



HAL
open science

Calvo Sotelo fotografiado por Alfonso el 13 de julio de 1936: ¿una imagen póstuma para el carisma?

Jacques Terrasa

► **To cite this version:**

Jacques Terrasa. Calvo Sotelo fotografiado por Alfonso el 13 de julio de 1936: ¿una imagen póstuma para el carisma?. *Iberic@l*, 2013, 4, pp.25-40. <hal-04068987>

HAL Id: hal-04068987

<https://hal.science/hal-04068987v1>

Submitted on 14 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Calvo Sotelo fotografiado por Alfonso el 13 de julio de 1936: ¿una imagen póstuma para el carisma?

Jacques Terrasa

Resumen: El 13 de julio de 1936, Alfonso Sánchez García –él firmaba Alfonso– logra penetrar en el depósito de cadáveres del cementerio de Madrid para fotografiar el cuerpo de José Calvo Sotelo, asesinado unas horas antes. En la imagen en picado vemos, rodeado por una decena de hombres, el cuerpo ensangrentado del diputado monárquico, con el rostro orientado hacia el médico forense. “Al tratarse de nuestros muertos, el espectáculo de un rostro desnudo siempre fue marcado por una fuerte prohibición”, escribe Susan Sontag. ¿Por qué la imagen del combatiente, del jefe, del héroe no debe ser contaminada por la idea de descomposición física? ¿Qué subsiste del carisma del líder cuando éste sólo es un montón de carnes inertes? Por fin, ¿Por qué la foto robada de una persona después de una muerte violenta será tan diferente del “último retrato” de un difunto, todavía de moda en la época de la Segunda República, imagen apacible de una “muerte hermosa” de la que cualquier atisbo de agonía ha sido borrado?

Palabras clave: Calvo Sotelo (José), Alfonso, Segunda República, Guerra Civil, fotografía, cadáver

Resumé : Le 13 juillet 1936, Alfonso Sánchez García –qui signait Alfonso– arrive à pénétrer dans la morgue du cimetière de Madrid pour photographier le corps de José Calvo Sotelo, assassiné la nuit antérieure. Sur l’image en plongée nous voyons, entouré par une dizaine d’hommes, le corps ensanglanté du député monarchiste, dont le visage est tourné vers le médecin légiste. “S’agissant de nos morts, le spectacle d’un visage nu a toujours été frappé d’un interdit puissant”, écrit Susan Sontag. Pourquoi l’image du combattant, du chef, du héros ne doit-elle pas être contaminée par l’idée de décomposition physique? Que reste-t-il du charisme du leader quand celui-ci n’est plus qu’un amas de chairs inertes? Enfin, pourquoi la photographie volée d’une personne marquée par une mort violente sera si différente du “dernier portrait” d’un défunt, toujours à la mode à l’époque de la Seconde république, image paisible d’une “belle mort” d’où a été effacée toute trace d’agonie?

Mots-clés : Calvo Sotelo (José), Alfonso, Seconde république, Guerre civile, photographie, cadavre

Lo escribía Susan Sontag en su último libro sobre la fotografía: “Al tratarse de nuestros muertos, el espectáculo de un rostro desnudo siempre fue marcado por una fuerte prohibición¹”. Y añadía, en el párrafo siguiente: “Cuanto más alejado o exótico es el lugar, más fácil nos resulta mirar a los muertos y a los moribundos a la cara²”. La famosa fotografía de José Calvo Sotelo en el depósito de cadáveres de Madrid, sacada por Alfonso el 13 de julio de 1936, algunas horas después de la muerte del líder de la derecha parlamentaria, no oculta la cara sangrienta del diputado; todo lo contrario, la expone, ofrece su retrato póstumo para la eternidad³. Como ocurrió para otros líderes carismáticos del siglo

1. SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, París, Christian Bourgois Éditeur, 2003, pág. 78: “S’agissant de nos morts, le spectacle d’un visage nu a toujours été frappé d’un interdit puissant”.

2. *Ibid.*, pág. 79: “Plus l’endroit est éloigné ou exotique, plus il nous est loisible de regarder les morts et les mourants en face”.

3. Esta fotografía, muy conocida, se encuentra fácilmente en Internet. Remitimos, entre otras, a las páginas

xx, algún fotógrafo se empeñó en fijar para siempre la imagen prohibida, la imagen anti-carismática que se opondría luego a los íconos hagiográficos de aquellos líderes. Hay otros ejemplos. Veamos en los archivos Casasola las imágenes de Emiliano Zapata en sus momentos de gloria, o la famosa foto de Ernesto Guevara sacada por Korda, para compararlas con las de sus respectivos rostros poco después de su muerte: la de Zapata, el 10 de abril de 1919, o la del Che asesinado en Bolivia en octubre de 1967. En ambos casos, el espectáculo del rostro del líder muerto viene a contrarrestar su imagen seductora, objeto de admiración. Pero también le da una dimensión mítica –incluso crística– que debemos tomar en consideración. Sin embargo, para Calvo Sotelo, no existe esta dualidad, la del cuerpo glorioso opuesto al cuerpo martirizado; las pocas fotografías que tenemos de él antes de su muerte no ostentan ningún carisma –aunque sí lo poseía como orador, si consideramos los testimonios sobre sus discursos en el parlamento. Por lo tanto, sólo podremos considerar su imagen póstuma, para desarrollar una reflexión sobre carisma y fotografía.

Como composición icónica, una fotografía posee una lógica interna que estudiaremos en la segunda parte de este artículo, dedicada a la cuestión del carisma. Pero antes, resulta imprescindible –para una imagen de esta naturaleza– verla como la huella, única, irrepetible, de un acontecimiento que marcó la historia de España. En otros términos, considerar la dimensión indicial del documento fotográfico: ¿Qué memoria de una realidad de hace tres cuartos de siglo podemos asociar a esta imagen? Para decirlo de modo concreto: ¿Quién sacó la fotografía? ¿En qué condiciones? ¿Con qué material? ¿Cuándo y dónde? ¿Qué sabemos de las horas que precedieron y siguieron el momento de la instantánea?

Firmada por *Alfonso*, esta fotografía posee una autoría colectiva, la de un estudio fotográfico que funcionó en Madrid durante casi todo el siglo xx. Alfonso Sánchez García (1880-1953), auxiliar en un estudio madrileño a partir de los quince años, realizó sus primeros trabajos para la prensa en 1900 y empezó a utilizar la firma *Alfonso* en 1904, aunque habría que esperar el año 1910 para la apertura de su primer estudio en la calle Fuencarral. Con sus tres hijos –Luis, Alfonso y Pepe– funcionó este taller, principalmente entregado al reportaje fotográfico hasta el final de la Guerra civil, y luego sólo al retrato, en el nuevo estudio de la Gran Vía, a partir de 1940, cuando se les denegó la inscripción en el registro oficial de periodistas.

En 1952, la Dirección General de Prensa rehabilitó profesionalmente a Alfonso y a sus hijos. Pero ya era tarde. El más popular reportero madrileño de su tiempo no volvería a trabajar para la prensa, excepto en circunstancias excepcionales. Una de ellas había sido [el] reportaje realizado en el palacio de El Pardo para el diario *ABC*, en 1949. Fue su último trabajo conocido. El 13 de febrero de 1953, moría en su domicilio de la calle de General Arrondo, víctima de un cáncer del pulmón⁴.

El 13 de julio de 1936, fecha del asesinato de José Calvo Sotelo, dos fotógrafos podían haber sacado la foto del cadáver del diputado de Renovación Española, Alfonso (el padre) o *Alfonsito*⁵, su hijo mayor. En efecto, Alfonso Sánchez Portela (1902-1990) ayudaba a su padre desde la edad de 13 años, cuando entró de aprendiz en el estudio, “con lo que esta palabra significaba entonces: barrer el taller, fregar cubetas, hacer recados, entregar pruebas, atender a los oficiales, preparar líquidos y otras actividades del mismo estilo⁶”. Rápidamente se convirtió, con sus fotografías de la guerra de África, en “uno de

siguientes: <http://lojodemelkart.blogspot.fr/2012/04/alfonso-en-16-fotografias.html>, [15/11/12]; y http://elpais.com/diario/2006/07/18/espana/1153173607_740215.html, [08/05/2013].

4. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso. Cincuenta años de la historia de España*, Barcelona, Lunwerg, 2004.

5. Fue el apodo que le dieron sus compañeros de profesión, según SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso. Imágenes de un siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pág. 17.

6. *Ibid.*, págs. 18-19.

los mejores reporteros gráficos del país⁷”, y en la década de la dictadura de Primo de Rivera, la galería *Alfonso* alcanzó “su máximo esplendor, con veintidós empleados especializados más los aprendices⁸”. Sin embargo, todas las fotografías llevaban la misma firma –*Alfonso*–, que usaba desde hacía más de treinta años un veterano fotógrafo de 56 años de edad.

Puede decirse que, desde el día en que el golpe de estado de Primo de Rivera dejó en suspenso la Constitución hasta que una cuadrilla de generales africanistas se sublevó contra la República, sentó el fotógrafo acta gráfica de la historia de España. En sus cámaras han quedado reflejados los acontecimientos más relevantes de aquellos años convulsos [...]⁹.

Ahora bien, ¿quién se esconde detrás de cada una de aquellas fotografías? Porque es evidente, para Publio López Mondéjar, que “Alfonso no sólo debió multiplicarse, sino emplear a fondo a los miembros más cualificados de su estudio, empezando por sus propios hijos¹⁰”.

El autor de la fotografía del cadáver de José Calvo Sotelo en la morgue del cementerio del Este fue sacada, sin lugar a dudas, por Alfonso Sánchez Portela, el primogénito de Alfonso Sánchez García. Sobre todo, porque *Alfonsito* reivindicó la autoría de esta imagen, en el discurso que no tuvo la oportunidad de pronunciar, tras su recibimiento en 1989 en la Real Academia de Bellas Artes. Juan Miguel Sánchez Vigil, en un libro publicado en 1990 –el año en que murió *Alfonsito*–, reproduce el discurso inédito del académico, donde éste se refiere a aquella fotografía:

Viví con la máquina al hombro muchos acontecimientos que tenían por escenario la calle. [...] Después de infinidad de conflictos, huelgas y revoluciones como la de Asturias [*sic.* Asturias], el asesinato de Calvo Sotelo y tantos y tantos más, hasta la más cruel de las guerras, la de las dos Españas frente a frente¹¹.

Pero era fácil, casi cuarenta años después de la muerte de su padre, atribuirse la paternidad del documento. Sin embargo, una fotografía (sin firma) publicada en la prensa (y reproducida en 1982, tanto por Ian Gibson como por Luis Romero, en sus respectivos libros sobre la muerte de Calvo Sotelo¹²), muestra al “Juez Ursicino Gómez Carbajo, interrogado por los periodistas al llegar al cementerio del Este en la tarde del 13 de julio de 1936¹³”. Como lo señala Gibson, en su excelente trabajo de investigación, tanto en historia oral (interrogó con magnetófono a los protagonistas todavía en vida en 1980 y 1981 o a sus familiares, además de un importante trabajo de archivo), “varios periódicos concuerdan en precisar que el juez de guardia llegó a la Necrópolis a las tres o tres menos cuarto de la tarde¹⁴”. Vemos a Gómez Carbajo en la parte izquierda de la foto, rodeado por ocho periodistas, delante del pórtico de entrada de la necrópolis. Y en el centro de la imagen, inconfundible con sus gafas redondas y su pequeña estatura, además con la cámara en la mano izquierda, reconocemos a *Alfonsito*, listo para la información gráfica que nadie, excepto él, supo obtener ese día: una imagen del líder de las derechas españolas en la morgue

7. *Ibid.*, pág. 26.

8. *Ibid.*, pag. 34.

9. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 80.

10. *Ibid.*, pág. 82.

11. Alfonso Sánchez Portela, citado por SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, fotógrafo de un siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 228.

12. GIBSON, Ian, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*, Madrid, Argos Vergara, 1982, cuaderno de ilustraciones sin paginar. Véase también ROMERO, Luis, *Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*, Barcelona, Planeta, 1982, pág. 221.

13. GIBSON, Ian, *La noche...*, *op. cit.*, cuaderno sin paginar.

14. *Ibid.*, pág. 159. Se trata de la edición especial de *Ya* del 13 de julio de 1936, y de las ediciones de *Informaciones* y *ABC* del 14 de julio.

del cementerio.

La historia es conocida; Sánchez Vigil la cuenta, casi con las mismas palabras, en sus dos libros sobre *Alfonso*¹⁵. El fotógrafo había intentado entrar en el depósito de cadáveres del cementerio durante toda la tarde del lunes 13 de julio. Finalmente, el doctor Antonio Piga Pascual, responsable de la autopsia –Sánchez Vigil, seguramente a partir del relato oral que le hizo Alfonso en los años 1980, lo llama reiteradamente “doctor Puga”–, le facilitó “un pase como ayudante personal”. Así pues, podemos imaginar a *Alfonsito* con un bata blanca, similar a la que lleva el doctor Piga en la foto, sacando la famosa imagen. Pero la publicación de las fotografías fue prohibida por la comisión de censura, y “el juez encargado del caso le procesó por no respetar el secreto del sumario¹⁶”. Alfonso podría haber fotografiado a Calvo Sotelo después de haberse ido Gómez Carbajo al Juzgado, o al contrario, poco antes de su llegada, si nos fijamos en lo que se escribió en la edición especial de *Ya*, en la noche del 13 de julio:

Cuando se tuvo conocimiento de que el cadáver del señor Calvo Sotelo estaba en el cementerio, muchos se trasladaron a la Necrópolis. [...] Fuerzas de la Benemérita impedían la entrada al recinto. Uno de nuestros compañeros logró, sin embargo, llegar al depósito y ver el cadáver del señor Calvo Sotelo. [Sigue una descripción del cadáver, con algunas palabras suprimidas por la censura.] A las tres de la tarde, hora en que ha llegado el Juez de Guardia, se ha obligado a los periodistas a abandonar el recinto¹⁷.

¿Fue *Alfonsito* el periodista que pudo llegar al depósito antes de la llegada del juez? La descripción exagerada hecha en el reportaje (“Éste tiene la cara completamente desfigurada, al parecer, producidas las heridas por arma blanca, sin duda, y machetazos [...]”¹⁸) no concuerda con la fotografía hecha aquella tarde. Podría tratarse del periodista Santos Alcocer, de la redacción de *Ya*¹⁹. Pensamos que Alfonso sólo pudo pasar después de la salida del juez, tras haber insistido bastante para convencer al doctor Piga de que le dejase entrar. Y lo que vio (lo que vemos en la fotografía) se parece a la inspección ocular que hizo el juez unas horas antes:

Ursicino Gómez Carbajo lleva a cabo en el cementerio una inspección ocular. El cadáver está colocado boca arriba y con las ropas en desorden sobre la mesa de mármol del depósito. La pernera izquierda del pantalón remangada deja al descubierto una herida a lo largo de la tibia. En la nariz se descubre una contusión y en general la sangre mancha el rostro y la vestimenta²⁰.

Otra pregunta que nos podemos hacer: ¿Cómo pudo esconder su cámara el joven fotógrafo? Para contestar a esta pregunta, primero habría que determinar cuál fue el material utilizado. Alfonso y sus tres hijos empleaban la cámara Goerz, con placas de cristal de 9 x 12 cm. Existe una imagen en la que

15. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, fotógrafo...*, *op. cit.*, pág. 105 y pág. 110; y *Alfonso. Imágenes...*, *op. cit.*, pág. 53.

16. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso. Imágenes...*, *op. cit.*, pág. 53.

17. Reportaje publicado en la edición especial de *Ya*, el 13 de julio de 1936, también reproducido en I. Gibson, *op. cit.*, “Apéndice I”, págs. 217-227. Cita situada en las págs. 223-224.

18. *Ibid.*, pág. 224.

19. Según ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 213, nota 34: “El periodista Santos Alcocer, de la redacción de *Ya*, en un libro que publicó hace años, relata que fue el primero que de manera clandestina y en circunstancias novelescas descubrió el cadáver y lo identificó. Las fotografías que hizo el reportero gráfico Santos Yubero no aparecieron publicadas y se perdieron en posterior registro”. Comentaremos más abajo lo de las fotos de Santos Yubero.

20. *Ibid.*, pág. 217. A diferencia del libro de Ian Gibson, publicado también a principios de 1982, el libro de Luis Romero no precisa cuáles son sus fuentes con el mismo esmero historiográfico que el historiador inglés.

se ve a Alfonsito acompañando al presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora; el fotógrafo lleva su cámara Goerz en el antebrazo derecho²¹, y parece difícil que pudiera haber entrado al depósito del cementerio con un instrumento de tal tamaño. “Pero la imagen dramática del cadáver de Calvo Sotelo en la morgue del cementerio del Este fue tomada aún con la vieja cámara de placas”, afirma Publio López Mondéjar, algunas líneas después de habernos explicado: “No obstante, algunas de las mejores instantáneas de aquellos días las realizaron Pepe y *Alfonsito* con las Contax adquiridas en 1932²²”. Si miramos la imagen del fotógrafo al lado de Ursicino Gómez Carbajo sacada aquel día, es evidente: Alfonsito lleva una pequeña cámara de paso universal en la mano, una de aquellas cámaras Contax de 35 mm que había comprado en 1932. Recordemos que sólo existían dos modelos de cámaras funcionando con rollos de 35 mm, que permitían hacer 36 fotos de 24 x 36 mm: la famosa Leica, inventada por Oskar Barnack pocos años antes, y la Contax, que la casa Zeiss había desarrollado para competir con la casa Leiz. En Madrid, los *Alfonsitos* –como los llamaban– eligieron la nueva Contax, mientras que otros reporteros, como Agustí Centelles, en Barcelona, o el famoso Robert Capa, quien llegaría a España aquel mismo verano del 36, optaron por la Leica. Fue una verdadera revolución para el periodismo gráfico, por la rapidez, la luminosidad y el peso ligero de este nuevo material. Sin embargo, los *Alfonso* tampoco dejaron de utilizar las placas de cristal y las pesadas cámaras Goerz hasta el final de la Guerra civil. Aunque en el caso de la foto de Calvo Sotelo es evidente que la Contax era el material indicado, como lo podemos comprobar si observamos una buena reproducción de la imagen, por ejemplo aquella que se publicó en el libro de la Biblioteca PHotoBolsillo dedicado a Alfonso²³ o en el libro de López Mondéjar: tiene exactamente el formato de 2 x 3 de las fotos hechas con carretes de paso universal. Además, si la comparamos con otras imágenes sacadas con la cámara Goerz, la foto del cadáver de Calvo Sotelo tiene la granulación característica de una imagen hecha con una película de 35 mm.

Cualquier fotografía posee lo que podemos llamar un “fuera de campo temporal”, o sea, un *antes* y un *después* que corresponde a los momentos contiguos al instante congelado en la imagen. Aquí limitaremos esta ampliación de carácter metonímico al día anterior y al día posterior al momento de la toma. En cuanto a lo que ocurrió la noche anterior, existen libros enteros escritos sobre el *por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*²⁴; sólo nos limitaremos a referir aquí los datos que nos parecen imprescindibles.

En cuanto a las horas que siguieron el momento de la foto, la historia es más sencilla. A las seis de la mañana del martes 14 de julio, se hizo la autopsia. Antonio Piga, forense del Juzgado nº 3, ayudado por José Águila, forense del juzgado nº 2, y por dos profesores de la Escuela de Medicina Legal²⁵, practicaron la autopsia, en presencia de dos o tres personas autorizadas, en representación de la familia del difunto²⁶. “Se ha procedido al afeitado de la región occipital, con lo cual los dos orificios de las balas se distinguen con entera claridad y puede apreciarse que los disparos se efectuaron a muy escasa distancia”, explica Luis Romero²⁷.

Luego, a las ocho, se colocó el féretro en la capilla ardiente, en una dependencia del depósito. Calvo Sotelo fue amortajado con el hábito franciscano –tal como lo había previsto–, lo que podemos comprobar en una fotografía de la época²⁸: “cubierto de flores y apenas reconocible, tenía en las manos

21. Para ver una reproducción (no firmada) de esta fotografía, *Ibid.*, pág. 48.

22. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 83.

23. SILVA, LORENZO, *Alfonso. El cronista silencioso*, Madrid, La Fábrica, colección PHotoBolsillo, 2006.

24. Citamos aquí el título del libro de ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*

25. Uno de ellos, AZNAR, Blas, es el autor de *Problemas de la investigación criminal en el asesinato de Calvo Sotelo (estudio médico-legal)*, Universidad de Salamanca, 1975.

26. GIBSON, Ian, *La noche...*, *op. cit.*, pág. 178. Gibson saca su información del AZNAR, Blas, *Problemas de la investigación...*, *op. cit.*, pág. 59.

27. ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 243.

28. Para ver una reproducción de esta foto, *Ibid.*, pág. 239.

un crucifijo y escapulario de la Virgen del Carmen. Una gruesa cruz había sido colocada a su cabeza y, a sus pies, una bandera roja y gualda²⁹.” Algunos opinarán que se parece más a una vieja beata que al líder de las derechas españolas; pero esto sería anticipar nuestra reflexión acerca del carisma. Más interesante es reflexionar sobre la presencia de otra capilla ardiente, a menos de un kilómetro de allí, en el cementerio civil de Madrid, donde yacía el cuerpo del teniente Castillo, asesinado apenas unas horas antes que Calvo Sotelo. Dos muchedumbres se desplazaron aquel martes 14 de julio de 1936, para desfilar delante del cuerpo de dos víctimas que representaban los dos bandos que empezarían a enfrentarse en todo el territorio español cuatro días después. ¿Estaban ensayando lo que se haría luego a gran escala? “La avenida de Daroca estaba abarrotada de gente de los dos bandos. Hubo enfrentamientos, gritos, amenazas, puños en alto y saludos romanos. El ambiente no podía estar más crispado³⁰.” Sin embargo, prosigue Ian Gibson, “de estos nuevos enfrentamientos apenas quedó rastro en la prensa, pero se sabe que dieron por balance varios muertos y otros tantos heridos³¹”.

La *doxa* franquista siempre presentó el asesinato de Calvo Sotelo como el desencadenante del intento de golpe de estado del 18 de julio; aquel asesinato fue presentado por las derechas como un crimen de Estado, y no les quedaba otro remedio que el levantamiento militar. Recordemos la palabras pronunciadas por Franco el 19 de abril de 1938:

Aquel Régimen murió definitivamente aquella madrugada triste en que un sedicente Gobierno, constituyéndose en brazo ejecutor de la Masonería, fraguó y llevó a cabo, por medio de sus agentes, el vil asesinato del Jefe de la oposición parlamentaria y gran patricio: José Calvo Sotelo³².

Que el partido del que Calvo Sotelo era diputado –Renovación Española– se hubiera fundado en enero de 1933, “con el propósito, entre otros, de organizar un golpe de Estado que terminase con la República³³”, y que el 12 de julio –o sea, unas horas antes del atentado– se entregase al emisario italiano una carta para el Duce “en la cual se le hacía saber que el Movimiento estallarí el 18 de julio³⁴”, todo esto no impide que todavía hoy, tres cuartos de siglo después, se presente aquel asesinato como un crimen de estado del gobierno republicano en numerosas páginas de Internet. Y sorprende más ver que en una exposición de 130 fotografías de Martín Santos Yubero que tuvo lugar durante el otoño 2010 en Madrid, se presentasen tres imágenes “del cadáver de Calvo Sotelo tirado en el suelo y con la cara cubierta con una chaqueta que alguien le colocó rápidamente³⁵”. La exposición, cuyo comisario era el historiador de la fotografía Publio López Mondéjar, se titulaba *Santos Yubero. Crónica gráfica de medio siglo de vida española 1925-1975*; y las tres fotografías del supuesto cadáver de José Calvo Sotelo lo muestran en picado, de día y en exterior, delante de una pared de ladrillos, con un sombrero idéntico al de la foto de Alfonso, pero en perfecto estado, como también lo es la pierna izquierda del pantalón. La chaqueta sobre la cara impide ver el cuerpo de personaje. Sólo el pie de la foto (*El asesinato de Calvo Sotelo*) y la similitud de la vestimenta pueden hacer pensar que se trata del diputado monárquico. ¿Son éstas “las fotografías que hizo el reportero gráfico Santos Yubero”, a las que se refiere Luis Romero en su libro³⁶? Es muy probable. Pero si se tratase realmente del cadáver de Calvo Sotelo, estas fotos estarían no

29. GIBSON, Ian, *La noche...*, *op. cit.*, pág. 179.

30. *Ibid.*, pág. 178.

31. *Ibid.*, pág. 183.

32. *Ibid.*, pág. 9.

33. *Ibid.*, pág. 23.

34. *Ibid.*

35. GARCÍA, Ángeles, “Los años de plomo del periodismo gráfico”, *El País*, 22 de octubre de 2010.

36. Cf. *supra* nota 15.

sólo en total contradicción con lo que los estudios historiográficos posteriores a la muerte de Franco nos han revelado sobre el asesinato³⁷, sino que tampoco concordarían con las declaraciones hechas por los diferentes protagonistas en 1938 ante los jueces de Franco³⁸.

¿Qué pasó en realidad aquella noche del 12 al 13 de julio de 1936? Primero, sobre las nueve y media, el teniente de la Guardia de Asalto José del Castillo Sáenz de Tejada fue asesinado a pocos metros de su domicilio, mientras se dirigía hacia el Cuartel de “Pontejos” –llamado así porque estaba situado en la plaza que lleva este nombre, detrás de la Puerta del Sol–, adonde iba a tomar el servicio aquella noche. La Guardia de Asalto, creada en 1932 por la República, era un cuerpo de policía urbana que dependía del ministerio de Gobernación, y que se consideraba más fiel a la República que la Guardia Civil, a la que sustituía a menudo en las ciudades. Tres meses antes, el 14 de abril, durante los desfiles de conmemoración del quinto aniversario de la República, hubo graves incidentes entre grupos de derechas y de izquierdas. Una de las víctimas mortales de aquellos enfrentamientos fue Anastasio de los Reyes, un alférez de la Guardia Civil vestido de paisano. Dos días después, el traslado de los restos del alférez al cementerio del Este dio lugar a una violenta contra-manifestación derechista, en la que murió, víctima de un tiroteo, un primo hermano de José Antonio, llamado Andrés Sáenz de Heredia. Al final de la tarde, los manifestantes se enfrentaron con la Guardia de Asalto y un joven carlista fue herido gravemente por un disparo del arma del teniente Castillo³⁹. Fueron amigos del joven, unos requetés como él, los que mataron tres meses después al teniente Castillo⁴⁰. Pero hasta la encuesta de Gibson, en 1982, la muerte de Castillo nunca había sido aclarada, aunque en el cuartel de Pontejos, aquella noche, sus amigos pensaron inmediatamente que los responsables eran los falangistas –quienes culpaban a Castillo de la muerte de Sáenz de Heredia–, y reaccionaron con la detención de activistas conocidos de la ultraderecha madrileña.

En una de las camionetas de la Guardia de Asalto que salieron del cuartel después de medianoche con listas de activistas que iban a detener, estaba Fernando Condés, un capitán de la Guardia Civil amigo íntimo de Castillo y miembro, como él, de la UMRA, la Unión Militar Republicana Antifascista, creada en 1935 para combatir la Unión Militar Española, la cual conspiraba contra la República. Condés había acudido a Pontejos para prestar ayuda a los Guardias de Asalto, acompañado por cuatro jóvenes socialistas de “La Motorizada”, un grupo de militantes instruidos militarmente por Condés, que protegían a Indalecio Prieto durante sus desplazamientos y mítines. Uno de ellos, Luis “Victoriano” Cuenca⁴¹, fue el que disparó las dos balas en la cabeza de Calvo Sotelo, que estaba sentado delante de él en la camioneta número 17. En esta camioneta también iba una docena de Guardias de Asalto, bajo las órdenes de Condés; y habían ido directamente a buscar al jefe del Bloque Nacional, en vez de detener a los sospechosos que figuraban en la lista⁴². Luego, llevaron el cuerpo –que estaba tendido en la parte

37. En particular, los testimonios de protagonistas de aquellos acontecimientos de la noche del 12 al 13 de julio o familiares de ellos, recogidos tanto por Ian Gibson como por Luis Romero en sus libros respectivos.

38. “Comisión sobre la Ilegitimidad de Poderes Actuantes el 18 de julio de 1936”, destinada a probar la “ilegitimidad” del Frente Popular, y cuya información “fue incorporada luego dentro de la Causa General constituida en 1940” en GIBSON, Ian, *La noche...*, *op. cit.*, pág. 92.

39. Declaración de la víctima, José Luis Llaguno Acha, a Ian Gibson, fechada del 21 de enero de 1981. *Ibid.*, págs. 50-51.

40. Según el testimonio de uno de ellos, un joven de 16 años en aquella época, encargado de “cubrir” el espacio en el que actuaron los asesinos, requetés pertenecientes al Tercio de Madrid. *Ibid.*, págs. 207-208.

41. “Victoriano debía de ser su nombre de guerra”, explica Luis Romero. “Nacido en La Coruña, emigró con su familia a Cuba y allí anduvo metido en las revueltas estudiantiles; regresado a España después de la proclamación de la República, ingresó en las Juventudes Socialistas; hábil en el manejo de la pistola, ha servido en numerosas ocasiones de escolta para proteger a Indalecio Prieto; como amigo del teniente Castillo, su muerte le ha impresionado”. ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 191.

42. En los capítulos 9, 10 y 11, GIBSON, Ian (*La noche...*, *op. cit.*, págs. 104-132) cuenta con detalle lo que ocurrió durante aquellas horas.

trasera de la camioneta— al Cementerio de la Almudena (también llamado “del Este”), adonde llegaron al cabo de pocos minutos. Explicaron a los guardas nocturnos que se trataba del cadáver de un posible sereno, que habían encontrado muerto en la vía pública. Entraron en el recinto y lo descargaron.

El cadáver corresponde a un hombre corpulento, vestido con traje gris que aparece desordenado a causa de los tirones que dan para conseguir descargarlo; en el rostro y en la ropa se advierten manchas de sangre. Entre cuatro de los recién llegados introducen el cadáver en el depósito y lo dejan en el suelo, junto a la mesa de mármol, sobre la cual deberían haberlo colocado. Otro guardia entra detrás con un sombrero flexible arrugado, y lo arroja encima⁴³.

Ni el interior del depósito, fotografiado de noche, ni el traje desordenado, ni el sombrero arrugado, ni las manchas de sangre en la ropa aparecen en la fotografía de Martín Santos Yubero titulada *El asesinato de Calvo Sotelo* (13 de julio de 1936). En cambio, sí propone una mirada cercana a aquella que Susan Sontag ve en las fotografías de guerra que muestran —para el ejército estadounidense— las víctimas de su propio bando:

[...] fotografías de soldados americanos anónimos, siempre presentados tendidos bocabajo, o bien amortajados o también con la cara desviada. Una dignidad que no consideran necesario otorgar a los demás⁴⁴.

La prensa española de hoy en día (y especialmente *El País*, donde se publicaron las tres fotos del “cadáver” firmadas por Santos Yubero) sabe que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” —como escribió Joan Fontcuberta— y que, aunque “la fotografía miente siempre”, “lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira⁴⁵”. El traje impecable, el sombrero sin una sola arruga, la ausencia total de sangre en la acera fotografiada de día (y no sobre las cuatro de la madrugada, como pasó en la realidad)... todo esto molesta en esta reconstitución tan poco ética, esta reescritura falsa e ideológica de la historia que toda la prensa española del 2010 dio por auténtica, a raíz de la exposición inaugurada el 22 de octubre por Esperanza Aguirre, presidenta de la Comunidad autónoma de Madrid. Y también molesta la ausencia de sentido crítico cuando se escribe, por ejemplo, en *El Mundo* del 24 de octubre de 2010 que se trata del “cadáver de Calvo Sotelo en la calle nada más ser asesinado”. Como en ciertas fotografías de desnudos femeninos, que no enseñan la cara para que no se identifique a la modelo, las supuestas fotografías de Calvo Sotelo por Santos Yubero tampoco enseñan la cara, a diferencia de las de *Alfonsito*⁴⁶. Nosotros preferimos las fotos que dan la cara; por eso vamos ahora a dedicar la segunda parte de este trabajo exclusivamente a aquel rostro sangriento donde intentaremos ver lo que puede sobrevivir del carisma del jefe del Bloque Nacional, convertido así en pedazo de carne, abandonado sobre una mesa de mármol y observado por una docena de hombres.

43. ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 204.

44. SONTAG, Susan, *Devant la douleur...*, *op. cit.*, pág. 79: “[...] des photographies de soldats américains anonymes, toujours présentés étendus face contre terre, ou bien couverts d’un linceul, ou encore le visage détourné. Une dignité que l’on n’estime pas nécessaire d’accorder aux autres”.

45. FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pág. 15.

46. Cuando Alfonso fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes en 1989, Martín Santos Yubero escribió a este propósito: “Fue mi protector y consejero, transmitiéndome constantemente el ejemplo de su bondad, su capacidad humana”. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 251. Los reporteros gráficos estaban en los mismos escenarios aquellos días de julio de 1936; existía muy probablemente una fuerte rivalidad mimética entre ellos, lo que puede explicar, por parte de Santos Yubero, el deseo de proponer su propia visión del cadáver. Una ficción muy pulida, disfrazada de verdad.

Un rostro sangriento

No hemos podido ver los contactos de la serie de fotos del cadáver en la morgue, que tuvo tiempo de sacar Alfonso a pesar de haberseles prohibido a los fotógrafos la entrada al depósito. Pero, si comparamos diferentes publicaciones de la imagen, descubrimos que, a pesar de algunos reencuadres hechos en el mismo cliché, existen por lo menos tres tomas diferentes, sacadas con pocos segundos de diferencia, como se puede deducir por las levísimas variaciones que proponen. Alfonso disparó al menos tres veces, con la breve pausa necesaria para enrollar el carrete de 35 mm hasta el cliché siguiente. Nuestra imagen de referencia será la publicada en la colección PHotoBolsillo, que también figura en el libro *Alfonso* de López Mondéjar, de la editorial Lunwerg⁴⁷. Luis Romero escogió una toma donde aparece la mitad de los rostros⁴⁸, mientras que Sánchez Vigil optó por una variante donde sólo se ven dos caras de perfil, a la derecha: la del doctor Piga y la de otro personaje con gafas oscuras⁴⁹.

¿Por qué nos interesa más la fotografía de encuadre más amplio, donde doce personas –si incluimos entre ellas a *Alfonsito*, presente a través de su mirada– observan el cadáver? Si nos fijamos en la definición que la RAE da del *carisma*, –“por extensión [...] don que tienen algunas personas de atraer o seducir por su presencia o su palabra”–, se precisa valorar el impacto ejercido por la persona sobre su entorno si queremos hablar de carisma⁵⁰. Y en este aspecto, nuestra foto enseña al mismo tiempo un cadáver y una acumulación de miradas sobre este mismo cadáver. En efecto, la actitud física de esta docena de hombres que miran lo que queda de Calvo Sotelo nos permite hacer unas hipótesis sobre el tipo de impacto que podía seguir produciendo aquella tarde del 13 de julio el líder carismático de las derechas españolas. ¿Qué seducción y qué atracción produce la muerte, en el ámbito de una sociedad –como lo era la española– fuertemente vinculada a siglos de representaciones culturales del cuerpo yacente asociado al rezo, al amor y al miedo? Pocas horas después, Calvo Sotelo tomaría el hábito franciscano para su último viaje, tal como lo había planificado él mismo; pero la fotografía sacada a escondidas y luego prohibida no parece tratar de otra cosa: una escenificación del cuerpo yacente tal como la iconografía cristiana y luego el incipiente medio fotográfico del siglo XIX no paró de representar.

En efecto, cualquier foto es una escenificación, voluntaria o no, construida por la persona que maneja la cámara. Con un levísimo desplazamiento de ésta o una mínima vacilación de centésimas de segundo a la hora de disparar, el encuadre cambia y la actitud de los personajes se modifica. Poco importa saber si el autor de la toma compuso en el visor o se dejó llevar por el instinto y el azar: todo lo que vendrá a continuación (selección de los contactos, modificaciones eventuales del encuadre, tipo de contraste o de luz decidido para el positivado, medio de difusión de la imagen) dependerá del fotógrafo o de sus herederos autorizados. Del cliché que nos interesa aquí existen como mínimo dos copias originales, una en el Archivo General de la Administración⁵¹ y otra en la Biblioteca Nacional de Madrid⁵². Las dos copias, hechas a partir del mismo negativo, enseñan el coro de observadores alrededor del cuerpo. Sin embargo, con presencia o no del coro, los tres encuadres que conocemos ofrecen todos el mismo esquema compositivo: visión en picado, disposición del cuerpo en diagonal y presencia del doctor Piga con la misma actitud. Lleva su bata blanca de forense, tiene un puro –¿un *Farias?*– en la mano izquierda y orienta la cabeza hacia el rostro del muerto, con una expresión seria, que tanto puede

47. En su libro, GIBSON, Ian (*La noche...*, *op. cit.*, cuaderno central sin paginar) reproduce esta misma toma, pero con un encuadre reducido respecto al negativo: suprimió los rostros de la parte superior.

48. ROMERO, Luis, *Por qué...*, *op. cit.*, pág. 239.

49. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 166.

50. Para una mayor aproximación al tema, remitimos aquí a uno de los textos fundadores de los estudios sobre el carisma: WEBER, Max, *Économie et société*, 1. *Les catégories de la sociologie*, París, Plon, 1971.

51. Fue la que se utilizó en el libro que se publicó en la Biblioteca PHotoBolsillo en 2006.

52. Fue la que se utilizó en el libro que publicó López Mondéjar en Lunwerg en 2004.

expresar la consternación como la simple observación analítica del que cumple con esta difícil tarea de inspeccionar los muertos todos los días de la semana.

El cuerpo de Calvo Sotelo está tendido en diagonal, con las piernas ligeramente separadas y la cabeza inclinada: puesto así, nos hace pensar en Manet y su cuadro *El Torero muerto* de 1864, con una simple inversión en la orientación (la cabeza está a la derecha en el cuadro de Manet). “Su característica más notable, el escorzo de la colocación en diagonal, se suele emplear para las representaciones de guerreros ‘muertos en el combate’⁵³”, escribe Juliet Wilson-Bareau a propósito del cuadro de Manet; al enfocarlo de esta manera, Alfonso enlaza la instantánea propia del reportaje gráfico con una tradición pictórica a la que la historia de la fotografía nunca dejó de referirse.

Con el cuerpo visto así de modo oblicuo, sólo se distinguen los párpados de Calvo Sotelo; no se puede saber si tiene los ojos completamente cerrados (sería lógico), o ligeramente entreabiertos para mirar, desde un más allá evidentemente simbólico, al señor de edad madura, con una calvicie pronunciada, que le mira con cierta compasión. Las dos figuras se destacan claramente sobre su entorno, el cadáver, por el marco claro de la mesa de mármol, y el forense, por llevar una bata blanca que contrasta con el traje oscuro del resto de los asistentes. El médico mira al Otro, le mira a la cara, y el Otro parece contestarle. Esta relación al otro que se construye a partir de la relación al rostro —seguimos aquí las pautas de Emmanuel Lévinas—, se establece en este caso de modo *post mortem*, puesto que sabemos que el asesino de Calvo Sotelo le negó esta relación, disparándole dos tiros en la nuca. Al enfocar con su cámara esta disposición de los dos rostros, orientados el uno hacia el otro, Alfonso restituye al muerto una humanidad que no quiso aceptar aquél que le mató sin mirarle a la cara.

Verdadero *punctum*⁵⁴ de la imagen, el puro en la mano del doctor traza una línea oblicua paralela a la del cuerpo, y añade otra dimensión a este momento histórico, la de una cotidianeidad que excluye a la docena de mirones alrededor del cuerpo, y nos remite al encuentro habitual que el doctor Piga habrá tenido, a lo largo de su vida profesional, con centenares de cadáveres que había que autopsiar. Todavía estamos en una fase de espera —la autopsia se haría entre las seis y las ocho de la mañana siguiente, día 14 de julio—, y durante la larga y seguramente calurosa tarde del 13 de julio de 1936, se mata el tiempo como en cualquier lugar de trabajo: fumando un puro durante los largos ratos de inactividad antes de que el juez encargado de las diligencias sobre el asesinato dé la orden de practicar la autopsia. Son dos mundos los que se yuxtaponen en la foto. Para el coro masculino formado por las pocas personas autorizadas a ver el cadáver aquella tarde⁵⁵, aquello era Historia, un crimen que legitimaba aún más sus proyectos de derrocar la República, y otro eslabón en la espiral de odio en la que estaba involucrada buena parte de la sociedad española de 1936. Para aquel señor con su bata blanca y el *Farias* en la mano, aquello era lo cotidiano de un oficio cuya familiaridad con la muerte debía de marcar con el sello de la vacuidad muchas empresas humanas. Dicho de otra manera, el ser humano transformado en cosa inerte, con las ropas arrugadas y la sangre derramada sobre la mesa de mármol, puede considerarse aquí como una *vanitas* —y aunque las fotografías no tienen olor, es fácil imaginar lo que ya podía emanar de ese cuerpo sangriento, con el calor del verano madrileño, apenas quince horas después del asesinato, y recordar por consiguiente lo frágil y efímero que es la vida.

53. WILSON-BAREAU, Juliet, “Manet et l’Espagne”, in *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2002, pág. 194: “Sa caractéristique la plus notable, le raccourci de la pose en diagonale, est habituelle aux représentations de guerriers ‘morts au combat’.”

54. “Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*)”, escribe Roland Barthes; y añade: “c’est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer”. BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980, pág. 49.

55. No sabemos quiénes fueron los familiares u otras personas autorizadas a ver el cadáver. En cambio, según GIBSON, Ian, (*La noche...*, *op. cit.*, pág. 174) no se permitió “a los familiares y amigos del muerto velar su cadáver durante la noche del 13 al 14 de julio”.

La familia *Alfonso* estaba acostumbrada a ese tipo de fotografías. Existen en sus archivos muchas imágenes de cadáveres; la más estremecedora será la del Cuartel de la Montaña, en Madrid, con decenas de muertos tendidos en el suelo, tras su asedio por las fuerzas leales a la República en la madrugada del 20 de julio de 1936, apenas una semana después de la muerte de Calvo Sotelo. La foto fue sacada por *Alfonsito* –éste por lo menos se atribuyó la paternidad de la imagen, algunas décadas después⁵⁶–, y demuestra cómo se había pasado en pocos días del crimen individual a las matanzas colectivas. Para el fotógrafo, las cosas no debían de haber cambiado mucho, desde sus primeros pasos como reportero gráfico durante la guerra de África. En efecto, fue en 1921 cuando, “con tan sólo 18 años, fue acreditado por la unión de Corresponsales de Guerra y contratado por la editorial Prensa Gráfica⁵⁷”, para fotografiar los frentes de batalla del norte de África. Realizó un reportaje sobre la pérdida de Monte Arruit y sus millares de muertos. Publio López Mondéjar explica cómo “el 4 de noviembre acompañó a la caballería en su viaje alucinado sobre el campo de cadáveres de Monte-Arruit. Pero de las trescientas fotografías tomadas por *Alfonso* en aquella desgraciada campaña, las más sobrecogedoras son las que muestran las calles de Monte-Arruit convertidas en gigantesco osario⁵⁸”.

Sin lugar a dudas fue una experiencia radical en la formación del joven fotógrafo. Éste continuaría en los años veinte con imágenes de muertos en composiciones muy parecidas a la de Calvo Sotelo. Sabemos que los *Alfonso*, padre e hijo, iban el domingo, en Madrid, a la antigua plaza de toros de Goya, a buscar la noticia. “Sin ayuda de objetivos de distancia focal larga, captaron las cornadas mortales a Manuel Granero y a Mariano Montes⁵⁹”. Tanto el cadáver de otro torero, Joselito, fotografiado seguramente por *Alfonso* padre en la enfermería de la plaza de toros de Talavera en mayo de 1920, como el de Granero, en Madrid, esta vez, en mayo de 1922, también tendido sobre una mesa y rodeado de gente, muestran una morbosa afición a la fotografía *post mortem*. La entrada de *Alfonsito* en el depósito del cementerio de la Almudena, a pesar de su prohibición, el 13 de julio de 1936, ya tenía un antecedente, en septiembre de 1928, cuando más de setenta personas murieron en el incendio del teatro Novedades. No se permitió que los reporteros fotografiasen el interior del local calcinado.

Sin embargo, la experiencia le llevó [a *Alfonsito*] a trasladarse hasta el depósito de cadáveres de la calle de Santa Isabel para informarse directamente del número de víctimas. Una vez en el depósito, y ante la expresa prohibición de entrada a los periodistas, hubo de esperar al ministro de Justicia, Galo Ponte, al que abordó rápidamente y con el que entabló diálogo para franquearse el paso hasta la habitación donde se instalaron los cuerpos irreconocibles. Solamente Alfonso pudo fotografiar los restos calcinados del público que quedó atrapado en el teatro⁶⁰.

Al parecer, *Alfonsito* sabía mostrarse convincente. Y seguía una tradición familiar que su padre había practicado bastante en los años 1910, con algunas fotografías póstumas bastante conocidas. Una de ellas muestra el mismo depósito de la calle de Santa Isabel, en 1912, con el cadáver de un hombre con bigote, atendido por el médico forense; otra, fechada del 12 de noviembre del mismo año, sacada en los salones de la Presidencia del Gobierno, presenta el cadáver del presidente José Canalejas, rodeado por ministros o parlamentarios. Por fin una famosa imagen de 1915 enseña una clase de disección de

56. Según LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso...*, *op. cit.*, pág. 61, nota 15. La imagen fue “presumiblemente tomada por Francisco Segovia, conservada en archivos como el de Díaz Casariego, publicada sin firma en diversos medios de prensa europeos”.

57. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, imágenes...*, *op. cit.*, págs. 26-27.

58. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso, op. cit.*, pág. 66.

59. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, fotógrafo...*, *op. cit.*, pág. 78.

60. *Ibid.*, pág. 74. No obstante, el reportaje no se publicó por intervención de la censura.

Santiago Ramón y Cajal, rodeado por ocho doctores, y a punto de clavar el escalpelo en el pecho de un joven difunto –con mucha similitud respecto a la escena representada por Rembrandt en su cuadro de 1632, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*.

Estos ejemplos no traducen un morbo especial por parte de los *Alfonso*, sino una tradición que se remonta a los inicios del medio fotográfico. La fotografía *post mortem* empezó con el daguerrotipo, y la primera imagen de una persona muerta data de 1839, el año mismo en que se divulgó el procedimiento inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre⁶¹. Los momentos importantes de la vida familiar se captan con el nuevo procedimiento –relativamente caro, pero de un coste inferior al del retrato pintado–, y se consignan así las imágenes del nacimiento, la boda, la marcha al servicio militar... y la última apariencia que ofrece el muerto, antes del entierro. Los grandes fotógrafos, como Nadar, practicaron la fotografía *post mortem*, pero siempre con el deseo de embellecer al muerto y conservar lo que se llamaba en Francia *la belle mort*. En el catálogo *Le Dernier Portrait* (Musée d'Orsay, París, 2002), aparecen pocas fotografías *post mortem* españolas, pero la comisaria general de la exposición, Emmanuelle Héran, señala que la práctica también estaba bien difundida en los países latinos (España, Italia). Sin embargo, lamenta: “[...] nos detuvo la pobreza, por no decir la indigencia, de la Referencias bibliográficas⁶²”. No es éste el lugar para comentar esta aserción a propósito de una historia –la del retrato póstumo en España– que todavía quedaría por escribir; nos limitaremos a algunas de las breves consideraciones que, sobre este tema, tiene Publio López Mondéjar en su imponente *Historia de la fotografía en España*:

El desarrollo de la técnica generalizó este tipo de trabajo, haciendo de la muerte un hecho más igualitario que en los primeros años de la fotografía. En los umbrales del siglo xx cientos de personas se ganaron el derecho a perpetuar su imagen póstuma en el milagro de las placas impresionadas. Desde fotógrafos de reconocido prestigio, como Antonio García, Josep Esquirol, Félix Mena o Joaquín Pintos, hasta ambulantes y minutereros, como Ramón Caamaño, Nicanor Cañas o Román Prieto, decenas de profesionales se dedicaron a esta inefable especialidad, y muchos hicieron de ella un medio más de incrementar sus encargos y, consecuentemente, sus ingresos⁶³.

La fotografía sustituyó a la pintura o a la máscara mortuoria, en una historia que se remonta a más de quinientos años:

La tradición del último retrato se arraiga en dos prácticas, la primera, pública y real, la de la ‘finta’, una especie de efigie en tres dimensiones que se sustituye al difunto durante el funeral al final de la Edad Media, la segunda, privada y burguesa, la del retrato de un muerto encargado a un pintor, en Flandes o en los Países Bajos a finales del s. XVI⁶⁴.

Aunque se trata de un reportaje gráfico, y no de un encargo privado –como solían serlo las fotografías póstumas a las que acabamos de referirnos–, la imagen de Calvo Sotelo en la morgue del

61. BOLLOCH, Joëlle, “Photographie après décès : pratiques, usages et fonctions”, in catálogo *Le Dernier Portrait*, Paris, Réunion de Musées Nationaux, 2002, págs. 112-113.

62. HÉRAN, Emmanuelle, “Avertissement. Comment peut-on collectionner et exposer les morts?”, in *Ibid.*, pág. 12: “[...] nous avons été arrêtés par la pauvreté, pour ne pas dire l’indigence de la bibliographie”.

63. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2005, págs. 268-269.

64. HÉRAN, Emmanuelle, “Le dernier portrait ou la belle mort”, in catálogo *Le Dernier Portrait...*, *op.cit.*, pág. 25: “La tradition du dernier portrait s’enracine dans deux pratiques, l’une, publique et royale, celle de la “feinte”, cette sorte d’effigie en trois dimensions qui pris la place du défunt lors des funérailles à la fin du Moyen Âge, l’autre, privée et bourgeoise, celle du portrait d’un mort commandé à un peintre, dans les Flandres et les Pays-Bas à partir de la fin du XVI^e siècle”.

cementerio de la Almudena precisa un comentario sobre este lugar tan singular. La morgue era en el siglo XIX –por lo menos en París, pero probablemente también lo era en Madrid– un lugar público, por la necesidad de identificar los cadáveres: “[...] fue una atracción mayor en el París del s. XIX, gratuita, espectacular y siempre renovada⁶⁵”. Con la medicina legal y los nuevos medios científicos (en particular la fotografía), las morgues se cerraron al público a principios del siglo XX; pero en las primeras décadas del siglo, los *Alfonso* mantuvieron a través de sus fotografías el vínculo con ese afán morboso que la gente del pueblo tenía hacia la contemplación de cadáveres que solían resultar de una muerte violenta y sórdida. ¿Era consciente de ello *Alfonsito*, al proponer no sólo la imagen de un muerto, sino las *miradas* que un público seleccionado dirige hacia ese mismo muerto?

Al retratar hace más de cuatro siglos a los caballeros que asistían a un entierro, el pintor El Greco, en su famoso *Entierro del conde de Orgaz* (1588), los dispuso en fila detrás del cadáver del conde llevado por San Esteban y San Agustín, y formando una frontera entre cielo y tierra. Aquí, en la foto de 1936, nada de eso: los diez hombres vestidos de oscuro rodean la mesa de mármol, formando un estrecho círculo que no deja ninguna escapatoria. ¿Había más gente en el depósito? Dos personajes en segundo término, cuyo rostro no se divisa, señalan una asistencia posiblemente más concurrida. Tampoco se podía escapar con un movimiento ascensional –como en el cuadro de El Greco–, puesto que, además del enfoque en picado que no encaja con ese tipo de movimiento, la mitad de los personajes tiene el rostro cortado, al nivel de la frente o del pelo, por un encuadre muy ajustado. Esto incrementa el efecto de agobio producido por la escena, pero también pone de realce las miradas. Sobre todo la del personaje central, cuyos ojos orientados directamente hacia la cámara constituyen para nosotros el segundo *punctum* de esta foto. Situado al otro lado de la diagonal que cruza la mesa de mármol, es el único asistente en observar no a Calvo Sotelo, sino a *Alfonsito*, muy probablemente con la Contax a la altura de sus ojos. De los tres clichés diferentes sacados por el fotógrafo, éste es el único en que la mirada de un asistente cruza la nuestra. Su posición al borde del cuadro fotográfico da la sensación de que estos ojos, que acaban de entrar en el marco de la imagen, nos han pillado *in fraganti* en este recinto prohibido a los periodistas.

Los otros asistentes no nos ven (o por lo menos lo aparentan), acaparados por una pulsión escópica que los aísla de cualquier otro espectáculo que no sea la muerte. Uno mira el cadáver casi con estupefacción, otro casi con indiferente aplomo. Todos, excepto el doctor Piga, asisten a un espectáculo único, en este espacio cerrado –como si el destino de España se hubiera sellado en aquella mesa de mármol, como si ya no se pudiera prescindir de lo que ocurriría cinco días después.

Un cuerpo petrificado

Entre la base de mármol y el cuerpo de carne y huesos que la mesa sostiene, se establece una relación metonímica que puede ir en ambas direcciones. Fácilmente podemos imaginar cómo el mármol duro y frío tiende a sustituir a la carne efímera del cuerpo para convertirlo en lo que son los cuerpos yacentes desde hace siglos: unas espléndidas esculturas funerarias que se suelen colocar sobre la tumba y se destinan a perpetuar, ya a partir de la época románica, la memoria del difunto. Y mucho más tarde, con el siglo XIX, el acto fotográfico propondría una congelación del tiempo, o sea, una petrificación similar a la que se perseguía con aquellas estatuas de piedra.

65. *Ibid.*, pág. 38: “[...] elle fut une attraction majeure du Paris du XIX^e siècle, gratuite, spectaculaire et constamment renouvelée”.

El acto fotográfico implica pues no sólo un gesto de *corte* en la continuidad de lo real, sino también la idea de un *paso*, de un paso irreductible. El acto fotográfico, al cortar, traslada al otro lado (del corte): de un tiempo evolutivo a un tiempo detenido, del instante a la perpetuación, del movimiento a la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra⁶⁶.

En el mundo cristiano, las esculturas yacentes –las que llamamos en francés *les gisants*– suelen tener una actitud piadosa, como si rezaran, y participan de la imagen de paz interior que se debe enseñar a los fieles. Pasó lo mismo con las fotografías póstumas:

El lecho de los muertos se suele arreglar para figurar una digna exposición y borrar las huellas de la agonía: el último retrato está autorizado cuando todo está en orden. Pues está conforme con la visión permitida al público, a menudo arreglada por el muerto mismo. [...] La muerte tiene que ser hermosa⁶⁷.

Las muertes accidentales o criminales que terminan en la morgue proponen al observador una estética contraria a la *belle mort* –la muerte serena y hermosa buscada en los retratos póstumos. La crispación en el rostro, la camisa manchada de sangre, la misma sangre derramada sobre la mesa de mármol transforman el cadáver de Calvo Sotelo en una imagen opuesta a la de los *gisants*, unas imágenes en las que parece ser la carne la que va a contaminar la piedra, unas imágenes que expresan el horror a la muerte. Existen, en la tradición escultórica occidental, unas obras a las que podemos asociar aquellas fotografías de muertos que los reporteros gráficos sacaron en los innumerables conflictos del siglo xx. Son esculturas de piedra o tallas de madera que representan con un realismo estremecedor, a partir del siglo xiv, los cuerpos deformados tras la agonía o ya bajo los efectos de la putrefacción. Y los llamamos en francés: *les transis*. En el arte español, la más conocida de estas tallas yacentes es la del *Cristo de las Claras* (s. xv), del Monasterio de Santa Clara, en Palencia, con su rictus agónico en el rostro, sus laceraciones y regueros de sangre, y sus implantes naturales de uñas de asta de vacuno y pelo humano. En cierta manera, el cuerpo yacente de José Calvo Sotelo en la morgue de Madrid no ostenta algo muy diferente de lo que se veía en aquellos *transis* del siglo xv.

Todo tiene su fin. La seducción que ejercía el líder derechista, por su oratoria, por su presencia física en los mítines, en las sesiones de las Cortes, encontró su fin en aquella mesa de mármol del cementerio. ¿Puede hablarse todavía de carisma? Dentro de una sociedad que hizo de la agonía de su Dios la figura arquetípica en la que asentó sus pilares, cualquier imagen que recupere la figura de Cristo vuelve a activar una morbosa atracción sedimentada en el fondo oscuro de una enseñanza desde siempre asociada al castigo físico. “La letra con sangre entra”, rezaba el lema más conocido de los alumnos españoles hasta bien entrado el franquismo. Y esa forma de carisma que se desprende de cierta morbosa iconografía católica también se encuentra en la foto sacada por Alfonso. Las numerosas referencias visuales –fotografías, pinturas, esculturas– que han aparecido a lo largo de este trabajo muestran cómo esta foto pudo contribuir a fraguar la figura del “protomártir de la Cruzada”, según la expresión que el

66. DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, París, Nathan, 1990, pág. 160: “L'acte photographique implique donc non seulement un geste de *coupure* dans la continuité du réel mais aussi l'idée d'un *passage*, d'un franchissement irréductible. L'acte photographique, en coupant, fait passer de l'autre côté (de la tranche) : d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre”.

67. HÉRAN, Emmanuelle, “Le dernier portrait ou la belle mort”, in catálogo *Le Dernier Portrait...*, *op. cit.*, pág. 39: “Généralement, le lit du mort est arrangé pour assurer une digne exposition et effacer les traces de l'agonie : le dernier portrait est autorisé quand tout est en ordre. Il est donc conforme à la vision permise au public, souvent réglée par le mort lui-même. [...] La mort doit être belle”.

franquismo inventó para recordar a Calvo Sotelo. Pero la foto de Alfonso sólo mostraba el lado oscuro del “protomártir”; le faltaba una imagen vertical y solar, que Franco, en su magnificencia, ofreció a los madrileños en julio de 1960, con un monumento de granito de Guadarrama y piedra blanca de Colmenar. El *Monumento a Calvo Sotelo* –ideado por el arquitecto Manuel Manzano-Monís y realizado por el escultor Carlos Ferreira– se instaló al final de la Avenida del Generalísimo, como se llamaba entonces el Paseo de la Castellana. Fue desplazado en 1992, con ocasión de la remodelación de la Plaza de Castilla. Desde el lugar donde se encuentra actualmente, ofrece una magnífica perspectiva sobre las Torres Kio. Tras su desplazamiento, se ha colocado sobre una plataforma elevada, que incrementa la grandilocuencia de una estatua que tiene toda la estilización de muchos monumentos oficiales de los años veinte y treinta. La mole blanca del “protomártir” se destaca en contrapicado sobre el cielo de Madrid; mientras tanto, sobre la mancha de sangre oscura, el cuerpo de Calvo Sotelo fotografiado por Alfonso sigue ofreciendo la fragilidad de la carne humana, observada en picado por una docena de hombres que ya se habrán unido todos a él, si no en el olvido, por lo menos en la tumba.

Algunos vacilarán quizás entre la grandilocuencia del monumento de piedra que prolonga el mensaje ideológico del franquismo (el asesinato del “héroe” y “mártir” Calvo Sotelo fue uno de los detonantes de la guerra civil española) y la fragilidad del documento de papel (la mirada del doctor Piga sobre el cadáver nos recuerda que cualquier prohombre pierde en estas circunstancias todo atisbo de carisma y revela la vacuidad del ser frente a la muerte). Pero, ¿no será precisamente esa naturaleza frágil y mortal del hombre la que debe atraernos y seducirnos, si la aceptamos como un don y no como un defecto?

Referencias bibliográficas

- AZNAR, Blas, *Problemas de la investigación criminal en el asesinato de Calvo Sotelo (estudio médico-legal)*, Universidad de Salamanca, 1975.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980.
- BOLLOCH, Joëlle, “Photographie après décès : pratiques, usages et fonctions”, in catálogo *Le Dernier Portrait*, París, Réunion de Musées Nationaux, 2002, págs. 112-145.
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, París, Nathan, 1990.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- GARCÍA, Ángeles, “Los años de plomo del reportero gráfico”, *El País*, 22 de octubre de 2010.
- GIBSON, Ian, *La noche en que mataron a Calvo Sotelo*, Madrid, Argos Vergara, 1982.
- HÉLAN, Emmanuelle, “Avertissement. Comment peut-on collectionner et exposer les morts ?”, in catálogo *Le Dernier Portrait*, París, Réunion de Musées Nationaux, 2002, págs. 12-15.
- , “Le dernier portrait ou la belle mort”, in catálogo *Le Dernier Portrait*, París, Réunion de Musées Nationaux, 2002, págs. 25-101.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Alfonso. Cincuenta años de la historia de España*, Barcelona, Lunwerg, 2004.
- , *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2005.
- ROMERO, Luis, *Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*, Barcelona, Planeta, 1982.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Alfonso, fotógrafo de un siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- , *Alfonso. Imágenes de un siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- SILVA, Lorenzo, *Alfonso. El cronista silencioso*, Madrid, La Fábrica, colección PHotoBolsillo, 2006.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, París, Christian Bourgois Éditeur, 2003.
- WILSON-BAREAU, Juliet, “Manet et l'Espagne”, in *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2002, págs. 170-215.
- WEBER, Max, *Économie et société, 1. Les catégories de la sociologie*, París, Plon, 1971.