

# Documentación de las Ciencias de la Información

ISSN-e: 1988-2890

 EDICIONES  
COMPLUTENSE<https://dx.doi.org/10.5209/dcin.71139>

## La memoria en encuadres. Fotografías extranjeras en Aragón durante la Guerra Civil Española (1936-1939)

Carmen Agustín-Lacruz<sup>1</sup>; Luis Blanco-Domingo<sup>2</sup>

Recibido: 16 de agosto de 2020 / Aceptado: 19 de octubre de 2020

**Resumen.** El fotoperiodismo moderno se fraguó en las primeras décadas del siglo XX coincidiendo con el triunfo de las revistas y semanarios ilustrados. Su éxito tuvo lugar tras la I Guerra Mundial, cuando se modificó la función de la prensa, comenzó a valorarse la eficiencia de los fotógrafos profesionales, aparecieron equipos más pequeños y manejables y cambió el *modus operandi* de los periodistas y el formato de las imágenes. La Guerra Civil española (1936-1939) propició el surgimiento de una narrativa fotográfica que pretendió seducir al espectador, influir en su percepción de la realidad y movilizar su posicionamiento moral e ideológico. Esta evolución se sustentó en avances técnicos y fue protagonizada por profesionales que desplegaron un compromiso ideológico y un alto grado de implicación política. Entre ellos también se encuentran mujeres cuyos nombres han sido omitidos o desplazados en la historia del medio fotográfico. En este contexto, el objetivo de este trabajo es analizar la aportación y la repercusión de Gerda Taro, Kati Horna, Vera Elkan, Agnes Hodgson y otras mujeres fotógrafas que trabajaron en Aragón durante el enfrentamiento bélico y cuyo trabajo supuso un punto de inflexión en la historia del medio. El estudio de sus biografías y la contextualización de sus trayectorias profesionales se ha llevado a cabo mediante la revisión sistemática y el análisis de diferentes fuentes de información bibliográficas, hemerográficas y archivísticas, considerando enfoques disciplinarios complementarios, procedentes de la Historia, los Estudios Culturales y por supuesto, la Documentación. Entre los resultados alcanzados destaca el conocimiento de sus biografías, la contextualización de sus trayectorias profesionales y la caracterización de su obra.

**Palabras clave:** Gerda Taro; Kati Horna; Vera Elkan; Agnes Hodgson; Aragón; Guerra civil; Fotoperiodismo; Mujeres fotógrafas.

### [en] Memory in frames. Foreign women photographers in Aragon in the Spanish Civil War (1936-1939)

**Abstract.** Modern photojournalism was born in the first decades of the 20th century with the triumph of illustrated magazines. Its success came after World War I, when the function of the press was modified, the *modus operandi* of journalists and the format of images changed. The Spanish Civil War (1936-1939) produced a photographic narrative to seduce the viewer, influence their perception, and mobilize their ideological position. This evolution was led by professionals with an ideological commitment and high political involvement. Among them are also women whose names have been omitted or displaced in the history of Photography. In this context, the objective of this work is to analyze the contribution of Gerda Taro, Kati Horna, Vera Elkan, Agnes Hodgson and other women photographers who worked in Aragon during the civil war, whose work was a turning point in the history of the medium. The study of their biographies and their professional careers has been carried out through the systematic review of bibliographic, newspaper and archival sources, considering complementary approaches, coming from History, Cultural Studies and Documentation. Among the results, the knowledge of their biographies and their professional careers stands out.

**Keywords:** Gerda Taro; Kati Horna; Vera Elkan; Agnes Hodgson; Aragon; Spanish Civil War; Photojournalism; Women photographers.

**Sumario.** 1. Introducción, objetivos y método 2. Aragón, un territorio dividido. 3. Gerda Taro 4. Kati Horna 5. Agnes Hodgson. Enfermera y fotógrafa amateur 6. Vera Elkan. Las Brigadas Internacionales toman la escena 7. Margaret Michaelis. 8. Conclusiones. 9. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Agustín-Lacruz, C.; Blanco-Domingo, L. (2020): La memoria en encuadres. Fotografías extranjeras en Aragón durante la Guerra Civil Española (1936-1939), en *Documentación de Ciencias de la Información* 44 (1), 61-72.

<sup>1</sup> Universidad de Zaragoza (España)  
E-mail: cagustin@unizar.es

<sup>2</sup> Universidadde Zaragoza(España)  
E-mail: lmblanco@unizar.es

## 1. Introducción, objetivos y método

Entendido como género informativo específico y como apoyo gráfico para la narración de las noticias, el fotoperiodismo moderno se fraguó en las primeras décadas del siglo XX coincidiendo con el triunfo de las revistas y semanarios ilustrados.

Triunfó definitivamente tras la I Guerra Mundial cuando se modificó la función de la prensa, comenzó a valorarse la eficiencia de los fotógrafos profesionales, aparecieron equipos más pequeños y manejables provistos de objetivos más luminosos y cambió tanto el *modus operandi* de los periodistas como el formato de las imágenes, más vivas y naturales (Sousa, 2003, 26). A partir de ese momento, los periódicos incorporaron la imagen fotográfica a sus páginas de forma paulatina para evidenciar los acontecimientos y retratar a sus protagonistas, dada su condición indiciaria, su capacidad para suscitar emociones y su valor de verdad. También en este marco se consolidó el perfil profesional del reportero gráfico, dedicado a ilustrar las noticias con sus imágenes.

En España, la Guerra Civil (1936-1939) propició el surgimiento de un nuevo paradigma de imagen informativa que trascendía la captura de un instante y el mero aporte del testimonio visual. A partir del conflicto, la narrativa fotográfica pretendió seducir al espectador, influir en su percepción de la realidad y movilizar su posicionamiento ideológico.

Esta evolución se sustentó tanto en el progreso técnico alcanzado con la irrupción de las cámaras ligeras, con objetivos muy precisos, como los de Rolleiflex y Leica, como en la influencia de las vanguardias artísticas en cuanto a aspectos estéticos como la composición y el encuadre. Fue protagonizada por fotógrafos profesionales y reporteros de guerra que desplegaron un notable componente ético, un compromiso ideológico y un alto grado de implicación política cuyo propósito era la propagación de sus posturas ideológicas y el fortalecimiento de la imagen exterior de España.

Por otra parte, las primeras décadas del siglo XX contemplaron también la cada vez más activa presencia de la mujer en el escenario público, en diversos ámbitos y actividades. En España, su participación en el desarrollo del reporterismo gráfico es un aspecto que solo en los últimos años ha comenzado a tenerse en cuenta en la historiografía y en el relato del medio fotográfico (Jar, 2009; Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa, 2014 y Paso, 2018).

Con frecuencia los nombres y las trayectorias profesionales de las fotorreporteras han sido omitidas, invisibilizadas o desplazadas a espacios marginales, aunque su obra y su contribución están ahí, esperando un reconocimiento que ha comenzado a producirse hace una década, en trabajos académicos como los de Arroyo, 2011; Parras y Rodríguez Cela, 2014; Arroyo y Doménech, 2015; Arroyo, 2016; Carabias, 2016; Núñez Díaz-Balart, 2016; Salvador, 2018; García-Ramos, 2019 y Puigventós, 2019.

En este contexto, el propósito de este trabajo es analizar la aportación de una pléyade de mujeres fotógrafas en Aragón durante el enfrentamiento bélico. La labor de

Gerda Taro, Kati Horna, Agnes Hodgson, Vera Elkan y Margaret Michaelis –activistas comprometidas con la defensa de la República– ha gozado de distinta fortuna bibliográfica y en el caso que nos ocupa, es prácticamente desconocida su presencia en los frentes aragoneses. Conforman un conjunto de figuras clave en la historia del fotoperiodismo internacional, que coincidieron en un espacio y un tiempo –Aragón entre 1936 y 1939– y cuyo trabajo supuso un punto de inflexión en la historia del medio.

Este artículo se plantea analizar la actividad fotográfica de estas fotorreporteras durante la Guerra Civil en Aragón, localizando los lugares en los que trabajaron y el contexto en el que lo hicieron, e identificar y describir las principales características de la obra que ha llegado hasta nuestros días.

El estudio de sus biografías y la contextualización de sus trayectorias profesionales se ha llevado a cabo mediante la revisión sistemática y el análisis de diferentes fuentes de información bibliográficas, hemerográficas y archivísticas, considerando enfoques disciplinarios complementarios, procedentes de la Historia, los Estudios Culturales y por supuesto, la Documentación.

Los servicios de información consultados han sido: la Biblioteca Nacional, el Instituto Bibliográfico de Aragón, la Biblioteca Pública de Zaragoza, la Biblioteca Regional “Joaquín Leguina” de Madrid y las Bibliotecas General Universitaria y María Moliner de la Universidad de Zaragoza. También, el Archivo Biblioteca de la Asociación de la Prensa de Madrid, el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca y el Archivo Hemeroteca Municipal de Zaragoza. Finalmente, se han consultado además los catálogos en línea de PARES portal de archivos españoles, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca digital de la Comunidad de Madrid, la Biblioteca Virtual de Aragón, Europeana, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional.

## 2. Aragón, un territorio dividido

El golpe de Estado contra la República triunfó en las capitales de las tres provincias aragonesas (Casanova, 1992; Cenarro y Pardo, 2006; Ledesma y Maldonado, 2006; Maldonado, 2007). El general Miguel Cabanellas, jefe de la 5ª Región militar de la que dependían Huesca, Zaragoza y Teruel, tras unos primeros momentos de incertidumbre, declaró el Estado de guerra sumándose a la sublevación. También se adhirieron a la asonada militar el general Gregorio de Benito, al frente de la guarnición de Huesca y el comandante Mariano García Brisolará, de la caja de reclutas de Teruel. La Guardia Civil envió instrucciones a los destacamentos rurales para que se implicaran en la sublevación, pero no todos los puestos acataron la orden.

Sin embargo, la mayor parte del territorio aragonés quedó integrado dentro del bando insurgente, salvo la zona más oriental de la provincia de Huesca y algunos pueblos dispersos de las cuencas mineras turolenses. La única amenaza que se cernía sobre este control procedía

del este, puesto que tanto Barcelona como Valencia lograron mantenerse en la órbita del gobierno republicano, triunfante en sofocar las revueltas tras unos días de confusión y enfrentamientos.

En Barcelona se habían organizado una serie de columnas, formadas por milicianos comunistas, anarquistas y pumistas. No se trataba de soldados profesionales, sino de voluntarios comprometidos con su ideología. El objetivo aparente era alcanzar Zaragoza para tratar de conquistarla, pero en realidad se buscaba alejar a la ciudad condal de la primera línea de los combates y originar un frente más o menos estable que impidiera, o al menos ralentizara, el avance del ejército nacional. Por ello, el grueso de estas formaciones se dirigió a los territorios aledaños a Huesca, con la pretensión de fijar la atención de los insurgentes sobre la zona.

Las escasas fuerzas rebeldes, que apenas opusieron resistencia, salvo algunos enfrentamientos de cierta entidad en Caspe, Calaceite o Muniesa, se fueron replegando hacia la protección de las grandes capitales y su área de influencia, lo que generó una cicatriz que rasgó el territorio (Ledezma, 2006).

La estabilidad del frente aragonés, siendo cierta, no impidió constatar la presencia de combates esporádicos, lo que permite matizar la visión de hastío y aburrimiento que diera Orwell. No obstante, el asedio a la ciudad de Huesca en agosto y octubre de 1936, así como en junio de 1937, o el ataque a Albarracín en julio de ese año, deben ser entendidos no tanto como intentos de recuperar el territorio aragonés para la causa republicana o de modificar el equilibrio de poder en este frente, como movimientos estratégicos que buscaban distraer a las tropas franquistas de otras zonas sobre las que si se había planificado una ofensiva global, como Guadalajara o Brunete.

Pero será la ofensiva sobre Zaragoza en agosto de 1937 la que suponga un giro radical en la situación del frente aragonés. La intensidad de las fuerzas republicanas empleadas obligó a recurrir a numerosas unidades del ejército franquista y a la ayuda de la aviación de Italia y Alemania, apoyos imprescindibles para paralizar un ataque que se frenó en Belchite con cuantiosas bajas para ambos bandos y ninguna modificación de sus posiciones.

Desde ese momento se sucedieron los bombardeos de las tropas franquistas sobre la retaguardia aragonesa, sin discriminar entre objetivos militares o civiles, como muestra el terrible ataque sobre la desprotegida ciudad de Barbastro el 3 de noviembre. El fin era alcanzar lo más rápidamente posible el mar Mediterráneo atravesando las líneas republicanas. Pero Franco repentinamente decidió emplear todos sus esfuerzos en la toma de Madrid, circunstancia que aprovechó el general Vicente Rojo, jefe del Estado Mayor Central Republicano, para atacar Teruel.

La ciudad fue tomada por las tropas republicanas a finales de diciembre de 1937, en medio de combates sangrientos y una adversa climatología, con temperaturas cercanas a los -22°. Fue una victoria republicana esporádica y transitoria, puesto que a finales de febrero de 1938, y gracias sobre todo a la enorme superioridad

aérea, no sólo volvió al dominio franquista, sino que se convirtió en el trampolín desde el que desencadenó una brutal ofensiva a partir del 9 de marzo, la conocida como batalla del Ebro, dirigida por el general Yagüe.

El frente de Aragón, la costura geográfica que dividiera el territorio en dos mitades casi simétricas, se desvanecía ante la fortaleza y avance imparable del ejército franquista y el repliegue de las tropas republicanas hacia Cataluña, pese a focos resistentes de más impacto propagandístico que real, como el episodio conocido como la Bolsa de Bielsa, protagonizado por Antonio Beltrán al mando de la 43.<sup>a</sup> División en Bielsa.

Se abría paso una nueva época, caracterizada por la represión y el ajuste de cuentas, por una victoria sin paz ni sosiego. Dos largos años de enfrentamientos bélicos en Aragón no fueron suficientes para finalizar un conflicto que dejó enormes secuelas, tragedias con nombres y apellidos que aún perduran, cicatrices difíciles de cerrar.

### 3. Gerda Taro

Sin duda alguna la más estudiada de todas las fotografías es Gerda Taro (Simón y Calle, 2005; Olmeda, 2008; Ruiz Franco, 2008; Arroyo, 2011; Rogoyska, 2013; Núñez Díaz-Balart, 2016). Nacida en Stuttgart (Alemania) en 1910 en el seno de una familia acomodada de judíos de origen polaco, Gerda Pohorylle, su verdadero nombre, desde muy joven simpatizó con las ideas socialistas y el movimiento obrero. En 1929 se trasladó junto con su familia a Leipzig, donde sus implicaciones políticas provocaron la custodia protectora de las autoridades hasta que finalmente, en 1933, y tras su detención por el gobierno nazi, decidió escapar a París. Precisamente allí, trabajando como secretaria para Alliance Photo, conoció al húngaro Endre Friedman, con el que idearía el heterónimo de Robert Capa.

La hábil creación del icono Capa como fotoperiodista arquetípico sepultó en cierta medida, y durante mucho tiempo, la calidad estética y la profesionalidad de Gerda Taro, a quien tampoco benefició su temprana muerte en un accidente ocurrido en la batalla de Brunete en 1937. A pesar de una mitificación tan intensa como breve, muy pronto su todavía incipiente obra cayó en el olvido, en cierto sentido apropiada intelectualmente por el propio Capa.

Ambos impulsaron un género, el reportero gráfico, que gozaría de enorme fortuna en los conflictos bélicos posteriores a la Guerra Civil, surgido por la conjunción de diversos factores:

- a) cámaras livianas y portátiles muy ágiles para las capturas en movimiento, como la Rolleiflex de formato cuadrado y la Leica, ambas utilizadas por Capa y Taro.
- b) la aparición de nuevas propuestas estéticas de vanguardia. Es especialmente significativo en el caso de Taro la atracción e influencia por la cultura soviética, y
- c) la inmediata conexión con los medios de comunicación social como soporte fundamental de sus artículos.

La geografía del corto y efímero paso de Taro por la Guerra Civil española tuvo una primera parada en el frente aragonés. Se pueden distinguir dos etapas compositivas desde el punto de vista fotográfico. La primera, caracterizada por ficticias recreaciones bélicas en ausencia de combates reales, se sitúa en la zona de Santa Eulalia (Huesca), donde había llegado a mitad de agosto de 1936 en compañía de Capa. Ambos, procedentes de una Barcelona en ebullición, se vieron sorprendidos por la tranquilidad aparente de la zona y la estabilidad de las posiciones, sólo zarandeada por escaramuzas escasamente reseñables. En los alrededores de Monte Aragón, las fotografías de Taro muestran dos tipos de composiciones: en primer lugar, hipotéticos preparativos de combate mediante escenas perfectamente planificadas, un proceso de reconstrucción artificioso que sin duda responde a las demandas de los medios que financiaban su trabajo de imágenes de temática bélica. Una de las instantáneas, concretamente *Soldados republicanos cargando artillería* (figura 1), tiene un considerable interés, ya que, publicada en *Miroir du Monde* el 5 de septiembre de 1936, fue la primera en la que apareció como autora Taro.

En segundo lugar, una serie en la que la idealización asume el protagonismo, cercanas al realismo soviético y que denotan una enorme fuerza visual. *Milicianos republicanos* (figura 2) es una icónica imagen de combatientes, con vestimenta y actitud heterogénea, que procura mostrar solidez y la esperanza de una próxima victoria gracias a un contrapicado que refuerza el poder seductor y el alcance de sus aparentemente medidos gestos. Una escena potente, que conscientemente ofrece la idea de que es el pueblo el que resiste y se defiende ante el avance del bando nacional. Los individuos muestran una evidente carencia de medios, con armas desvencijadas en el mejor de los casos, sin uniformes, pero la sensación es de confianza, victoria, apoyo y unidad fraternal.



Fig. 1. Gerda Taro. *Soldados republicanos con artillería*, 1936. International Centre of Photography.



Fig. 2. Gerda Taro. *Milicianos republicanos*, 1936. International Centre of Photography.

Más allá de la pura necesidad profesional, se percibe la implicación personal y el compromiso de Taro. La difusión internacional de las fotografías y la pulsión propagandística que ofrecían constituyeron un espaldarazo a la credibilidad y legitimidad del gobierno republicano ante la opinión pública foránea.

Una segunda etapa abre una nueva perspectiva a la obra de Taro. El compromiso de enviar información gráfica a los periódicos estimuló su traslado hacia Tardienta, donde se unió con la Centuria Thalmann, buscando la acción bélica deseada. Sin embargo, las expectativas se vieron nuevamente frustradas por una tranquilidad apenas rota por algún ataque esporádico. En esta fase, los motivos retratados no reflejan combates imaginarios ni ficticios, aunque no abandonan el compromiso con el gobierno republicano. Se trata de un bloque compuesto por fotografías que muestran diversas actividades agrícolas de la zona, realizadas con el apoyo de los brigadistas internacionales, que podrían evocar la colectivización de la tierra y una aparente e interesada normalización de las actividades tradicionales. La cotidianeidad de las escenas, su evidente tono costumbrista, con reminiscencias pictóricas que incluso recuerdan las composiciones de Van Gogh, están muy alejados de las necesidades informativas de los medios de comunicación para los que trabajaba, pese a su gran valor documental y testimonial y su enorme poder simbólico, puesto que sustenta la idea de solidaridad y colaboración lejos del frente. *Miliciano retirando broza* (figura 3) o el impactante *Retrato de un campesino* (figura 4) forman parte de este bloque, junto con otras en las que la espontaneidad de los personajes se abre paso<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La fotografía del campesino formó parte de una antología fotográfica coordinada por el socialista Antonio Ramos Oliveira, *The Spanish People's Fight for Liberty*, y publicada en 1937 por del Departamento de Prensa de la embajada española en Londres. Presenta una estructura compositiva muy pareja a *Milicianos republicanos*: un sujeto o sujetos anónimos que representan a todo un pueblo, pero en este caso en su vertiente más tradicional y agraria, con gestos igual de nobles y persuasivos que nos hablan de confianza.



Fig. 3. Gerda Taro. *Miliciano retirando broza*, 1936. International Centre of Photography.



Fig. 5. Gerda Taro. *Miliciano bebiendo de un porrón*. International Centre of Photography.



Fig. 4. Gerda Taro. *Retrato de un campesino*, 1936. International Centre of Photography.

Conviven con las anteriores algunas instantáneas que plantean problemas de identificación, tanto de la autoría de las fotos como de su ubicación. Una de las más paradigmáticas es *Miliciano bebiendo de un porrón* (figura 5), que muestra evidentes coincidencias con el estilo de Taro.

Más allá de la polémica sobre la autoría de las instantáneas halladas en la famosa maleta mexicana y de su papel en la mítica creación de Capa, podemos hablar en

el caso de la etapa aragonesa de Taro de una época caracterizada por la convivencia de fotos costumbristas y casi folclóricas con otras que escenificaban el conflicto, todas ellas presididas por ese estilo basado en la apropiación de la esencia del instante irrepetible, actuando desde dentro del conflicto, como si fuese un protagonista más del hecho.

La mayor parte de las fotografías se encuentran actualmente en el International Center of Photography (ICF).

#### 4. Kati Horna

De origen judío, Katalin Deutsch Blau nació en 1912 en Szilasbalhási ( Hungría) en el seno de una familia acomodada que se trasladó pronto a Budapest. En su juventud frecuentó el grupo de artistas vanguardistas de Lajos Kassák, junto a Emerico Wisz y Endre Friedmann, más tarde conocido como Robert Capa (Zerwes, 2015). En 1930, su militancia izquierdista y su búsqueda de nuevas expectativas la animaron a trasladarse a Berlín, donde experimentó la influencia de la Bauhaus y conoció a los primeros grandes reporteros gráficos alemanes (Pelizzon, 2014). Con el ascenso del nazismo volvió a Budapest, compró su primera cámara Rolleiflex – con la que realizaría excelentes fotografías durante muchos años– y se matriculó en la Escuela de Fotografía de Jozef Pecsí. En otoño de ese mismo año se trasladó a París donde conoció a Gerda Taro y se reencontró con su pareja en ese momento, Friedmann. Allí prosiguió su formación y realizó sus primeros reportajes profesionales para Agence Photo y la revista *FotoZoom* (Pelizzon, 2014 y Olivera Zaldúa, 2017).

En la primavera de 1937 llegó a España, de la mano del Ministerio de Propaganda Exterior de la República, con el encargo de elaborar un álbum fotográfico. Durante la guerra trabajó como redactora gráfica en revistas de orientación anarquista como *Libre Studio*, *Mujeres Libres*, *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos* y *Umbral*. En la redacción de esta última, dirigida por Fernández Escobés, conoció al artista jienense José Horna, con el que se casó en 1938. Fotografió la guerra en Aragón, Lérida, Valencia, Játiva, Gandía, Silla, Vélez Rubio, Alcázar de San Juan, Madrid y Barcelona. En todos estos lugares, su vinculación a los movimientos sociales le permitió registrar con un lenguaje visual propio la dignidad de la vida cotidiana, las circunstancias y la personalidad de las mujeres, ancianos y niños que estaban en la retaguardia o de los soldados de la República en momentos de asueto. Sus imágenes reflejan, más que el horror de la contienda, la humanidad de los que sufren y resisten.

A pesar de su intensa labor fotográfica, la obra de Kati Horna no ha comenzado a conocerse hasta décadas recientes, tras la entrega que la propia autora hizo al Ministerio de Cultura español en 1983 de los 270 negativos que pudo llevar consigo en una cajita de hojalata al abandonar España en 1939, camino de México y que guardó consciente del valor histórico que tenían sus imágenes. Poco después, en 1987 también ofreció al Gobierno mexicano 6.750 negativos correspondientes a su etapa de trabajo en el país azteca. Con una parte significativa de su obra en instituciones públicas, su obra comenzó a exponerse, a cobrar relevancia internacional y a ser objeto de estudio.

Horna trabajó en Aragón entre los meses de marzo y diciembre de 1937. Las fotografías que realizó aquí representan la cuarta parte del fondo depositado en el Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca). Son 55 negativos del *Archivo fotográfico de Kati Horna*, que fueron organizados por ella misma según un criterio temático, obedeciendo también a una secuencia de tipo geográfico y cronológico.

Las dieciocho primeras fotografías, con las signaturas 1-18, corresponden a la evacuación de la población civil de Teruel ordenada por Indalecio Prieto, y a diferentes escenas localizadas en la plaza del Torico y su entorno y en el Viaducto. Están datadas los días 24 y 31 de diciembre de 1937 y muestran la retirada de heridos y el centro vacío de la ciudad, tras la toma por el ejército republicano. Son imágenes con un gran valor simbólico y testimonial pues muestran escenas de la “Batalla de Teruel”, la efímera reconquista por el ejército republicano de la primera y única capital de provincia, una pequeña ciudad con poco valor estratégico cuya toma y posterior reconquista se convirtió en una cuestión de prestigio para los contendientes. Horna fue la única reportera que estuvo allí, entre una pléyade de fotorreporteros varones, como Robert Capa, Luis Vidal Corella, Alfonso Sánchez Portela, Agustín Centelles, José María Díaz Casariego y Martín Santos Yubero, entre los de mirada roja (Olivera Zaldúa, 2017) o José Luis Demaría “Campúa” y Francisco Martínez Gascón “Kautela” (Martínez de Vega, 2016), entre los de mirada azul (Sánchez Vigil, 2017). El 8 de enero de 1938 tres fotografías de Horna

mostrando la evacuación de civiles se publicaron en la revista *Umbral*, editada en Valencia (figura 6).



Fig. 6. Kati Horna. *Evacuación de Teruel*, 1937. Centro Documental de la Memoria Histórica.

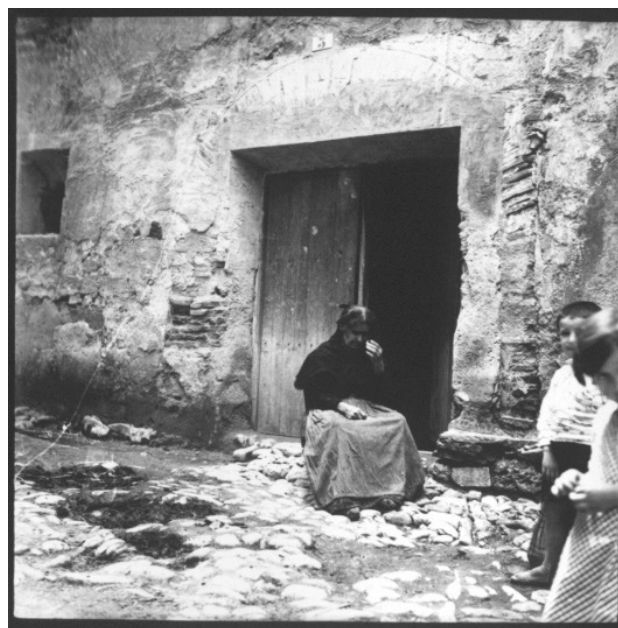


Fig. 7. Kati Horna. *Anciana de Beceite*, 1937. Centro Documental de la Memoria Histórica.

También ubicadas en la provincia de Teruel, se conservan en el Archivo otras dos. Se trata de las fotografías con signaturas 32 –una escena rural en cuyo centro aparece una mujer anciana ante la puerta de su casa en Beceite (figura 7)– y la 49 –interior de una capilla convertida en almacén de suministros, en Alcañiz–.

Las restantes fotografías realizadas por Horna en Aragón fueron tomadas entre marzo y abril de 1937. Son por tanto las primeras en orden cronológico, pero

sin duda eran menos relevantes para la autora, pues las signó tras las turolenses. Se trata de imágenes de la retaguardia del frente de Aragón en el entorno de la ciudad de Huesca, en las localidades de Igríes (figura 8), Banastás, Grañén, Vicién y Montearagón. Muchas de ellas son escenas de la actividad cotidiana y retratos de los milicianos de la conocida como División Ascaso –formación militar dirigida inicialmente por Domingo Ascaso, Cristobal Aldabaldetrecu y Gregorio Jover, que partió de Barcelona en julio de 1936 hacia Lérida y posteriormente se dirigió Huesca. Estableció su cuartel general en Vicién y consiguió acercarse a la capital de la provincia–.



Fig. 8. Kati Horna. *Manola, la madre de los milicianos*. Igríes, 1937. Centro Documental de la Memoria Histórica.

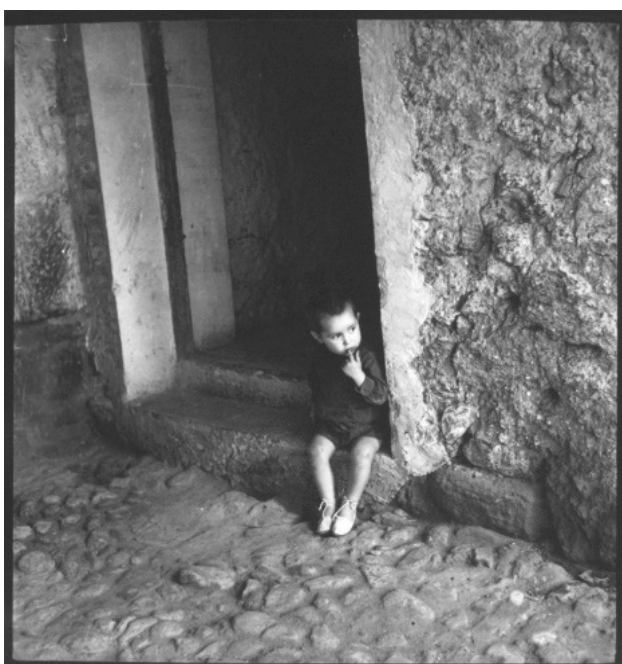


Fig. 9. Kati Horna. *Niño de Vicién*, 1937. Centro Documental de la Memoria Histórica.

Algunos de estas imágenes como los retratos *Pancho Villa*, *Banastás-Carrascal*, *Pastor en el camino hacia el frente*, *Niño de Vicién* (figura 9) y las vistas de la *Iglesia habilitada para hospital en un pueblo colectivizado* fueron publicados en la revista *Umbral* en julio y septiembre de 1937 y en enero y febrero de 1938. La conocida como *Miliciano de la División Ascaso* apareció en *Tierra y Libertad* en agosto de 1937.

## 5. Agnes Hodgson. Enfermera y fotógrafa amateur

La trayectoria de Agnes Hodgson fue muy diferente. Nacida en Melbourne en 1906, tras un breve periplo en Escocia por el fallecimiento de sus padres, regresó a Australia en 1921, donde cursó sus estudios de enfermería. Consumada viajera, trabajó en Budapest y Roma, recorriendo España y el Norte de África, siendo sorprendida en Abisinia por la invasión italiana auspiciada por Mussolini. No dudó en enrolarse como enfermera voluntaria en el Comité Australiano de Auxilio a España, llegando a nuestro país en octubre de 1936. Sin embargo, su tibieza ideológica, pese a su firme compromiso con la Segunda República, generó algunos problemas y dudas sobre su grado de implicación, hasta el punto de que su estancia en Barcelona se alargó más de lo previsto por los informes desfavorables de la jefa de la unidad Mary Lawson, miembro del Partido Comunista Australiano. Mientras sus compañeras partían hacia un hospital de las Brigadas Internacionales cercano a Albacete, Agnes permaneció en la ciudad hasta que sus continuas quejas sobre su anómala situación fueron atendidas (Keene, 2005). De forma muy precipitada, fue enviada al hospital militar británico de Grañén, donde llegó el 11 de enero de 1937 (Hodgson, 2005).

El dominio anarquista de la zona y la apuesta por la revolución social y la colectivización de la tierra chocaban contra las políticas centralistas de otras fuerzas políticas republicanas, más partidarias de anteponer el triunfo militar a asumir transformaciones de gran calado. Por ello, el hospital inglés era visto con desconfianza, como si se tratara de un ente ajeno e impuesto, sensación que se agravó cuando en diciembre de ese año fue directamente adscrito al PSUC.

La relativa tranquilidad de la que gozaba en la zona apenas se veía alterada por algún viaje a localidades más cercanas al frente, como el que emprendió junto con alguno de sus compañeros el 5 de febrero a Pompenillo, Lascasas y Lanaja para colaborar con el dentista en las extracciones dentales (Hodgson, 2005).

Sin embargo, el clima de recelos y sospechas motivó que finalmente el hospital se trasladara el 13 de marzo a Poleñino, pueblo controlado por dirigentes comunistas. Después de una breve estancia en Tossa de Mar para descansar, la activación del frente de Sariñena en el mes de abril incrementó el número de heridos y pacientes y por tanto las horas de dedicación en el hospital. Cuatro meses después, coincidiendo con la gran ofensiva del frente de Aragón y el intento de la toma de Huesca, el centro hospitalario experimentó un notable aumento de enfermos y pacientes, hasta que el 2 de agosto se trasladó a Fraga, donde llegó el día 8. Agotada psíquica y

físicamente, decidió partir a Inglaterra y Escocia, hasta que el 23 de septiembre regresó a Poleñino y desde allí a Boltaña, encuadrada en una unidad móvil de ambulancias. Su labor se tornó agotadora, trabajando en unas condiciones precarias y con multitud de heridos a los que atender. Ya cerca del límite de sus fuerzas, y con continuos enfrentamientos con sus compañeros por los turnos de noche, decidió volver a Barcelona y desde allí el 19 de octubre regresó definitivamente a su país.

La colección fotográfica de Hodgson difiere sustancialmente de las anteriores, puesto que está compuesta de instantáneas privadas, generadas por una aficionada, con el objetivo de recordar su paso por Aragón y España y sin ninguna pretensión propagandística. No resulta baladí constatar como ella misma calificaba sus instantáneas como mayoritariamente desastrosas. En muchas incluso aparece ella misma, por lo que difícilmente pudo ser su autora. No obstante, son un interesante y revelador testimonio de las circunstancias y el contexto en el que se desenvolvía su trabajo como enfermera, la camaradería e integración con el resto de sus compañeros y una ventana abierta al ocio como necesaria válvula de escape. La mayoría están tomadas en Poleñino y muestran diversas actividades de esparcimiento tanto del personal sanitario como de los enfermos, fotos de grupo de los médicos y enfermeras que lo atienden, o episodios más costumbristas como un grupo de mujeres lavando en la acequia o un retrato de la persona encargada de trasladar el correo. Resulta sorprendente que, pese a la crudeza del conflicto, visible a través de las páginas de su diario, Hodgson decidiese huir de la realidad mediante unas fotografías conscientemente ajenas al mismo, en las que capturó la tranquilidad bucólica de los paisajes, la camaradería de sus compañeros, el sosiego inexistente. Incluso cuando se decidió a fotografiar los improvisados quirófanos o las estancias, lo hizo en momentos de inactividad. Se diría que la guerra no era más que el ruido de fondo.

En cuanto a la colección fotográfica, en la frontera de Portbou estuvo a punto de sufrir el requisamiento de algunas de sus instantáneas por parte del guardia de aduanas, circunstancia que no se produjo gracias a la intervención de uno de los oficiales (Hodgson, 2005). A pesar de no contar con ninguna mención de la enfermera australiana, existe un curioso paralelismo con el periplo y la actividad de dos fotógrafos foráneos en la Guerra Civil. Kati Horna estuvo en el hospital de campaña de Grañén fotografiando prácticamente los mismos espacios que Hodgson. Pese a la minuciosidad del relato, no existe referencia alguna a esta presencia (Pardo Lancina, 2006). Del mismo modo siguió Agnes un itinerario parecido a Alec Wainman, conductor de ambulancias de la Unidad Médica Británica y autor de fotografías de Grañén y Poleñino, en algunas de las cuales aparece ella misma<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Hodgson citó en el diario a un periodista americano de ese nombre, pero no hizo mención a su condición de fotógrafo (Hodgson, 2005). Su obra ha sido recientemente publicada por Serge Alternes (2017). Se trata de un vibrante testimonio fotográfico de la Guerra Civil, puesto que, como en el caso de la famosa maleta mexicana de Taro y Capa, se consideraba perdido, y que ofrece una visión un tanto alejada de los convencionalismos iconográficos oficialistas del conflicto, ya que está concebida, igual que en caso de Hodgson, como un álbum familiar no público.

La mayoría de las capturas están tomadas en esta localidad y muestran diversas actividades de ocio tanto del personal sanitario como de los enfermos, fotos de grupo de los médicos y enfermeras que lo atienden, o episodios más costumbristas, como el quirófano del hospital o un momento de un partido de tenis (figuras 10 y 11). Debido a su intencionalidad puramente testimonial, los posados son absolutamente naturales, sin ninguna pretensión artística, por lo que no hay ningún componente artificioso.

En cuanto a su localización, se trata de un bloque heterogéneo, y pese a tratarse de fotografías privadas, encontramos algunas referencias en centros universitarios, como en la colección Amirah Inglis<sup>5</sup>, que se encuentra en la Australian National University (ANU). Está compuesta de 137 fotografías de procedencia variada sobre la guerra civil española, entre las cuales en nueve aparece o tiene como descriptor a Hodgson, si bien considera al fotógrafo como desconocido. Una copia de la misma fue donada al Consejo Comarcal de Los Monegros por la editora australiana Judith Keene, a través de la embajadora australiana en España. Las restantes integran su colección particular.



Fig. 10. *Hodgson en Poleñino*. Australian National University.



Fig. 11. *Hodgson jugando al tenis*. Australian National University.

<sup>5</sup> Amirah Inglis, belga de nacimiento, emigró en 1929 a Melbourne. Fue miembro del Partido Comunista de Australia y es autor de una interesante monografía sobre el papel desempeñado por los australianos durante la Guerra Civil Española (*Australians in the Spanish Civil War*. Sidney: Allen & Unwin, 1987).



## 6. Vera Elkan. Las Brigadas Internacionales toman la escena

Al igual que Hodgson, Vera Elkan (1908-2008) vino a España como enfermera, pero vinculada a las Brigadas Internacionales (López Martín y Schmoller, 2019). Británica de origen sudafricano y también fotógrafa amateur, procedía de una familia acomodada. Su formación como fotógrafa tuvo a Berlín como escenario, donde se instaló hasta la década de los años 30 para trasladarse a Londres con su propio estudio. Durante los dos meses que permaneció al lado de los brigadistas realizó diversas fotografías y un curioso documental (*The International Brigade*) rodado en el frente de Teruel, compuesto por diversas escenas rodadas en bases y cuarteles de las Brigadas, como la Escuela Militar de Pozo Rubio (Cuenca) o la base de maestranza y artillería, acompañado de grabaciones de prácticas a caballo. El film, realizado para la PFI (Progressive Film Institute), está firmado íntegramente por Elkan, que realizó tanto el guión como la dirección y la fotografía. Es una obra emotiva y nada artificiosa, surgida desde un amateurismo descarnado, que desprende veracidad y cercanía.

En Madrid conoció al famoso doctor canadiense Norman Bethune, quien había desarrollado un sistema de transmisión de sangre portátil muy eficaz, con el que visitó numerosos lugares de combate (Muñoz Picó, 2020).

En cuanto a su faceta como fotógrafa, su colección consta de 203 capturas (figuras 12 y 13) que se conservan en el Imperial War Museum de Londres (IWM) agrupadas bajo el título de *La brigada Internacional durante la Guerra Civil Española. Diciembre 1936–Enero 1937*. En el año 2012 formó parte de las 2.611 fotografías inéditas de la Guerra Civil Española que se expusieron en una muestra, junto con un archivo sonoro del bando republicano donado por antiguos brigadistas ingleses.



Fig. 12. Vera Elkan. *Médicos británicos en un descanso*. Imperial War Museum.

## 7. Margaret Michaelis

Nacida en Austria en 1902, trabajó en Viena como asistente de fotografía entre los años 1918 a 1921. Margaret se trasladó a Barcelona en 1933 junto con su pareja, Rudolf Michaelis, huyendo de Berlín por las actividades



Fig. 13. Vera Elkan. *Equipo de transfusión de sangre*. Imperial War Museum.

sindicales de éste (Ennis, 2005). Su taller fotográfico *Foro-Studio* se dedicó a los retratos y a la fotografía publicitaria hasta que su vinculación con los arquitectos Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, ambos miembros del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), la introdujeron en el pensamiento racionalista y en la estética de la Bauhaus.

Tras el estallido de la Guerra Civil, precisamente su experiencia como publicista atrajo la atención del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya para que, a través de sus instantáneas, propulsara la idea de una Barcelona normalizada y tranquila, con imágenes cotidianas teñidas de costumbrismo (figura 15). Buena parte de su obra de este período fue publicada en las revistas *Nova Iberia* y *Visions de guerra i retaguardia*, fundadas en 1937.

No obstante, su producción no se reduce a una traslación de imágenes de paz, sino que atiende a acontecimientos políticos de enorme magnitud, entre los que destaca la visita al frente de Aragón durante el año 1936 de la anarquista Emma Goldman, de la que procede este poderoso retrato a partir de un leve contrapicado (figura 14).



Fig. 14. Margaret Michaelis. *Emma Goldman* c. 1936. Australian National Gallery.



Fig. 15. Margaret Michaelis. *Sin título*. Australian National Gallery.

Precisamente esta vertiente más “política” ofrece un vínculo directo con Kati Horna, con quien mantuvo numerosos paralelismos vitales y reivindicaciones comunes, relacionadas con el cuestionamiento de la función de las mujeres en la sociedad y su capacidad transgresora (Zerwes, 2017). Ambas compartieron experiencias en los frentes de Cataluña y Aragón, ofreciendo testimonios gráficos de las carencias y del dolor de la retaguardia.

Tras su fallecimiento, el archivo se donó a la Australian National Gallery con el nombre de Archivo Michaelis-Sachs. Está compuesto por 451 fotografías, 173 de las cuales pertenecen a su periplo español. A este fondo se añade el denominado Archivo Fotográfico de las Oficinas de Propaganda de la CNT-FAI, que recientemente Almudena Rubio descubrió en Amsterdam, con las fotografías que tanto Kati Horna como la propia Michaelis realizaron para ambas formaciones anarquistas (Rubio, 2020).

## 8. Conclusiones

Durante la Guerra Civil Española, sobre el escenario bélico aragonés aparentemente estático, con dos frentes claramente delimitados, desarrollaron diferentes actividades un grupo heterogéneo de mujeres, que adoptaron la fotografía como vehículo de comunicación y demostración de compromiso con la República. Gerda Taro, Kati Horna, Agnes Hodgson, Vera Elkan y Margaret Michaelis representan distintas miradas del conflicto,

presididas por la solidez de su compromiso con la causa republicana.

Todas salvo Hodgson se dedicaban de forma profesional a la fotografía y se integraron en la defensa de la República con distintos grados de implicación. Horna y Michaelis desde convicciones anarquistas, la primera reflejó la conciencia de que el objetivo de una cámara enfatiza la intencionalidad del mensaje, mientras que la segunda aportó la profundidad y disección del conflicto; Elkan reforzando la presencia de los brigadistas internacionales y poniendo en valor su trayectoria y fidelidad a la República; Taro, desde fuera de la órbita gubernamental, colaborando como fotoperiodista con medios de comunicación afines, se convirtió en el icono del fotoperiodista audaz, convencido de que la potencia narrativa y visual de una instantánea conmueve y seduce mucho más que la palabra escrita. Hodgson por su parte proporcionó una interesante colección que refleja su trayectoria como enfermera en el frente aragonés, más costumbrista y personal, sin pretensiones ideológicas ni propagandísticas, pero igualmente atractiva por constituir una visión menos contaminada y elaborada.

España se convirtió en ese momento en el escenario ideal para transformar la fotografía en un arma cultural, desvestida de artificios y frivolidades, mostrando la crudeza del conflicto para seducir y conmovir.

Las aportaciones de las mujeres que conforman esta galería no sólo constituyen un valioso testimonio gráfico de los acontecimientos, sino que conforman nuestra memoria histórica desde su personal visión, a la vez que permiten reconocer la contribución que realizaron al desarrollo del medio fotográfico en nuestro país.

Cuando finalizó la Guerra civil y se impuso en España el franquismo, el fotoperiodismo español inició una etapa oscura. Reporteros prestigiosos, como Calvache fueron depurados; otros como Alfonso o Díaz Casariego, sufrieron represalias, relegados a trabajos de estudio; otros, como Centelles o Boix tuvieron que salir exiliados. Las fotografías también desaparecieron de la prensa española, hasta que tímidamente, a mediados de los años cincuenta, comenzaron a emerger figuras como las de Pilar Frías López de la Ossa y Juana Biarnes en Madrid, y Piedad Isla o Divina Campos, mucho más modestamente, en provincias. Finalmente, será con la Transición cuando emerja una generación de mujeres fotoperiodistas, como Colita, Pilar Aymerich, Marisa Florez, Queca Campillo o Cristina García Roderó, cuyo trabajo entronca con el de sus predecesoras.

## 9. Referencias bibliográficas

- Alternes, Serge (2017). *Almas vivas*. Lérida: Milenio.
- Arroyo Jiménez, Lorna Beatriz (2011). *Documentalismo técnico en la Guerra Civil española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I. Disponible en <https://www.tdx.cat/handle/10803/37917#page=1>.
- Arroyo Jiménez, Lorna Beatriz (2016). La (po)ética del instante: Testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939). *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 13. Ejemplar dedicado a: Fotografía y Guerra Civil: del instante a la historia, pp. 125-158. Disponible en <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6058/5624>. DOI:<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6058>.

- Arroyo Jiménez, Lorna Beatriz y Doménech Fabregat, Hugo (2015). Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la guerra civil española. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 10. Ejemplar dedicado a: Miradas convergentes: la fotografía y sus interpretaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, pp. 119-153. Disponible en <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5982/5487>. DOI:<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5982>.
- Carabias Álvaro, Mónica (2016). Disparos fotográficos en el marco del conflicto: España, 1936-1939. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, 11. Disponible en <http://asri.eumed.net/11/guerra.html>.
- Casanova, Julián (1992). Guerra y Revolución en Aragón (1936-1938). En *Historia de Aragón. I, Generalidades: resumen de las lecciones impartidas en el curso 1986-1987*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 297-303.
- Cenarro Lagunas, Ángela y Pardo Lancina, Víctor (eds.) (2006). *Guerra Civil en Aragón: 70 años después*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Ennis, Helen (2005). *Margaret Michaelis: Love, loss and photography*. Canberra: National Gallery of Australia.
- García-Ramos, Francisco Javier (2019). Pioneras del fotoperiodismo profesional en la España franquista: Los trabajos de María del Pilar Frías López de la Osa y Juana Biarnés en la década de 1950. En Zurian, Francisco A. y González Cueto, Danny (eds.) *Cultura, igualdad e inclusión*. Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico, pp. 223-245.
- Hodgson, Agnes (2005). *A una milla de Huesca*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Jar Couselo, Gonzalo (2009). Mujeres corresponsales de guerra. *Cuadernos de periodistas: revista de la Asociación de la Prensa de Madrid*, 16, pp 39-60. Disponible en [http://www.cuadernosdeperiodistas.com/pdf/Cuadernos\\_de\\_Periodistas\\_16.pdf](http://www.cuadernosdeperiodistas.com/pdf/Cuadernos_de_Periodistas_16.pdf).
- Keene, Judith (2005). La Guerra civil española. En Hodgson, Agnes *A una milla de Huesca*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 17-76.
- Ledesma José Luis y Maldonado Moya, José María (2006). *De Teruel a la batalla de Aragón: (diciembre 1937 - abril 1938)*. Barcelona: Ciro Editores, Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa.
- López Martín, Laura y Schmöller, Natasha (2019). Contextos políticos y propagandísticos. La fotógrafa Vera Elkan y las combatientes en las Brigadas Internacionales. En Alía Miranda, Francisco; Higuera Castañeda, Eduardo y Selva Iniesta, Antonio. *Hasta pronto, amigos de España: Las Brigadas Internacionales en el 80 aniversario de su despedida de la Guerra Civil (1938-2018)*. Madrid: CEDOBI, pp. 280-292.
- Maldonado José María (2007). *El frente de Aragón: la Guerra Civil en Aragón (1936-1938)*. Zaragoza: Mira Editores.
- Martínez de Vega, Cristina (2016). Francisco Martínez Gascón, Kautela. Un fotógrafo durante la Guerra Civil española en "Heraldo de Aragón". *Revista General de Información y Documentación*, 26, 2, pp. 673-696. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/54720/49923>.
- Muñoz Picó, Ana (2020). Fotógrafas en la Guerra Civil: Vera Elkan. *Kalos*. Disponible en <http://www.revistakalos.com/fotografas-en-la-guerra-civil-vera-elkan/>.
- Núñez Díaz-Balart, Mirta (2016). La presencia femenina en el periodismo durante la guerra de España. Fotógrafas y corresponsales en primera línea. En Tajahuerce Ángel, Isabel y Ana Muiña, Ana (coords.). *Mujeres, comunicación y conflictos armados: de la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Madrid: La linterna roja, pp. 58-69.
- Olivera Zaldúa, María (2017). La mirada roja. En Heras, Beatriz de las (ed.) *Imagen y guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, pp. 101-130.
- Olmeda, Fernando (2008). Gerda Taro: una mirada femenina y comprometida. *Frente de Madrid: boletín trimestral de GEFREMA*, 13, pp. 20-23.
- Pardo Lancina, Víctor (2005). Aragón en guerra. Perfiles. En Hogson, Agnes, *A una milla de Huesca*. Huesca: Rolde, 2005.
- Parras Parras, Alicia y Rodríguez Cela, Julia (2014). Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil española (1936-1939). *Historia y comunicación social*, 19, pp. 113-131. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/47288/44338>.
- Paso, Ana del (2018). *Reporteras españolas, testigos de guerra. De las pioneras a las actuales*. Barcelona: Debate.
- Pelizzon, Lisa (2014). *Kati Horna. Constelaciones de sentido*. Barcelona: Sans Soleil.
- Puigventós, Mireia A. (2019). Pioneras del fotoperiodismo. Retos para una genealogía de mujeres fotógrafas en España. En *Mujeres en las artes*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 206-226. Disponible en <http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content->
- Rogoyska, Jane (2013). *Gerda Taro: inventing Robert Capa*. London: Jonathan Cape
- Rubio Pérez, Almudena (2020). Las cajas de Ámsterdam: Kati Horna y los anarquistas de la CNT-FAI. *Revista de Historia Social*, 96, pp. 21-40.
- Ruiz Franco, Rosario (2008). Miradas fotográficas de la Guerra Civil Española: de Gerda Taro a Robert Capa. En *La imagen como reflejo de la violencia y como control social: actas del Primer Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 286-297.
- Salvador Benítez, Antonia (2018). Fuentes fotográficas para el estudio de la Guerra Civil. Archivos, fondos y colecciones. *Letra internacional*, 126, pp. 33-64.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2017). La mirada azul. En Heras, Beatriz de las (ed.) *Imagen y guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, pp. 75-100.

- Sánchez Vigil, Juan Miguel y Olivera Zaldúa, María (2014). La actividad fotográfica durante la guerra civil a través de las fichas de filiación de la Junta Delegada de Defensa de Madrid (1936-1939). *Anales de Documentación*, 17, 1. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.17.1.181021>.
- Simón, Ada y Calle, Emilio (2005). Gerda Taro: Una fotógrafa bajo el fuego. *Clío: Revista de Historia*, 46, pp. 70-75.
- Sousa, Jorge Pedro (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social.
- Zerwes, Erika (2017). The modern woman as war photographer: Margaret Michaelis and Kati Horna. En *Migrações: Processos migratórios e práticas artísticas em tempo de guerra/ Migrations: Migrations processes and artistic practices in a time of war*. Lisboa: CIEBA, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.