

Fotografía *amateur* en España: conceptos, historiografía y métodos¹

Víctor Iniesta-Sepúlveda

Universidad de Castilla-La Mancha <https://dx.doi.org/10.5209/aris.96271>

Recibido: 30 de mayo de 2024 • Aceptado: 19 de septiembre de 2024

ES Resumen: En este artículo se aborda una revisión historiográfica de la fotografía *amateur* en España, una práctica tradicionalmente desatendida por la academia que, no obstante, elevó este medio a un verdadero fenómeno cultural y social. Para ello, se repasan las definiciones y acepciones del término, cotejado con conceptos afines, como vernáculo, familiar, aficionado o no profesional, además de revisar sus connotaciones en otros ámbitos similares. Asimismo, se presenta un estado de la cuestión sobre la historia de la fotografía en España, con el fin de explicar las causas de ese vacío historiográfico y recuperar las últimas contribuciones en el ámbito, con especial atención a las propuestas realizadas desde la disciplina de la historia del arte. Por último, se apuntan algunas claves metodológicas, procedentes de otras especialidades científicas, que resultan necesarias para construir un aparato crítico, flexible e integrador que permita analizar la trayectoria de estos creadores y su producción visual de manera certera.

Palabras clave: historiografía; historia de la fotografía; cultura visual; fotografía *amateur*; España.

ENG Amateur photography in Spain: concepts, historiography and methods

Abstract: This article presents a historiographical review of amateur photography in Spain, a practice traditionally overlooked by academia that, nevertheless, elevated this medium to a significant cultural and social phenomenon. To achieve this, the definitions and nuances of the term are examined and compared with related concepts, such as vernacular, familiar, amateur or non-professional, in addition to reviewing connotations in similar fields. Additionally, the article provides an overview of the history of photography in Spain to explain the reasons of this historiographical gap and to summarize recent contributions in the field, with particular emphasis on proposals from the discipline of art history. Finally, it outlines some methodological approaches from other scientific fields that are necessary to build a critical, flexible and integrative framework for accurately analyzing the work of these creators and their visual production.

Key Words: historiography; history of photography; visual culture; amateur photography; Spain.

Sumario: 1. Introducción, 2. Términos y definiciones de lo *amateur*. 2.1. Vernáculo, familiar, doméstica. 2.2. Aficionado, no profesional, *amateur*. 3. Una revisión historiográfica de la fotografía *amateur*. 3.1. Arte y fotografía. 3.2. Primeras contribuciones a la historia de la fotografía en España. 3.3. Fuera del canon: anónimos y aficionados. 4. Para entender la fotografía *amateur*: disciplinas y métodos. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Iniesta-Sepúlveda, V. (2025). Fotografía *amateur* en España: conceptos, historiografía y métodos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(1), 59-72. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.96271>

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco de los siguientes proyectos de I+D+i: «Puentes creativos. Desplazamientos, retornos, disidencias y adhesiones en el arte español contemporáneo» (PID2022-138643NB-I00) financiado por MICIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE; «El patrimonio monumental en los folletos turísticos de la España franquista (1938-1964). Discursos visuales y simbólicos» (PID2020-119719RB-I00), financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033/ y «“Conocer España” durante del franquismo, 1939-1975. Publicaciones comerciales e institucionales de carácter turístico» (SBPLY/21/180501/000286), cofinanciado por JCCM y FEDER, UE.

1. Introducción

La fotografía artística ha copado la atención de especialistas e historiadores, si bien los llamados ejemplares ‘vernáculos’, en buena medida realizados por *amateurs*, representan un porcentaje mayoritario del volumen total de la producción fotográfica (Chéroux, 2015). Bourdieu calcula que «más de dos tercios de los fotógrafos son conformistas temporarios que hacen fotografías ya sea en ocasión de ceremonias familiares o de reuniones de amigos, o bien durante las vacaciones de verano» (2003, p. 38). Por su parte, John Mraz estima que la fotografía de arte alcanza, como mucho, el cinco por ciento y reivindica el valor del noventa y cinco por ciento restante (2018, p. 62). El autor mexicano apunta también que cada «género» o «función» requiere su propia metodología y se pregunta si los historiadores del arte pueden aplicar sus métodos a la fotografía no artística, dado que su disciplina tradicionalmente había priorizado la calidad estética (p. 74). Es cierto que las contribuciones desde ese ámbito se ocuparon, de manera preferente, de autores y ejemplares relevantes por su artisticidad, si bien en la actualidad este medio no puede entenderse solo desde una perspectiva estética. Precisamente, su variedad y alcance frente a otras manifestaciones visuales radica en la preeminencia de sus usos sociales sobre las aplicaciones como disciplina artística (Bourdieu, 2003, p. 80).

Este artículo trata de profundizar en todas estas cuestiones. Para ello, en primer lugar, se acotará el concepto de ‘*amateur*’ en fotografía: se revisarán las definiciones propuestas por diferentes autores y, en paralelo, se prestará atención a los términos utilizados en otros ámbitos. Seguidamente, se abordará el estado de la cuestión de la fotografía *amateur* en España, con el fin de conocer en qué medida las aportaciones académicas y curatoriales se han preocupado por estas figuras, sobre todo desde la historia del arte. Por último, considerada la variedad de contribuciones epistemológicas emanadas de diversas disciplinas científicas, se extraen una serie de claves y estrategias metodológicas para abordar el análisis de estas imágenes. En esta línea, se citan algunos trabajos recientes del ámbito internacional que sientan precedentes para encaminar las futuras aportaciones en nuestro país.

2. Términos y definiciones de lo *amateur*

2.1. Vernácula, familiar, doméstica

La dispersión de términos para referirse a este tipo de fotografía es una problemática en la historiografía reciente en diferentes países: *amateur*, de aficionado, familiar, doméstica, personal o privada. Para discernir unos de otros, se exponen algunos conceptos, agrupaciones y matizaciones. En todo caso, los autores citados a continuación han evidenciado la falta de estudios sobre el tema y reivindicado las investigaciones sobre aficionados a la fotografía y el cine, dado que explorar estos ejemplares proporciona una explicación mucho más compleja y rica de cómo opera la cultura visual (Ishizuka y Zimmermann, 2008).

Entre estas, la palabra ‘vernácula’ parece consolidada en los ámbitos americano y francés. Uno de los autores más acreditados que han abordado la cuestión es Clément Chéroux (2015, pp. 11-16). Para él, lo vernáculo es utilitario, doméstico y heterotópico²: es «lo otro» del arte. Etimológicamente significa «esclavo» y en el derecho romano hacía referencia a los sirvientes nacidos en casa. Aclara que este tipo de fotografía entonces no había sido validada por las instancias de legitimación cultural y estaba desvinculada de la esfera artística, una situación que se cambiaría, como se verá más adelante. En concreto, se refiere a aquellas fotografías domésticas que, desaparecido el vínculo con sus propietarios y perdida su utilidad en el grupo, se convierten en vernáculos.

Óscar Colorado Nates trata de clarificar este término a partir de un análisis comparado de trece definiciones y propone un concepto sintético e integrador que aúna diferentes acepciones. Lo cierto es que buena parte de ellas acapara un espectro muy amplio y son ciertamente vagas. En todo caso, atienden a diferentes variables, como la cuestión de la autoría, el formato, el propósito o una supuesta carencia de artisticidad. Fijados esos parámetros, resume que «la fotografía vernácula es el vasto conjunto de fotos instantáneas, realizadas por autores anónimos o *amateur* sin intención artística, que puede incluir elementos domésticos o familiares» (Colorado Nates, 2023, p. 14). Con todo, esta definición es aún poco precisa, como reconoce el propio autor, por lo que cabría preguntarse por la operatividad del término ‘vernáculo’.

Una de las variables consideradas por Colorado en su revisión es el vínculo de estas fotografías con el ámbito personal o familiar que, en todo caso, habría que diferenciar de lo *amateur*. En este sentido, la contribución de Pierre Bourdieu constituye un estudio seminal desde la sociología que aborda la práctica fotográfica, donde las aportaciones de los aficionados resultan notables desde un punto de vista cuantitativo. Dentro de ese conjunto, subraya los usos familiares de los artefactos, que conmemoran los acontecimientos importantes, refuerzan la cohesión del grupo y reafirman su sentimiento identitario (Fig. 1) (Bourdieu, 2003, p. 57).

² Según Michael Foucault (2008), la heterotopía es un espacio distinto, otro y perfectamente concreto, al contrario que sucede con la utopía.



Figura 1. Pedro Román Martínez, José Joaquín, Marcelino y Josefa Román Martínez, hermanos del autor, en el patio de entrada del domicilio familiar, 1909 (Colección Lorenzo Andrial Román).

En el ámbito cinematográfico, la confusión de términos también es un problema a nivel internacional: se habla de *moving images*, *time-based media*, *vernacular film*, *amateur film*, *personal film* o *home movies*. Para arrojar luz ante esta variedad, algunos trabajos recientes proponen aunarlos en dos: *amateur* y *home movies*. McNamara y Sheldon (2017, pp. 3-4) entienden las primeras como obras no profesionales a veces dirigidas a una audiencia de alcance local, más o menos amplia; las segundas, traducidas al español como películas domésticas o familiares, son una categoría dentro de las *amateurs*, relacionadas con el ámbito del hogar y los amigos.

Estos *films de famille*, devaluados por su cotidianeidad o por su disidencia a los convencionalismos del «séptimo arte», habían sido marginados por los estudiosos, si bien preocuparon a investigadores como Roger Odin. Con un análisis semiótico, se preguntó por el rol de las cintas como refuerzo de la integración familiar. Tampoco se ignoraba que este cine estaba en los orígenes mismos del medio y que constituía una importante fuente cultural, histórica y social. Los contenidos juzgados hasta entonces superfluos cobraban significados trascendentes, como aquellos relacionados con los vínculos familiares, el arraigo al territorio o las identidades regionales y nacionales. Su definición entiende la película familiar como «vídeo realizado por un miembro de una familia sobre personajes, eventos u objetos relacionados de una manera u otra con la historia de esa familia y de uso privilegiado por los miembros de esa familia» (Odin, 1995, p. 27).

Hay que destacar que este concepto no centra su atención en el contenido, sino en la institución donde está llamada a funcionar. Con todo, los temas, como en la fotografía, son recurrentes: el propio autor, su entorno, familia, amigos y los acontecimientos significativos.

Con independencia de estas categorizaciones, todas las propuestas han afirmado la valía de fotografías y filmes realizados por *amateurs*. Lejos de ser documentos *naïfs* e inocentes, plasman las ideas del autor, replican iconografías y tienden puentes con artistas y profesionales. Además, más allá del propio artefacto, conviene indagar en las circunstancias de la producción y la recepción, con su contemplación en privado (Aasman, 1995).

2.2. Aficionado, no profesional, *amateur*



Figura 2. Portada de *Revista Kodak. Especial para Fotógrafos Aficionados*, n.º 52, junio 1925, p. 3.

Como se ha apuntado, la fotografía familiar es un subtipo dentro de la *amateur*, una categoría demasiado amplia. En efecto, los aficionados conformaron un grupo con un crecimiento espectacular desde principios del siglo xx, y lo cierto es que esta etiqueta resultaba poco precisa también en aquel tiempo. La *Revista Kodak* (Fig. 2), editada en España entre 1917 y 1936, con el subtítulo «Especial para Fotógrafos Aficionados» desde del número 51, fue diseñada para este sector, aunque no esclarece con precisión cuáles eran los perfiles a quienes se dirigía (Iniesta Sepúlveda, 2024, p. 115). El editorial del primer número no es muy revelador, ya que describe un espectro muy amplio: desde los «aficionados al arte fotográfico» hasta el «ejército inmenso de kodakistas que a diario disparan miles de instantáneas», lo que apelaba a un experto o a un principiante, siempre que no se dedicaran profesionalmente a ello.³ Por tanto, era un concepto bastante ambiguo, ya que podía referirse a sujetos muy diferentes, cuando no contrarios (Vega, 2017, p. 245). En esta línea, Bourdieu distingue entre aficionados esporádicos y devotos, «dos colectivos que presentan características muy opuestas» (2003, p. 80).

En todo caso, algunas definiciones revisadas por Colorado relacionaban lo vernáculo con las *snapshots* o la llamada fotografía industrial. Y es que considerar el componente tecnológico es esencial para comprender estas producciones, pero conviene apuntar que el uso de un equipo específico, aunque hubiera sido dirigido a un consumidor aficionado, no determina de manera categórica el carácter de esa fotografía o película. De hecho, en el siglo xix y principios del xx, cuando la fabricación de equipos y materiales para *amateurs* apenas había despegado, el espectro de prácticas era, sin embargo, plural. Por eso, resulta conflictivo aplicar parámetros del presente para explicar la obra de algunos pioneros: que no existiera un formato específicamente diseñado para aficionados no quiere decir que no hubiera fotografía o cine *amateur* (Letamendi Gárate y Seguin, 2002, pp. 192-194).

³ «A nuestros lectores». *El Kodakista*, 1 (noviembre de 1916),. 2.

De la misma manera, aplicar de forma indiscriminada el término *amateur* a las manifestaciones más tempranas ajenas a lo comercial tampoco es exacto. La categoría, en este caso, debe ser laxa y relativa si nos referimos a autores que no trabajaron con equipos para aficionados o bien no conocieron la eclosión del fenómeno asociativo (Lázaro Sebastián, 2002, pp. 162-163). En cuanto al cine, ciertos autores recomiendan acudir a la definición acordada por la UNICA (Union Internationale du Cinema non professionnel) en el congreso mundial celebrado en Sitges en 1935, a saber, «los concebidos y realizados sin otro objeto que el propio disfrute del autor. Lo que da al *film* su carácter específico de *amateur* son las condiciones que han intervenido en su concepción, su realización y su finalidad» (Letamendi Gárate y Seguin, 2002, pp. 190-191).

Aun así, se trata de una definición difusa, aunque despeja lo comercial, no solo lo relativo a la industria, sino las producciones realizadas por encargo o para ser exhibidas en giras comerciales. Por otra parte, no siempre hay constancia de que las fotos se publicaran o quedaran guardadas en un archivo; ni que los visionados fueran de pago o quedaran circunscritos en una esfera familiar. En esta línea, cabe preguntarse qué prevalece para considerar una manifestación como *amateur* o no: su percepción desde el exterior o las condiciones de los agentes. En resumen, se apuntan tres características: que se haya hecho por gusto o por pasión, sin intención de provecho económico y en un ámbito familiar.

Delineado el espectro, conviene detenerse en esa primera característica, relacionada con la etimología del galicismo *amateur*, «que ama», es decir, que realiza una actividad por gusto, atracción o pasión. En este punto, cabe preguntarse sobre el uso del extranjerismo en vez de la palabra 'aficionado'. Lo cierto es que el vocablo español no recoge tantas connotaciones como el original, lo que tampoco logran otras traducciones posibles, como 'entusiasta', 'amador' o 'simpatizante'. La voz francesa, que se ha lexicalizado en el ámbito artístico, aporta mucha más riqueza y, de hecho, ha sido adoptada en otros países (Cánovas Belchi y Sanz, 2004, pp. 20-21).

En la misma línea, habría que cuestionar el empleo del término 'no profesional' en lugar de *amateur*. Por un lado, recuérdese que algunos creadores no estaban necesariamente apartados de lo profesional. Por otro, esa manera de referirse al fenómeno pone el acento en si una imagen está condicionada o no por lo económico, un aspecto que no se ha aplicado a otras disciplinas como el arte o la música (Soler i Alomà, 2007, p. 275). Más aún, es necesario contemplar a numerosos profesionales que, acabada su labor en el estudio, dedicaron su tiempo libre a una fotografía personal, familiar o no.

Asimismo, hay que recordar que hubo autores que se desarrollaron en diferentes ámbitos, en la esfera pública o en la intimidad. En este sentido, uno de los giros conceptuales propuestos en los últimos años se ajusta a la perfección: en lugar de hablar de cine *amateur*, se prefiere referirse a *l'amateur en cinéma* (Vignaux, 2016). El sintagma se invierte para evidenciar que cuando se analiza este tipo de cine (o fotografía) no se trata solo de un sector industrial, una técnica, un grupo de usuarios o una categoría estética. Esta expresión pretende fijarse en un individuo que, ajeno a la industria, establece una relación singular con su entorno por medio de imágenes, para satisfacer su propia iniciativa. Este *amateur* puede asumir diversos roles, como espectador, operador o exhibidor, y comparte sus creaciones con una comunidad, ya sea en un ambiente familiar, ya sea con un círculo más amplio, en un ambiente lúdico (Fig. 3).⁴



Figura 3. Josep Majó Payés iluminando una placa estereoscópica (Fondo Majó Payés, Colección Miquel Galmes, Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya).

⁴ En este sentido, puede destacarse el caso de Josep Majó Payés, cuyo fondo fotográfico se conserva en el Arxiu Històric Fotogràfic del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. El aficionado, relacionado con profesionales, no solo disparaba la cámara, además pensaba en su visionado e iluminaba pares estereoscópicos para conseguir una mayor verosimilitud (Bada Ortoll, 2022).

3. Una revisión historiográfica de la fotografía *amateur*

3.1. Arte y fotografía

El hecho de que la fotografía *amateur* apenas haya llamado la atención de los especialistas está relacionado con el anhelo histórico de los propios fotógrafos de sublimar sus creaciones como arte. En la década de los ochenta del siglo XIX, la pugna por alcanzar una consideración como medio de expresión, más allá del valor documental, condujo a algunos artífices a emular las artes plásticas por medio de los procedimientos pigmentarios, que buscaban un efecto de pincelada por medio de la manipulación.⁵ En paralelo, la fotografía inspiró a los impresionistas en la copia de los temas escogidos, los encuadres, la plasmación de lo espontáneo o la forma de observar la luz. Los puentes entre la corriente pictórica y el medio fotográfico fue, por tanto, simbiótica, como demuestran las influencias y afinidades entre unos y otros autores (Scharf, 2005; Alarcó, 2019).

En este marco surgió el pictorialismo, un movimiento que buscaba la belleza en el positivo final, de manera que apelaba al estatus de obra única de la pintura. La tendencia se introdujo en España con el cambio de siglo, más tarde que en otros países, y perduró hasta los cincuenta (Fig. 4).⁶ La mayor o menor manipulación de la composición a través de la preparación del marco, el revelado en papeles especiales o del procedimiento fotográfico fue motivo de discusión entre los creadores, que presentaron sus propuestas a través de revistas especializadas, sociedades y agrupaciones que favorecieron esta corriente en sus diferentes vías de experimentación (King, 1989; Zelich, 1998; Latorre, 2005).



Figura 4. Arturo Cerdá y Rico, *Pareja delante de «la Virgencica» en Cabra del Santo Cristo (Jaén)*, antes de 1922 (Madrid, Museo Nacional del Prado). ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

No obstante, la consideración como arte desató una encendida controversia al que se sumaron también intelectuales y críticos. De todas formas, al margen de esos debates, la fotografía fue utilizada como medio de expresión plástica con las vanguardias en el periodo de entreguerras. Por su lado, los artistas contemporáneos la incorporaron a la cultura moderna, perdieron interés por las composiciones clásicas, actualizaron técnicas como el *collage* y experimentaron con otras nuevas, como el fotomontaje (Fontcuberta, 1984). En todo caso, en medio de la controversia sobre esa cuestionada artisticidad de la foto, había pasado desapercibido que, inevitablemente, esta había cambiado los estatutos del arte, en una u otra dirección (Benjamin, 2021). Y, al tiempo, también cambió el modo de aproximarse, percibir, comprender y estudiar las obras de arte, con proyectos pioneros en el ámbito de la historiografía artística (Warburg, 2010; Malraux, 2017).

En el plano teórico, las diferentes formas de entender el medio han conducido a clasificar las fotografías en tres grandes grupos, según su naturaleza (Costa, 1977): foto documento, con carácter objetivo, con una pretensión reproductiva o imitativa; foto arte, con carácter subjetivo y un fin creativo; y foto lenguaje, si el objetivo es experimental, de búsqueda a través de la técnica. Es cierto que esta intención es clara en algunos casos, pero resulta poco operativo aplicar un orden tan rígido a una disciplina tan versátil como la fotografía. En este sentido, otros autores argumentan que estas cualidades se superponen como si fueran estratos, de modo que las tres pueden coincidir en un mismo ejemplar, con independencia de que una sobresalga sobre las demás.⁷

⁵ Por ejemplo, pueden citarse la copia al carbón, formada por negro de carbón disperso en la capa de gelatina; o la goma bicromatada, realizada con pigmentos dispersos en una capa de goma arábica, cuya superficie se podía alterar durante el proceso para conseguir la apariencia de un grabado o un dibujo al pastel. (Lavédrine, 2010).

⁶ De los numerosos operadores españoles que tuvieron predilección por esta estética, puede citarse al aficionado Arturo Cerdá, que legó un extraordinario archivo fotográfico.

⁷ Entre tantas contribuciones que han abordado la cuestión, pueden destacarse: Batchen, 2004; Picaudé y Arbaizar, 2004; Wells, 2006; Chevrier, 2007; Vicente, 2009.

3.2. Primeras contribuciones a la historia de la fotografía en España

El reconocimiento progresivo de la fotografía como arte sucedió de manera diferente: en Estados Unidos fue un proceso orgánico, mientras en Europa requirió un discurso impostado a partir de los paralelismos con el arte:

A toda costa querían hacer entrar a la fotografía en el arte y lo lograron [...] Durante este recorrido, la fotografía no solo dejó atrás algo de ella misma, también desde entonces se siente demasiado encajada en las coordenadas del arte. Y sin embargo, lo desborda por todos lados (Chéroux, 2015, p. 29).

En España, el interés académico por la fotografía siguió ese mismo patrón. En los años setenta, durante la Transición, hubo un afán por renovar la disciplina de la historia del arte, hasta entonces bastante cerrada y normativa. Juan Antonio Ramírez (1976) incitó a un sector de jóvenes investigadores a interesarse por medios considerados marginales hasta entonces, como la fotografía, el cine, el cómic o el cartel. En esa época, los trabajos académicos sobre fotografía eran escasos en nuestro país, mientras que las aportaciones en el extranjero eran ya considerables (Herrera Navarro, 1976).

Por suerte, aquella declaración de intenciones fue un empuje determinante para que muchos profesores y estudiantes universitarios se preocuparan por estas manifestaciones culturales. De hecho, a partir de los ochenta, algunos departamentos de historia del arte, bellas artes, comunicación y ciencias de la información comenzaron a promover la realización de tesis y tesis doctorales sobre fotografía. Desde entonces, estos temas han despertado un interés creciente entre la comunidad científica, con expectativas de futuro promotoras (Olivera Zaldúa *et al.*, 2016; Sánchez Vigil *et al.*, 2014).

En esa década, el medio irrumpió en galerías, festivales, publicaciones e instituciones, fruto de una época de enorme dinamismo, mientras los estudios sobre fotografía daban sus primeros pasos. Hasta entonces, algunas publicaciones dispersas habían dado ciertos apuntes sobre los orígenes del medio en ciudades o regiones concretas. Esas primeras aportaciones constituían, no obstante, un corpus escuálido y poco fructífero, formada por reseñas periodísticas, memorias y tratados técnicos, alejado de presupuestos históricos. Peor aún, las pocas traducciones de publicaciones internacionales casi no mencionaban las aportaciones españolas (Vega, 2007, pp. 29-33).

Por suerte, el reconocimiento gradual de la cultura fotográfica por las instituciones y la opinión pública cristalizó en estudios fundamentales para cimentar una disciplina incipiente. Pueden discernirse tres líneas de trabajo en estos primeros ensayos, centradas, respectivamente, en los hitos técnicos, el aspecto documental o el carácter artístico (Rosón, 2016, pp. 297-303).

El primer modelo de historia se entendía como una consecución de perfeccionamientos técnicos, aunque también prestaba atención a las aspiraciones estéticas de las imágenes. Las referencias clásicas son las historias de la fotografía de Marie-Loup Sougez y Lee Fontanella, ambas publicadas en 1981. La primera, concebida como manual universitario, tenía una visión amplia, un aparato científico considerable y unos apuntes sobre el caso español (Sougez, 2011). La segunda era un libro voluminoso escrito por un profesor de literatura y cultura española de la Universidad de Texas, cuyo objetivo era estimar la relevancia de la fotografía española del siglo XIX en un marco internacional (Fontanella, 1981). Ese criterio globalizador, como valoraba el propio autor *a posteriori*, contrastaba con otros trabajos coetáneos, que centraron sus trabajos a un territorio concreto y que no contemplaron referencias fuera de las fronteras acotadas (Fontanella, 2007).

Con todo, dado el estado embrionario de los estudios, era necesario recuperar datos sobre espacios de menor entidad, para así comparar entre diferentes lugares. Precisamente la segunda tendencia, interesada en el testimonio histórico de las fotografías, estuvo constituida en su mayoría por perspectivas locales y regionales. No en vano, las jóvenes comunidades autónomas estimularon estas publicaciones a fin de construir y reforzar los vínculos identitarios de los ciudadanos a través de imágenes de sus antepasados. Entre otros, se publicaron dos libros de dos autores procedentes de ámbitos profesionales diferentes: el periodista Publio López Mondéjar (1980) y el fotógrafo Miguel Ángel Yáñez Polo (1981).

Una tercera tendencia historiográfica solo consideró las imágenes realizadas con una intención artística expresa. En este marco, el discurso instaurado en 1937 por Beaumont Newhall, historiador del arte y fotógrafo, constituyó un hito esencial: la fotografía entraba en el museo y asumía los presupuestos formalistas de la historia del arte tradicional, como la inserción en estilos y movimientos, la valoración del artífice o la búsqueda de la singularidad del tiraje (Newhall, 1983). Asumidas estas premisas, Fontcuberta acompañó la traducción de esta obra con un anexo de las aportaciones españolas más relevantes. El criterio estético como indicador de calidad subrayaba, en consecuencia, determinadas corrientes y periodos, como el pictorialismo, las vanguardias, el fotoperiodismo de los años treinta y el neorrealismo, que, de hecho, articulaban los epígrafes del texto.

La acogida de este modelo en España, sumada a las teorías alentadoras de Ramírez, impulsó de manera decisiva a que la historia del arte ampliara su objeto de estudio e incorporara la fotografía a su producción científica. Aparte, cabe sumar otro hito: la exposición y la guía-catálogo de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional de España en 1989, después de recuperar el valioso patrimonio de la institución, que, sintomáticamente, quedaba integrado en la sección de Bellas Artes (Kurtz y Ortega, 1989).

En contraste con estos primeros esfuerzos académicos e institucionales, la anterior falta de sensibilidad había derivado en la dispersión y desaparición de numerosos fondos. Tan solo se garantizó la supervivencia del legado de los autores verdaderamente preocupados por la conservación de sus trabajos o cuya producción había despertado el interés de coleccionistas o entidades. En consecuencia, se recuperaron mayoritariamente las producciones de los nombres más destacados y el establecimiento del canon de artistas y escuelas, un objetivo de la literatura artística tradicional, contagió buena parte de los estudios sobre fotografía (Ortega, 2001).

3.3. Fuera del canon: anónimos y aficionados

Con el pretexto de un supuesto criterio de calidad, siempre tornadizo, el modelo historiográfico seguido en algunos de estos primeros trabajos desplazó a los márgenes muchos materiales. Entre las «fallas y fallos» de la disciplina, Juan Antonio Ramírez cuestionaba la primacía del canon y la calidad artística, y se lamentaba por la consecuente indiferencia hacia las obras consideradas secundarias. No se trataba de exaltar creaciones menores, sino de rastrear lo marginal y lo reprimido para traer a colación problemáticas sociales (Ramírez, 1998, pp. 20-22, 35-36).

Por suerte, a partir del 2000 se comenzaron a revertir esos prejuicios y se incorporaron nuevos objetos de análisis: fotografías de aficionados, anónimas, familiares o personales. Como en otros trabajos internacionales, Rafael Doctor cuestionó el discurso heredado y rechazó el canon de hitos técnicos y autores a partir de un corpus desatendido. En sus proyectos, reivindicó el buen trabajo de fotógrafos desconocidos, ya fueran profesionales o aficionados, sugirió interpretaciones alternativas y destacó los valores estéticos y emocionales subyacentes en estos materiales (Doctor Roncero, 2000, 2002).

En esos años hubo también proyectos colaborativos que apelaban a la participación ciudadana. Por ejemplo, la Obra Social Caja Madrid invitó a voluntarios anónimos a enviar sus fotografías para colaborar en un proyecto conjunto (*Álbum familiar*, 2002). En 2007, la Comunidad de Madrid impulsó la creación del Archivo Fotográfico de la región a partir de las imágenes aportadas por los particulares, digitalizadas y catalogadas por un equipo que recorrió ese territorio. También otras comunidades autónomas siguieron este modelo, como Castilla-La Mancha y *Los Legados de la Tierra*. En este caso, los resultados fueron desiguales, ya que el proyecto fue ejecutado a través de ayudas a los ayuntamientos, que trabajaron con criterios diferentes. Pero en uno y en otro caso, se devolvieron los ejemplares a sus propietarios, reconocido el valor sentimental de los objetos.⁸

Sin duda, recuperar fotografías en ámbitos rurales o periféricos ha sido una tendencia bastante habitual en la historiografía española (Fig. 5). En los noventa hubo un abrumador «aluvión» de publicaciones de historias locales, provinciales o regionales (Vega, 2007, pp. 47-50). Estas recopilaciones de imágenes antiguas de un territorio determinado fueron propiciadas en buena medida por la construcción del Estado de las autonomías y sus esfuerzos por establecer unas señas de identidad diferenciadas (Ortega, 2001). Esta estrategia constituyó un factor determinante, pero no fue un problema exclusivo de esta disciplina, sino que se trataba de otro sesgo viciado heredado de la propia historia del arte. En ese sentido, Ramírez afirma que los autores españoles rara vez se ocupan de temas fuera de las fronteras del país, una tendencia en efecto consolidada con la última ordenación territorial. Por tanto, insta a aminorar esa vieja obsesión e invita a dar una proyección universal a las preocupaciones de la disciplina (Ramírez, 1998, pp. 20-22, 35).



Figura 5. Tomás Camarillo Hierro, *Mohernando. Picota e iglesia*, c. 1924-1936 (Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, Diputación Provincial).

⁸ El archivo Madrileños puede consultarse en el sitio http://www.madrid.org/archivos_atom/index.php/madrilenos-archivo-fotografico-de-la-comunidad-de-madrid En 2009, se expuso una selección del mismo en una muestra titulada *Madrileños. Un álbum colectivo*. Por otro lado, los proyectos castellanomanchegos fue integrado en el Archivo de la Imagen: http://bidicam.castillalae-mancha.es/bibdigital/archivo_de_la_imagen/es/micrositios/inicio.cmd.

Con todo, Vega excusa esa tendencia y alega que, por aquel entonces, la historia de la fotografía estaba por escribir y los investigadores necesitaron acotar el espacio territorial y el lapso temporal de sus trabajos (Vega, 2007, p. 48). En un artículo posterior, justifica los modos de hacer de aquellos primeros estudios, aún vinculados a la fragmentación territorial:

[...] necesitábamos datos, necesitábamos rellenar huecos, necesitábamos poner nombre a las personas y a las cosas que ni siquiera sabíamos que existían, necesitábamos imágenes para hablar de las imágenes, necesitábamos ser arqueólogos de la fotografía al mismo tiempo que nos formábamos como historiadores de la fotografía, necesitábamos buscar, rebuscar, indagar, revolver, encontrar y descubrir esos tesoros cercanos de la fotografía que durante tanto tiempo habían permanecido enterrados (Vega, 2015, p. 69).

Ya no bastaba con el estudio de las grandes figuras, repetidas sistemáticamente, sino que era el momento de dilucidar sobre artífices desconocidos. En este sentido, Boris Kossoy reivindica investigar a los operadores anónimos, que, aunque han sido ignorados, constituyen una parte fundamental en el panorama fotográfico:

Rescatar a los fotógrafos del anonimato es una tarea decisiva, sea desde el ángulo de la historia social y cultural de la fotografía, sea desde la perspectiva de la memoria histórica. Pienso que todos aquellos implicados en la historia de la fotografía deben valorar las historias locales y regionales, y apoyar estudios sistemáticos no solo de los fotógrafos que actuaron en los lugares más remotos, sino también, de sus trayectorias, sus producciones. Ese me parece ser un camino fértil para una necesaria revisión historiográfica (Kossoy, 2014, p. 288).

En España, la asimilación de estas bases ha dado lugar a varios trabajos sobre *amateurs* en los últimos años, por ejemplo, en forma de exposiciones.⁹ Una de las más sobresalientes es la titulada *La cámara doméstica. La afición fotográfica en Cataluña (ca. 1880-1936)*, celebrada recientemente en el Centro de Fotografía KBr de Barcelona (Rius, 2024a). Asimismo, ciertas instituciones públicas han apostado por dar a conocer su rico patrimonio fotográfico, procedente de fondos particulares. Un ejemplo destacado es la Diputación de Huesca, que tiene una programación periódica de exposiciones, acompañadas por sus correspondientes catálogos. También son reseñables los trabajos en el Muséu del Pueblu d'Asturies, donde se han recuperado fondos de aficionados, celebrado exposiciones y publicado varios catálogos.

Conviene, por tanto, indagar en estos personajes y su producción y, de paso, revisar de manera crítica aquellos primeros trabajos de ámbito local. Es cierto que, si bien algunas publicaciones acusaron cierto chovinismo, hubo aportaciones que plantearon una flexibilidad en esas circunscripciones y conectaron lo local con el devenir nacional e internacional. En este sentido, se encuentran estimables historias regionales «más expansivas», en cuanto que plantean conexiones con el extranjero y traban en su discurso referencias a otras manifestaciones culturales (Fontanella, 2007).

4. Para entender la fotografía *amateur*: disciplinas y métodos

Como se ha visto, existen numerosas aproximaciones a la fotografía realizadas desde la historia del arte, pero es incuestionable que, más allá de lo artístico, una metodología de análisis tradicional no agota todas las peculiaridades de esta manifestación. Así, se han interesado por este medio diferentes disciplinas y enfoques culturales.

En el ámbito internacional, la vigencia del canon y el formalismo ya fueron cuestionados por los estudios posmodernos en los setenta. Al igual que defienden los trabajos realizados desde la antropología, estos autores subrayaron la importancia de los usos, que darían las claves para entender el contexto social en que las imágenes fueron producidas y utilizadas (Ribalta, 2004). Sin embargo, esta corriente aminoraba la influencia del hecho histórico en el análisis de la imagen, por lo que ha sido bastante contestada desde nuestra perspectiva.

En palabras de Geoffrey Batchen (2004), ni la vertiente formalista ni la posmoderna fueron capaces de abordar por completo la complejidad de la fotografía. De todas formas, el impacto de sus debates, sumado al de los estudios culturales anglosajones, ha dado lugar a campos interdisciplinarios como la cultura y la cultura visual. Y es que esta corriente no filtra su objeto de estudio de acuerdo con un criterio estético, sino que contempla el diálogo entre géneros distintos, sin olvidar nunca sus especificidades. Además, valora los procesos de recepción, reproducción y circulación, la experiencia del espectador y las prácticas socioculturales.

Queda manifiesto que, para dar respuestas satisfactorias a estas problemáticas, es necesario recurrir a otras teorías y estimar los avances realizados desde ámbitos científicos variados. Bernardo Riego (2014) revisa esta diversidad de postulados epistemológicos mediante un comentario de cinco obras significativas, entre las cuales se presentan análisis desde la comunicación, la historia contemporánea o la antropología. En este análisis queda patente que, al margen de la vía preferente escogida, se requiere una fundamentación teórica contundente, además de una inevitable flexibilidad metodológica.

Cabe preguntarse entonces qué camino elegir para alcanzar una interpretación certera y satisfactoria de la fotografía, en concreto, *amateur*. De hecho, la cuestión de la metodología y las pautas de trabajo ha sido

⁹ Pueden citarse las muestras dedicadas a Virxilio Viéitez, en en la Fundación Telefónica de Madrid y en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2013), y a Piedad Isla, en Alcalá de Henares, con el apoyo de PHotoEspaña (2020).

objeto de discusión en los congresos y reuniones científicas celebrados en España. Las actas pusieron en evidencia las diferencias procedimentales en función del perfil profesional del autor o de su campo de conocimiento (Yáñez Polo *et al.*, 1986; *Historia de la fotografía del siglo XIX en España. Una revisión metodológica*, 2002). Los asuntos teóricos y la puesta al día del estado de la cuestión han sido temas recurrentes en encuentros científicos posteriores. Ya que no existía un grupo de investigación que trabajara de manera constante sobre estos asuntos, estos foros resultaban esenciales para compartir pautas de trabajo, sugerir objetivos y suscitar debates.¹⁰

En concreto, en el campo de la historia del arte se asumió que el estudio de la fotografía requería una convivencia con visiones procedentes de disciplinas afines, como puede verse en los capítulos del volumen de la enciclopedia *Summa Artis* (Sánchez Vigil, 2001). De manera progresiva, se dio paso a una visión cada vez más integradora, como en el volumen coordinado por Marie-Loup Sougez (2007) una obra voluminosa y exhaustiva que aúna varias corrientes historiográficas. En continuidad con este, Carmelo Vega (2017) emprendió un trabajo de grandes proporciones centrado en España, donde se abren puertas a investigaciones futuras, para lo que se recomienda revisar las fuentes de manera crítica, detectar las conexiones de las tendencias internacionales y, en definitiva, contemplar la fotografía como un fenómeno cultural y social.

Este enfoque entiende que tender puentes entre epistemologías diversas no complica el diseño de la investigación, sino que enriquece nuestro análisis, como señala Riego (2015, p. 23). Se insiste también en la idea de comprender las imágenes en un contexto cultural integrado que explique mejor su transversalidad. Hay que construir, por tanto, un aparato crítico sólido pero flexible, puesto que los enfoques rígidos y ensimismados en una sola especialidad quedan finalmente obsoletos (Riego, 2019).

Así, la apertura de los investigadores a diferentes métodos históricos ha favorecido que definitivamente la fotografía *amateur* sea considerada un objeto de estudio estimable:

Le toca pues a la generación que llega, después de este primer periodo de legitimación, reintroducir lo vernáculo en la comprensión de la fotografía, elucidar el misterio de su fuerza poética y de su potencia crítica. Para ello le falta reinventar las categorías de lo fotográfico, elaborar una nueva comprensión del medio que no esté enteramente endeudada con la historia del arte y explicar que una fotografía puede ser fascinante desde cualquier punto de vista sin que necesariamente haya sido tomada por un artista (Chérourx, 2015, p. 29).

Como apunta el autor francés, el hecho de que las fotografías no fueran realizadas con una voluntad artística no supone que estén desprovistas de cualidades estéticas (2015, p. 16). De hecho, buena parte de los *amateurs* de principios del siglo XX estuvieron más liberados de los convencionalismos artísticos y, por tanto, adquirieron una gran capacidad para entender su momento histórico, a medio camino entre la tradición y la modernidad, así como para expresarse con un lenguaje propio (Fig. 6) (Riego Amézaga, 2016, p. 17).



Figura 6. Lorenzo Almarza Mallaina, *San Sebastián. El puerto, desembarcando atunes*, 1913 (Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca).

¹⁰ En la actualidad, aún tienen continuidad con carácter bienal: las Jornades Imatge i Recerca del Ayuntamiento de Girona, que cuentan con dieciocho ediciones; los Encuentros de Historia de la Fotografía auspiciados por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, de la Universidad de esa comunidad autónoma, con diez convocatorias; y las Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, promovidos en Zaragoza por la Institución Fernando el Católico (CSIC), que se han celebrado en cinco ocasiones.

Sin embargo, otros autores rehúsan contemplar las fotografías anónimas o *amateurs* bajo un prisma estético, puesto que de nuevo devaluaríamos una faceta relacionada con su cotidianeidad (Rosón, 2016, pp. 311-313). Por tanto, no basta con añadir fotógrafos de provincias a un canon de autores, ni tampoco se trata de jerarquizar las imágenes en función de su artísticidad, sino estudiar estas fotografías con un acercamiento a su materialidad. Así, más allá de la imagen revelada, examinar los intercambios, usos y afectos en torno a los objetos fotográficos nos devolverá una riquísima información.

En este sentido, conviene atender a las diferencias en la forma de dedicación de los artífices, diferente a la de las artes plásticas. Es el caso de algunos fotógrafos esporádicos que hicieron sus imágenes sin ningún fin artístico, aunque sí se plantearan hacer un buen trabajo (Doctor Roncero, 2000, pp. 11-14). De la misma manera, un mismo autor podía hacer fotos con distintas pretensiones: con intención estética, sí, pero también como documentalista, turista o experto en un campo del conocimiento (Fig. 7).¹¹

En esta línea, se puede obtener una visión más rica de la obra de los fotógrafos *amateur* si se incluyen en el análisis otras variables, como el ocio o las relaciones sociales (González, 2019). Para muchos estudiosos resulta apasionante la práctica *amateur* de la fotografía como forma de socialización, primero para una élite privilegiada, después con un verdadero carácter democratizador. Esta accesibilidad fue un gran estímulo no solo para el propio medio, sino también para la cultura y las artes visuales (Seiberling y Bloore, 1986; Boom, 2019).

Hay que tener en cuenta, asimismo, estudios que han esclarecido las relaciones de la producción de los *amateurs* con el espacio circundante. Las fotografías, en este sentido, a menudo ponían en evidencia resignificaciones o aspiraciones eminentemente identitarias, esenciales para constituir una determinada imagen de un país o región y su pasado (Edwards, 2012; Joschke, 2013; Rius, 2021).



Figura 7. Ricardo de Orueta, *Grupo en la catedral de León* (Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC).

Por último, la citada Núria F. Rius ha apuntado más posibilidades de análisis centrados en la confluencia del régimen *amateur* con ámbitos variados y prometedores, como la política, el género y la edad, así como la intimidad sexoafectiva. En todo caso, la autora subraya que conviene revisar estas manifestaciones visuales como objetos fabricados de los producidos por profesionales o instituciones, lo que requiere un análisis específico que atienda al perfil de su autor, grado de compromiso, géneros, usos, espacios de circulación, cuestiones tecnológicas y formas de archivo (Rius, 2024b).

5. Conclusiones

La dispersión de términos en relación con la fotografía *amateur* expresa una amplia variedad de manifestaciones que dificulta su análisis. Conviene, por tanto, acotar el espectro y descartar términos tan difusos como ‘vernáculo’, así como diferenciarse de categorías como la fotografía familiar. Asimismo, se recomienda emplear el préstamo lingüístico ‘*amateur*’, que subraya el amor del individuo por el medio, en vez de ‘aficionado’ o ‘no profesional’, vistas las connotaciones peyorativas o parciales de estas expresiones en español.

Lo cierto es que este colectivo ha sido reconocido, de manera progresiva, como objeto de estudio por parte de la historiografía española. Corrientes y disciplinas como la historia cultural, la antropología, la comunicación o las ciencias de la documentación se han preocupado por estos artífices. Entre estas, hay que corroborar que el progreso de la disciplina de la historia del arte ha permitido incorporar nuevos objetos de estudio como este, acoger enfoques alternativos y flexibilizar herramientas metodológicas procedentes de otras epistemologías.

¹¹ Pueden citarse autores como el conde de Polentinos (Argerich, Enríquez de Salamanca & Pérez Díaz, 2024), Tomás Camarillo (Iniesta Sepúlveda, 2023) o Lorenzo Almarza (Pesqué, 2011).

Para abordar un estudio preciso de estas figuras, se recomienda revisar de manera crítica las contribuciones de alcance regional y local, si bien se han de resituar las futuras aportaciones en un marco más amplio. Por supuesto, es necesario cuestionar el caduco criterio de calidad artística como filtro para valorar estas producciones. En su lugar, hay que poner en el centro otras cuestiones como la materialidad, los usos y la recepción.

Tradicionalmente, algunos autores han caracterizado estas imágenes por su falta de intencionalidad, la ausencia de códigos formales, su relación con la afectividad de los participantes, el entretenimiento y el alejamiento del ámbito profesional. Sin embargo, conviene cuestionar esa inocencia textual, además de reconocer el trasvase de códigos formales y su relación con las estructuras económicas. Lo *amateur* no es un estatuto estático, sino que el público ha renovado continuamente los propósitos, funciones y roles asignados. Por eso, vistas las diferencias entre perfiles en cada época, parece conveniente poner el acento en el individuo, en vez de vincular lo *amateur* con una categoría, un producto comercial o una agrupación.

Con todo, la atracción por la fotografía *amateur* trasciende lo académico: el arte contemporáneo la ha reutilizado, se han celebrado campañas de recuperación y programas colaborativos, además de ser objeto de compraventa en internet e incluso de originales proyectos editoriales. En los últimos años, la academia la ha incorporado a su quehacer, en colaboración con los depositarios de fondos, como archivos, bibliotecas y museos. Corresponde ahora sumar ese incipiente acervo científico a una visión certera del fenómeno del amateurismo como una manifestación social y cultural, en diálogo con otras formas visuales precedentes y contemporáneas.

Referencias

- Aasman, S. (1995). Le film de famille comme document historique. En Odin, R. (Ed.). *Le film de famille. Usage privé, usage public* (pp. 97-111). Méridiens Klincksieck.
- Alarcó, P. (2019). *Los impresionistas y la fotografía*. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- Álbum familiar (2002). Obra Social Caja Madrid.
- Argerich, I., Enríquez de Salamanca, G. & Pérez Díaz, M. (Com.) (2024). *Conde de Polentinos: Fotografías estereoscópicas*. Ministerio de Cultura.
- Bada Ortoll, A. (2022). El acceso de la clase media a la fotografía a través de la estereoscopia. El caso de Josep Majó Payés. En Hernández Latas, J. A. (Coord.), *Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: la fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX* (pp. 295-306). Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2021). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Alianza.
- Boom, M. (2019). *Everyone a photographer. The rise of amateur photography in the Netherlands, 1880-1940*. Rijksmuseum.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Cánovas Belchi, J. & Sanz, J. B. (2004). La mirada inocente: Reflexiones sobre el cine de aficionado y el cine amateur desde Murcia. En Ruiz Rojo, J. A. (Ed.), *En torno al cine aficionado. Actas del II Encuentro de Historiadores. Segundas Jornadas de Cine de Guadalajara* (pp. 19-25). Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.
- Chéroux, C. (2015). *La fotografía vernácula*. Ediciones Ve.
- Chevrier, J.-F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Gustavo Gili.
- Colorado Nates, Ó. (2023). *Fotografía vernácula: Hacia una definición sintética y elemental*. Palabra Clave, V. 26 (2), e2623.
- Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Ibérico Europea de Ediciones.
- Doctor Roncero, R. (2000). *Una historia (otra) de la fotografía*. Obra Social Caja de Madrid
- (2002). *Historia(s) de la(s) fotografía(s)*. Caja Madrid.
- Edwards, E. (2012). *The camera as historian. Amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Duke University press.
- Fontanella, L. (1981). *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. El Viso.
- (2007). Los rumbos historiográficos de la fotohistoria de España: pasado, presente y futuro. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, V. 5, 11-26.
- Fontcuberta, J. (1984). *Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*. Ministerio de Cultura.
- Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal*, 48, 39-62.
- González, R. (2019). Fotografías y películas de Valentín y Ramón de Zubiaurre. En González, R. (Ed.), *Los Zubiaurre. Memoria gráfica* (pp. 13-57). Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Herrera Navarro, J. (1976). Fotografía y pintura en el siglo XIX. *Goya. Revista de Arte*, V. 131, 292-299.
- Historia de la fotografía del siglo XIX en España. Una revisión metodológica* (2002). Gobierno de Navarra.
- Iniesta Sepúlveda, V. (2023). La misión fotográfica de Tomás Camarillo en Guadalajara: patrimonio, paisaje y retrato. *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, V. 12, 178-199. <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v12i16134>
- (2024). Promocionar e instruir. La Revista Kodak para fotógrafos aficionados. En Notario, Á. (Coord.), *Temas de Historia del Arte: escenarios, contextos y relatos* (pp. 113-122). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. https://doi.org/10.18239/jornadas_2024.49.00
- Ishizuka, K. I. & Zimmermann, P. R. (Eds.). (2008). *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. University of California Press.

- Joschke, C. (2013). *Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II, 1888-1914*. Les Presses du réel.
- King, S. C. (1989). *The photographic impressionists of Spain. A history of the aesthetics and technique of pictorial photography*. E. Mellen Press.
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Cátedra.
- Kurtz, G. F. y Ortega, I. (Eds.). (1989). *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. El Viso, Ministerio de Cultura.
- Latorre, J. (2005). Pictorialism in Spanish Photography: «Forgotten» Pioneers. *History of Photography*, V. 29 (1), 60-71. <https://doi.org/10.1080/03087298.2005.10441354>
- Lavédrine, B. (2010). *(Re)conocer y conservar las fotografías antiguas*. CTHS.
- Lázaro Sebastián, F. J. (2002). Panorámica en torno al cine *amateur* en Aragón: Desde sus orígenes hasta los años ochenta. En Ruiz Rojo, J. A. (Ed.), *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores. Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara* (pp. 161-188). Diputación Provincial de Guadalajara, Servicio de Cultura, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.
- Letamendi Gárate, J. y Seguin, J.-C. (2002). Reflexiones sobre el cine *amateur* y los orígenes de la cinematografía. En Ruiz Rojo, J. A. (Ed.), *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores. Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara* (pp. 189-200). Diputación Provincial de Guadalajara, Servicio de Cultura, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.
- López Mondéjar, P. (Ed.). (1980). *Retratos de la vida*. Instituto de Estudios Albacetenses.
- Malraux, A. (2017). *El museo imaginario*. Cátedra.
- McNamara, M. J., y Sheldon, K. (Eds.). (2017). *Amateur movie making. Aesthetics of the everyday in New England film, 1915-1960*. Indiana University Press.
- Mraz, J. (2018). *Historiar fotografías*. Edén Subvertido.
- Newhall, B. (1983). *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Gustavo Gili.
- Odin, R. (1995). Le film de famille dans l'institution familiale. En Odin, R. (Ed.). (1995). *Le film de famille. Usage privé, usage public* (pp.27-41). Méridiens Klincksieck.
- Olivera Zaldua, M., Sánchez Vigil, J. M., y Marcos Recio, J. C. (2016). Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. *Ibersid. Revista de Sistemas de Información y Documentación*, V. 10 (2), 13-20.
- Ortega, I. (2001). Bibliografía española sobre fotografía. En Sánchez Vigil, J. M. (Ed.), *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI. Summa Artis. Historia general del arte: Vol. XLVII* (pp. 476-597). Espasa Calpe.
- Pesqué, J. M. (2011). *Lorenzo Almarza. La mirada moderna*. Diputación Provincial de Huesca.
- Picaudé, V., y Arbaizar, P. (Eds.). (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Gustavo Gili.
- Ramírez, J. A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra.
- (1998). *Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos)*. Fundación César Manrique.
- Ribalta, J. (Ed.). (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Gustavo Gili.
- Riego Amézaga, B. (2014). Una intersección de interpretaciones sobre fotografía: Entre la disparidad epistemológica y la diversidad de aproximaciones. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, V. 96 (4), 185-199.
- (2015). La Historia de la fotografía ante un nuevo tiempo cultural: Reflexiones para un encuentro interdisciplinar. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, V. 10, 9-25. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5977>
- (2016). Nicolás y Elías Viñuales: Una mirada elegante y fascinada en la encrucijada de la modernidad. En *Más allá de la afición: Nicolás y Elías Viñuales* (pp. 17-25). Diputación Provincial de Huesca
- (2019). Las imágenes como fenómeno cultural: Una necesaria mirada en etapas para abordar los retos actuales. *Historia y Memoria de la Educación*, V. 10, 17-49. <https://doi.org/10.5944/hme.10.2019.22348>
- Rius, N. F. (2021). Experiencias inmersivas y nación: La fotografía estereoscópica *amateur* en Cataluña 1900-1936. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, V. 9, 161-188. <https://doi.org/10.5944/etf-vii.9.2021.30842>
- (2024a). *La cámara doméstica. La afición fotográfica en Cataluña (ca. 1880-1936)*. KBr Fundación MAPFRE.
- (2024b). Una historia de la fotografía desde las prácticas *amateurs*. Posibilidades epistemológicas y metodológicas. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, V. 28, 167-194. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.28.2024.17691>
- Rosón, M. (2016). Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España. En Molina, Á. (Ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas* (pp. 293-324). Polifemo.
- Sánchez Vigil, J. M. (Ed.). (2001). *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI. Summa Artis. Historia general del arte: Vol. XLVII*. Espasa Calpe.
- Sánchez Vigil, J. M., Marcos Recio, J. C. y Olivera Zaldua, M. (2014). Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012). *Revista Española de Documentación Científica*, V. 37 (1), e034. <https://doi.org/10.3989/redc.2014.1.1073>
- Scharf, A. (2005). *Arte y fotografía*. Alianza.
- Seiberling, G. y Bloore, C. (1986). *Amateurs, photography, and the mid-Victorian imagination*. The University of Chicago Press.
- Soler i Alomà, M. E. (2007). 75 años de la Sección de Cine *Amateur* del Centro Excursionista de Cataluña. En Ruiz Rojo, J. A. (Ed.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores. Cuartas Jornadas de Cine de Guadalajara* (pp. 265-282). Diputación Provincial de Guadalajara, Servicio de Cultura, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.
- Sougez, M.-L. (2011). *Historia de la fotografía*. Cátedra.

- Sougez, M.-L., García Felguera, M. de los S., Pérez Gallardo, H., & Vega, C. (2007). *Historia general de la fotografía*. Cátedra.
- Vega, C. (2007). Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981-2006. *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, V. 5, 27-56.
- (2015). Un modelo sin modelo. Repensar la historia de la fotografía en España. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, V. 10, 57-74. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5979>
- Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015): Historia, tendencias, estéticas*. Cátedra.
- Vicente, P. (Ed.). (2009). *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Arola.
- Vignaux, V. (2016). Du «cinéma amateur» à «l'amateur en cinéma» ou prolégomènes à un paradigme. En Vignaux, V, & Turquety, B. (Eds.), *L'amateur en cinéma, un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions* (pp. 7-15). Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.
- Wells, L. (Ed.). (2006). *Photography. A critical introduction*. Routledge.
- Yáñez Polo, M. Á. (1981). *Retratistas y fotógrafos. Breve historia de la fotografía sevillana*. Grupo Andaluz de Ediciones.
- Yáñez Polo, M. Á., Ortiz Lara, L. & Holgado Brenes, J. M. (Eds.). (1986). *Historia de la fotografía española 1839-1986. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Sociedad de Historia de la Fotografía Española.
- Zelich, C. (1998). *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*. Fundación La Caixa.