

# Influència pictòrica en la foto fixa a Espanya als anys 40

Jornades Imatge i Recerca 2022  
Miquel Àngel Pintanel Bassets  
ICEC – Filmoteca de Catalunya

## Introducció

Els anys 40 es podrien anomenar l'edat d'or de la foto fixa a Espanya, sobretot si ens centrem en la professió de foto fixa, però també en les característiques de les imatges resultants. Hi ha varis factors que porten a aquesta culminació i d'altres que porten al seu declivi. En les fotos fixes de la primera meitat dels anys 30 ja es veia una gran progressió en la qualitat de les composicions, interrompuda per la Guerra Civil, però és en els anys 40 on podem veure un gran canvi. A partir dels anys 50 les qualitats de les fotografies, menys en algunes excepcions, seran unes altres. És ficar-se en un camí embarrat afirmar que a partir d'un moment aquesta qualitat és menor, però alguns factors de la producció cinematogràfica fan que ja no es pugui dedicar el temps que es dedicava a la realització de les fotografies i això s'aprecia en el resultat final.

Una de les coses que destaca és la influència de la pintura en moltes fotos fixes. Això fa que facin servir tècniques compositives pròpies de la pintura i en tinguin una gran influència temàtica. Les fotografies estan fetes en el context d'una producció cinematogràfica, però malgrat el cinema també té relació amb la pintura es compona molt diferent, menys en casos puntuals. Per exemple, quan una foto fixa copia de forma més o menys fidel un quadre existent, normalment existeix un pla a la pel·lícula que realitza la mateixa còpia.

En aquest moment les fotos fixes encara són fetes en les pauses del rodatge i són composades expressament per a la ocasió, no es fan servir fotogrames del film per aquests usos. Són fotografies promocionals de la pel·lícula per a exposar a les entrades del cinema en forma de lobby cards, per a publicar a la premsa, però també explicaven una història quan formaven part de les novel·les cinematogràfiques. Aquestes publicacions eren l'adaptació del guió de la pel·lícula en forma de novel·la que tenien un plec central amb fotografies del film les quals tenien com a peus de foto diàlegs del mateix. Aquest producte literari tenia un efecte similar al dels videojocs amb els films actuals, ja que es va convertir en una indústria paral·lela que donava un gran rendiment econòmic<sup>1</sup>.

Als anys 50 canvia molt l'estètica fílmica, les pel·lícules comencen a ser més naturalistes i a rodar més en exteriors. Els exteriors són espais on és molt més difícil controlar la il·luminació i adaptar-la a la foto fixa; apart, aquestes localitzacions es reserven per un espai de temps més limitat que els estudis cinematogràfics. A partir de l'any 1952 es crea una nova llei que regula el cinema i que canvia molt la forma de produir les pel·lícules.

## La professió de foto fixa

La professió de foto fixa estava emmarcada en el sistema imperant al cinema espanyol del meritariatge; menys en casos comptats, com el d'Emili Godes, Pérez de Rozas o Joan Maymó, els quals ja tenien una carrera fotogràfica paral·lela. El funcionament d'aquest sistema implicava que la categoria de foto fixa era una via d'entrada obligada per a poder treballar després de segon operador o ajudant de càmera, i, finalment, director de fotografia si es donava el cas d'arribar al

---

<sup>1</sup> Díez, E. 2001: "La novela cinematográfica", *RILCE: Revista de filología hispánica*, 17.1, pp. 45-64.

màxim de la professió. Això vol dir que, poc o molt, pràcticament tots els directors de fotografia havien fet la feina de foto fixa als seus inicis.

Des del punt de vista de la producció el foto fixa ja era contractat des del primer moment de la preproducció del film i cobrava, aproximadament, com un maquillador, això seria entre un segon i tercer nivell salarial.

Fins a meitats de la dècada dels 40 no hi va haver cap formació reglada per a cap de les professions cinematogràfiques<sup>2</sup>, tot i que hi havia hagut cursos aïllats, com per exemple des de 1941 a la *Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid*. L'any 1947 es crea la primera carrera de pràctica cinematogràfica, que es cursava al *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*. En el pla d'estudis no hi ha cap curs de foto fixa, però entre totes les especialitats, clarament tècniques, hi apareixen Història de l'Art, impartida per José Camón Aznar, i Història del Cinema. Això reforça la idea que es considerava que s'havia de tenir coneixement de les altres arts per poder realitzar cinema.

Hi ha moltes mancances en la historiografia sobre la figura del foto fixa, probablement com moltes figures que queden a cavall de dos àmbits de recerca. Ni la història del cinema, ni la de la fotografia li han dedicat gaire atenció. Tampoc hi ha gairebé fonts de l'època que en parlin i sovint el seu nom ni apareix als títols de crèdit. Apart, hi ha un problema afegit en cercar informació i és que en el context cinematogràfic les paraules *Fotògraf* i *Fotografia*, si el context no indica el contrari, es refereixen a la direcció de fotografia de la pel·lícula. Hi ha casos en que encara es complica més la cosa si no es coneix bé el context com en un text d'una revista<sup>3</sup>: "*En este film debutan como operadores dos afamados y veteranos fotógrafos: Antonio Ballesteros y Valentín Javier. Los dos conocen su oficio y los dos saben perfectamente los secretos y trucos del cine*". En aquest cas *fotógrafos* és equivalent a foto fixa, la qual havia estat la seva professió fins aquell moment, y *operadores* a directors de fotografia.

Curiosament una referència hemerogràfica al foto fixa és relativament negativa i expressada per un persona que es dedicava al cinema; la trobem a la revista *Primer Plano*<sup>4</sup> el 1943 on per defensar els escriptors cinematogràfics, diu "*En el Reparto de la pel·lícula el nombre del argumentista, guionista y dialoguista aparece muchas veces en el mismo lugar que el del maquillador, foto fija, decorador, modisto, etc.; es decir, restándole importancia, y esto no es justo*".

#### Les tasques del foto fixa

Les fotografies d'escena que recreen una escena del film, també anomenades directament fotos fixes, són la principal feina del foto fixa. Com ja hem comentat, aquestes fotografies són realitzades en les pauses del rodatge de forma planificada, ja que normalment no són còpies dels fotogrames de la pel·lícula. Ja en aquell moment els drets de les fotos fixes queda clar que són del productor de la pel·lícula i no del fotògraf. En la documentació que acompanyava les fotografies del fons Reproducciones Sabaté, podem veure que les comunicacions eren amb el productor o amb la productora, com és el cas de l'empresa CIFESA. Aquesta empresa fins i tot tenia uns sobres propis, diferents dels que utilitzava el laboratori. En el fons Reproducciones Sabaté ni ha els negatius originals que la productora lliurava i pels rebuts que tenim d'algun film sabem que la productora

---

<sup>2</sup> Aranzubia Cob, A. 2004: *Carlos Serrano de Osma, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona*, pp. 67, 146. [En línia] < <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/14081> > [consulta: 22 de juliol de 2022]

<sup>3</sup> 1950: "Sangre en Castilla", *Primer Plano*, 500, p. 20.

<sup>4</sup> 1943: "Los pobrecitos escritores", *Primer Plano*, 144, p. 14.

pagava tot el material fotogràfic que utilitzava el foto fixa. És notòria la manca d'interès de la premsa per la tasca del foto fixa en la fotografia d'escena.

També realitzava les fotografies de rodatge en les quals es veu l'equip de filmació treballant o en algun moment relacionat directament amb el rodatge. Això s'ha pogut documentar pel revers de les còpies en paper d'aquests tipus de fotografies, ja que sovint porten el segell professional del fotògraf i aquest coincideix amb el responsable de la foto fixa.



Figura 1. *El hombre que las enamora* (Josep Maria Castellví, 1946). Foto: Ricardo Albiñana

Entre les seves tasques, apart de les esmentades fotografies d'escena i de rodatge, hi havia la de fer fotografies dels decorats, el vestuari o la caracterització dels actors per a que el director veiés l'efecte que feien abans de començar a rodar. Veiem reflectides a la premsa les tasques de preproducció del foto fixa el 1945<sup>5</sup>: *“Se ha elegido telas y tras las pruebas de los modelos cuyos diseños ya conoció antes Rafael Gil, aparece Ortas, el fotógrafo de foto fija, que tira unas placas a fin de que el director examine a la perfección como quedan los trajes*

*definitivamente, y el personaje tal como se moverá ante la cámara”.*

A vegades també s'encarregava de les fotografies d'estudi, però no en tots els casos. Quan no les realitza es fa evident ja que el negatiu és signat per l'autor. Aquesta autoria diferent es fa evident a la premsa ja que quan hi ha un retrat s'acostuma a citar l'autor al peu de foto, cosa que no acostuma a passar amb les fotos fixes. Podia ser que no realitzés les del film complet o en alguns casos es limita a alguna de les estrelles del film que prefereix ser fotografiada per algun retratista concret. Alguns d'aquests retratistes poden ser Antonio Ibáñez, Armando Seville o Juan Gyenes.

El foto fixa no feia les fotos que ara anomenem de *raccord*, utilitzades per a controlar la continuïtat del rodatge. La tasca de continuïtat la feia la professió de script, molt sovint dones, utilitzant anotacions i memòria fotogràfica.

Tampoc realitzava les fotografies de reportatge, com arribades d'actors al rodatge o fotos per la premsa, que feia l'anomenat *reporter*, qui cobrava per jornades ja que no era permanentment al rodatge. Només se'l cridava si hi havia algun esdeveniment concret que la productora volia promocionar. En resum, feia qualsevol fotografia que no estigués feta en el mateix lloc de rodatge.

Qui planificava les fotografies?

Hi ha controvèrsia, ja que no hi ha fonts que ens en parlin, sobre qui planificava les fotos fixes. A favor de que fos el mateix foto fixa hi ha d'entrada els motius econòmics, semblaria que el nivell de sou que cobra és superior al d'una persona que només dispara i revela fotografies. El seu rang de salari està dins de les tasques creatives, com hem comentat anteriorment. Si simplement fos una feina tècnica el seu sou s'igualaria al d'un foquista o un electricista; o un tècnic de so, que potser s'acostaria més en complexitat tècnica. Apart hi ha el fet que probablement el director i el director de fotografia es dediquessin a altres tasques com la planificació de la següent presa del rodatge.

---

<sup>5</sup> Luzarreta, Tomás G. 1945: “Cómo se prepara una gran película “La Pródiga””, *Primer Plano*, 267, p. 4.

També és curiós que si el director de fotografia planificava les fotografies, malgrat són llenguatges diferents, no aprofités més vegades les acurades composicions d'algunes fotos fixes en el rodatge.

Pot ser probable que cada cas fos un món i que directors de fotografia com Torres Garriga, qui havia estat un molt bon foto fixa participessin més de la planificació de les fotos fixes, o que alguns directors volguessin controlar més la visió del seu film en la seva promoció.

### Canvi del punt de vista

Al llarg del text comentem en diferents parts que tenim molt poques dades sobre els foto fixes, però només començar hem afirmat que els anys 40 es podrien considerar l'edat d'or de la foto fixa. Als anys 30 analitzant les fotografies ja es podia veure que hi havia una planificació en les fotografies i que aquesta era relativament autònoma de la filmació, però als anys 40 es va un pas enllà. Vam arribar a aquesta conclusió analitzant les fotografies catalogades del fons Reproducciones Sabaté, el qual és molt representatiu de l'època reflectida en aquest article. Però no va ser el procés de catalogació el que ens va fer arribar a aquesta conclusió, sinó la preparació d'una exposició. El fet de triar les imatges fa canviar el punt de vista habitual, ja que sobrepassa el de la catalogació aïllada d'objectes; encara que siguin en una sèrie, com les que corresponen a un film concret. Posar en relació les fotografies ha fet apreciar quines eren les seves característiques. En una exposició anterior<sup>6</sup>, sobre foto fixa als anys 30, es van posar les foto fixes més en relació amb el cinema i la societat de l'època, però en aquesta van manar les característiques estètiques de la foto fixa. Així, el següent apartat és producte de l'anàlisi i comparació de les imatges amb diferents obres pictòriques i corrents artístics.

---

<sup>6</sup> Pintanel Bassets, M. A. i Rius, N. F. 2018: *República, Guerra, Dictadura: Foto fixa Sabaté*. [En línia] <<https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/73724>> [consulta: 22 de juliol de 2022]

## Anàlisi de fotografies i comparativa

En moltes de les fotos fixes veurem influències de la pintura i podem constatar que aquest és també un interès del cinema de l'època, tant creant escenes que copien quadres, com per l'aparició de molts personatges que són pintors. Farem una anàlisi d'algunes de les fotografies per a que s'entengui el que volem demostrar. El fons estudiat té 3.434 fotografies i en aquest article en veurem una petitíssima mostra; la majoria d'aquestes fotos es poden veure al Repositori en línia de la Filmoteca de Catalunya. Ens centrem en les fotografies d'escena, que són les que tenen aquesta relació amb la pintura. Les fotografies de rodatge, malgrat algunes semblen preparades, no es componen com les d'escena.

### Còpies (Lámina 1)



a) Fotograma de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)

b) *Agustina de Aragón*. Foto: Antonio López Ballesteros

c) *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"*, Francisco de Goya, 1814

d) Fotograma de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).

e) *Locura de amor*. Foto: Antonio López Ballesteros

f) *Doña Juana la Loca*, Francisco Pradilla y Ortiz, 1877

g) Fotograma de *El camino del amor* (Josep Maria Castellví, 1943).

h) *El camino del amor*. Foto: Julio Ortas

i) *El doctor*, Luke Fildes, 1891, Tate

### Còpies

Quan hi ha una còpia d'un quadre molt elaborada aquesta apareix també a la pel·lícula de forma estàtica i en un pla general, malgrat que els films utilitzen normalment plans més curts. En podem veure varis exemples a la làmina 1. Aquestes còpies no són exactes, tot i que ho pugui semblar si es fa una mirada ràpida. Una de les diferències més evidents és que en els quadres els personatges estan en molts casos superposats, i a la fotografia estan disposats en grups; com veurem més

endavant, aquesta disposició és pròpia de la foto fixa. Un cas especial és el de *El camino del amor* (Josep Maria Castellví, 1943), on podem veure el quadre *El doctor* de Luke Fildes reinterpretat canviant la disposició dels personatges i els elements.

#### Semblances temàtiques (Làmina 2)



a) *La vida encadenada* (Antonio Román, 1948). Foto: Julio Ortas



b) *Balarrasa José* (Antonio Nieves Conde, 1950). Foto: Antonio Ortas



c) *Malvaloca* (Luis Marquina, 1941). Foto: Ricardo Albiñana



d) *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Foto: Antonio López Ballesteros



e) *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948) Autoria desconeguda



f) *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1947). Foto: Julio Ortas

#### Semblances temàtiques

A la làmina 2 podem veure com els referents a les fotos fixes són molt variats, però la majoria són de pintura naturalista. Sorpren la quantitat de models surrealistes i alguns de tan allunyats com la pintura Preraphaelita. Podem veure a *Pequeñeces* (lám. 2.d) i altres films la utilització de les màscares que recorden especialment les de Goya o Gutiérrez Solana.

També podem veure en la fotografia de *La fiesta sigue* (lám. 2.e) que, apart dels paral·lels pictòrics, hi ha altres influències com la il·luminació teatral.

La sirena negra (làmina 3)



a) The meaning of night. Rene Magritte, 1927



b) La sirena negra. Carlos Serrano de Osma, 1947.  
Fotografia (retall): Emili Godes



c) La sirena negra. Carlos Serrano de Osma, 1947. Foto:  
Emili Godes



d) La sirena negra. Carlos Serrano de Osma, 1947.  
Foto: Emili Godes



e) La sirena negra. Carlos Serrano de Osma, 1947. Foto:  
Emili Godes

Com podem veure a la làmina 3 amb uns pocs exemples de les seves fotos fixes *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947) és un dels films que mereix un capítol apart amb les referències pictòriques, sens dubte. En aquest cas el mèrit és una combinació entre la feina del director Carlos Serrano de Osma, la del director de fotografia Salvador Torres Garriga i la qualitat d'Emili Godes. La majoria dels referents utilitzats són surrealistes, però també tenim una fotografia que recorda molt a

Caspar David Friedrich d'uns personatges enfront del mar. En un llibre de 1995 sobre Caspar David Friedrich, Wieland Schmied compara les obres d'ell amb les de Magritte<sup>7</sup>, també s'ha parlat abastament de l'obra de Dalí de 1929 *Noia a la finestra* en aquest mateix sentit. Apart d'aquests referents, aquest film té una de les fotografies d'escena amb menys profunditat de camp que es puguin veure, en la qual només és enfocat el dit de la protagonista (lám. 2.e). Aquesta fotografia correspon a un moment en que els dos personatges s'estan separant psicològicament i Godes aconsegueix amb mestria mostrar-ho en una fotografia el que fa el film en diversos plans. No es tracta d'un error o un descart, ja que es pot veure a l'angle inferior dret el número de clixé apuntat a mà al negatiu, el qual ens indica que fou seleccionat per a promocionar el film.

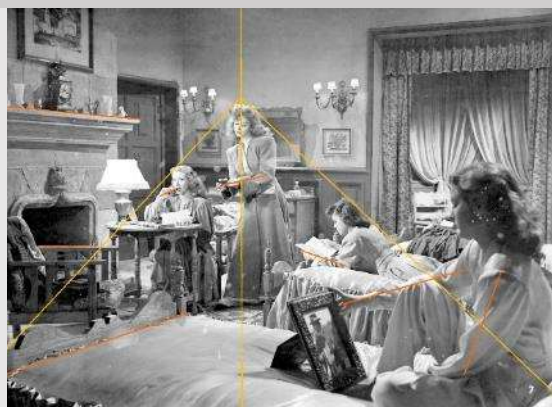
### Línies de composició

Una de les característiques compositives que manlleva de la pintura la foto fixa és l'ús de les línies de composició, amb especial predilecció pels triangles com podem veure a la làmina 4 en dos exemples.

#### Triangles (Làmina 4)



a) *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948) Autoria desconeguda



b) *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) Autoria desconeguda



### Triangles

Apart de que moltes de les fotografies compleixen la regla dels terços, també és habitual que utilitzin els triangles per a compondre. A vegades forçant una mica l'escena amb personatges en posicions que no acaben de ser naturals, com podem veure en els personatges que són drets a les dues fotografies.

Podem apreciar a *La fiesta sigue* (lám. 4.a) un recurs habitual en la foto fixa, el qual es posar un personatge en un dels angles inferiors fora de focus per a donar més profunditat a l'escena. Una de

<sup>7</sup> Schmied, W. 1995. *Caspar David Friedrich*, pp. 41-42.



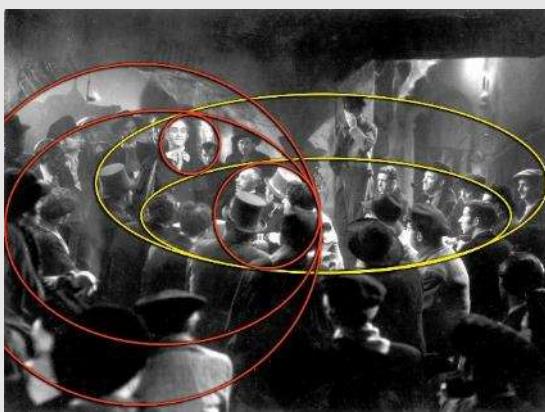
les preocupacions del foto fixa es que el decorat semblés més gran del que era i amb aquest efecte augmenta la sensació de profunditat. També aprofita alguns elements del decorat, com objectes més petits de la mida habitual que es posen en primer pla o maquetes que ja existeixen al film, però aquest recurs és propi de la fotografia. A la pel·lícula la càmera es desplaça per a poder aconseguir aquest mateix efecte de profunditat.

La imatge del film *¡A mí la Legión!* (làm. 4) és diferent de la filmació, en el qual els personatges que veiem a la fotografia estan repartits per una panoràmica lateral que s'allarga uns quants metres en un pla mitjà llarg. El que es va rodar, apart de no tenir la composició triangular, no recorda tan els quadres de les Pietats. És destacable la utilització d'un model artístic religiós en una pel·lícula d'ambient bèl·lic. La fotografia, com indica la marca de clixé<sup>8</sup> C - 4, havia estat triada per a ampliar-la a mida lobbycard. A més, hi ha reproduccions amb el segell de CIFESA en paper fotogràfic a la venda actualment d'aquesta fotografia, així que, estranyament va passar el filtre de la censura.

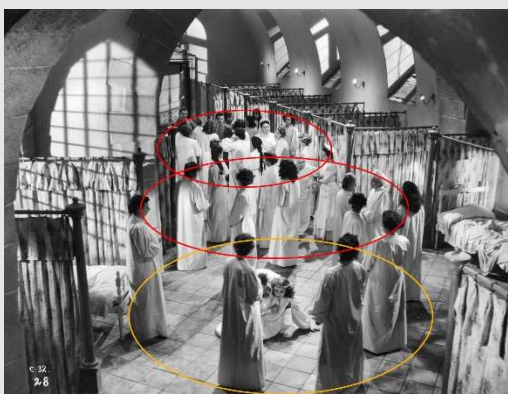
#### Cercles (làmina 5)



a) *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1950)  
Foto: Rafael Pacheco



b) *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950)



#### Cercles

A la làmina 5 podem veure com també es fan servir els cercles per a compondre. No ho hem afegit a la imatge on estan marcades les línies, però en els dos exemples es podrien traçar també dos triangles, especialment a *El capitán Veneno* marcant la posició del personatge que fa el discurs. L'ús de cercles és molt poc habitual i probablement només va ser utilitzat per a fer més simple la lectura de la

<sup>8</sup> La lletra C en aquest context significa Color. Els lobbycards eren acolorits a mà i per això la indicació al negatiu té aquest significat; quan eren destinats a més d'un ús hem vist que al sobre s'indicaven la resta d'usos, per exemple "COLOR / PRENSA" o a vegades hi ha els dos números de clixé al mateix negatiu.

imatge, ja que no són exemples gaire reeixits des del punt de vista de la composició; especialment a *De mujer a mujer* (làmn. 5) on l'acció principal se situa en les actrius que són a terra a l'interior del cercle inferior. Aquesta fotografia és totalment oposada a l'escena del film amb la càmera que va passant d'una actriu a una altra en una moment de bogeria col·lectiva.

#### Mirades (làmina 6)

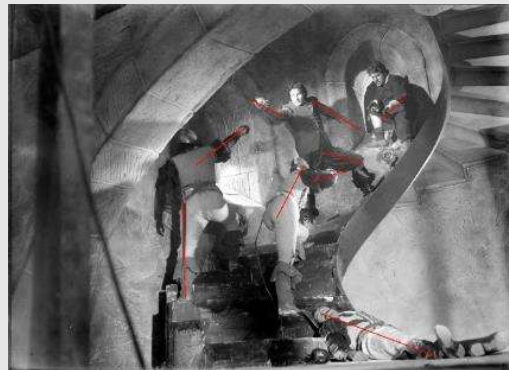


*El ángel gris* (Ignacio F. Iquino, 1947) Foto: Alfonso Abadal

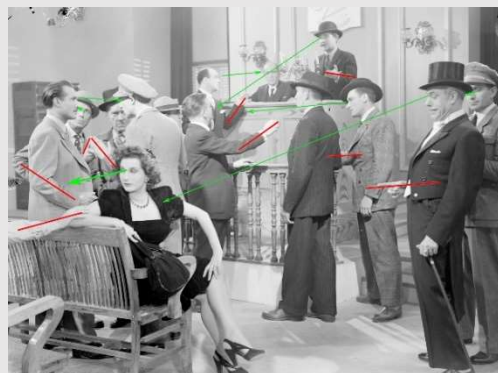
#### Mirades

Les fotos fixes han d'explicar el que passa en una seqüència, o a vegades en diferents seqüències, que tenen diferents accions. Quan es tracta de mostrar la relació entre diferents personatges s'utilitzen les mirades per a resumir aquestes accions. Aquestes mirades que aquí veiem com si passessin totes al mateix temps, en realitat al film serien diverses interaccions entre els personatges.

#### Línies de tensió (làmina 7)



a) *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1948) Foto: Armando Seville



b) *La muralla feliz* (Enrique Herreros, 1947). Foto: Emili Godes

Línies de tensió

Un altre dels recursos, que podem veure a la làmina 7, és l'ús de línies de tensió per donar dinamisme a la imatge, per centrar l'atenció en un punt o per fer l'efecte equivalent a les mirades de relació entre personatges. De fet, com podem veure a *La muralla feliz* (làm. 7.b), també es poden combinar les dues formes de composició.

#### Divisió espacial en plans (làmina 8)



a) *Un viaje de novios* (Gonzalo Delgràs, 1947) Foto: Juan Maymó



b) *El sótano* (Jaime de Mayora, 1949). Foto: Guzmán / Antonio Ibáñez

#### Divisió espacial en plans

A la làmina 8 veiem dos exemples d'una forma de compondre que col·loca els personatges en profunditat col·locant-los en unes fileres imaginàries. Hi ha alguns motius que podrien fer que s'utilitzés aquest recurs, uns de tècnics i altres d'estètics. El primer motiu podria ser bastant prosaic: en un estudi cinematogràfic els focus estan col·locats en uns bastidors a la part superior, podem apreciar-ho a la figura 1, que estan col·locats en posicions regulars. Això faria més fàcil la il·luminació de cada element si està col·locat en llocs regulars. Els efectes estètics estan relacionats amb augmentar la profunditat de l'escena, ja que és més fàcil apreciar l'espai amb aquesta simplificació; ens ho reforça, a més, que en els dos casos que hi ha un element en primer pla fora de focus, el qual ja em he explicat que s'utilitzava per aquesta finalitat. També és més fàcil d'aquesta forma centrar l'atenció en un punt, en el primer cas el mossèn del fons, reforçat a més perquè a la banda esquerra hi ha personatges sols i a la dreta en parelles.

## Diorames

Un cas que s'allunya dels referents pictòrics, però que no deixa els artístics, és la semblança que tenen algunes formes de compondre, com l'esmentada amb la divisió espacial en plans, amb els diorames. Hi ha bastants casos del trencament de dues escenes en dos plans completament diferents com es fa habitualment amb els diorames quan hi ha diverses escenes representades, especialment els de motius religiosos.

Un cas de com s'utilitzava l'hem pogut comprovar veient el film *90 minutos* (lám. 9.d), on el primer pla i el que passa a l'habitació del fons correspon a dues seqüències independents. La seqüència que podem veure al fons passa abans que la de primer pla, fins i tot estan separades per un recurs que indica que ha passat un temps entre elles. A nivell de composició, un recurs que veiem en alguns quadres, també destaca el personatge del policia que tot i estar situat en l'escena del fons mira cap als personatges de primer pla, relacionant els dos plans.

### Diorames (làmina 9)



a) *Cristina Guzmán* (Gonzalo Delgràs, 1943)  
Foto: Manuel Novoa



b) *Torbellino* (Luis Marquina, 1941) Autoria desconeguda



c) *Es peligroso asomarse al exterior* (Alejandro Ulloa, 1945). Foto: Salvador Torres Garriga



d) *90 minutos* (Antonio del Amo, 1949) Foto: Antonio Ibáñez