

Área Abierta. Revista de comunicación
audiovisual y publicitaria
ISSN: 1578-8393 / ISSNe: 1578-8393
<http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57590>

 EDICIONES
COMPLUTENSE

El cine desde la cámara de una pionera del fotoperiodismo español: los proyectos de Juana Biarnés como foto-fija en Cataluña (1956-1963)

Francisco José García-Ramos¹

Recibido: 09 de octubre de 2017 / Aceptado: 14 de noviembre de 2017

Resumen. Juana Biarnés (Terrassa, 1935) es una de las primeras mujeres que ejercieron profesionalmente la fotografía de prensa durante el franquismo. Algo que la convierte en una de las pioneras del fotoperiodismo profesional catalán tras la Guerra Civil. De todo su extenso corpus fotográfico, este artículo proporciona información inédita sobre sus proyectos como foto fija en producciones cinematográficas en Cataluña hasta su traslado a Madrid en 1963. Un trabajo poco conocido hasta la fecha y que marca el inicio de una larga relación entre Juana Biarnés y el mundo del cine.

Palabras clave: Juana Biarnés; Fotografía; Fotoperiodismo; Foto-fija; Cine; Franquismo

[en] The Cinema from the Camera of a Pioneer of Spanish Photojournalism: The Projects of Juana Biarnés as Still Photographer in Catalonia (1956-1963)

Abstract. Juana Biarnés was born in Terrassa in 1935. She is one of the first woman who worked as a professional photojournalist during the Francoism period. A fact that makes her one of the pioneers of Catalan professional woman photoreporter after the Civil War. Of all her extensive photographic corpus, this paper provides unpublished information on her projects in film productions in Catalonia as a still photographer till her move to Madrid in 1963. A little-known to date work and marks the beginning of a long relationship between Juana Biarnés and the world of cinema

Key words: Juana Biarnés; Photography; Photojournalist; Still Photographer; Cinema; Francoism

Sumario. 1. Introducción. 2. Juana Biarnés: semblanza de una pionera de la fotografía profesional tras la Guerra Civil española. 3. Una película llamada *Escuela de periodismo*. 4. La gran oportunidad: *Cuando el valle se cubra de nieve*. 5. *Las locuras de Bárbara* y el gran salto hacia IFISA. 6. Conclusión. 7. Bibliografía. 8. Hemerografía.

Cómo citar: García-Ramos, F.J. (2018). El cine desde la cámara de una pionera del fotoperiodismo español: los proyectos de Juana Biarnés como foto-fija en Cataluña (1956-1963). *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18 (1), 55-73. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57590>

1 Grupo de Investigación Validado Complutense GECA (Género, Estética y Cultura Audiovisual).
Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: frangarcia.geca@gmail.com

Esta investigación se enmarca en los trabajos realizados en el proyecto MINECO, P.E. de I+D+i, “50 años de arte en el Siglo de Plata Español (1931-1981)”, Ref. [HAR2014-53871-P] y en el Grupo de Investigación Validado Complutense GECA (Género, Estética y Cultura Audiovisual).

1. Introducción

No existe un documento de cultura que no lo sea, a la vez, de la barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado de unos a otros. (Benjamin, 2009: 43)

En la séptima de las Tesis sobre filosofía de la historia, Walter Benjamin vislumbra lo que parece ineludible en cualquier acto de escritura de carácter historiográfico. Planteada en 1940 poco antes de su fallecimiento, esta séptima Tesis explicaría la invisibilidad de muchas “historias otras” o su constante desplazamiento hacia los márgenes de los grandes relatos. Entre ellos, también, el que se refiere a los discursos del arte y la cultura visual. En la espera de ser —en términos benjaminianos— cepilladas a contrapelo y en lo que compete a la historiografía artística, las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI tuvieron como reto, con mayor o menor éxito, legitimar estas “historias otras” situadas en el afuera de los discursos oficiales e institucionales del arte. En cualquier caso, todavía queda mucho por hacer en este campo. Y, en especial, en lo que se refiere a la visibilización historiográfica del papel de la mujer en el arte en general y, en particular, en la historia de la fotografía española.

En un contexto como el que aquí se plantea, no será hasta principios de los años ochenta del siglo XX cuando se desarrolle, desde distintos ámbitos e instituciones, un interés cada vez más creciente por la fotografía como vehículo de conocimiento de nuestro pasado y de su papel en la evolución y desarrollo de nuestra producción artística y fotoperiodística. Pese a todo, habrá que esperar hasta la década de los noventa cuando la presencia de las mujeres fotógrafas empiece a tomar una visibilidad, si bien insuficiente, sí más destacada en las revisiones historiográficas y en los discursos expositivos².

En este contexto de escasa visibilidad que actúa como marco general, los estudios específicos sobre las mujeres fotorreporteras que trabajaron de forma profesional durante el franquismo son todavía realmente escasos³. Una atención historiográfica y

2 Como mero ejemplo de los trabajos expositivos realizados al efecto, cabe citar la exposición llevada a cabo en 1994 por M-L. Sougez y R. Olivares por título *Mujeres: 10 fotógrafas, 50 retratos*, la comisariada por José María Parreño para el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia en 2005: *Miradas de Mujer. 20 fotógrafas españolas*. Por otro lado, en la *Historia General de la Fotografía* de Marie-Loup Sougez (2007), la presencia de mujeres fotógrafas será destacable en el breve repaso que se lleva a cabo en lo referente a la fotografía en España.

3 A pesar de la escasa presencia del fotoperiodismo en las revisiones sobre nuestra historia de la fotografía, el catálogo de la exposición *Història del fotoperiodisme a Catalunya 1885-1976* celebrada en 1990 se hace eco de varias mujeres fotoperiodistas como Pilar Aymerich, Isabel Esteva (Colita), Guillermina Puig y Pilar Viladegut. En el anexo final se incorpora un apartado con nueve fotoperiodistas de los que no se disponen de datos biográficos precisos en donde Juana Biarnés sigue participando de este afuera historiográfico. Ver Fabre, J. (1990). Una panorámica de mujeres fotógrafas que será revisada posteriormente por Carabias, M. (2016). Por otro lado, y más allá de la entrada del diccionario de López de Zuazo Algar (1981), la primera vez que Juana Biarnés tiene una presencia destacada será en la exposición *Fotògrafes pioneres a Catalunya*, programada entre 2005 y 2006 en el Palau Robert de Barcelona bajo el comisariado de la historiadora Mary Nash y la fotógrafa Colita. Su nombre aparecerá junto al de Anaïs Napoleón, Dolores Gil de Pardo, Carme Gotarde i

curatorial que, además, en los últimos años tiende a centrarse en el tardofranquismo y la Transición. Con el objeto de atender a este vacío que afecta a la construcción de nuestra propia historia de la fotografía, este texto aporta de forma inédita datos historiográficos de una de las mujeres claves del fotoperiodismo profesional tras la Guerra Civil española: Juana Biarnés (Terrassa, 1935). Un estudio que ha sido acotado a sus comienzos profesionales en Cataluña (1956-1963) y que tiene como objetivo recuperar, estudiar y visibilizar la figura de la fotoperiodista Juana Biarnés en una de sus facetas menos conocida: sus trabajos como foto-fija en producciones cinematográficas. Una investigación con la que se pretende reivindicar su relevancia como fotógrafa y promover una historia de la fotografía generada y repensada desde posiciones inclusivas y de visibilización de los colectivos y minorías que han estado históricamente en los márgenes de los grandes discursos de la Historia, como es el caso de las mujeres fotógrafas y fotoreporterías.

En cuanto a la metodología utilizada, la investigación ha requerido una práctica de archivo con el objeto de localizar los trabajos de Juana Biarnés antes de su traslado a Madrid tras su incorporación a diario *Pueblo* en 1963. A falta de estudios específicos anteriores, se ha rastreado el Repositori Digital Filmoteca de Catalunya, Archivo Filmoteca Española, Archivo NO-DO y Archivo General de la Administración (AGA). Asimismo, se ha llevado a cabo una búsqueda de archivo de fichas técnicas de producciones cinematográficas en repositorios digitales como The Internet Movie Database (IMDb), de prensa diaria en el archivo digital de *Mundo Deportivo*, de fotografías en el archivo personal de Biarnés⁴ —consultando fuentes primarias como un manuscrito inédito de carácter autobiográfico— así como el rastreo de materiales gráficos en tiendas de coleccionismo de fotografía y cine. Algo, en este último caso, que ha dado como resultado la creación, por parte del propio autor de este texto, de una colección particular de fotografías.

Una metodología que se ha nutrido, de forma subsidiaria, de métodos cualitativos como la entrevista en profundidad con Juana Biarnés y del método histórico en la reconstrucción diacrónica y sincrónica de los hechos pasados. Asimismo, se abordará, mediante una posición holística, la importancia de Juana Biarnés en la industria cinematográfica en este periodo histórico para demostrar cómo sus trabajos como foto-fija fueron determinantes en su formación como fotoperiodista y en el desarrollo de su práctica profesional tras su llegada a diario *Pueblo*.

Camps, Madronita Andreu, Montserrat Vidal i Barraquer, Rosa Szűca de Truñó, Carme García de Ferrando, Maria Serradel i Surada, Roser Oromí Dalmau, Roser Martínez Rochina y Montserrat Segarra. Ver Nash, M. y Colita (2005). Respecto a la primer exposición monográfica de Juana Biarnés, ver el catálogo de la exposición comisariada por García-Ramos, F.J. y Carabias, M. en la sala Muncunill de Tarrassa en 2014: *El rostro, el Instante y el Lugar. Juana Biarnés: Fotografías [1960s-1970s]* y la realizada por Chema Conesa en el marco de PhotoEspaña 2016 con la correspondiente edición del PhotoBolsillo de Biarnés con texto introductorio de J. Rovira (2015) y la posterior publicación, a modo de catálogo, de *Joana Biarnés. Disparando con el corazón* (2017) con textos de Chema Conesa, Natalia Figueroa y Jordi Rovira. Por último, hasta la fecha el único estudio en profundidad sobre su corpus fotográfico en un medio específico vendrá de manos García-Ramos, F.J. (2016a; 2017) y su tesis doctoral sobre el trabajo de Juana Biarnés en diario *Pueblo* (2016).

4 El acceso y uso del Archivo Biarnés se ha producido gracias a la gentileza y generosidad de la propia Joana Biarnés para fines académicos y de investigación universitaria.

2. Juana Biarnés: semblanza de una pionera de la fotografía profesional tras la Guerra Civil española.

Juana Biarnés (Terrassa, 1935) es una de las primeras mujeres que ejercieron profesionalmente la fotografía de prensa durante el franquismo. Algo que hace que pueda ser considerada una de las pioneras del fotorreporterismo profesional catalán tras la Guerra Civil española. Su carrera como fotoperiodista *freelance* comienza en 1953 al amparo de su padre, el también fotógrafo de prensa Juan Biarnés, en cabeceras como *El Mundo Deportivo*, *Club* y *Vida Deportiva*. En 1963 recibirá una oferta de Emilio Romero para trasladarse a Madrid y trabajar para el diario sindical vespertino *Pueblo*. Redacción en donde colaborará hasta que, en los primeros años de la década de los setenta, se incorpore a *Blanco y Negro* y *ABC*. Tras una breve etapa en estas cabeceras, pasará por agencias de prensa como Heliopress, Contifoto, Cosmopress y Sincro-Press Internacional. En 1984 Juana Biarnés se retirará profesionalmente de la fotografía trasladándose a Ibiza para abrir un año después —ya de forma definitiva y colaboración con su esposo Jean-Michel Bamberger, experiodista de *Paris-Mach*— el restaurante Cana Joana. Una aventura entre fogones que durará hasta 2007, cuando Biarnés se plantea cerrar el restaurante para poder disfrutar de su jubilación en Viladecavalls, a escasos kilómetros de su Terrassa natal.

Conocida por sus colegas de profesión como Juanita Biarnés, desde los quince años y cámara al hombro, se abrió paso en un mundo dominado por hombres haciendo siempre gala de ser una mujer libre y moderna. De admirada profesionalidad desde sus comienzos como fotógrafa en prensa deportiva fue, a su llegada a la capital, un auténtico espíritu yeyé de las *boîtes* madrileñas. Mujer de pantalón y minifalda, su cámara será testigo de la llegada de los nuevos ritmos musicales, del nacimiento y construcción mediática de las nuevas estrellas de la canción y del cine, de la vida cotidiana de grandes figuras del deporte y del toreo, de la irrupción y legitimación de polémicas y desafiantes formas de vestir y de la conformación de nuevos roles sociales de una nueva juventud urbana deseosa de cambios (García-Ramos, 2016b).

Tras un primer amago de dirigir sus pasos hacia el dibujo y las Bellas Artes, la joven Biarnés optará por prepararse a conciencia para conseguir una plaza en la Escuela Oficial de Periodismo (EOP) de Barcelona. Centro en el que se matriculará en el año académico 1954/1955 expidiéndose su Título Oficial de Periodista Gráfico en septiembre de 1956 (AGA. ROP, IDD (09)009.001.002, caja 52/13973, exp. 4.203). Será aquí, en la EOP de Barcelona, donde se constata la primera oportunidad profesional de Biarnés para adentrarse en el mundo del cine.

3. Una película llamada *Escuela de periodismo*

Los primeros pasos de Juana Biarnés como foto-fija —*still photographer*— se confirman en los albores del verano de 1956 en Barcelona, coincidiendo con su último año en la EOP correspondiente al plan de enseñanza para obtener el título de Redactor Gráfico. En sus comienzos, el plan de estudios mantenía cierta dependencia con la Escuela de Periodistas de Madrid ya que, hasta la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 6 de septiembre de 1968, el tercer y último de los cursos

se tenía que seguir en la capital. Dado que la EOP de Barcelona inició sus cursos en otoño de 1952, la joven Biarnés formará parte de las primeras promociones en salir de la escuela. En su caso, cursó estudios en dos años con consiguiendo el título de redactora gráfica sin tener que hacer un tercero en especialización fotográfica o acudir a EOP de Madrid para finalizar su formación.

El Director General de Prensa, don Juan Aparicio [...] trató también de las diversas promociones que han ido sucediéndose en la Escuela de Periodismo de Barcelona, desde su fundación en 1952 [...] Se refirió, a continuación, a las novedades que este año presenta la Escuela de Barcelona, tales como las nuevas asignaturas de especialización de Química y de Prensa Infantil y anunció que es éste el último año en que los fotógrafos realizan un cursillo. En años sucesivos será preciso cursar los estudios ordinarios de periodismo más los de especialización fotográfica. (*La Vanguardia*, 14 octubre 1956: 22)

Durante este último año como estudiante, la EOP recibe la visita de Antonio Bofarull, guionista, jefe de producción y empresario hostelero catalán, con el objetivo de buscar colaboradores para sus proyectos cinematográficos. Dos años antes, en otoño de 1954, el propio Bofarull había producido la película *Kubala, los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz Castillo, 1955) cuyo rodaje se desarrolló en Barcelona. Un acontecimiento entre lo cinematográfico y lo deportivo que a Biarnés, fotoperiodista habitual de la prensa deportiva catalana desde 1953, no le habría pasado desapercibido.

Esta vez, el proyecto de Bofarull era una película sobre los sueños e ilusiones de jóvenes estudiantes de periodismo. Para ello, buscaba la colaboración de la EOP y de su alumnado para poner en marcha su proyecto cinematográfico con Titán Films. La película, dirigida por Jesús Pascual con guion del Alfredo Rueda, Antonio Bofarull y el mismo Pascual llevó por nombre *Escuela de Periodismo* y los protagonistas fueron los propios estudiantes de la EOP de Barcelona apoyados por actores profesionales. Un reparto que contó con la participación de Ángel Jordán, Manuel Gas, Ketty de Briñas, Nuria Espert y de figuras destacables del mundo del deporte como el torero Antonio Borrero “Chamaco”, los boxeadores Fred Galiana y Eugenio Bugallo o el ciclista Miguel Poblet. Un largometraje sobre periodistas y fotorreporteros estrenado en agosto de 1956 en los cines Winsor y Pelayo de Barcelona: “su resonante éxito prosigue triunfal en su cuarta semana de exhibición” (*La Vanguardia*, 25 agosto 1956: 16). Éxito que seguirá en su quinta semana antes de su estreno en Mataró (*La Vanguardia*, 19 septiembre 1956: 23).

En el casting organizado al efecto, la joven Biarnés además de ofrecerse como figuración para algunas escenas del largometraje también lo hará para el equipo técnico de la película. En concreto, como *still photographer*. Respecto a su debut como actriz de figuración, Biarnés aparecerá de forma destacada en una escena que se desarrolla dentro de una clase de la EOP.



Imagen 1. Juana Biarnés en el papel de una alumna de la EOP, fotogramas [Fuente: Jesús Pascual, *Escuela de Periodistas*, 1956]

En el largometraje, Juana Biarnés interpretará el papel de una alumna que se ofende, al igual que el resto de sus compañeras, al cuestionarse en el aula la pertinencia o no de que la mujer se dedique al periodismo. Su personaje rechaza con gesto desairado los argumentos de sus compañeros varones al tiempo que asiente con la cabeza, en una muestra de apoyo, la réplica de dos mujeres que estudian periodismo junto a ella:

Profesor: Y bien, ya que la mujer acaba de iniciar una tarea periodística que nunca había ejercido, la crítica de toros, vamos a debatir un tema que puede ser interesante: la mujer y el periodismo. Puede empezar Alicia Campos.

Alumna 1 [Alicia Campos]: Yo opino que la mujer está perfectamente capacitada para el periodismo. Todos los hechos nos dan la razón. Ya en el Registro Oficial de la Delegación Nacional de Prensa...

Alumno 1: No voy a negar que la mujer se pone de moda en el periodismo. Pero yo pregunto: ¿tiene la mujer aptitudes y condiciones para cultivar el periodismo en toda su extensión? ¿Te parece bien Alicia, que una mujer informe sobre boxeo y lucha libre, que incluso llegue a entrevistar a los futbolistas en los vestuarios?

Alumna 2: ¿No entrevistan los hombres a una vedette en su camerino?

Alumno 1: ¡Eso es muy distinto!

Alumna 2: Muy distinto a favor de la mujer. Una vedette puede convencer y nublar en juicio de los hombres. Y un futbolista uniformado no altera la serenidad la serenidad de ninguna mujer.

Profesor: ¡Silencio! ¿Y usted qué nos dice?

Alumno 2: Pues yo opino que el destino natural de la mujer es el amor con todas sus consecuencias de matrimonio, hogar, familia... Quizás la mejor esposa para un periodista sea una periodista.

Alumna 2: ¿No firmará entonces él todo lo bueno que ella escriba? Ya hay precedentes.

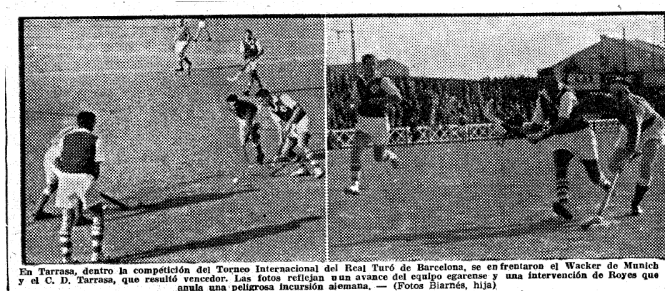
Alumno 2: No, los hombres no somos egoístas. Soñamos con la gloria y la riqueza para compartirlas con una mujer.

Profesor: Una última pregunta: ¿por qué estudia usted periodismo?

Alumna 2: Pues porque el periodismo es maravilloso. Solo tiene un defecto, lo han inventado los hombres.

Profesor: ¡Silencio! Quizás volvamos a esta cuestión otro día. Y ahora escuchen: el sábado haremos una entrevista a una gran figura deportiva. Hasta mañana.

El debate que se mantiene en el aula generará un gran revuelo entre los personajes. La indignación de Biarnés —reportera gráfica en la realidad y en la ficción cinematográfica— cuando se discute sobre la incorporación de la mujer en la práctica periodística será especialmente relevante al ser ella misma una de las primeras mujeres que durante el franquismo se dedicaron a la fotografía de prensa. Más todavía, cuando su carrera comenzaría justamente en la prensa deportiva. En concreto, en 1953 para la cabecera catalana *El Mundo Deportivo* (García-Ramos, 2014).



En Terrasa, dentro la competición del Torneo Internacional del Real Turó de Barcelona, se enfrentaron el Wacker de Munich y al C. D. Terrasa, que resultó vencedor. Las fotos reflejan un avance del equipo egarensé y una intervención de Royes que anula una peligrosa incursión alemana. — (Fotos Biarnés, hija)

Imagen 2. Juana Biarnés, *Torneo Internacional de Hockey del Real Turó de Barcelona*. [Fuente: *El Mundo Deportivo*, 5 enero de 1953 (Reportaje firmado “Fotos: Biarnés, hija”)]

Además de su pequeño papel como figurante, Juana Biarnés trabajó también en el equipo técnico del filme. Como director de fotografía la película contó con José Luis Pérez de Rozas, miembro de una de las sagas más importantes de fotógrafos catalanes en los años cincuenta, los Pérez de Rozas, y con quien Biarnés volvería a trabajar más adelante en otros largometrajes. Sin embargo, será con Emilio Godes con quien Biarnés acaba formando equipo en lo que sería su primer proyecto como foto-fija.

La oportunidad de participar como *still photographer* en *Escuela de Periodistas* supuso para Biarnés afrontar su primer trabajo al margen de su padre en un ámbito profesional completamente distinto al del mundo del deporte.

Así empecé a ganar mis primeras “semanadas” al margen de los trabajos con mi padre. Pero entre el material, los desplazamientos y la comida, al final me quedaba con muy poco dinero. Como Bofarull era dueño del restaurante *Los caracoles* le propuse que me dejase comer allí todos los días o que me subiera el sueldo. Para mí, que aceptase que pudiera comer todos los días en el restaurante fue un lujo. Era uno de los lugares con más atractivo de Barcelona. Yo me sentaba y pedía cada día un plato distinto. La felicidad duró apenas una semana. Al siguiente sábado fui como todos mis compañeros a la casa de Bofarull, en la parte alta de Barcelona, a cobrar los honorarios semanales. Una vez allí nos colocábamos en fila delante de una reja que daba al jardín. En el interior, Bofarull se encontraba sentado junto a una mesita con las nóminas a pagar. Cuando llegó mi turno me dijo: “Señorita, le voy a pagar un poco más y si quiere comer en mi restaurante mejor será que lo pague. Es usted una lima y cada día elige el mejor plato. Se acabó el comer en *Los caracoles* ¿entendido?” Y claro que lo entendí. Desde aquel día comía con los técnicos de la película en pequeñas tabernas. (Biarnés, 2104: 13)

Trabajar en esta película repercutió en su forma de mirar a través de su cámara de fotos y en el cuidado a la hora de iluminar y encuadrar. Biarnés aprovecharía las lecciones del propio Pérez de Rozas a la hora de abordar el proyecto en localizaciones fuera de plató: “la película luce una fotografía magnífica de José Luis Pérez de Rozas, que sabe aprovechar hasta el máximo la autenticidad de los escenarios y da una notable lección de encuadres en las toma de algunos pasos de Chamaco” (*La Vanguardia*, 4 agosto 1956: 18).

Por otro lado, las conversaciones de Biarnés con los técnicos del largometraje tanto en las tabernas mientras almorzaban como en el propio *set* de rodaje aportarán a la joven fotorreportera una nueva perspectiva a la hora de disparar su cámara. La foto-fija nada tiene que ver con el vertiginoso ritmo del acontecimiento deportivo en donde todo ocurre rápidamente, no hay posibilidad para la repetición ni para la colocación de los deportistas en el desarrollo de la acción de juego. *Escuela de Periodistas* supuso un gran aprendizaje en el manejo de la luz tanto en los exteriores rodados en Barcelona, Mataró y París así como en interiores en el barcelonés Orphea Studios. De hecho, será el propio director de fotografía quien brinde a Juana Biarnés la posibilidad de trabajar como foto-fija en un segundo largometraje. Esta vez, será ella sola quien se responsabilice de toda la producción fotográfica.

4. La gran oportunidad: *Cuando el valle se cubra de nieve*

La red de contactos que proporcionó *Escuela de Periodistas* hizo que a Juana Biarnés le llegara una oferta para participar en el equipo técnico de la *opera prima* cinematográfica de una de las sagas familiares de fotógrafos más importantes del panorama catalán: los Pérez de Rozas. La película, producida por Imperial Films y distribuida por Cire Films, será dirigida por José Luis Pérez de Rozas y se estrenó con el título *Cuando el valle se cubra de nieve* en octubre de 1956. Entre el reparto que participó en la cinta se encuentran figuras como José Marco, Rafael Bardem, Gerard Tichy, Ángel Jordán, María Piazzai, María Márquez, Conchita Ortiz y Jesús Puche.

El rodaje del film comenzó en el Pirineo catalán en verano de 1956 rodándose las escenas urbanas y del puerto de Barcelona en las primeras semanas de septiembre:

Desde hace unos días, rueda por las calles y puerto de nuestra ciudad el equipo técnico y artístico de la película *Cuando el valle se cubra de nieve*, que dirige José Luis Pérez de Rozas, después de haber filmado ya todos los exteriores de alta montaña por el Pirineo leridano, y mientras se terminan los decorados, con lo cual acabará el rodaje de la mencionada cinta. (*La Vanguardia*, 8 septiembre 1956: 19)

El guion, firmado por el mismo Pérez de Rozas y Francisco Naranjo, no obtuvo el éxito esperado ni por la crítica ni por el público (Filmoteca de Catalunya, ficha técnica 11091/12). Según el folleto para salas de exhibición del Cine Alhambra de Granada en su estreno en 1957, la película plantea “Una extraordinaria historia de amor en el incomparable marco del pirineo español. Dos aventureros internacionales por circunstancias imprevistas se refugian en el Pirineo. La policía marítima descubre un tráfico de contrabando”. Una historia que nos sitúa en un poliédrico conflicto

pasional que pone de relieve distintas concepciones del amor, la bondad y la moral y el destino que depara cada una de ellas.

El tema glosa un amor que surge imposible por distintas formaciones morales pero cuyo desenlace tiene un alto sentido de humanidad, asociado con un sincero arrepentimiento. Los personajes de este argumento llevan vidas paralelas, pero tienen un sentir distinto. Por eso el final está acorde en cada caso con las trayectorias de las respectivas vidas. Lo que alienta en el tema, que dirige José Luis Pérez de Rozas, es la evolución del personaje por imperativos de la bondad y la fuerza del amor brotado por encima de toda consideración. [...] Quizá el desarrollo narrativo pudiera ser más vivaz pero hay que recrearse en la belleza, en la paz, en la serenidad del admirable escenario natural, porque su pureza va influyendo, va determinando el proceso de transformación sentimental de los personajes. La quietud de la masía, los riscos cortantes e imponentes, la verde dulzura del valle, la transparencia de cristal de los arroyos, la vida ingenua y sencilla de los campesinos, forman un clima ideal de ternura y poesía para limar la tormenta pasional de los intérpretes y conducirlos a sus respectivos destinos (*ABC*, 4 enero 1957: 29)

Más allá del éxito comercial del largometraje y de las críticas al desarrollo narrativo del film, lo que destacará la prensa tras su estreno en las salas de cine serán los novedosos aspectos que José Luis Pérez de Rozas, fotógrafo de formación, incorporará en la realización de su largometraje: el ser de las primeras películas concebidas en nuestro país en Hispanoscope y fotografiada en Agfacolor. Algo que, por otro lado, la crítica cinematográfica del momento destacará al considerar que la aportación de ambas técnicas consigue unos resultados que nada tiene que envidiar en calidad a otras técnicas similares: “Nos ha presentado Hernán Films la primera película en Hispanoscope, fotografiada en Agfacolor. No tiene nada que envidiar en estos aspectos a las similares técnicas. Porque la aceptada elección del paisaje se refleja admirablemente en toda su grandeza y riqueza de colorido” (*ABC*, 4 enero 1957: 29).

José Luis era hijo primogénito de los cinco que tuvo —todos ellos dedicados a la fotografía— Carlos Pérez de Rozas, un destacado reportero gráfico catalán que fallecerá de un infarto en 1954 cuando fotografiaba la llegada de los repatriados de la Unión Soviética al puerto de Barcelona. En este contexto de saga familiar, José Luis comenzará su carrera cinematográfica como foto-fija ligado a algunos experimentos en Cinefotocolor, como el reportaje sobre el Congreso Eucarístico celebrado en 1952 por título *Barcelona templo de amor y de paz*. En este sentido, *Cuando el valle se cubra de nieve* sería su primera experiencia en metraje largo (Aguilar, 2014: 44-45).

La aventura de afrontar un largometraje con un sistema de rodaje en Hispanoscope justificaría el cuidado con que se propuso abordar la dirección de fotografía y, por extensión, la calidad exigida tanto a los operadores de cámaras Jaime Puigdurán y Aurelio G. Larraya —este último ya había tenido experiencia con este sistema en el rodaje de *No estamos solos* (Miguel Iglesias, 1956)— así como a Juana Biarnés a la hora de abordar sus funciones como foto-fija.

Pérez de Rozas ha querido tomar la batuta de realizador con un tema difícil. “Yo podría haber comenzado la dirección hace tiempo —ha dicho el novel director—, pero no me pareció oportuno hacerme cargo de los temas que me presentaban y tampoco estaba conforme con los medios artísticos y económicos que ponían a mi disposición. Ahora los he encontrado y por eso me he decidido a dirigir *Cuando el valle se cubra de nieve*. Pongo en mi primera película como director mis cuatro sentidos. (*La Vanguardia*, 2 octubre 1956: 22)

Este afán de perfeccionismo a la hora de afrontar su primera cinta supondrá, al tiempo, que Juana Biarnés agudizase también todos sus sentidos —sus cinco, no los cuatro como comenta la crónica sobre Pérez de Rozas— a la hora de llevar a cabo fotografías en localizaciones tan dispares en exterior como las montañas del Pirineo de Lleida y el puerto de Barcelona o los interiores desarrollados en platós cinematográficos. La foto-fija le permitió, además, la realización de primeros planos. Por otra parte, las localizaciones de alta montaña y los paisajes urbanos funcionaron como ecuaciones de tipo opuesto para servir de fondo al duro motivo argumental.

Será, justamente, en los amplios y luminosos paisajes de las montañas pirenaicas donde “más luce la cámara con maravillosos enfoques, la excelencia del Agfacolor y la amplitud panorámica que ofrece el Hispanoscope” (*ABC*, 4 enero 1957: 29). Un sistema que otorgó, siguiendo el folleto de sala para su estreno en el cine Coliseo Olympia de Madrid, “maravillosas fotografías realizadas en un ambiente alegre y divertido”. Algo que explica que el largometraje recibiera, por ejemplo, el premio a la mejor fotografía en el IV Festival del Cine Español de Almería en enero de 1957.



Imagen 3 y 4. Juana Biarnés (Pirineo de Lleida, 1956) *Cuando el valle se cubra de nieve*, foto-fija. [Fuente: Repositori Digital Filmoteca de Catalunya. Ref. 05550F01 y Ref. 05550F13]

De la producción fotográfica de Biarnés para este largometraje la Filmoteca de Catalunya conserva en su archivo digital cuarenta y dos fotografías identificadas con el nombre de Juanita Biarnés y con numeración catalográfica del 05550F01 al 05550F42. En este corpus fotográfico se conservan dieciocho interiores, veintiuna fotografías en localizaciones exteriores del Pirineo, dos del puerto de Barcelona y un exterior nocturno de una calle de esta misma ciudad con tintes de cine negro. Respecto a la presencia de los actores protagonistas, Ángel Jordán aparecerá en treinta y una fotografías, Gerad Tichy en veinticinco, Maria Piazzai en diez, Michel Corey en cinco, Jesús Colomer en cuatro y Rafael Bardem y José Marco en dos.



Imagen 5 y 6. Juana Biarnés (Barcelona, 1956). *Cuando el valle se cubra de nieve*, foto-fija. [Fuente: Repositori Digital Filmoteca de Catalunya. Ref. 05550F02 y 05550F12]

La aproximación con la que Juana Biarnés ha de enfrentarse al proyecto de Pérez de Rozas distaba con creces a la praxis fotográfica del reportaje deportivo del que ya había demostrado su valía con creces tanto en el ámbito del fútbol, el motorismo o el ciclismo (García-Ramos, 2014). Un ámbito, el de la competición o carrera deportiva, que exigía una gran agilidad en la mirada y una extrema rapidez en el disparo. En este caso, los exteriores que planteaba el largometraje —con los grandes valles del Pirineo de fondo— suponen un contexto lleno de quietud y serenidad donde Juana Biarnés pudo trabajar con la luz natural, la profundidad de campo, los encuadres cuidadosamente estudiados y una acción en pausa, escenificada y susceptible de ser repetida hasta conseguir el disparo perfecto.

Los interiores en plató, por su parte, suponen un escenario menos usual en su formación como fotógrafa. Una falta de familiaridad a la hora de controlar los límites del espacio que, en ocasiones, se aprecia en alguna de sus fotografías. Imágenes que dejan a relucir en su parte superior el límite de los decorados de los propios *set* de rodaje (imagen 7). En cualquier caso, el valor de estas fotografías de encuadre más cerrado y de una mayor proximidad al personaje radica en ofrecer un retrato de los protagonistas del filme sin la deformación que producen los objetivos anamórficos del sistema Hispanoscope, donde el primer plano es poco aconsejable. Una galería de retratos de los actores y actrices del filme apta, por tanto, para la promoción del largometraje (imagen 8).



Imagen 7 y 8. Juana Biarnés (Barcelona, 1956). *Cuando el valle se cubra de nieve*, foto-fija [Fuente: Repositori Digital Filmoteca de Catalunya. Ref. 05550F02 y Ref. 05550F12]

Tanto las fotografías realizadas en los Pirineos como las realizadas en localizaciones interiores, tendrán como fin la promoción del largometraje en los medios de comunicación y la realización de piezas publicitarias para las salas de exhibición. Entre ellas, el cartel del largometraje cuyo diseño está tomado directamente de una fotografía realizada por Biarnés en el Pirineo catalán (imagen 9). Asimismo, aparecen otras fotografías de las conservadas en la Filmoteca de Catalunya en el folleto de mano para salas de exhibición (imagen 10) y en la correspondiente guía de cine (imagen 11).

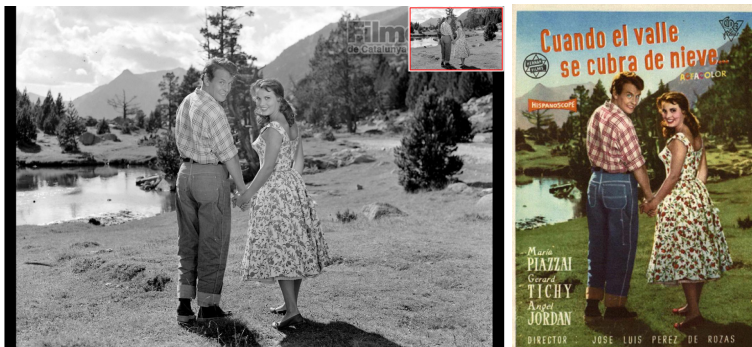


Imagen 9. Juana Biarnés (Pirineo de Lleida, 1956). *Cuando el valle se cubra de nieve*, foto-fija y cartel. [Fuente: Repositori Digital Filmoteca de Catalunya. Ref. 58471600 y colección particular]



Imagen 10 y 11. Guía de cine de *Quando el valle se cubra de nieve* (José Luis Pérez de Rozas, 1956), [Fuente: Colección Particular]

5. Las locuras de Bárbara y el gran salto hacia IFISA

Tras la experiencia con José Luis Pérez de Rozas en *Quando el valle se cubra de nieve*, habrá que esperar a 1958 para que la trayectoria de Juana Biarnés como fotógrafa tome un nuevo impulso. Y será al formar parte del equipo técnico de la película *Las locuras de Bárbara*, del director italiano Tulio Demicheli y en la que volverá a coincidir con Federico G. Larraya como director de fotografía. El largometraje, producido por Balcázar Producciones Cinematográficas se estrenará en España en febrero de 1959 y contando en su reparto con el debut de la actriz Gisia Paradis, con quien Biarnés establecerá una amistad que perdurará en el tiempo (imagen 12). Natural de Huesca y un año mayor que la fotorreportera, Gloria Paraíso Ballarín — como así se llamaba— será una persona clave en la vida de Biarnés porque ambas compartirán llegarán a ser compañeras de piso cuando Juana deja su Terrassa natal (FJGR:CJB⁵, Terrassa, 2014).

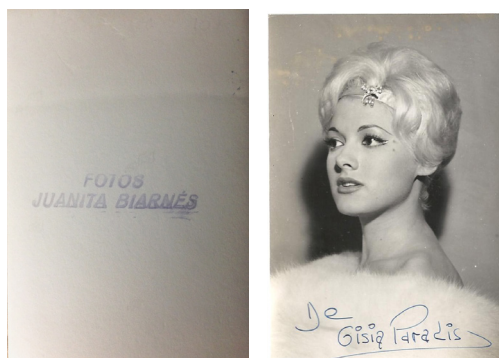


Imagen 12. Juana Biarnés, (s.f.): *Gisia Paradis*. [Fuente: Colección Particular]

5 FJGR:CJB (Francisco José García Ramos: Conversaciones con Juana Biarnés).

A partir de *Las locuras de Bárbara* su vinculación con el mundo del cine se consolidará cada vez más gracias a Ignacio Ferrés Iquino y su productora IFISA, con quien trabajará en al menos once largometrajes entre 1959 y 1963. Películas en las que volverá a coincidir con otro miembro de la familia de fotógrafos Pérez Rozas, en este caso Julio Pérez Roza —hermano de José Luis—, que solía trabajar para IFISA como operador de cámara.

Entre los proyectos cinematográficos dirigidos y producidos por Ferrés Iquino, en donde Biarnés desempeñará las labores de foto-fija, se encuentran títulos como *Buen viaje, Pablo* (Ignacio F. Iquino, 1959), *Crimen para recién casados* (Pedro Luis Ramírez, 1960), *Llama a un tal Esteban* (Pedro Ruiz Ramírez, 1960), *Botón de ancla* (Miguel Lluch, 1961), *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961), *¿Pena de muerte?* (Josep María Forn, 1961), *Las estrellas* (Miguel Lluch, 1961), *¿Dónde pongo este muerto?* (Pedro Ruiz Ramírez, 1962), *José María el Tempranillo* (Josep María Forn, 1963) y *Un demonio con Ángel* (Miguel Lluch, 1963).

En estas producciones, Juana Biarnés se afianzará como profesional de la fotografía en un entorno —el del cine— muy distinto al de la prensa deportiva. Entrada ya la década de los sesenta, además de trabajar para el diario *El Mundo Deportivo*, Biarnés también colaborará para el semanal de los lunes *Vida Deportiva* y las revistas semanales *Club* y *Dicen, primer diario deportivo de la tarde*. Un ámbito, el del fotoperiodismo deportivo, mucho más hostil que el un rodaje cinematográfico y en donde la presencia de mujeres era casi anecdótica. Asimismo, el cine le irá proporcionando llaves de acceso a los personajes más relevantes del joven panorama musical. Algo que será fundamental para entender lo que será su figura como *fotorreportera* en diario *Pueblo* y el éxito de sus trabajos que documentan de la llegada de los nuevos ritmos y el surgimiento de nuevas estrellas de la canción como Raphael, Massiel, Los Bravos o Joan Manuel Serrat.

Entre este tipo de proyectos cinematográficos destacará, por ejemplo, *Botón de ancla* (Miguel Lluch, 1961). Un filme, por otro lado, en donde Juana Biarnés no solo trabajará como foto-fija, en este caso compartiendo funciones con Rafael Barasona, sino también como asistente de cámara de Jaime Deu Casas y Francisco Marín. Este largometraje tendrá como protagonistas a dos guardamarinas interpretados por Ramón Arcusa y Manuel de la Calva, componentes del grupo *Dúo Dinámico*. Ídolos musicales de una juventud urbana deseosa de cambios a la que, precisamente, Biarnés dirigirá su mirada como reportera gráfica al incorporarse en Madrid al diario *Pueblo*.

Será, justamente, esta juventud que ya en los albores de los años sesenta se manifiesta rebelde e inconformista, la que será el eje articulador de otros de sus trabajos como foto-fija: el largometraje *Juventud a la intemperie*. Dirigido y producido por Ignacio F. Iquino y con guion de Federico de Urrutia, el filme se convertiría —como se anunciaba en la prensa— en “la película más discutida de la temporada” exponiendo “un problema vigente señalado con toda su crudeza” (*ABC*, 13 octubre 1961: 20). El proyecto de Iquino pretendía ser “sensible a las inquietudes de su tiempo, del que aspira a ser reflejo y testimonio, [...] manifestando una viva ansiedad ante los problemas que crea la existencia de una juventud descarriada, de una juventud podrida” (*La Vanguardia*, 7 septiembre 1961: 22). Esta juventud en podredumbre, a la intemperie, era definida por el mismo diario como ese “conjunto de seres que perdieron ideales y ambiciones, salvo los de gozar de la vida locamente y sin ningún esfuerzo”. Una juventud que, aunque no era mayoritaria en nuestro

país, comenzaba a resultar un problema por el efecto contagio que podía producirse a través de la música y los nuevos ritmos extranjeros: “en España este problema no es tan angustiante como en otros países, pero empieza a revelar ya signos inquietantes”.

El filme relata lo ocurrido en el curso de una jornada desde las siete de la tarde a las cuatro de la mañana, en una ciudad que lo mismo podría ser Madrid que Barcelona. Una joven es misteriosamente apuñalada en el momento en que está telefoneando desde la cabina de un club. A raíz de aquí las pesquisas del comisario de policía del distrito sacará a relucir “el clima moral en que se desenvuelve este fragmento de juventud podrida” mostrándose “unos tipos representativos de las diversas gradaciones y variantes de la juventud extraviada”. Al borde de la sima, la única esperanza de redención de esta juventud descarriada será la salvación que venga de “su propia reacción moral, de la resurrección de sus adormecidos sentimientos cristianos, de la pureza que aún restaba en su alma”. (*La Vanguardia*, 7 septiembre 1961: 22)

La particularidad de este proyecto cinematográfico será que algunas de las secuencias se rodarán dos veces para preparar la película de cara a su distribución internacional. De esta manera, en su labor como foto-fija Juana Biarnés debería prestar especial atención a todas estas escenas que luego serían claves a la hora de promocionar en el extranjero la película a través de fotocromos, cartelería y otros materiales publicitarios (imagen13).



Imagen 13. Juana Biarnés (Barcelona, 1961): *Juventud a la intemperie*, fotografías para fotocromos del film. [Fuente: Colección Particular]

Así, bajo el título *The Unsatisfied* y *La Regina dello strip-tease*, el montaje de *Juventud a la Intemperie* para mercados extranjeros incluirá escenas de violencia, desnudo y sexo explícito que la censura en España no toleró pese a la habilidad de Iquino para moverse por la Administración (Sánchez Barba, 2007: 287-390). Un proyecto que se entendía como llamada de alarma a esa juventud fiel al Movimiento que debía mantenerse firme en sus convicciones y no marear los principios de la Falange con piruetas y cabriolas de *twist*. Así las cosas, la película comenzará con un narrador omnisciente que advierte de los peligros de no cerrar filas en torno a los victoriosos ideales de la España de 1939:

He aquí el escenario, la urdimbre de cualquier gran ciudad del mundo. Entre sus tentáculos de cemento, entre el humo y el estrépito, la aglomeración y el desasosiego, acosada y tentada por las más bajas solicitudes de la corrupción espiritual, alientan extensos núcleos de una juventud sin

ideales. Los esfuerzos realizados por los estadistas y las entidades seculares para arrojar la moral de las nuevas generaciones sin amor al pasado ni fe en el futuro, que viven como en un estado de angustia nacido del caos que provocó la última contienda universal, no han bastado para evitar que, junto a una juventud que se prepara para construir un mundo mejor, enardecida de nobles ambiciones, se agite y se consuma en el nirvana de su desaliento y en los percances morbosos de cada día otra juventud que vive a la intemperie.

La película, como apunta Sánchez Barba (2007: 390), pretenderá ponerse al día en cuanto a la denuncia de una juventud ya algo acomodada: “la de los hijos de los que lucharon en la guerra, un tanto faltos de ideales y que prefieren los clubs nocturnos al encuadramiento en las organizaciones falangistas que ya no tenían demasiada acogida a comienzos de los sesenta”. Víctimas del cambio social y de sus efectos sobre la moral tradicional, la responsabilidad no parecía recaer en el Régimen —diluyéndose la posibilidad de una denuncia política— sino en unos padres que habrían descuidado la educación en valores de sus hijos permitiéndoles adscribirse sin control a las nuevas modas en el vestir, a la música extranjera, las noches de *boîtes* y a la convulsión corporal con ritmos y bailes que suponían la antesala de prácticas afectivas poco decorosas.

No obstante, el interés que suscitaba todo lo que acontecía en estos clubs y *boîtes* de Madrid y Barcelona será manifiesto en los trabajos fotoperiodísticos de Juana Biarnés a su llegada a diario *Pueblo*. Una cabecera que, según avanzaba la década de los sesenta, mirará, cada vez con más interés todo aquello que afectase a uno de sus públicos más importantes: los jóvenes entre quince y veinte años.

6. Conclusión

La estrategia para convertir *Pueblo*, en “el periódico de la juventud” (*Pueblo*, 25 junio 1968: 3) hará que Juana Biarnés se convierta en una figura clave en los planes de su director, Emilio Romero, para conseguir posicionar su diario entre el más leído de la juventud urbana. Juana Biarnés “aparte de ser una de las pocas mujeres fotógrafos que actúan en Madrid, había demostrado ser también una excelente bailarina de *twist*” (*Pueblo*, 8 marzo 1962: 9). Razón para convertirse en los ojos de *Pueblo* para documentar a esta juventud a la intemperie con la que desde su llegada a Madrid, compartirá tantas y tantas noches de yeyeo.

Trabajando en cine, Biarnés aprendió los secretos de la dirección de fotografía y a trabajar con la luz y los encuadres de forma pausa y reflexiva. Algo que en la fotografía deportiva era difícil poner en práctica. Estos rodajes se convirtieron en una oportunidad para trabajar correctamente con la profundidad de campo y, especialmente, a ser muy pulcra y cuidadosa para que en sus fotografías no hubiera ni una sola mota de polvo. Trabajos que completarán su formación como fotógrafa y configurarán un interesante perfil profesional de cara a su proyección definitiva como fotoperiodista tras su incorporación a *Pueblo* a finales de 1963.

Asimismo, como foto-fija tendrá la oportunidad de conocer y establecer lazos con jóvenes promesas del cine que empezaban a despuntar a comienzos de la década de los sesenta. Celebridades y equipo técnico que, de cara a sus futuros reportajes para diario *Pueblo* relacionados con rodajes, estrenos de cine y crónica social de actores y actrices, serán una plataforma de incalculable valor al funcionar como porteros y llaves de acceso a lugares desde donde llevar a cabo sus reportajes fotográficos o

para acceder a personajes del mundo del celuloide tanto del panorama nacional como internacional. Será este espacio el que, fundamentalmente, ocupará su quehacer en diario *Pueblo* y en el que Biarnés se moverá con gran comodidad a la hora de acceder a este tipo de personajes. Por otro lado, su llegada a Madrid hará que su faceta como foto-fija quede en el olvido. No será así su participación como actriz en pequeños papeles interpretándose a sí misma como en los filmes *El periodista* (Pilar Miró, 1967) y *El fotógrafo* (Juan Miguel Lamet, 1968).

En lo que se refiere a la conservación de este patrimonio fotográfico, poco es lo que se conserva en el Repositorio Digital Filmoteca de Catalunya quedando pendiente todavía una profunda labor de archivo para localizar negativos o copias originales de época en los fondos de la propia Filmoteca de Catalunya, la Filmoteca Nacional, el Archivo General del Estado o en repositorios de bancos de imágenes como Alamy, donde se conservan dos fotografías sin identificar de *Escuela de Periodismo* (imagen 14).



Imagen 14. Jesús Pascual (*Escuela de Periodistas*, 1956), foto-fija/sin identificar [Fuente: Zuma Press /Alamy Stock Photo. Ref. F6E73R y F6E73P]

Otra dificultad añadida en las tareas de reconstrucción historiográfica de la figura de Juana Biarnés radica en que el archivo personal de la fotógrafa carece de este material y algunos de los estudios llevados a cabo hasta la fecha se han realizado con criterios historiográficos que llevan a datar su obra de forma aproximada e incluso aleatoria, como en la exposición *Juana Biarnés. A contracorriente* celebrada en el contexto de PhotoEspaña 2016. Una propuesta expositiva donde al menos hay quince errores catalográficos en fotografías publicadas en diario *Pueblo* y donde se hacen afirmaciones como “Juana Biarnés es la primera fotorreportera del periodismo gráfico español”. Una afirmación que si nos ajustamos a los historiales profesionales de las mujeres con carnet oficial de prensa del Registro Oficial de Periodistas (ROP) tras la Guerra Civil y tomamos dicho carnet como referencia para trabajar profesionalmente, dicha afirmación no se ajusta a los documentos conservados en el ROP (García-Ramos, 2016). Cuestiones, todas ellas, amplias en su variedad de matices y que hacen que la reconstrucción historiográfica de la figura de Juana Biarnés requiera un proceso lento y sujeto a continuas revisiones en aras de nuevos datos que vayan saliendo a la luz.

En lo que se refiere a esta etapa como foto-fija, el trabajo seguirá quedando en manos del rastreo de copias, carteles, fotocromos, piezas publicitarias y guías de cine por archivos, hemerotecas, anticuarios, tiendas de coleccionismo y archivos particulares. Una labor de recolección de originales dispersos que se presenta como una vía complementaria para ir aportando fuentes materiales y comprender mejor este apasionante periodo de la producción fotográfica de Juana Biarnés.

7. Bibliografía

- Aguilar, Santiago. (2014). "Hispanoscope: pantalla ancha con patente España". *Secuencias, Revista de Historia del Cine* (40), 31-61.
- Biarnés, Joana. (2014). *Mi historia* [manuscrito inédito]. Viladecavalls, Barcelona.
- Carabias Alvaro, Mónica. (2016). "Ojos de mujer. Aproximación a medio siglo". En Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (Eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*. Madrid: Fragua, 125-146.
- Carabias Álvaro, Mónica y García-Ramos, Francisco José. (2014a). *Joana Biarnés. El rostro, el instante y el lugar. Fotografías (1960s-1970s)* [cat. expo.]. Terrassa: Ayuntamiento de Terrassa.
- . (2014b). "Los ojos visibles de Juana Biarnés: historia de un comienzo (1950-1963)". *ASRI. Arte y sociedad. Revista de Investigación*, (7), 36 páginas.
- Conesa, Chema; Figueroa, Natalia y Rovira, Jordi. (2017). *Joana Biarnés. Disparando con el corazón*. Barcelona: Blume.
- Fabre, Jaume. (1990). *Història del fotoperiodisme a Catalunya 1885-1976* [cat. expo.]. Barcelona: Ajuntamnet de Barcelona.
- García-Ramos, Francisco José. (2016a). *El archivo olvidado de Juana Biarnés. Una aproximación para un estudio social de la España franquista a través del reportaje fotográfico: diario Pueblo (1963-1972)* [tesis doctoral]. Universidad Complutense, Madrid, España.
- . (2016b). "Juanita Biarnés. Imágenes para la construcción de un imaginario ye-ye en diario Pueblo (fotografías 1963-1965)". En Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (Eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*. Madrid: Fragua, (p.125-146).
- . (2017). "Relatos y representaciones de la mujer fotoperiodista en la prensa y el cine español en los años 50 y 60: el caso de la fotógrafa Juana Biarnés". *Prisma Social*, núm. especial 2, 126-166.
- López De Zuazo Algar, Antonio. (1981). *Catálogo de Periodistas Españoles del siglo XX*. Madrid: Fac. Ciencias de la Información-Universidad Complutense.
- . (1988). *Catálogo de Periodistas Españoles del siglo XX*, 2 Vols. Madrid: Fundación Universidad-Empresa.
- Nash, Mary y Colita. (2005). *Fotògrafes pioneres a Catalunya* [cat. expo.]. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Parreño, José María. (2005). *Miradas de Mujer. 20 fotografías españolas* [cat. expo.]. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- Rovira, Jordi. (2015). *Juana Biarnés. A Contracorriente*, col. PHotoBolsillo. Madrid: La Fábrica.
- Sánchez Aranda, José Javier y Barrera Del Barrio, Carlos. (1992). *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: EUNSA.

Sánchez Barba, Francesc. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Sougez, Marie-Loup y Olivares, Rosa. (1994). *Mujeres: 10 fotografías, 50 retratos* [cat. expo]. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento.

Sougez, Marie-Loup (Coord.). (2007). *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.

8. Hemerografía

ABC, 4 de enero de 1957, p.29.

—. 13 de octubre de 1961, p.20.

El Mundo Deportivo, 5 de enero de 1953, p.6.

La Vanguardia, 4 de agosto de 1956, p.18.

—. 25 de agosto de 1956, p.16.

—. 8 de septiembre de 1956, p.19.

—. 19 de septiembre de 1956, p.23.

—. 2 de octubre de 1956, p.22.

—. 14 de octubre de 1956, p.22.

—. 7 de septiembre de 1961, p.22.

Pueblo, 8 de marzo de 1962, p.9.

—. 25 de junio de 1968, p.3.

