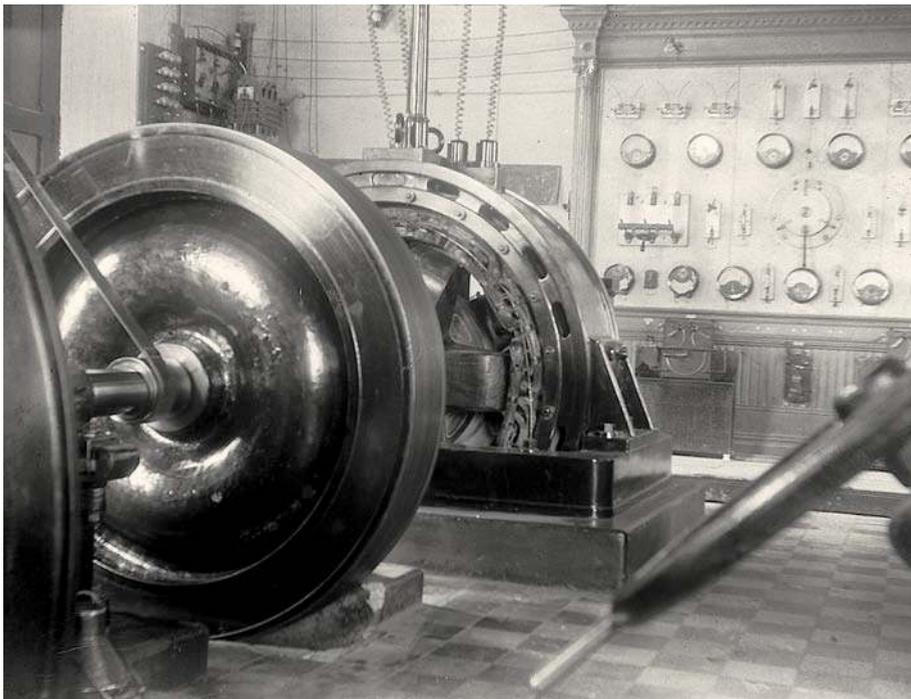


Foto 86. 1915. Central eléctrica de Pedruzo.

está claro nada más ver la fotografía: los enormes motores en primer término, ocultándolo todo excepto el cuadro de indicadores al fondo; el contraste entre líneas rectas y curvas; la repetición de elementos morfológicos, de las formas circulares del volante, los motores y los indicadores analógicos, y de las cuadradas de las baldosas del suelo, los pies de los motores, el escalón, el cuadro eléctrico, el cableado y el escaparate de la pared adornado con clásicas molduras.

Lo segundo, el interés temático, le viene dado por la Historia de la Fotografía. Porque la imagen evoca aquellas abstractas construcciones geométricas de Vladimir Tatlin que inauguraron el Constructivismo ruso en 1913, un par de años después de que Guinea tomara esta imagen. ¿Fue, entonces, Enrique Guinea un fotógrafo de vanguardia? No, claro que no, simplemente se cruzó con un tema moderno y lo retrató de una forma bastante original.

Las propuestas constructivistas incluían mirar lo cotidiano desde un punto de vista fresco y, aunque una central eléctrica no fuera exactamente un lugar común para los treviñeses de la época, sí es verdad que el punto de vista físico de la fotografía es diferente. Parece experimentar con las formas, renovar la apariencia de unos objetos y un proceso mundanos, al igual que el movimiento artístico que rápidamente se expendería desde la Unión Soviética hasta Alemania y otros países centroeuropeos. Como las fotos de su máximo representante, el pintor, escultor y fotógrafo ruso Aleksandr Rodchenko.

Rodchenko fue un ardiente defensor de la fotografía moderna, y sacaba fotos desde ángulos tan desconcertantes que muchas veces impedían al espectador incluso reconocer el objeto fotografiado. Al contrario que el disparo anterior, que Guinea realizó de pie y mirando al frente, muy cerca de la fotografía convencional y de los viejos puntos de vista a los que Rodchenko llamaba disparos “desde el ombligo”<sup>54</sup>, éste es inusual. No pudo, sin embargo, haber influencia, puesto que el fotografiar desde todos los puntos de vista excepto el convencional sólo se volvió aceptable entre los años veinte y treinta del siglo pasado.

Esta otra fotografía del interior de la torre de una prospección petrolífera en Dordóniz, sin embargo, sí permite hablar de influencias. En 1957 habían pasado más de cuarenta años desde que el constructivismo se extendiera por Europa y los ángulos extremos, como el cenital y el nadir, se habían convertido en algo habitual gracias a la lucha de vanguardistas como Rodchenko, que llevaban desde los años treinta publicando furibundos artículos en contra del Pictorialismo fotográfico y a favor de una mirada nueva e insolente para la fotografía.

Para ellos, la pintura tradicional es un arte burgués en franca decadencia, debe morir y ser sustituido por la fotografía, más acorde con los nuevos tiempos. Era preciso romper con el modo convencional de representación y crear nuevos

---

54. PHILLIPS, Christopher (ed.). *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989; 246 p.



Foto 87. 1957. Prospecciones petrolíferas en Dordóniz.

recursos visuales como los ángulos diferentes al normal (picado, contrapicado, cenital y nadir), los planos de detalle, la fragmentación, el fotomontaje... La fotografía tenía que dejar ya de imitar a la pintura, rechazar el retoque y dedicarse a experimentar. Las formas se convierten en el contenido; y las nuevas formas de la sociedad industrial, en el tema principal.

A la acusación de plagiar los trabajos de fotógrafos extranjeros (Renger-Patzsch, Moholy-Nagy...) por parte de la revista *Sovetskoe foto*, Rodchenko respondía indignado con estas palabras:

Si hay una o dos fotografías parecidas a la mías, bien, uno puede encontrar miles comparables con los infinitos paisajes y retratos publicados en su revista. ¡*Sovetskoe foto* debería publicar unas pocas más de nuestras imitaciones, en vez de tantas imitaciones de Rembrandt! No sean los enterradores de la fotografía moderna. ¡Sean sus amigos!<sup>55</sup>

---

55. *Ibidem*, 248 p.

No creo que haga falta decir más. Con esta fotografía de la torre petrolífera nuestra colección deja de imitar a Rembrandt para inscribirse en la vanguardia fotográfica. Tanto su tema como su forma y composición son propios de la fotografía formalista.

Está claro que la foto ya no se trata del retrato complaciente de algún vecino del Condado ni de ningún apacible paisaje labriego, sino de una parte de la entonces moderna tecnología. El fragmento de torre retratada funciona aquí como una metonimia, un signo mediante el que la foto designa toda una sociedad tecnológica e industrial. Porque la tecnología contemporánea surge de la energía, del agua, del gas, del carbón, de los minerales, pero sobre todo del petróleo.

El predominio de líneas rectas, la utilización del gran primer plano, la absoluta nitidez y la iluminación natural destacan la relevancia de las formas por encima de todo. El ángulo nadir y la fragmentación del motivo acaban de suscribir que estamos ante una foto formalista, una foto de vanguardia. Revela que los fotógrafos treviñeses se atrevieron, por fin, a mirar el mundo de una forma nueva.

Claro que cabe la posibilidad de que el autor de esta imagen no fuera treviñés. Muchas de las empresas que agujerearon el suelo del Condado no eran locales, sino nacionales o extranjeras. Muchos recuerdan a ingenieros alemanes que trabajaron en las prospecciones petrolíferas de Treviño y residieron en Vitoria.

¿Será casualidad o no que las tendencias formalistas en la fotografía contemporánea tengan nombre alemán? La llamada Escuela de Düsseldorf y sus



Foto 88. 1957. Prospecciones petrolíferas en Pedruzo.

impulsores, el matrimonio formado por Bernd y Hilla Becher, han sido hasta hace bien poco (él murió en junio de 2007) los principales fotógrafos industriales contemporáneos. Durante décadas documentaron en blanco y negro la historia y el desarrollo de las construcciones industriales en Europa y Estados Unidos. En sus series de fotografías pueden verse tanto edificios aislados como grandes fábricas, acerías, depósitos de agua, altos hornos, todos elegantes sin un ápice de romanticismo o pretenciosidad artística, ¿les suena?

Si la fotografía anterior nos hablaba de vanguardia, modernidad y fe en el progreso, esta ya es otra historia. Formas y composición vuelven a ser convencionales. El extremo ángulo contrapicado que infería a la torre su grandeza ha sido sustituido por el típico plano “desde el ombligo” que criticara el ruso Rodchenko.

A pesar de ello, la fotografía no está mal. La barra perforadora en el centro de la composición, parte también la imagen en dos, haciéndola interesante. Sin embargo, carece de la originalidad, de la nueva mirada de la anterior. Y es también menos esperanzadora. Los operarios se ven fuertes y todopoderosos, pero deben esforzarse y visten botas y buzos sucios. Los controles están avejentados y el suelo de madera estropeado.

Mientras la torre parecía llegar al cielo, la barra concentra todos sus esfuerzos en agujerear un suelo que resultaría no ser demasiado fértil, pues la búsqueda de petróleo en Treviño y Álava que duró casi un siglo acabó sin recompensa. Un libro del químico vitoriano Kepa Baquedano, *La búsqueda de petróleo en Álava*<sup>56</sup>, describe minuciosamente la historia de este desengaño.

Según el autor, la provincia alavesa fue uno de los primeros lugares de la península en que se fijaron los buscadores de oro negro gracias a que su tierra está llena de fósiles marinos. Los fósiles, restos de un mar cálido de hace 150 millones de años, daban la pista de una posible formación de hidrocarburos.

De ahí que la fiebre del petróleo en América, que convirtió a tantos pobres en millonarios, tuviera su frustrado equivalente en Álava. Aunque los primeros sondeos empezaron a realizarse entrado el siglo XX, en 1911, en Salvatierra y el pueblo navarro de Gastiain, hubo que esperar a la década de los cincuenta para que inversiones y maquinaria fueran realmente significativas.

La Compañía General de Sondeos (una filial de Ciepsa y Cepsa) sería la encargada de las perforaciones extendidas por todo el territorio, desde el valle de Ayala a la Rioja Alavesa, desde Campezo hasta Valdegovía. Técnicos extranjeros y trabajadores locales trabajaron en condiciones durísimas, porque una vez iniciada la perforación no se podía parar. Todo para nada.

---

56. BAQUEDANO, Kepa. *La búsqueda de petróleo en Álava*, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2007.

En realidad, del sondeo de Laño sí que consiguieron extraerse unos mil litros de petróleo pero, después, sin previo aviso, la torre dejó de escupir el preciado líquido. La razón por la que al final nadie pudo hacerse rico a costa de los hidrocarburos de la zona es, en palabras de Baquedano, que la roca madre que contiene el petróleo debe estar comunicada con otras rocas para que el líquido busque la superficie. Y en Álava esto no sucede.

Sea como fuere, esta fotografía del interior de una de las prospecciones petrolíferas de Pedruzo, realizada en un interior cerrado, oscuro y algo angustioso, parece anticiparse al desengaño, al contrario que la anterior de la torre mirando al cielo.



Foto 89. 1953. De Villanueva de Tobera a Miranda de Ebro.

Con esta imagen de cinco vecinos de Treviño posando ante un camión cargado con un formidable tronco cambiamos de asunto. El tronco, que tenía que ser realmente pesado, fue transportado desde Villanueva de Tobera hasta Miranda de Ebro en el camión de la foto. La fotografía constituye la celebración de esta proeza. Al mirarla, uno no puede dejar de pensar en el trabajo que debió de costar a estos hombres talar el tronco, subirlo al camión y prepararlo para el transporte.

Porque, pese a no estar en primer plano, su enormidad permite al madero adueñarse fácilmente de la composición. Los árboles que se alzan tras él se ven flacos en comparación y los hombres de pie ante él, endebles. Y eso que no podían estar más satisfechos, lo que habían conseguido era una hazaña digna de ser documentada.



Foto 90. 1963. Caza en Imíruri.

En el Condado, ni cazadores ni pescadores eran profesionales, pero casi todos los vecinos eran aficionados. Cada uno cazaba o pescaba sus animales para casa. En esta fotografía, realizada el 15 de agosto de 1963 en Imíruri por el investigador alavés Isidro Sáenz de Urturi, vemos un cazador con sus dos perros y las piezas que se había cobrado en el primer día de la caza de codorniz.

Si la hemos traído hasta aquí es porque ilustra una de las actividades más típicas del enclave de Treviño, cuyas tierras siempre fueron buenas para la caza. El enclave treviñés incluso era una de las zonas preferidas de los señoritos vitorianos para cazar. Había una gran afición. En tiempo de caza, muchos se llevaban el perro a la misa del domingo, para así poder salir a cazar nada más terminar el oficio.

El día de la Asunción de Nuestra Señora, el 15 de agosto, se levanta una media veda que dura hasta mediados de septiembre. Después, en octubre, se levanta la veda de toda la caza. Pero puesta la ley, puesta la trampa. Los días de mucha nieve, por ejemplo, aunque la veda estuviera cerrada, no se podía circular por la carretera y muchos pueblos quedaban aislados, por lo que los guardias civiles o los guardas de la Sociedad de Caza y Pesca, a la que la gente llamaba *La Cazadora*, no solían aparecer. Los mozos aprovechaban entonces para salir a cazar liebres y perdices. Después, celebraban la batida con una merienda en la taberna. Lástima que la celebración no podamos verla<sup>57</sup>.

---

57. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...II*, op. cit., pp. 248-249.



Foto 91. 1959. Inauguración de las calles de Bajauri.

Sí podemos ver, en cambio, esta otra celebración, de muy diferente naturaleza, en la que el gobernador de la provincia, junto a las autoridades civiles y religiosas de Bajauri, inaugura la pavimentación de las calles del pueblo el 21 de julio de 1959.

A estas alturas ya se habrán percatado de que en esta colección de imágenes fotográficas hay muy pocos retratos de autoridades. Es sobre todo una colección de fotografías de familia, de niños, comuniones, bodas, fiestas y labores de campo donde apenas tienen cabida los retratos de personas distinguidas. Por eso ésta, en su empeño por retratar el poder local, es una fotografía diferente.

Hemos comentado que el poder es de por sí un concepto abstracto que necesita de símbolos para hacerse visible. Durante siglos, el mero hecho de ser retratado ya constituía un símbolo de poder; hasta que llegó la fotografía y, con ella, la posibilidad de hacerse retratar se extendió hasta los más humildes. A partir del último cuarto del siglo XIX, ya no se trataba solamente de hacerse retratar, sino que había que retratarse de un modo distinguido, volviéndose indispensable la elegancia de la presentación.

Así, empezaron a imitarse los códigos visuales de la pintura, gracias a los que los retratados podían declarar su estatus. Estaba la ropa, por supuesto, pero también la pose, el peinado, los complementos, las joyas... incluso el detalle más simple podía ser un signo de importancia. Como veremos, el fotógrafo que inmor-

talizó la inauguración de las calles de Bajauri no manejaba del todo mal estos códigos.

Aquí vemos a quienes ostentaban el poder local en los sesenta, políticos y religiosos, de pie en primera fila, bien centrados, y retratados en un cómplice ángulo contrapicado que, además de para hacerles ganar en altura e importancia, servía para indicar su jerarquía, su posición sobre el resto de vecinos del pueblo.

De este modo, siguiendo el esquema tradicional, manteniendo el retrato de pie en traje o uniforme, las siluetas alargadas, como si fueran vistas de abajo a arriba, y las poses relajadas y flexibles, el fotógrafo logra confirmar el protagonismo social de las autoridades que retrata. Un protagonismo que, por cierto, se vislumbra natural, basado en la continuidad y la tradición, donde lo rural, a pesar de la nueva pavimentación, seguía imperando sobre lo urbano. Para eso están las casonas de piedra del fondo, invocando el peso de la tradición.

La imagen refleja perfectamente cómo los retratados deseaban que su autoridad y personalidad fueran vistas: con traje y corbata (símbolo de poder y desahogo) los políticos, con traje y boina los más conservadores, con sotana y alzacuello los curas; pero todos ellos altos y dignos, marchando en comitiva por las recién pavimentadas calles del pueblo. El sacerdote de la derecha, hasta se permite imitar la pose de Napoleón en sus buenos tiempos.

Otra fotografía del mismo acto institucional permite confirmar el modo, quizá inconsciente, en que el fotógrafo trataba de investir a sus modelos de poder y autoridad. En ella, tres guardas forestales (Mendoza, del pueblo de Albaina, y



Foto 92. 1959. Inauguración de las calles de Bajauri.

Aquilino y Antonio, de Bajauri) y uno de pesca posan durante la ceremonia de inauguración.

Observen cómo la escala, el atavío, la pose y el punto de vista físico desde donde se fotografía vuelven a llenar a los personajes de grandeza. En primer lugar, la escala hace que los personajes se crezcan hasta ocupar la práctica totalidad del cuadro. Sus ropas, impecables uniformes, les confieren autoridad sobre los labradores, cazadores y pescadores de la zona. Sus poses, firmes pero distendidas, y el recurrente ángulo contrapicado acaban de componer una imagen de fuerza y autoridad rural, rubricada por el viejo edificio de piedra que casualmente se refleja en la ventana el camión.

## **2.3. La religión**

### **2.3.1. Diferentes celebraciones**

Pero tampoco todos los poderosos eran iguales o, al menos, no todos querían transmitir la misma imagen. De este modo, choca la diferencia entre la imagen de los políticos y la de los religiosos.

Ya hemos visto a los primeros, erguidos, trajeados y mundanos, tratando de dejar su poder patente ante el objetivo. Veremos ahora a los segundos, que aparecen erguidos, sí, uniformados, también, pero algo más recatados. Se diría que estos sacerdotes, al contrario que los políticos, no tienen nada que demostrar, porque su poder, que no es terrenal ni temporal, sino sagrado, ya está acreditado.

El poder de la Iglesia católica en el Treviño de la primera mitad del siglo pasado era indiscutible. Además, gran parte de la vida y el ocio de los vecinos giraban en torno a la religión y sus prácticas: ejercicios espirituales, procesiones, vía crucis, fiestas patronales...

O bendiciones, como ésta de la nueva fuente en la plaza del pueblo de Bajauri el mismo día de la inauguración del pavimento, el 21 de julio de 1959. En la foto, tres sacerdotes aparecen enfrascados en el ritual mientras un enfurruñado monaguillo de brazos cruzados mira a la cámara. Es un momento trascendente, pues en el Condado de Treviño siempre se dio mucha importancia a las aguas.

En Bajauri se decía que las mejores fuentes son las que nacen entre lastras, esas piedras más bien grandes, lisas y planas, y las peores las que nacen en las laderas que dan al sur. Los vecinos bebían el agua de la fuente ferruginosa de Ezquerran para abrir el apetito, e iban a la que llamaban “la fuente bendecida”, situada en una cuesta, a la izquierda del camino de Bajauri a Laño<sup>58</sup>. Cuenta la leyenda<sup>59</sup> que siete obispos que viajaban por este camino se detuvieron ante la pila de piedra para beber agua y, antes de beber, bendijeron la fuente.

---

58. *Ibidem*, 88 p.

59. AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía...I*, op. cit., 156 p.



Foto 93. 1959. Bendición de la fuente de Bajauri.

El día de San Blas, 3 de febrero, por la mañana, los vecinos también acostumbraban a llevar a la misa agua, junto con comida y grano, para que fuera bendecida. Después, ese agua se utilizaba para que bebiera la familia y el ganado, para asperjar las tierras, administrar viáticos... También se bendecía el agua en la misa del sábado de Gloria.

Así que la ocasión que muestra la foto es importante. Y parecería solemne si no fuera por el monaguillo y lo chapucero de la imagen. Porque en ella, el motivo principal, es decir, la fuente, es lo único que no se ve. Su parte superior está cortada y sobreexpuesta, y la inferior permanece oculta tras los curas. Es verdad que la fuente dobla en tamaño a los sacerdotes, pero éstos están en primer plano y sus ropas oscuras los convierten en puntos de interés. La fotografía no está del todo centrada (si nos fijamos bien, veremos los faldones de otro monaguillo cortado a la izquierda del grupo) y, para empeorar las cosas, la vista, que seguro pretendía ser frontal, acaba quedando oblicua.

Sin quererlo, la imagen conmemora, no la fuente, sino los nombres de quienes la construyeron y dirigieron las obras de pavimentación del pueblo, los "Sres.



Foto 94. 1960-1969. Visita del obispo a Obécuri.

Ingenieros D. Ricardo Muro, ingeniero de montes y D. José María Aponte. Siendo construida por D. Félix Andrés. Bajauri, abril de 1959. A la memoria de D. Santiago Marzo. Ingeniero de Burgos”, como rezan las placas. Y los curas que la bendijeron que, misales en mano, se concentran en la lectura de palabras santas.

Hemos dicho que la Iglesia y sus celebraciones protagonizaban la vida de los vecinos de Treviño. Sus dignatarios, sin embargo, parecen tratar de mantenerse apartados de esas vidas. Así, como si debieran asegurar la separación entre lo divino y humano, lo ordinario y lo magnífico, actuaban casi siempre según un amplio programa de ritual y espectáculo al que las fotos no podían sustraerse.

Aquí tenemos al Obispo de la Diócesis de Vitoria Francisco Peralta Ballabriga, muy bien recibido por los vecinos de Obécuri, ante la portada de la iglesia del pueblo en los años sesenta.

La fotografía es una maravilla e ilustra perfectamente esto que acabamos de decir: en el centro, se alza el excelentísimo señor don Francisco Peralta en todo su esplendor, había tomado posesión de su cargo el 31 de marzo de 1955 y renunciaría el 10 de julio de 1978.

Nacido en Híjar, Teruel, el 15 de agosto de 1911, Francisco Peralta se ordenó sacerdote en 1936 y, después, se doctoró en Filosofía Escolástica, Teología y Derecho Canónico y se diplomó en Biblioteconomía en Roma. Durante sus años al frente de la Diócesis, Peralta promovió la construcción de parroquias en los nuevos barrios de la capital alavesa y terminó la edificación de la Catedral de María Inmaculada, la Catedral Nueva de Vitoria. Además, participó en todas las

sesiones del Concilio Vaticano II e impulsó la reforma litúrgica propiciada por dicho concilio. Murió hace poco, el 23 de agosto de 2006, a los 95 años, siendo el obispo de más edad de la Conferencia Episcopal Española.

Claro que los vecinos que en la foto le rinden homenaje sabrían poco de este impresionante *curriculum*. Para ellos, Peralta no era más que el obispo de Vitoria, suficiente para montar un espectáculo en su honor. Así que pintaron la frase "A nuestro señor obispo el pueblo de Obécuri" en una pancarta, cogieron dos largos palos en que apoyarse y, como hacían en fiestas, se vistieron con trajes típicos para montar una torre humana inspirada en los *castells* catalanes. Encaramados unos encima de las piernas y los hombros de otros, consiguieron formar una especie de armazón enmarcando la figura del obispo.

Detrás del obispo y de la construcción humana que se alza hacia el cielo, está la iglesia de Obécuri, otra enorme construcción, realizada en piedra de sillaría en pleno siglo XIII. De este modo, Peralta está doblemente enmarcado: primero por ocho hombres y un bastidor, después por la gran portada monumental del templo y sus cinco arquivoltas apuntadas que se apoyan sobre columnas y pódiom. Adornada con arbustos y finísimos capiteles vegetales, es una puerta muy hermosa, de aire cisterciense, a pesar de que la posterior construcción de una torre en el muro sur ocultó gran parte de ella.

Además de este doble encuadre al que habría que añadir el de la foto, su excelencia disfruta de un estrado, la escalera de la puerta de la iglesia, al que se suben sólo los mozos de la torre, el cura y unos pocos vecinos. Es curioso cómo, aparte de la pareja de la izquierda, que mira el espectáculo con la cabeza des-



Foto 95. 1960-1969. Visita del obispo a Obécuri.

cubierta y el gesto respetuoso, los demás vecinos estén más pendientes del fotógrafo que del transcurso del homenaje. En cualquier caso, atentos o no, el grupo no cabe en la acera y parte de él debe bajar, apartándose así tanto visual como simbólicamente del prelado a cuyo cargo estaban el cuidado espiritual y el gobierno eclesiástico de la diócesis.

Si antes veíamos al obispo de Vitoria, Francisco Peralta, recibido bajo un arco de homenaje formado por los mozos de Obécuri, las largas varas sobre las que se coloca la pancarta enmarcando su figura, ahora, vemos al mismo prelado fotografiado junto a los vecinos del pueblo, vestidos para la ocasión con sus mejores galas.

Así, mientras el primer retrato se preocupaba por separar lo más remotamente posible al obispo del común de los mortales, el segundo hace exactamente lo contrario; aquí el obispo, se muestra no como vínculo con la divinidad, sino como preceptor y protector de su pueblo.

El obispo no está, pues, subido a ningún escenario y posa muy cerca de la gente, aunque, a decir verdad, su ropa y su pose siguen siendo un tanto aparatosas. Ciertamente que las mujeres llevan mantillas y los hombres boinas, pero éstas no se pueden comparar con el tocado del ministro, el bonete usado por los eclesiásticos y seminaristas, todo un símbolo de poder y servicio espiritual que lo hace sobresalir del grupo en altura y dignidad.

También las manos del obispo destacan sobre todas las demás. Son prácticamente las únicas manos exhibidas intencionadamente y, además, sujetan el pectoral, la cruz que los obispos llevan sobre el pecho, como emblema de su cargo. La derecha luce otro atributo de los obispos, el anillo, que significa fidelidad a la Iglesia, la “esposa santa de Dios”.

Gracias a la mitra en la cabeza, la cruz en sus manos, la teatralidad en su pose y el privilegiado lugar que ocupa en el cuadro, es evidente que el obispo es el obispo, por muy relajado, benevolente y cercano que nos parezca. Porque en esta imagen, todo el mundo parece lo que tiene que parecer: las niñas, blancas y puras; los niños formales e inocentes, con las manos cruzadas sobre el cuerpo y las caras serias; las ancianas, devotas de negro; los hombres, simpáticos campesinos con boina... y, por fin, el obispo, vigilante ministro de la Iglesia. Así que, de alguna manera, incluso esta “inocente” fotografía enfatiza el ceremonial, el poder y el estatus que acompañan a las autoridades divinas en la tierra.

En el polo opuesto al ceremonial, el poder y el estatus que acompañan a las autoridades divinas en la tierra estaban los ermitaños que vivieron en los parajes de Laño. Animados por la misma fe que monseñor Peralta, escogieron sin embargo vivir en soledad, alejados de las frivolidades y la vacuidad del poder terrenal. Pero eso fue hace muchísimo tiempo, allá por el siglo VI.

Es significativo que no sólo sus protagonistas, el obispo y el ermitaño, sean contrarios. También la forma, la composición, el tono, el estilo y las intenciones de ambas fotos lo son.



Foto 96. 1920. Cuevas de Laño.

En cuanto a la forma y composición, no hay más que ver los centros de interés de una y otra imagen. Si la primera está centrada en el obispo, la segunda ni siquiera está centrada; sus puntos de interés son la puerta y las ventanas de la cueva, por donde entra la luz del sol. Los planos y la escala son igualmente diferentes; mientras que el del obispo con el pueblo de Obécuri es un plano general, por lo que abarca todo el motivo que pretende representar. El de la cueva de Laño es un primer plano que lo fragmenta. Por último, se oponen también la nitidez, mucho más presente en la primera foto que en la segunda, y la iluminación, natural en ambos casos, pero mucho más contrastada en el segundo.

Al referirnos al espacio y al tiempo de las dos representaciones sucede lo mismo. La anterior representa un espacio exterior, abierto y plano, en el que nada parece quedar fuera de campo. Ésta, en cambio, representa un espacio interior, cerrado y profundo, algo claustrofóbico, del que gran parte de la cueva y su conjunto parecen quedar fuera. La primera, además, reproduce un momento concreto del día en que el obispo de la Diócesis de Vitoria visitó Obécuri. La segunda, sin embargo, es atemporal. El mismo motivo, una habitación individual excavada en la roca que hace quince siglos sirviera de vivienda a algún anacoreta decidido a vivir en soledad, entregado enteramente a la contemplación y a la penitencia, lleva al espectador a un tiempo simbólico, en las antípodas del Treviño de los años sesenta del siglo XX.

La foto de la visita del obispo Peralta está iluminada y llena de gente, la de la cueva oscura e inmensamente vacía. La función de la primera es representativa; no pretende otra cosa que documentar que el prelado estuvo allí, en Obécuri, con su gente. Mientras la de la segunda es expresiva; imposible que el fotógrafo Enrique Guinea quisiera únicamente exponer la cueva porque, más que la cueva, lo que vemos aquí es la soledad y el silencio que la rodean la piedra, la tranquilidad del escondido valle en el que se oculta esta cueva artificial.

Esta habitación forma parte de una civilización rupestre de época visigoda, compuesta por otros habitáculos como ella y otras tres iglesias igualmente horadadas en la arenisca. Las iglesias, de pequeñas dimensiones, nave única y presbiterio con planta de herradura cubiertos con bóveda de cascarón, fueron creadas por anacoretas del siglo VI que siguieron el ejemplo de los viejos ermitaños y ocupadas después por monjes altomedievales que las utilizaron como necrópolis. Es sorprendente la acumulación de iglesias en este valle minúsculo que da acceso al pequeño pueblo de Laño.

El tema de las dos fotografías, hay que reconocerlo, es la religión cristiana. Pero mientras una homenajea a la Iglesia oficial, moderna y mundana, la otra exalta valores antiguos como el recogimiento y la aventura espiritual. Si el centro de la primera imagen es el obispo, el de la segunda es el vacío. ¿Trataría Guinea de denunciar la ausencia de fe? Para cuando hizo la foto, en 1920, las cuevas que los antepasados excavaron con sus propias manos para poder dedicarse enteramente a Dios, ya se habían convertido en refugio ocasional de pastores.



Foto 97. 1964. Ermita de La Concepción en San Vicentejo.

Más de cuatro décadas después, en julio de 1964, la mirada de Arqué se posa sobre la ermita más bonita del Condado, la ermita a la entrada del pueblo de San Vicentejo, actualmente dedicada a La Concepción.

Esta joya del románico, fechada después de 1162 (la mayor parte de los templos románicos de Treviño se construyen entre los años 1150 y 1250), luce en la foto toda su belleza. Desde el espléndido plano general hasta el punto del espacio desde donde está fotografiada, pasando por la nitidez, la tibia iluminación natural, el centrado y la estaticidad, todo está cuidadosamente dispuesto para obtener la mejor y más detallada vista del templo.

Así, el espectador se siente libre de calcular el volumen de la única nave de planta rectangular y contemplar tranquilamente la mitad del ábside semicircular de cinco lienzos, los originales contrafuertes que los separan, los arcos ciegos trilobulados bajo el alero, dos de los tres ventanales rodeados por arcos apuntados y apoyados en columnas, los capiteles con motivos vegetales del interior... Además de la mitad del complejo ábside, el punto de vista elegido por el fotógrafo deja a la vista el pequeño óculo en el tramo intermedio de la nave y la sencilla portada con parte de sus arquivoltas abocinadas, que dan al sur.

La ermita de San Vicentejo es la más enigmática del Condado de Treviño, una obra que los expertos definen como rara, bizantina, algo oriental. El planteamiento del ábside y sus arcos trilobulados la relacionan con la catedral de Santiago de Compostela y, algunos de sus símbolos, con los templarios. Es, pues, bastante peculiar y está inacabada. Se empezó rica, arquitectónica y escultóricamente hablando, claro, y se acabó pobre. No hay más que comparar el complejo ábside con la sencilla portada.

Su belleza, sin embargo, es indudable y su misterio seguirá dando que hablar. Una maravilla, al fin, cuya majestuosidad y armonía se ven realizadas por la simplicidad y la elegancia de este disparo de Arqué.

### **2.3.2. Procesiones**

Uno de los óculos de la misteriosa iglesia de San Vicentejo apunta directamente a la ermita de Nuestra Señora de Burgondo, en el famoso pueblo de Ochate, hacia donde se dirigían en procesión los cofrades de Imíruri el 15 de agosto de 1963. Isidro Sáenz de Urturi estaba allí y se ocupó de hacer la foto.

Sacó en el centro al portador del emblema de la cofradía, andando detrás de otro caballero de espaldas y delante de un grupo formado por tres hombres y un niño. Todos marchan cabizbajos. La iluminación, tan contrastada, hace que el pendón se vea blanquísimo, las figuras negrísimas, la sombra cerniéndose amenazadora sobre la procesión, y el sol abrasador.

Es la imagen de una letanía, una procesión que los vecinos de cinco pueblos del Condado (Aguillo, Uzquiano, San Vicentejo, Imíruri y el abandonado Ochate)



Foto 98. 1963. Procesión en Imíruri.

hacían desde antiguo por una rogativa<sup>60</sup>. Invocaban públicamente a Jesucristo, a los Santos o a la Virgen, como en este caso, para que mediaran por ellos y pusieran remedio a graves males. Les daban gracias por las cosechas o les pedían agua para los campos, y buen tiempo para labradores, pastos y ganaderías, para hacer la trilla las mieses... Solían reforzar sus argumentos ofreciendo al cielo la limosna que hubiera costumbre.

Por su contenido y forma esta fotografía parece mucho más remota de lo que es, como ocurre con todas las imágenes fotográficas de esta colección dedicadas a las procesiones religiosas. Por una parte está el tema, tan tradicional, reflejando el acendrado catolicismo de estos pueblos tranquilos y conservadores del Condado de Treviño. Por otra, el modo de ver de la mayoría de los fotógrafos, que no eran precisamente adalides de modernidad.

Éste que retrata la procesión de las Hijas de María en Pangua, por ejemplo, es Alberto Schommer Koch. Su hijo Alberto Schommer, nacido en Vitoria en 1928, por entonces estudiante de fotografía en Colonia y París, llegaría a ser un

---

60. *Ibíd.*, 135 p.



Foto 99. 1956. Procesión en Pangua.

artista de creatividad más que exitosa, miembro de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, con sus fotografías expuestas en museos y colecciones privadas o públicas; pero el padre sólo fue un fotógrafo.

Un fotógrafo convencional que hacía fotos como ésta en la que Francisco Oraá y Jesús Ruiz llevan a hombros la barca con una imagen de madera a la que siguen las mujeres. Es la Virgen, muy venerada en la mayoría de los pueblos de la zona durante el mes de mayo. Todos los días se rezaba el rosario y, el último domingo, incluso se recitaban unos versos compuestos por la maestra del pueblo o algún sacerdote y se salía en procesión<sup>61</sup>. En ella, las Hijas de María Inmaculada vestían de blanco y lucían su insignia, la medalla de la milagrosa suspendida en una cinta azul.

Aquí vemos a las pequeñas Hijas de María encabezando la procesión, seguidas por un grupo de mujeres jóvenes de Pangua. Un pueblo de grandes casas, algo polvoriento pero, sin duda, un pueblo devoto.

---

61. *Ibíd*em, 85 p.



Foto 100. 1960. Procesión en Pangua.

Esta otra imagen de Pangua corrobora la afirmación anterior. Se trata de otra procesión, esta vez en clave masculina, protagonizada por José García, el portador del pendón, y un par de monaguillos, Carlos Fernández y José María Mendoza, que se parten de risa, negándole toda solemnidad al acontecimiento. De todos los emblemas que llevan sólo se ve uno, la cruz parroquial, un símbolo de redención que casualmente ocupa el centro de la composición.

Y tiene que ser casual, porque en la foto no hay nada que nos haga pensar en un contenido planificado de antemano. La técnica es desastrosa y el desenfoque, accidental. El estético ritmo creado por la repetición de trajes y varas, y la interesante tensión entre las risas de los dos monaguillos más pequeños y la seriedad de los mayores, no son sino pura chiripa.

La siguiente fotografía muestra a los vecinos del pueblo de Argote, siguiendo en procesión a un San Antonio de Padua de madera. Parece ser que este franciscano portugués, afamado predicador y patrón de los arrieros, acemileros, tra-



Foto 101. 1960. Procesión en Argote.

jineros, pobres y albañiles, compartía la función de proteger el ganado de los treviñeses con otro santo de su mismo nombre, San Antonio Abad<sup>62</sup>.

La festividad del de Padua se celebraba el 13 de junio y, según cuentan los autores de *Etnografía del Enclave de Treviño*, ese día los animales comían mejor, guardaban fiesta y, después de misa, recibían oraciones y bendiciones especiales. Dicen que incluso estaba mal visto uncir los bueyes y que había quien creía que haciéndolo atraería la mala suerte sobre su casa.

También, como demuestra la foto, se sacaba al santo a pasear, seguido de un séquito de gentes engalanadas que marchaban con cara de ceremonial. La imagen es realmente sugerente y, si no fuera por los tres personajes (el hombre del abrigo, el niño y el hombre con la boina entre las manos) que miran descaradamente al fotógrafo, se diría que fue realizada hace cien años. Técnica y contenido vuelven a combinarse para ofrecer una imagen costumbrista en plena década de los sesenta.

---

62. *Ibíd*em, 87 p.



Foto 102. 1960. El Corpus en Mesanza.

Aquí vemos un momento de la procesión del Corpus que Fuidio, Samiano, Torre y Mesanza celebraron en éste último pueblo en 1960. Entonces todavía se decía aquello de “tres jueves hay en el año que brillan más que el sol: Jueves Santo, Corpus Christi y el día de la Ascensión”. La foto conmemora, pues, un día muy especial en el calendario cristiano, el día destinado a celebrar la Eucaristía, el sacramento del sacrificio del Cuerpo y de la Sangre de Jesucristo para recordar su muerte en la cruz.

En la imagen, el cura, de espaldas a los asistentes, agacha la cabeza frente al improvisado altar callejero, con la estatua de Jesús en un marco bordado y rodeado de una gran corona de flores; era lo habitual. Para el Corpus las calles se engalanaban con espadaña, otras hierbas aromáticas, juncos del río, flores y altares. Ante ellos se detenía el sacerdote, para dar su bendición; éste es el preciso momento en que se realizó la fotografía.

Resulta extraño que entre tantos y tan diferentes acontecimientos del día el fotógrafo eligiera precisamente el único en que el cura y los vecinos daban la

espalda al objetivo. Podía haber registrado la salida de misa o la procesión, como los anteriores, y hubiéramos podido ver las flores, las sábanas blancas colgando de ventanas y balcones... Pero no. Se limitó a documentar el espléndido altar, con su mantel y candeleros, la espalda del sacerdote, la casulla blanca, la estola floreada alrededor de su cuello, parte del palio bajo el que marchaba la custodia y las cabezas de un trío de feligreses. Una forma, supongo, de dejar claro que el Cristo de madera que reinaba sobre el altar era el principal protagonista del día... y de la foto.



Foto 103. 1960. Jueves Santo en Mesanza.

También esta imagen fotográfica del monumento de Jueves Santo en la iglesia del mismo pueblo privilegia los altares, en contra de las personas de carne y hueso.

Junto con el Corpus Christi, el Jueves Santo era otro de los días grandes del año y se preparaba a conciencia. Con idea de comenzar el memorial de la

Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, en casi todos los pueblos las mozas dedicaban el Miércoles Santo a construir este monumento, un altar en la iglesia donde al día siguiente se expondría el Santísimo. Tal y como se ve en la foto, las chicas extendían colchas de seda y alfombras, y ponían muchos ramos de flores y otras tantas velas encendidas que representaban la luz de Cristo.

En la foto no se ve a nadie y, sin embargo, no parece vacía. Encuadrada con sumo cuidado, centra el altar de modo que la imagen obtenida sea absolutamente simétrica. Tanto, al menos, como el altar, cuyas dos mitades se corresponden exactamente en forma, tamaño y posición. Así, altar e imagen fotográfica, imagen fotográfica y altar, no son otra cosa que un par de puestas en escena, tan equilibradas y estáticas que no parecen de verdad.



Foto 104. 1960. Viernes Santo en Albaina.

En estas últimas fotos de procesiones, hemos podido ver imágenes de estatuas en la calle acompañadas por la multitud, imágenes de altares vacíos y curas de espaldas, pero ninguna tan inquietante como ésta de tres mujeres vestidas de negro y completamente cubiertas con negras mantillas en la procesión de Viernes Santo.

Las fotos de otros pueblos grandes como Treviño o Pariza debían de ser aún más turbadoras, pues en sus procesiones salían los nazarenos, descalzos, con túnicas moradas y cíngulos amarillos, portando enormes cruces de madera, o un entunicado con cruz, peluca y corona de espinas representando a Cristo, acom-

pañado de otros dos que hacían de ladrones<sup>65</sup>. Detrás, iba todo el pueblo, primero los hombres y después las mujeres, con sus mejores trajes; bueno, en realidad, a veces sólo tenían esos.

Pero sólo tenemos ésta de Albaina. Al verla, resulta imposible no pensar en la primera de todas las fotografías que hemos visto, la de Dolores Pedruzo, del pueblo de Armentia, en 1930, de pie ante el fondo pintado de un estudio fotográfico, vestida de negro de los pies a la cabeza. O en las devotas de uno de los fotógrafos españoles más internacionales de la primera mitad del siglo XX, José Ortiz Echagüe.

En su libro *España mística*, pueden verse tres devotas de Berástegui, en Navarra, rezando ante dos altarcillos sobre los que descansan largos cirios encendidos. Y también la anciana devota saliendo de la iglesia de Ezcaray, en La Rioja, enmarcada por una puerta de madera desvencijada, con la mirada baja y el gesto compungido<sup>63</sup>. Todas van igual vestidas, de negro riguroso; las mantillas, las capas, las faldas, los zapatos, todo su atuendo es oscuro, como las cubiertas de los misales y las cuentas de los rosarios que acostumbran a llevar en las manos.

Ortiz Echagüe, además, realizaba sus fotografías con el procedimiento del carbón directo sobre papel Fresson, lo que les confería un aspecto particularmente artístico. Concretamente en *España mística*, centrado en los religiosos de clausura y las manifestaciones populares de culto religioso, sus referentes pictóricos fueron Zurbarán y El Greco. Demasiado para esta imagen de las tres mujeres de Albaina que, aunque ciertamente turbadora, está muy lejos de las obras de los pintores mencionados.

Claro que los sesenta, cuando realizó esta fotografía, eran años demasiado tardíos para el Pictorialismo, desarrollado aproximadamente entre finales de la década de 1880 y los años veinte del siglo pasado. Para entonces, ningún fotógrafo pretendía hacer “arte” con la máquina de fotos imitando a la pintura. Otros caminos habían sido explorados y ya casi nadie buscaba conscientemente la imprecisión, la falta de nitidez de las formas y el efecto desenfocado. Si estos resultados se encuentran aquí, es otra vez por casualidad, pues resulta altamente improbable que el fotógrafo utilizara un objetivo “de artista” o retocara el negativo.

Pero la luz, muy matizada, de esta imagen, además de contribuir a realzar el valor de las tres figuras de negro en la fotografía, coincide también con la típica luz de la fotografía artística. Igual que el tema, pues son de sobra conocidas las mujeres vestidas con túnicas de aire antiguo o velos, pero siempre rodeadas de misterio, que protagonizaban las fotos pictorialistas.

---

63. *Ibíd.*, 80 p.

ORTIZ ECHAGÜE, José. *España mística*, Bilbao: Publicaciones Ortiz-Echagüe, 1964 (1ª ed. 1943), pp. 228-229.

Claro que aquellas mujeres solían aparecer solas y ensimismadas, al contrario que éstas que, a pesar de sus discretísimos velos, retan con su sola mirada al espectador, negando toda la espiritualidad y abriendo las puertas a la imaginación. Era el año 1960 y, al parecer, el tiempo empezaba a fluir en el Condado, hasta entonces tan conservador.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SORONDO, Antxon, et al. *Etnografía del Enclave de Treviño I y II*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2006.
- ARCAS CUBERO, Fernando. "La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX". En *Ayer*, núm. 24, 1996; pp. 25- 40.
- AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BAQUEDANO, Kepa. *La búsqueda de petróleo en Álava*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2007.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003 (1ª ed. 1965).
- BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. London: Reaktion Books, 1991.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- CALBET, Javier; CASTELO, Luis. *La fotografía*. Madrid: Acento, 1998.
- CAMPBELL, Lorne. *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.
- CLARKE, Graham (ed.). *The Portrait in Photography*. London: Reaktion Books, 1992.
- DISDERI, Eugène. "Sur le portrait photographique". En VV AA, *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, al cuidado de Michel Frizot y Françoise Ducrot. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et Societé*. Paris: Seuil, 1974.
- GALASSI, Peter. *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1981.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- GOMBRICH, Ernest H. *La historia del arte*. Madrid: Debate, 1997.
- GONZÁLEZ DE VIÑASPRES, Roberto. *Treviño. Claves para un contencioso inacabado*. Navarra: Txalaparta, 1999.

Miguel Sáez de Urabain, Ainara: El tiempo detenido. Viejas fotografías del Condado de Treviño...

HIRSCH, Julia. *Family Photographs. Content, meaning, and effect*. New York: Oxford University Press, 1981.

KOTCHEMIDOVA, Christina. "Why We Say Cheese: Producing the Smile in Snapshot Photography". En *Critical Studies in Media Communication*, vol. 22, núm. 1, marzo de 2005.

LAXALT, Robert. *Sweet Promised Land*. Reno: University of Nevada Press, 1997; 165 p. (1ª ed. New York: Harper, 1957).

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

MANFREDI, Mateo. "Fotografía, cultura visual y memoria familiar de los emigrantes vascos en Uruguay. Siglos XIX y XX". En *Euskonews & Media*, Eusko Ikaskuntza, vols. 418 y 419, diciembre de 2007, <http://www.euskomedia.org/euskonews/0418015001C>.

ORTIZ ECHAGÜE, José. *España mística*. Bilbao: Publicaciones Ortiz-Echagüe, 1964 (1ª ed. 1943).

OWEN HUGHES, Diane. "Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy". En VV AA, *Art and History. Images and their Meaning*, al cuidado de Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology*. New York; Harper Torchbook and Harper & Row, 1962.

PHILLIPS, Christopher (ed.). *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1977.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

TALENS, Jenaro, et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1995.

UGARTE, Javier. "Aproximación a una sociografía de los milicianos alaveses en el ejército de Franco". En *Perspectiva Contemporánea*, núm. 1, 1988.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1984.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1924.