

# ENTRE POLICÍA, IGLESIA Y CONFORMISMO DOMÉSTICO *el fotoreportaje social y familiar en la España de Franco*<sup>1</sup>

AMONG POLICE, CHURCH AND DOMESTIC CONFORMISM  
*Social and family photo-reportage in Franco's Spain*

---

NÚRIA F. RIUS

Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, Spain

[EN]

## **Abstract**

*In the first period of the Franco dictatorship (1940-1960), the photographic practice grew in a wide range of typologies both professional and domestic. This article explores an intermediate form that I categorise as “social and family photo-reportage”. This refers to a commercial genre with the aim of documenting the institutional and social conformism in the Francoist communal and family life through profane and religious ceremonies (such as marriages, public processions, banquets). My research draws from this type of domestic photography to analyse it as a complex phenomenon within its production stage. Seen from this perspective, the subject of study is, on one hand, the boom of 35mm cameras and the new wave of amateur photographers who found in photo-reportage a further and complementary source of income in the precarious economic context of the period. On the other hand, the tension between photography and public space, under strict photographic licences managed by the Police and the Spanish Church.*

*This approximative study departs from four photographers as a reference for the analysis: Martí Massafont (a photographer from Girona), Joan Balmes (a photographer from Sabadell), Fotografia Ayats (a photographic studio in Figueres) and Fermín Pradies (a photographer from Valls).*

*Although all the information comes from Catalan territory, the conclusions can be applied to the entire country taking into account the administrative and economic uniformity in Franco's Spain. At all events, I do not claim to define a unique fixed and impermeable photographer profile or photographic genre. On the contrary, I propose an ideal type from which it could be possible to measure the degree of those aspects I am going to attribute to them.*

## **Keywords**

*Social and family photo-reportage, domestic photography, 35mm cameras extension, Francoism, administrative controls, photography and public space.*

[PT]

### **Resumo**

*A ditadura de Franco, nos seus anos de desenvolvimento (1940-1960), fez-se acompanhar de um crescimento da atividade fotográfica em múltiplos âmbitos: desde o profissional ao doméstico. Neste artigo pretendemos analisar um tipo de fotografia esquecido a meio caminho, que categorizamos sob o conceito de fotoreportagem social e familiar, relativo a uma produção comercial para documentar o conformismo institucional e social na vida familiar e comunal do Franquismo através de cerimónias, tanto religiosas como profanas (casamentos, procissões, banquetes, etc.). A investigação parte deste tipo de fotografia para analisá-la como um fenómeno complexo na sua instância de produção. Sob este prisma, o objeto de estudo é, por um lado, a extensão das câmaras de 35mm e a nova onda de fotógrafos amadores que encontrarão na fotoreportagem um complemento económico no contacto da precaridade do período. Por outro lado, a tensão entre a fotografia e espaço público, sob as restritas licenças fotográficas geridas pela administração municipal franquista e pela polícia.*

*Trata-se de um estudo aproximado, partindo principalmente de quatro fotógrafos de referência: Martí Massafont (fotógrafo de Girona), Joan Balmes (fotógrafo de Sabadell), Fotografia Ayats (establecimiento de Figueres) y Fermín Pradies (fotógrafo de Valls).<sup>2</sup>*

*Apesar de todos os dados serem extraídos praticamente do território da Catalunha, dada a homogeneidade em termos administrativos e económicos na Espanha de Franco, as conclusões podem ser válidas para o resto do país. Em todo o caso, não pretendemos definir um perfil de fotógrafo único e o seu género, estável e impermeável, senão, pelo contrário, um tipo ideal a partir do qual se possa medir em graus as potencialidades dos aspetos que lhe atribuiremos.*

### **Palavras-chave**

*Fotorreportagem social e familiar, fotografia doméstica, extensão de câmaras de 35mm, Franquismo, controlos administrativos, fotografia e espaço público.*





### La fotografía en el inicio del régimen franquista

El periodo anterior al inicio de la dictadura franquista, la Segunda República y su desembocadura y fin en la Guerra Civil (1931-1939), se había caracterizado por una producción fotográfica muy fecunda en diversos géneros y por parte tanto de fotógrafos locales como extranjeros. La condición de España como uno de los últimos bastiones europeos del anarquismo y el socialismo, frente al auge de los totalitarismos, la convino como un punto referente de encuentro para intelectuales y artistas emigrados o de paso y, entre ellos, fotógrafos como fue el caso, por ejemplo, de la alemana Margaret Michaelis o del francés Henri-Cartier Bresson. Una fuerza de atracción que se acrecentaría con el estallido de la guerra y la llegada de jóvenes como Gerda Taro, Robert Capa o David Seymour, entre otros, considerados padres del fotoperiodismo moderno, una generación de fotógrafos foráneos que vendría a sumarse a autores destacados del país como Pere Català Pic, Josep Sala, Nicolás de Lekuona o Agustí Centelles. Entre todos introducirían en España la estética fotográfica moderna de las vanguardias en la fotografía documental y publicitaria, el fotoperiodismo contemporáneo con motivo de la guerra y el encuentro entre fotografía, collage y diseño gráfico en el terreno del cartelismo político. Hacemos referencia a una nueva cultura visual para el público local pero también en un epicentro de innovación a escala internacional durante la década de 1930.

Una vez terminada la guerra, la novedad y experimentación visuales se frenaron y el orden fotográfico establecido hasta el momento sufrió un giro. Por una parte, fotógrafos destacados de los tiempos de la república se exiliaron en el extranjero o fueron depurados, relegados o apartados de la actividad propiamente fotográfica. Por la otra, jóvenes ya activos antes de la guerra, se afiliaron al bando nacional y encontraron su prosperidad profesional en el desarrollo posterior del

Franquismo, como reporteros gráficos de las principales publicaciones del país, caso de Carlos Pérez de Rozas, o de las clases dirigentes, caso de Josep Compte, convirtiéndose en los retratistas de la alta sociedad y su vida pública. Recientemente, se han elaborado algunos estudios primerizos sobre el uso que de la fotografía hizo el nuevo régimen franquista desde la inmediata posguerra (1939). La mayoría de ellos se han centrado en analizar la producción de corte fotoperiodístico y de propaganda, destinada a la construcción de la imagen identitaria de la España de Franco. Un andamiaje que atendía al nuevo imaginario nacional-católico y a sus parámetros de seguridad y de control policial para garantizar la adecuación de los fotógrafos y sus respectivas imágenes en dicho proyecto visual (Alonso Martínez & Purcet, 2013).

¿Pero qué sucedió con la fotografía de retrato y ambulante? La Guerra Civil no incidió en los cambios de las prácticas comerciales del retrato fotográfico puesto que este nicho económico ya estaba sufriendo profundos cambios desde el período de la Primera Guerra Mundial. Hasta ese momento, el negocio del retrato había estado en manos de un número limitado de profesionales que gozaban del control del mercado mediante sus estudios fotográficos urbanos. Sin embargo, se trataba de una jerarquía comercial que pronto sería imposible de sustentar dada la multiplicación de estudios más modestos en los ensanches de las ciudades y, sobretodo, por la aparición en las calles de fotógrafos *minuteros* — una fotografía al minuto — y ambulantes (F. Rius, 2013: 239-245). La bajada de precios subvertía el lujo por el consumo masivo a la vez que su propuesta visual más naturalista — con la calle como escenario — hacía caduca la estética cartón-piedra de las galerías de pose. Sin lugar a dudas, el procedimiento del gelatino-bromuro y la comercialización del papel postal facilitaron tecnológica y económicamente una práctica fotográfica ambulante que, a pesar de existir desde el siglo XIX, se desplegó definitivamente en el primer cuarto del siglo XX (López Mondéjar, 2004: 134-135).

La ambulancia en fotografía era una rama más del proceso de densificación de la actividad fotográfica a principios de 1900 en España, con la aparición de nuevas especialidades como el fotógrafo artista — entonces *pictorialista* —, el fotógrafo

industrial, el fotógrafo documental o el fotoperiodista cuyos campos de trabajo estaban delimitados: ámbito comercial, ámbito artístico, ámbito de la información, etc. En dicho proceso, y tocando todos y cada uno de éstos, hizo aparición también el fotógrafo amateur acomodado a quién a partir de la década de 1930 le acompañarían nuevos aficionados, procedentes, de manera gradual, de espacios sociales medios. Se trata de una segunda ola de aficionados, característica de la década en toda Europa y que, particularmente, en España coincidiría con el corte de la guerra y el cambio de régimen político y social. Esta tendencia se mantendría y se acrecentaría en los inicios del Franquismo, gracias a la extensión de las cámaras de 35mm, de manera intersticial: a medio camino entre el terreno amateur y la práctica profesional, debida la precaria economía familiar del periodo. Es en este contexto que se generaliza la figura del fotoreportero social y familiar de origen amateur.

### **Estatus del fotoreportero social y metodología de trabajo**

Durante el periodo del primer Franquismo, en el marco fotográfico nacional continuaron, o incluso maduraron, prácticas procedentes del periodo anterior ya mencionadas. Al mismo tiempo que surgieron otras de nuevas, fruto de las lógicas sociales propias del régimen. De esta manera, aparecieron nuevos fotógrafos como son los aficionados de clase media, el fotoreportero social y el fotógrafo de moda, que con el paso de los años se convertiría en una suerte de nuevo rico. En términos generales, en el ámbito profesional, la tipología de fotógrafos se jerarquizó del siguiente modo: en la posición más reputada se encontraban los fotógrafos del Jefe de Estado, por ejemplo Campúa (Moreno, 2013), seguidos de los fotógrafos de moda y publicidad, los fotoreporteros, los fotógrafos de galería y, en los últimos estratos, los fotógrafos de reportaje familiar y los fotógrafos ambulantes (Torres, 1999: 217).

El origen del fotógrafo de reportaje social y familiar no se encuentra tanto en un tipo concreto de fotógrafo con lógicas autónomas como en las prácticas sociales del periodo. En este sentido, cabe tener en cuenta que a pesar de que el Franquismo abolió muchas fiestas populares en el espacio público, no obstante, potenció las

celebraciones religiosas tanto en espacios cerrados como abiertos, a la vez que tanto de corte institucional como familiar. Esta multiplicación de eventos vino a encontrar, además, una incipiente configuración de la clase media española que, en este periodo histórico, y en tanto que masa, accedería en un mayor grado a la representación fotográfica mediante ritos como el bautismo, la primera comunión, el matrimonio y los respectivos banquetes festivos. En paralelo, esta misma clase media, para quien el mercado de consumo giraría progresivamente sus intereses, empezó a acceder a prácticas antes reservadas a grupos sociales más adinerados como la fotografía. Así fue con la introducción y extensión de las cámaras de 35mm ya desde la década de 1930, cuya facilidad de manejo y abaratamiento de precios la hizo más accesible, aunque todavía no popular. Es, por lo tanto, en el entrecruce de todas estas realidades nuevas que se produce la aparición del fotoreportero social y familiar, a veces de origen profesional, a veces de origen amateur.

En términos generales, podemos considerar que hubo dos grandes tipologías de fotógrafos dedicados al reportaje: por un lado, los fotógrafos profesionales con galería de retratos, que completaban su actividad de estudio con encargos fotográficos exteriores; por otro lado, profesionales procedentes de ámbitos divergentes que encontraban en la fotografía un complemento a la todavía precaria economía familiar. No obstante, el estudio de documentación administrativa, como es el caso del pago de los impuestos municipales — las llamadas Matrículas de Contribución Industrial y de Comercio — demuestra que la relación de la administración con el oficio de fotógrafo estaba llena de cambios, alteraciones y agujeros. Así, a menudo es posible ver fotógrafos que se inician en la ambulancia y luego pasan a regentar una galería fotográfica, familiares que tienen miembros trabajando, por un lado en una galería, por el otro en la ambulancia, complementando entre todos los diferentes servicios fotográficos, fotógrafos que a pesar de saber del cierto que trabajaban como reporteros, su pago de impuestos es en condición de vendedor en una papelería o vendedor de postales — industrias cercanas — y, finalmente, tenemos fotógrafos dados de alta por Gobierno Civil de cada provincia pero que no constan en los registros de pago municipal (F. Rius & et al., 2014:19).

Sobre la relación de los establecimientos fotográficos y el reportaje social hablaremos más adelante, con motivo de la regulación municipal de dicho oficio con el ejemplo de la ciudad de Valls. Centrándonos ahora en el fotógrafo sin establecimiento, observamos que una de sus características principales es el del origen amateur y el pluriempleo. Los datos que progresivamente vamos recopilando en este estudio ponen sobre la mesa diferentes fotógrafos que combinaron sincrónicamente su oficio fotográfico con diversas actividades laborales: Joan Balmes era contable, mientras que Martí Massafont era dependiente en una ferretería de Girona. Sabemos de otros casos todavía hoy pendientes de estudio como el de Josep Feliubadaló Renau de Rubí, carpintero (F. Rius & et al, 2014: 38), el de Fermín Pradies, barbero o el de Jesús Ríos, militar de la base aérea del Pení.

Resulta relevante observar el espacio social de origen del fotógrafo. En este sentido, muchos de los fotoreporteros sociales y familiares tenían un origen migratorio — durante los primeros años del Franquismo, los movimientos de población fueron muy importantes, especialmente hacia ciudades industriales entre las cuales estaban en primer orden Madrid y Barcelona. Su procedencia del Sur y del Centro de España les diferenciaba de manera frontal del origen de otros tipos de fotógrafos del periodo. Así era en relación al fotógrafo de moda o de publicidad, procedente de espacios sociales y culturales más adinerados o del fotoperiodista, cuyos orígenes solían responder a su pertenencia a sagas profesionales del ramo con una larga tradición —dentro de la corta historia del género— en el país. Igualmente, la constitución profesional del fotoreportero social y familiar se basaba en el autodidactismo y las nuevas facilidades que brindaban las cámaras con negativo de paso universal, de ahí que su condición estatutaria fuese compartida entre lo profesional y lo aficionado.

Es muy importante resaltar el hecho de que este paso del ámbito amateur al profesional, concibiendo la fotografía como una oportunidad económica, era un fenómeno promocionado durante el Franquismo, mediante cursos de formación a distancia. Así lo demuestran los numerosos anuncios publicados en prensa durante

los años 1950 y 1960 por parte de empresas educativas tales como la Academia Fotográfica P. C. o la Academia Fotográfica Hispano Americana (AFHA). Bajo lemas como *¿Quiere ganar más dinero?*, *¡Sea el fotógrafo de su localidad!* o *¡su afición a la fotografía puede ser el punto de partida hacia un porvenir brillante y satisfactorio!*, dichas empresas ofrecían cursos por correspondencia y un equipo de laboratorio para la casa. Invitaban a realizar el paso del *placer familiar* a devenir un *solicitado profesional*, a tenor de la cantidad de fiestas de sociedad y religiosas y sus respectivos invitados, clientes potenciales.<sup>3</sup> En definitiva, se contemplaba la práctica fotográfica, en tanto que herramienta de comunicación de masas, como una profesión de integración social y prosperidad en el marco paupérrimo del primer Franquismo (Moreno, 2008: 193).

La falta de institucionalización del fotoreportero social y familiar obliga a prestar atención a las apropiaciones, intrusiones, acercamientos y paralelismos con otros tipos de fotógrafos, como por ejemplo los de estudio de retrato. Al mismo tiempo que es obligado tener en cuenta los espacios socio-geográficos y sus diferencias: de la gran ciudad al pequeño pueblo, pasando por diferentes escalas urbanas que hacen variar las prácticas. Esto es lo que explica que, por ejemplo, en una ciudad pequeña las funciones del fotoreportero social y familiar se multipliquen, haciendo incursión en terrenos como el fotoperiodismo e incluso la fotografía comercial, mientras que en grandes ciudades como Madrid o Barcelona, la cantidad y calidad de la competencia empuja a una mayor especificidad y especialidad del tipo de fotografía que se produce. Una lógica parecida sucede con lo geográfico: el fotógrafo de pequeñas localidades suele extender su actividad a los pueblos de alrededor, mientras que el fotógrafo de la gran ciudad tiende a mantenerse en los límites urbanos e, incluso, de los espacios sociales con los que trabaja: en un extremo el *establishment*, en el otro las capas más populares.

La posición ambulante y autónoma del fotógrafo explica sus métodos de trabajo y el funcionamiento del mercado. Desde el punto de vista de la producción

autosuficiente, el fotógrafo se servía de la casa familiar como espacio de trabajo de laboratorio y su tiempo libre — primeras y últimas horas del día, mediodías, sábados y domingos — como horario laboral destinado a la fotografía, al tiempo que recorría a su mujer y a sus hijos como mano de obra. Del mismo modo, para poder responder al valor de la celeridad y el pragmatismo, tan característico de este tipo de fotógrafo, era relativamente común la posesión de una motocicleta para realizar los desplazamientos así como la adquisición de los primeros flashes portátiles que les permitía el trabajo dentro de recintos cerrados como las iglesias y los restaurantes, como no podían hacer los simples aficionados. El objetivo era poder producir reportajes — normalmente de 20 a 30 fotografías — donde en cada imagen fuesen saliendo retratados los participantes de la celebración, para quienes el hecho de reconocerse en la fotografía favorecería la voluntad de compra.<sup>4</sup>

Por lo que respecta al mercado, la competencia era fuerte y los mecanismos de actuación estaban, a menudo, marcados por la picaresca y las exclusivas. Así, algunos fotógrafos buscaban la clientela documentándose sobre los últimos nacimientos o las recientes inscripciones de bodas en iglesias, pagando los respectivos favores a los funcionarios, de la misma manera que también contaban con una cartera de clientes de corte institucional, sobretodo escuelas, asociaciones locales, etc. En este sentido, es relevante la labor activa del fotógrafo en la construcción del mercado mismo, buscando clientes potenciales y ofreciendo su servicio, al mismo tiempo que consolidando una red de contactos (F. Rius & et al., 2014: 28-29). También los espacios específicos de las celebraciones del periodo, como las mismas iglesias o los restaurantes para los banquetes — espacios predominantes para las celebraciones del periodo —, a la vez y por su cuenta, gestionaban exclusivas para obtener el derecho a fotografiar en el interior de su recinto mediante un pago previo (Parer, 2012: 18-19).<sup>5</sup> No sin antes contar con el permiso de la administración franquista.

### El oficio del fotoreportero social y familiar y los sistemas de control

El avance del Franquismo fue de la mano de un crecimiento de la demanda de fotografías de tipo reportaje, fenómeno que explica, en parte, la multiplicación de fotógrafos dedicados a esta actividad. Sólo en la provincia de Barcelona, en fechas tardías — entre 1960 y 1970 — tenemos constancia de alrededor 700 expedientes para ejercer la fotografía ambulante, de entre los cuales sólo el 1,9% total correspondía a mujeres, normalmente esposas o hijas de otros fotógrafos (F. Rius et al., 2014: 21-22).<sup>6</sup> En todo caso, la cantidad de fotógrafos y, sobretodo, su ocupación del espacio público, terreno especialmente sensible en el marco controlador de las fuerzas franquistas, obligaron a éstas a tomar medidas.

La respuesta administrativa para la regulación de la profesión de fotógrafo en la calle era una decisión gestora que, en cierta medida, se equivalía a demandas procedentes del ámbito profesional de los estudios de retrato fechables en los años anteriores a la Guerra Civil. En efecto, ya en los años 1920-1930 era una problemática común en el negocio del retrato fotográfico la multiplicación de fotógrafos ambulantes. La competencia desleal que éstos suponían, bajo el prisma de los retratistas profesionales, había provocado campañas para su regulación e, incluso, desaparición.<sup>7</sup> No obstante, a pesar de que el régimen franquista reguló la práctica fotográfica en el espacio público, no lo hizo siguiendo una lógica exclusivamente comercial sino de orden en el espacio público.

La documentación administrativa del periodo es múltiple y nos proporciona información relativamente fragmentada, que requiere ser agrupada y categorizada para poder sacar unas líneas conclusivas. A pesar de que tenemos constancia documental de circulares, reales decretos e incluso de leyes-decreto,<sup>8</sup> todo parece indicar que el peso de la predisposición legal y su cumplimiento recaía en la administración municipal. Según documentación generada por ésta, y que en algunos casos hemos podido consultar, se deducen varios sistemas clasificatorios.

Desde el inicio del régimen franquista encontramos algunas convocatorias consistoriales de patentes para el ejercicio de la fotografía en el espacio público. Así, por ejemplo, en el protectorado español en Marruecos, en 1948 se establecía la diferencia entre Fotógrafo ambulante sin trípode y el Fotógrafo ambulante *con trípode establecido en sitio fijo (al minuto)* (Boletín oficial de la zona de protectorado español en Marruecos, 1948, noviembre 26: 21-22). En Barcelona en el año 1951, el Ayuntamiento convocaba un total de 140 licencias repartidas entre dos categorías: por un lado, el fotógrafo *Leiquero* — en referencia a la cámara tipo Leica — y, por el otro, el fotógrafo de *Bodas, bautizos y comuniones y otros servicios religiosos* (Hoja oficial de la provincia de Barcelona, 1951, mayo 14: 2). Una distinción que se mantendría todavía en la década de 1960.<sup>9</sup> Otro caso es el de la ciudad de Valls, cuya documentación administrativa ilustra de manera muy clara la difuminación de los límites profesionales a la vez que los múltiples intereses que se activaban en dichos procesos de regulación. Un hecho que nos obliga a detenernos y profundizar en su análisis.

Procedentes del fondo del Ayuntamiento conservado actualmente en el Arxiu Municipal de Valls, tenemos constancia de una primera disposición municipal del 21 de junio de 1957, que «al efecto de ordenar el ejercicio de la industria de fotógrafo (...) y evitar las reiteradas alteraciones», categorizaba los fotógrafos industriales del siguiente modo:

- a) Establecimientos fotográficos;
- b) Fotógrafos sin establecimiento, dedicados a la producción de cuadros, monumentos artísticos o actualidades;
- c) Fotógrafos ambulantes, al aire libre, por calles y plazas, y fotógrafos que ejerzan su industria en puesto, con ocasión de ferias, mercados, verbenas, casas particulares o locales cerrados;
- d) Fotógrafos con Carnet de Prensa.

Excepto la categoría a) regulada por los límites y lógicas propias del terreno empresarial, en los casos b), c) y d) su actividad no sólo debía corresponder al pago de la respectiva Matrícula de Contribución Industrial sino de manera previa haber obtenido el permiso municipal para el ejercicio profesional, además de verse sometido de manera regular a comprobaciones policiales. Quedaba fuera de su margen de actuación fotografiar actos públicos organizados por Corporaciones Oficiales, de la misma manera que se les emplazaba a no fotografiar personas sin su consentimiento. Del mismo modo, las ordenanzas establecían una regulación en los espacios de trabajo, debiendo guardar los fotógrafos una distancia de 50m entre si en el espacio público, y de 5m en locales cerrados. El conjunto de estas disposiciones se debían completar, finalmente, con el respectivo permiso de los locales cerrados en los que se desarrollasen las celebraciones o eventos sociales, e igualmente todo reportaje en casas particulares, bodas, comuniones, etc., debía quedar sujeto a un contrato de prestación de servicio, visado por la policía municipal.<sup>10</sup>

Esta regulación legal no debió satisfacer los intereses del sector fotográfico profesional procedente de los estudios y del ámbito fotoperiodístico puesto que sólo un mes más tarde, el 30 de julio de ese mismo año, el Ayuntamiento rectificaba lo establecido con una nueva legislación. En ella se reducía los fotógrafos activos en el espacio público en dos grandes grupos:

- a) Los industriales fotógrafos con galería y sus dependientes, activos fuera del establecimiento;
- b) Los fotógrafos ambulantes.

En esta división, el primer grupo abarcaba prácticamente la totalidad del negocio, pudiendo fotografiar en domicilios particulares, locales cerrados, locales de espectáculos y deportes, casinos, ceremonias (incluidas su extensión en la vía pública), reportajes y variedades, mientras que el fotógrafo ambulante se debía limitar a la fotografía callejera, quedándole vetado todo lo anterior. Los industriales, además,

contaban con más espacios de venta, desde el propio local fotográfico, hasta el domicilio de los particulares y, claro, el local de las ceremonias, no sin pasar previamente la censura de la municipalidad, a quién se le debía entregar copias de aquellas imágenes en que saliese el perfil de la ciudad. Todo este pliego de condiciones era entendido siempre sin el perjuicio en ambos casos de los derechos de los fotógrafos titulares por la Dirección General de Prensa, hasta el momento los principales reporteros de la calle.

Sin lugar a dudas, la prontitud en el cambio de reglamentación municipal demuestra la confusión generalizada de las categorías profesionales de los fotógrafos al mismo tiempo que revela la lucha de intereses de cada uno de ellos y a la vez el de la administración, dejando ver la fuerte jerarquía en el oficio. Es posible observar como las disposiciones municipales se dirigen, por lo tanto, en tres direcciones: el control de los respectivos espacios y fronteras profesionales — el fotógrafo ambulante en relación al fotógrafo de estudio, y estos dos en relación al fotoperiodista —, el control de las imágenes del espacio urbano y, finalmente, la garantía del orden en el espacio público.

Volviendo a la perspectiva general de análisis, las condiciones para poder optar a una patente de fotógrafo consistían, a menudo, en, primeramente, poseer un certificado de pertenencia al *Sindicato Vertical de Industrias Químicas* y, en segundo lugar, contar con el permiso de la *Comisaría General de Orden Público de la Dirección General de Seguridad* (La Vanguardia, 1961, febrero 4: 2). En este sentido, por encima del marco municipal, también se regulaba la práctica fotográfica desde los respectivos Gobiernos Civiles de las Provincias. Así, en el caso barcelonés, con fecha del 16 de mayo de 1942 se establecía que:

«los fotógrafos ambulantes que se dirijan a las alcaldías solicitando permiso para ejercer tal actividad, deberán acompañar a la expresada solicitud un documento, expedido por la Jefatura Superior de Policía o por las Comisarías del Cuerpo, acreditando de que por su conducta y antecedentes son acreedores a que se les conceda la autorización interessada».<sup>11</sup>

Sin lugar a dudas, un requisito fundamental para obtener la licencia de fotógrafo era la aprobación, por parte de la administración, del perfil cívico e ideológico del solicitante. Gracias al estudio realizado sobre el fotógrafo Joan Balmes sabemos, por ejemplo, que no sólo se consultaban los respectivos archivos policiales — especialmente en relación a los antecedentes en el contexto de la Guerra Civil — sino que incluso se investigaba, si era necesario, mediante el testimonio de los vecinos (F. Rius et al., 2014: 25). Igualmente, las convocatorias municipales hacían hincapié, a menudo, sobre la severa vigilancia que desde la policía se ejercería sobre los fotógrafos callejeros, en todas sus modalidades y una vez obtenida la licencia.

#### Epílogo: el final de un oficio

El avance de la década de 1960 conllevó un grupo de cambios de corte técnico y administrativo que afectaron de manera frontal al fotógrafo de reportaje social y familiar autónomo, de origen amateur. Por un lado, la introducción en el mercado de la fotografía en color le restaba capacidad de trabajo e independencia, a la vez que la multiplicación de cámaras definitivamente asequibles para todos los niveles socioeconómicos obligaba a una producción más profesionalizada. En paralelo a estos cambios de mercado, los fotógrafos con galería fueron organizándose más estrechamente para oponerse al negocio ambulante. Unas presiones que se tradujeron, entre otras vías, por reglamentos administrativos más complejos, como así fue con la normativa impuesta por el Real decreto 3278/1968 que obligaba a los fotógrafos a obtener el *Carnet de Empresa con Responsabilidad*. Finalmente, la mejoría económica en algunos casos facilitó el abandono del oficio de fotógrafo. No compensaba la cantidad y dificultad del trabajo con el reporte pecuniario.

Con todos estos elementos se terminaba un periodo de la producción fotográfica de ámbito doméstico en el país que no obstante, desde el punto de vista

patrimonial, suponía la primera colección significativa de fotografías de muchas familias que pudieron acceder, por primera vez, a su retrato y al de su realidad socio-familiar mediante la fotografía ambulante. Esta relevancia debe ser medida con la comprensión crítica de que dichos centenares de miles de reportajes, producidos permanente en lo particular de las micro-geografías locales, transmitían todas ellas un único retrato coherente y cohesionado de una sola España. Y, por lo tanto, al análisis de la instancia productora, le deberá seguir en el futuro una ampliación en el análisis del lenguaje fotográfico y el dominio del fotógrafo en el conocimiento de los modos vitales del otro y el consecuente proceso de objetivación de las relaciones sociales y su jerarquía mediante la imagen.<sup>12</sup> Para finalmente trabajar la instancia receptora, el cumplimiento del rito de integración social y unidad del grupo (Bourdieu, 2010: 52-53) y la posterior experiencia diegética del álbum doméstico, en un juego, como afirma Geoffrey Batchen (2008), de «representación imaginada de una vida idealizada», de la que son agentes activos tanto fotógrafos como fotografiados, encarnadores y encarnados.

## NOTAS

- 1 Este artículo es la evolución de las investigaciones sobre fotografía de reportaje social y familiar iniciadas con el libro *Joan Balmes i Benedicto* (Sabadell, 1915-2004). Un fotoreporter social del primer franquisme (2013), escrito con David González, Isabel Pardo y Patricia Álvarez. En el ámbito académico, dicho trabajo se inscribe en el grupo de investigación INVBAC [HAR2013-42987-P] de la Universitat Pompeu Fabra (UPF). Quiero agradecer la ayuda de M. de los Santos García Felguera (UPF), Nuria Peist (UB), Jep Martí (Arxiu Municipal de Valls), Pep Parer, Miquel Àngel Pintanel (Filmoteca de Catalunya), Jordi Calafell (AFB), Eugènia Lalanza (Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona), Pablo González Morandi (OVQ), Artur Cañigüeral y Manuela Alonso (Centro de Documentación de la Imagen de Santander).
- 2 En dos casos partimos de estudios ya realizados, Martí Massafont y Joan Balmes. En relación a *Fotografia Ayats* usamos los datos facilitados por los familiares con motivo de una entrevista realizada el 4 de agosto de 2014 en Figueres. En cuanto a Fermín Pradies, trabajamos con documentación de archivo.
- 3 Tomamos como ejemplo dos anuncios publicados en diferentes momentos: anuncio de la Academia Fotográfica P. C. en Hoja oficial de la provincia de Barcelona (1950, mayo 22) y anuncio de AFHA en *Hoja oficial de la provincia de Barcelona* (1960, septiembre 19).
- 4 Sin querer adentrarnos con profundidad en el ámbito del lenguaje, hacemos referencia a un tipo de fotografía que tiene por objetivo reportar un acontecimiento singular en la vida de un grupo — familiar o vecinal— sin dejar de ser la repetición de un rito social, siempre el mismo y del mismo modo.
- 5 Un ejemplo muy claro es el de Reportajes Gráficos dirigido por Ignacio Torres Torres, uno de los más activos en Barcelona, y que se anunciaba como “Fotógrafo exclusivo” de más de 20 parroquias y restaurantes.
- 6 Los expedientes de Gobierno Civil de la Provincia de Barcelona sólo abrazan el periodo cronológico de 1960-1980. Permanecen, por ahora, no localizados los expedientes de años anteriores.
- 7 Sobre esta cuestión se pueden consultar referencias en Insenser (2000: 149). Igualmente son relevantes las noticias aparecidas en prensa en los años 1930 y 1931 sobre la Sociedad de Fotógrafos Minutereros de Barcelona.
- 8 1911 [Reglamento de 1º de enero], 1926 [Real Decreto 11 mayo], 1942 [Circular del Gobierno Civil 16 de mayo], 1950 [Decreto-ley de 3 de octubre], 1962 [Circular nº36 de la Subsecretaria del Ministerio de Gobernación: 2 de julio], 1968 [Real decreto 3278/1968:26 de diciembre (Carnet de Empresa con Responsabilidad)] y 1972 [Circular nº32 del Gobierno Civil].
- 9 Así se deduce, por ejemplo, de la convocatoria municipal del año 1961 en el periódico *La Vanguardia* (enero 14, febrero 4).
- 10 Ordenación de la industria de fotógrafo en el término municipal de Valls, Alcaldía, 1957, junio 21. Arxiu Municipal de Valls. Fondo Ayuntamiento de Valls. Actividades. Ref: 1694\_50.
- 11 Archivo de la Delegación del Gobierno en Cataluña. Serie de circulares. Caja 058 (H-04). Citado en F. Rius et al. (2014: 24, rf. 18). A veces los fotógrafos solicitaban directamente a la municipalidad el permiso para ejercer en la vía pública. Es el caso del fotógrafo de Girona, Martí Massafont (Navarrete & Parer, 2012) o de la misma ciudad de Valls, Fermín Pradies.
- 12 Abordar el lenguaje del reportaje social y familiar como un género de posición intermedia y basculante respecto a otros géneros, que combina un lenguaje ahora dinámico, ahora estático, y se desplaza de lo particular a lo colectivo, pleno de referencias socio-culturales propias de la sociedad franquista dada.

## BIBLIOGRAFIA

- Alonso Martínez, J., & Purcet, A. (2014). Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España. *Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales*. Girona: CRDI.
- Batchen, G. (2008). Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique. *Études photographiques*, 22. <http://etudesphotographiques.revues.org/999>. Consultado el 30 de marzo de 2015.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- F. Rius. (2013). *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Universitat de Barcelona et al.
- F. Rius, N., Álvarez, P., Pardo, I., & González, D. (2014). *Joan Balmes i Benedicto (Sabadell, 1915-2004). Un fotoreporter social del primer franquisme*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell.
- Fontana, J. Ed. (1986). *España bajo el Franquismo*. Barcelona: Crítica.
- Insenser, E. (2000). *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*. Girona: Curbert Comunicació Gràfica.
- López Mondéjar, P. (2003). *Historia de la fotografía en España*. Madrid, Barcelona: Lunwerg.
- Martí Baiget, J. (2000). *Valls, una memòria fotogràfica (1845-2000)*. Valls: IEV.
- Moreno, R. (2013). *Jose Demarí Campua. Viviendo entre fotos*. Barcelona: Península.
- Moreno Sardà, A. (2008). Modelos de integración y marginación social en la prensa de masas: *El Caso (1952-1976). Mediaciones sociales*, 3.
- Navarrete, F. & Parer, P. (2012). *Martí Massafont*. Girona: Ajuntament de Girona, Arxius i Publicacions, Rigau Editors.
- Olmeda, F. (2011). *Gyenes. El fotógrafo del optimismo*. Barcelona: Península.
- Pasternak, G. (2013). Photographic Histories, Actualities, Potentialities: Amateur Photography as Photographic Historiography. In Pollen, A. & Baillie, J., Eds. *Reconsidering Amateur Photography. As part of Either/And*, Online commissioned essay series for the National Media Museum.
- Sánchez Vigil, J. M., & Olivera Zaldua, M. (2014). *Fotoperiodismo y República*. Madrid: Cátedra.
- Torres Diaz, F. (1999). *Crónica de un siglo de fotografía en España*. Barcelona: Fopren.