



Robert Capa el fotógrafo comprometido: análisis de la fotografía Muerte de un miliciano y su localización

José Manuel Susperregui¹

Recibido: 18 de septiembre de 2022 / Aceptado: 19 de febrero de 2022

Resumen. La fotografía Muerte de un miliciano es el paradigma para investigar las diferencias entre la realidad y la capacidad de la fotografía para su representación. En este artículo se hace un recorrido exhaustivo sobre esta imagen que ha sido considerada como la mejor fotografía de guerra jamás realizada y que, a su vez, ha generado una polémica sobre su autenticidad o escenificación. A pesar de las evidencias demostradas en varias publicaciones, tanto International Center of Photography como la Agencia Magnum, no muestran ningún interés por estas aportaciones que han resuelto la polémica. La actitud silenciosa de la Agencia Magnum es preocupante porque es el paladín que defiende la importancia de la fotografía para mejorar la justicia social y el bienestar general de la sociedad. La actitud de International Center of Photography es similar porque cuando se publican las nuevas evidencias que inclinan la balanza hacia la escenificación, responden que todavía hay que seguir investigando. En este artículo se demuestra sin lugar a dudas que Muerte de un miliciano fue una fotografía escenificada.

Palabras clave: Robert Capa; Guerra Civil Española; Fotoperiodismo; cerro del Cuco; Studium.

[en] Robert Capa the concerned photographer: analysis of the photograph The Falling Soldier and its localization

Abstract. The photograph The Falling Soldier is the paradigm for investigating the differences between reality and the ability of photography to represent it. In this article we take an exhaustive look at this image, which has been considered the best war photograph ever made and which, in turn, has generated controversy over its authenticity or staging. Despite the evidence demonstrated in various publications, both the International Center of Photography and the Magnum Agency have shown no interest in these contributions that have resolved the controversy. The silent attitude of the Magnum Agency is worrying because it is the advocate of the importance of photography in improving social justice and the general welfare of society.

The attitude of the International Center of Photography is similar because when new evidence is published that tips the balance towards staging, they respond that further research is still needed. This article proves beyond doubt that The Falling Soldier was a staged photograph.

Keywords: Robert Capa; Spanish Civil War; Fotojournalisme; Cuckoo Hill; Studium.

Sumario: 1. Introducción. 2. Origen del debate. 3. El compromiso de la verdad. 4. Las diferentes versiones de Robert Capa. 5. El descubrimiento del segundo miliciano. 6. La versión de Richard

¹ Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea
E-mail: josemanuel.susperregui@gmail.com

Whelan sobre el segundo miliciano. 7. La localización de la fotografía en cerro Muriano. 8. La localización de la fotografía en Espejo. 9. Análisis de la fotografía del miliciano. 10. La metodología de la investigación aplicada a los cambios del paisaje. 11. La localización de la fotografía en el cerro del Cuco. 12. La Haza del Reloj y las diferentes interpretaciones como yacimiento de la foto del miliciano de Robert Capa. 13. Conclusiones. 14. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Susperregui, J. M. (2023) Robert Capa el fotógrafo comprometido: análisis de la fotografía Muerte de un miliciano y su localización, *Revista General de Información y Documentación* 33 (1), 59-92.

1. Introducción

La fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa desde que fue publicada en la revista Life el 12 de julio de 1937 ha estado comprometida por la discusión sobre su veracidad o su escenificación que, a su vez, genera otra discusión sobre la importancia de estos valores porque consideran que la fotografía de Robert Capa es un icono indiscutible de la Guerra Civil española. En la práctica de la fotografía de prensa los códigos éticos correspondientes a esta profesión no admiten la escenificación, porque consideran una falsificación informativa opuesta a los compromisos de la prensa con sus lectores.

Las discusiones pertinentes a esta fotografía también son consecuencia de las circunstancias propias de una guerra que comenzó en 1936, coincidiendo con la aparición y desarrollo de las revistas ilustradas principalmente con fotografías que, a su vez, se utilizaban como pruebas indiscutibles de veracidad, confundiendo este término con realidad, cuando realmente el sentido de la fotografía necesita recurrir a una interpretación fundada en evidencias, que no dejen ningún margen a la duda para poder interpretar esa imagen relacionada con la realidad. Precisamente la investigación sobre esta fotografía consiste en mostrar las evidencias para darle el sentido que le corresponde, en clara discrepancia con el resultado de Fernando Penco (Penco, 2021: 780) que ubica la foto del miliciano primero en cerro Muriano, luego en la Haza del Reloj de Espejo y, finalmente, en el cerro del Alcaparral de la misma localidad.

La obra fotográfica de Robert Capa está institucionalizada a través de International Center of Photography y también por la legendaria Agencia Magnum de la que Robert Capa fue uno de sus fundadores.

Evidentemente existen unos intereses en defender la extensa obra fotográfica de Robert Capa que, a lo largo de su carrera profesional cubrió cinco guerras, la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Chino-Japonesa en 1937, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Árabe-Israelí de 1948 e Indochina en 1954. En esta larga carrera que finalizó cuando pisó una mina que le causó la muerte, la fotografía Muerte de un miliciano es la más importante de todas, porque fue la que le catapultó a la fama internacional pero, a su vez, desde hace varias décadas es una fotografía discutida pero defendida por International Center of Photography, principalmente por su biógrafo Richard Whelan, y también por la Agencia Magnum que ha renunciado a actualizar las informaciones que han surgido de las investigaciones realizadas a partir de 2009.

Una vez aclarada esta cuestión la discusión se ha trasladado a la localización del yacimiento de la fotografía que se descubrió en 2016 en el cerro del Cuco, mientras que Fernando Penco la ubicaba en la Haza del Reloj, ambos lugares situados en la localidad cordobesa de Espejo. Resolver esta diferencia en cuanto a la localización del yacimiento es importante porque es la clave trascendental, y la evidencia principal para la interpretación correcta de esta fotografía.

2. Origen del debate

El debate tiene su origen desde las primeras ediciones de la fotografía Muerte de un miliciano pero se desvanece hasta que el hermano de Robert Capa, Cornell Capa pone en valor el trabajo de algunos fotógrafos que a los pocos años han quedado en el olvido. Su proyecto denominado Concerned Photographer considera que la fotografía va más allá de la mera imagen porque es un instrumento válido para lograr la paz social, la justicia y el bienestar general de la sociedad a nivel mundial.

Esta fortaleza asignada por los partidarios del fotógrafo comprometido, como se puede considerar el concepto Concerned Photographer, es una mera suposición porque el impacto inmediato (Lewinski, 1986: 11) que puede causar una fotografía en el lector, funciona la primera vez pero no las siguientes porque ese suceso o acontecimiento que representa la fotografía forma parte del pasado. El proyecto de Cornell Capa considera la necesidad de un fondo de imágenes o una fundación que reconozca a la fotografía como un medio de comunicación personal, así como el reconocimiento del autor, en este caso, el fotógrafo, que aporta su propio estilo acompañado de un contenido humano representado en una realidad estática y el respeto del fotógrafo a la verdad (Capa, 1968: 13). Este planteamiento de Concerned Photographer puede generar algunos conflictos en cuanto a su clasificación en el ámbito fotográfico porque no queda bien definido. Una de las consideraciones de Concerned Photographer relaciona a la fotografía documental con la fotografía de prensa, cuando el contenido de las imágenes aborda las crisis sociales de todo tipo. Es así como se inspira en los pioneros de la fotografía documental como Jacob Riis y Lewis Hine preocupados por el trabajo infantil y las malas condiciones de vida de la emigración a comienzos del siglo XX en la ciudad de Nueva York. En cuanto a la fotografía de prensa los pioneros vinculados a este concepto fotográfico pertenecen a la generación de Robert Capa, André Kertész, David Seymour, Dan Weiner y Leonard Free. Mezclar ambas generaciones origina un conflicto sobre el concepto mismo de la fotografía, debido a la relación estrecha de la fotografía de prensa con las nuevas revistas ilustradas que surgieron en Europa y Estados Unidos. Otra diferencia sustancial es el tratamiento de la información visual, porque tanto Riis como Hine optaron principalmente por la difusión de sus proyectos a través de exposiciones y edición de libros, mientras que la generación de Robert Capa divulgaron sus fotografías principalmente a través de las revistas, teniendo como referencia principal la revista *Life*. Otra cuestión interesante es la diferencia entre el concepto documental y el concepto

prensa cuando nos referimos a la fotografía. La diferencia más notable entre ambos conceptos se refiere al pie de foto. Lo que se considera fotografía documental y que se publica en formato libro o catálogo de exposición no requiere de pie de foto, porque recurre al texto de introducción para situar al lector frente a las imágenes fotográficas y es el lector quien da sentido a las fotografías. Así convenció Lewis Hine (Rosemblum, 1977: 22) a Florece Kellogg, responsable de la revista *The Survey*, para publicar algunas de sus fotografías “es por énfasis, no por la exageración, que selecciono las personalidades más pictóricas... porque es la única manera de ilustrar mi tesis de que el espíritu humano es lo más importante, después de todo”.

El mensaje de la fotografía de prensa está compuesto por la imagen fotográfica y la leyenda o pie de foto. Según Nancy Newhall (Newhall, 1981: 6) “el estilo narrativo de la leyenda es el que mejor se ajusta a la fotografía de prensa porque sirve para enriquecer la comprensión de la imagen, a pesar de la influencia que puede ejercer en el lector, reforzando la información de la fotografía con las connotaciones”. Desde otro punto de vista Abraham A. Moles (Moles, 1978: 20) ya detectó las dificultades para la combinación bi- media, como denominaba a la relación de imagen y texto, así como la falta de estudios sistemáticos sobre este tipo de mensajes. El procedimiento empleado en las redacciones periodísticas para la elaboración de los pies de foto también resulta complicado, porque en su elaboración pueden intervenir profesionales de diferentes perfiles como el editor, el director de arte y el propio fotógrafo. La foto del miliciano de Capa también es un ejercicio interesante de descripción en cuanto a su significado porque como demuestra Phillip Knightley (Knightley, 1975: 210), depende del pie de foto asignado. Esta fotografía se puede valorar como el momento de la muerte del miliciano y también como un resbalón. Este ejemplo demuestra la presencia de la polisemia en la fotografía en general, dificultando la defensa de la autenticidad y de la verdad como un valor inherente a este tipo de documentos visuales.

Debido a esta falta de precisión en cuanto al significado de una fotografía, se abren las posibilidades de la manipulación, en principio oculta, que tiene como objeto crear una apariencia diferente a la situación real para crear un significado ficticio. En las distintas ediciones de esta fotografía nos encontramos con que el pie de foto varía de una a otra. En la primera edición de la revista francesa *Vu* (Figura 1), dice lo siguiente: “El jarrete vivo, el pecho al viento, el fusil en el puño. Bajan la pendiente cubierta de un rastrojo pelado. De repente, el vuelo se quiebra, una bala ha silbado —una bala fratricida— y su sangre es bebida por su tierra natal”. El pie de foto de la revista *Life* (Figura 2) publicado diez meses más tarde reproducía el siguiente texto: “La cámara de Robert Capa capta el instante en que un soldado español es abatido por una bala en la cabeza en el frente de Córdoba”. Si establecemos una comparación entre los pies de foto, lo primero que destaca es la diferencia entre ambos textos. La primera utilizó un pie de foto más retórico que la segunda, que resulta más concreto. Entre ambos textos otra diferencia notable es que *Vu* utiliza el plural y *Life* el singular. Esta diferencia se debe a que en la edición de *Vu* aparecen

dos fotografías con prácticamente el mismo encuadre pero con milicianos distintos. La publicación americana reproduce solamente el miliciano que corresponde a la composición más espectacular, quedando el segundo miliciano en el olvido. Esta comparativa entre ambas publicaciones es el paradigma de la subjetividad inherente a los pies de foto, que según Nancy Newhall (Newhall, 1981: 6) “contiene una información breve que sirve para facilitar al lector la comprensión de la fotografía tratando de explicar el porqué y el cómo de su expresión”. En la fotografía del miliciano se desconoce el autor o autores de los pies de foto de ambas ediciones. La edición francesa en septiembre de 1936 se produjo en ausencia de Robert Capa, que envió a París los carretes fotográficos sin procesar en el laboratorio por lo que la edición de sus fotografías fue decidida en su ausencia (Kershaw, 2004: 42). Lo mismo ocurrió con la segunda edición, porque en julio de 1937 Capa se encontraba en París.

El éxito de esta instantánea se debe a su fotografía pero también en gran medida al pie de foto de Life, porque en la primera edición la fotografía del miliciano no tuvo una gran repercusión a pesar de reproducir la misma imagen. Sin embargo cuando fue publicada en Life la repercusión fue muy importante porque esta revista tenía una gran tirada y un gran prestigio, y también un pie de foto específico que localizaba el lugar, la circunstancia y el momento concreto como es el paso de la vida a la muerte.

3. El compromiso de la verdad

La palabra verdad es el objetivo principal del proyecto Concerned Photographer de Cornell Capa, dejando en segundo lugar otros aspectos como la luz, la forma y la composición de la fotografía. En 1966 Cornell Capa creó la fundación Fund for Concerned Photographer para preservar la obra fotográfica de Robert Capa, Werner Bischof, David Seymour, André Kertész, Leonard Freed y Dan Weiner.

Un año más tarde organizó la primera exposición sobre estos fotógrafos titulada Six One-Man Shows, en Riverside Museum de New York, dirigida por Oriole Farb que valoraba la fotografía como la forma artística más enfática e inmediata para generar emoción e información. Esta exposición tuvo un efecto inmediato para el proyecto de Cornell Capa, convirtiéndose Riverside Museum en la sede del fondo de imágenes que preserva la obra de los fotógrafos de la exposición.

En las últimas décadas el único superviviente al olvido es Robert Capa acompañado de su novia Gerda Taro. David Seymour es el olvido más significativo, sobre todo por la trascendencia que tuvo en la carrera de Robert Capa por el control y conocimiento que tenía de la fotografía.



Figura 1. Robert Capa. Revista *Vu* del 23 de septiembre de 1936



Figura 2. Robert Capa. Revista *Life* del 12 de julio de 1937

Sobre el concepto Concerned Photographer, Gene Thornton² critica la fotografía periodística que consiste en publicar las injusticias para provocar el sentido de culpabilidad de los lectores. Según Thornton este concepto provoca la censura a algunos fotógrafos como Eddie Adams que también fue criticado como autor de la fotografía de la ejecución en plena vía pública a un prisionero del Vietcong, realizada por el jefe de la policía Nguyen Ngoc Loan. Estas críticas, según Thornton, no estaban justificadas por lo que rechaza el estilo de la exposición “Images of Concern”, porque no se siente culpable si no puede hacer nada al respecto por algo que sucede en medio mundo, incluso en el patio trasero de su casa. En 1972 Cornell Capa organizó la segunda exposición The Concerned Photographer con las fotografías de ocho fotógrafos: Marc Riboud, Roman Vishniac, Bruce Davidson, Gordon Park, Ernest Haas, Hiroshi Hamaya, Donald McCullin y W. Eugene Smith. El texto del catálogo comienza con una explicación sobre el sentido de la primera exposición (Capa, 1972: 8): “The Concerned Photographer presentaba un antídoto a la entonces aceptada noción anodina que equiparaba la “objetividad” de una imagen con una neutralidad desapasionada. En este texto también apela a “la individualidad e integridad del fotógrafo, así como la calidad y credibilidad de sus imágenes, son vitales para la creación de una historia visual de nuestro tiempo”. De las fotografías de esta exposición las más interesantes son las de W. Eugene Smith por la coincidencia del escenario español con la fotografía del miliciano de Robert Capa. Parte de las fotografías de la exposición pertenecen al ensayo fotográfico *Spanish Village* publicado en la revista *Life* en 1951, concepto (Hill Gail; Thomas Cooper, 1980: 246) que trata de diferenciarse del reportaje fotográfico, porque el ensayo requiere de una reflexión previa a la realización de las fotografías a diferencia del fotoperiodismo, que W. Eugene Smith define como una fotografía documental con un propósito.

La primera fotografía del ensayo muestra una panorámica del pueblo Deleitosa donde aparecen media docena de burros transitando por las calles principales. Esta composición en realidad fue una escenificación al estilo cinematográfico, donde todos los personajes que aparecen eran extras pagados por Eugene Smith que entraban en escena cuando el fotógrafo les ordenaba (Hughes, 1989: 253). Otra fotografía importante que aparece al comienzo del ensayo corresponde a la niña vestida de primera comunión acompañada por sus familiares. En esta fotografía el niño menor está desnudo y la madre aparece vestida con una ropa muy humilde. El contraste entre la niña vestida con el traje de primera comunión, su hermano desnudo y las hermanas como la madre vestidas casi con andrajos y descalzas, corresponde a una puesta en escena que realizó semanas después de haberse celebrado las primeras comuniones (Pinto, 2002: 128). La madre pensaba que el fotógrafo quería fotografiar solamente a la niña Lorenza Curiel, pero no fue así. Fue una traición que Eugene Smith cometió contra esta familia. Si bien es cierto que los Curiel era una familia humilde, también es cierto que tenían su dignidad, y el día que Lorenza recibió la primera comunión su familia le acompañó con mucha autoestima. Cornell Capa sobre este ensayo comenta cuánto más pobres seríamos

² Thornton, Gene (1971). “What Does ‘Being Concerned Mean’?”. *The New York Times*, December 12.

todos sin Spanish Village, y añade que en todas las imágenes de Smith hay una preocupación particular: la afirmación de la vida. Esta reflexión resulta difícil de aceptar cuando conocemos las artimañas del fotógrafo (Tisseron, 2000: 153) que consiste en envolver fragmentos de lo real en una fotografía para constituir envoltorios psíquicos, tanto colectivos como individuales, para cumplir con su imaginación aparentando la vida real. Si en la declaración de intenciones de Cornell Capa la palabra “verdad” referida a la fotografía era clave para el proyecto Concerned Photographer, Eugene Smith no es el mejor exponente para cambiar y mejorar la sociedad fundamentándose en la verdad de la fotografía, porque el propio concepto de “ensayo” para Eugene Smith requería una reflexión previa, es decir, todo lo contrario a la espontaneidad como garante de la ética profesional del fotoperiodista. Este planteamiento no tiene en cuenta que cuando los lectores se presentan frente a las fotografías del ensayo Spanish Village, desconocen la teoría de Eugene Smith y no disponen de la información necesaria para valorar las fotos como un ensayo fotográfico y no como unas imágenes propias del fotoperiodismo. En 1974 el proyecto inicial de Cornell Capa para crear un fondo fotográfico, Fund for Concerned Photographer, que preservara la obra fotográfica de su hermano y de otros fotógrafos próximos, fue sustituido por otra institución más ambiciosa, International Center of Photography, que además de seguir preservando los fondos fotográficos de Robert Capa, Werner Bischof, David Seymour, André Kertész, Leonard Free y Dan Weiner, asume funciones museísticas y didácticas sobre la fotografía.

En los últimos años una de las actividades más conocidas de International Center of Photography ha sido la promoción de la obra fotográfica de Robert Capa, sobre todo la relacionada con la Guerra Civil española y especialmente la fotografía Muerte de un miliciano. Si en la historia de la fotografía hay que destacar la fotografía más discutida, no cabe ninguna duda que es la fotografía del miliciano. Esta discusión tan larga en el tiempo y tan extendida a nivel mundial es un fenómeno único que comenzó hace más de 80 años y sigue sin querer resolverse, a pesar de las investigaciones de los últimos años que demuestran la escenificación de esta fotografía. Por mucho que se presenten pruebas fehacientes que desmontan la versión oficial, es decir, la versión defendida por International Center of Photography y la Agencia Magnum, siempre surge alguna duda o alguna justificación como, por ejemplo, “pecado de juventud” con tal de no reconocer que Robert Capa no contó la verdad cuando escenificó la fotografía, y siguió en la misma actitud ante los medios de comunicación inventándose una versión que carecía de sentido cuando se supo realmente dónde se realizó esta fotografía. El propio Cornell Capa conocía las dudas razonables sobre la autenticidad de esta fotografía, pero no las admitía de ninguna de las maneras. Esa actitud fue compartida por Richard Whelan, biógrafo de Robert Capa, y también por Cynthia Young, comisaria de la obra de Robert Capa. Este talante negacionista elimina la “verdad” y, a su vez, desautoriza totalmente el objetivo principal del proyecto de Cornell Capa, Concerned Photographer. También cabe resaltar que la disputa sobre una fotografía concreta de Robert Capa ha generado muchos efectos secundarios, que han resultado muy negativos para los fotógrafos que estuvieron cubriendo la

información sobre la Guerra Civil española, porque la atención sobre la información fotográfica ha quedado reducida a un solo fotógrafo y a una sola fotografía que es una escenificación, es decir, una fotografía totalmente contraria a la verdad, a esa verdad defendida teóricamente por Cornell Capa y por otras instituciones.

4. Las diferentes versiones de Robert Capa

El supuesto misterio que rodea a esta fotografía se debe a la escasa información que aportó Robert Capa. Cuando fue entrevistado en el periódico *New York Telegram* el 2 de septiembre de 1937, todavía disfrutaba del éxito de su instantánea. En esta primera entrevista describe la situación en la que se encontraba el miliciano cuando las ráfagas de una ametralladora le impedían volver a las líneas republicanas. El miliciano salió de la trinchera seguido de Capa y la ametralladora volvió a disparar, momento que aprovechó para disparar mecánicamente la cámara cayendo de espaldas junto al cuerpo de su compañero. Capa permaneció en el lugar hasta la noche cuando se arrastró por el terreno irregular hasta llegar a un lugar seguro.

En la segunda entrevista a Robert Capa publicada el 3 de septiembre de 1947 en el artículo *The Man Who Invented Himself* de John Hersey (Hersey, 1937: 47) la versión difiere cuando dice: levantó tímidamente la cámara hasta la parte superior del parapeto y, sin mirar, pero en el instante en que la ametralladora soltó la ráfaga, apretó el disparador.

En la tercera entrevista³ en la emisora *WNBC* del 20 de octubre de 1947, la primera parte del relato apenas difiere de la versión primera en cuanto a la situación en la que se encontraban los milicianos en la trinchera, pero la toma fotográfica no coincide. En esta ocasión dice: a la cuarta (vez que los milicianos salían de la trinchera) puse la cámara por encima de la cabeza sin mirar siquiera y tiré una foto cuando salían de la trinchera. Y eso fue todo. En la primera versión Robert Capa tuvo el reflejo para disparar la cámara mecánicamente. En la segunda versión levantó tímidamente la cámara y apretó el disparador. Y en la tercera puso la cámara por encima de la cabeza sin mirar siquiera y tiró la foto. Lo que en un principio fue un acto reflejo, es decir, un acto mecánico, en la segunda versión se convierte en una reflexión previa a la colocación de la cámara a un nivel superior para disparar la foto y en la tercera versión elevó la cámara y presionó el obturador a ciegas.

Aunque entre las tres versiones existan ciertos matices o diferencias entre sí, lo más importante es la situación en la que se encontraba en ese momento Robert Capa y los milicianos, enfrentándose a una ametralladora enemiga. También es importante la ejecución de la fotografía sin ningún control del encuadre de la cámara en el momento del disparo fotográfico. En ninguna de estas tres versiones aporta información sobre dónde y cuándo realizó la fotografía, ni tampoco la

³ Interview to Robert Capa, 1947. At the morning radio show “<Hi! Jinx.” 1947, October 20, 8:30 am. <<https://www.youtube.com/watch?v=MYe4ynXnqug&t=6s>> [Consulta 19 de enero 2023]

identidad del miliciano. Dónde y cuándo, son informaciones fundamentales para la investigación porque dependerá del escenario y de la fecha para identificar otras referencias que aporten evidencias interesantes para una interpretación coherente y cierta de la fotografía investigada.

5. El descubrimiento del segundo miliciano

Como se ha comentado anteriormente la versión de *Life* es el relato principal de la foto del miliciano, quedando la revista francesa *Vu* relegada al olvido. Esta revista guardaba en sus páginas un secreto importante, como documenta Phillip Knightley (Knightley, 2004: 4), cuando O. D. Gallagher corresponsal del diario *Daily Express*, descubre en la Bibliothèqne de l'Arsenal de París el reportaje La guerre civile en Espagne de Robert Capa publicado en el N° 445 p. 1106-1107 (Figura 1). El reportaje fotográfico está compuesto por siete fotografías de las cuales una pertenece al fotógrafo alemán Reisner y las demás a Robert Capa. Carece de texto a excepción de los pies de foto. La página izquierda está compuesta por dos fotografías rectangulares. La superior es la fotografía famosa, y la inferior corresponde al segundo miliciano que ha quedado relegada. Primero se olvidó a este segundo miliciano muerto que comparte página con el miliciano famoso y, más adelante, se ignoró el reportaje de *Vu*.



Figura 3. J. M. Susperregui. Panel informativo en cerro Muriano sobre la localización de la fotografía Muerte de un miliciano.

La ocultación del segundo miliciano muerto en las tres versiones de Robert Capa es la coincidencia principal de los tres relatos. El descubrimiento de O. D. Gallagher es clave para conocer el proceso que siguió Robert Capa en la elaboración de ambas fotografías que comparten prácticamente el mismo encuadre. La perspectiva vertical tiene alguna diferencia entre las dos fotografías, la famosa

es un contrapicado y la hasta ahora desconocida es un picado. En ambos costados aparecen los mismos elementos visuales y los dos milicianos también comparten el mismo metro cuadrado de terreno. El fondo de la fotografía principal es un poco más nítido que en el segundo miliciano, cuyo primer plano está más enfocado. Las nubes que aparecen en ambas instantáneas son una prueba del tiempo transcurrido entre las dos fotografías, que se puede estimar como un intervalo de escasos minutos.

6. La versión de Richard Whelan sobre el segundo miliciano

El descubrimiento del segundo miliciano muerto en las mismas circunstancias que el combatiente de la revista *Life* requiere una explicación. El análisis del biógrafo de Capa (Whelan, 1985: 95-97), para justificar la presencia de los dos milicianos muertos en el mismo metro cuadrado de terreno, resulta cuanto menos sorprendente. La primera conclusión es que el miliciano murió al instante y se desplomó sin mover los pies, y continúa: “En cuanto cayó a tierra, sus camaradas debieron arrastrar su cuerpo hacia el barranco. Eso explicaría el hecho de que no veamos su cadáver en la otra imagen”. Whelan recurre a Robert L. Franks, especialista detective y jefe de homicidios del Departamento de Policía de Memphis (Tennessee) que llegó a la misma conclusión, considerando que el miliciano de *Life* fue el primero que recibió el disparo. Sobre el segundo miliciano el detective Franks indicó que “el soldado estaba de rodillas, con las nalgas apoyadas en los talones, el fusil en la mano derecha y el cañón del fusil apuntando hacia arriba y ligeramente hacia la retaguardia. Cuando un disparo abatió al soldado, la gravedad se encargó de proyectar el peso del cañón hacia el suelo”. Whelan continúa con el análisis “el hombre seguramente se encontraba de pie, a la derecha de Borrell, más allá del límite izquierdo de la primera fotografía, cuando empezaron los disparos. Debió arrodillarse entonces, tanto para protegerse como para ayudar a trasladar el cuerpo de Borrell, nombre asignado al miliciano, hacia el barranco (lo que explicaría su aparición en la fotografía en el mismo sitio en que había estado Borrell). Al parecer, este segundo hombre estaba recogiendo su fusil del suelo cuando fue disparado”, y continúa “las sólidas pruebas disponibles apuntan a la autenticidad de la gran fotografía de Capa”. La conclusión principal de Richard Whelan es la autenticidad de la foto del miliciano que no está basada en pruebas sólidas como manifiesta el biógrafo. Su interpretación es meramente especulativa y sus argumentos no justifican la presencia de los dos milicianos ocupando el mismo metro cuadrado de terreno.

7. La localización de la fotografía en cerro Muriano

Cerro Muriano es una barriada que pertenece a los municipios de Córdoba capital y Obejo conocida por la base militar de la Brimz X, donde muchos jóvenes estudiantes cumplían el servicio militar en las Milicias Universitarias. Otra referencia importante fue la empresa Córdoba Copper Company dedicada a la

explotación minera del cobre durante varias décadas, aunque su relevancia minera se remonta a la presencia romana durante la época del emperador Tiberio.

En la época reciente cerro Muriano ha vuelto a resucitar por la presencia de Robert Capa durante la batalla que se libró el 5 y 6 de septiembre de 1936. El reportaje de la revista *Vu* no aportó información suficiente para la localización de la fotografía del miliciano, por lo que en un principio se ubicaba en la sierra, sin mayor especificación. Richard Whelan llegó a la conclusión de que la foto fue realizada en cerro Muriano siguiendo la pista del fotógrafo alemán Reisner, que junto a su compañero Namuth coincidieron con Robert Capa durante la batalla de Muriano. En el reportaje de *Vu* una de las imágenes más desoladoras firmada por Reisner es la madre con sus tres hijos al borde de una vía ferroviaria.

Richard Whelan consideró la localización de las fotos en cerro Muriano cuando, años después, Hans Namuth cotejó las fotografías de Capa en el reportaje de *Vu* a través de las personas fotografiadas, confirmando la presencia de Capa y Taro en cerro Muriano el 5 de septiembre de 1936. Whelan (Whelan, 2003: 95) concluye que “la presencia de Capa y Gerda en cerro Muriano la tarde del 5 de septiembre tiene un doble significado, ya que no sólo identifica el lugar donde Capa hizo una poderosa serie de fotografías de refugiados, sino que también proporciona la pista más importante que tenemos para señalar el lugar donde hizo la fotografía más famosa de su carrera”.

Siguiendo el relato de Richard Whelan (Whelan, 2003: 130) en agosto de 1996 la periodista Rita Grosvenor informó sobre la identidad del miliciano como Federico García que fue abatido en cerro Muriano el 5 de septiembre de 1936. Mario Brotons autor de la identificación fue un joven miliciano que estuvo en la batalla de Muriano, y pudo determinar que pertenecía al regimiento de Alcoy por las cartucheras elaboradas por los artesanos de la localidad. El historiador Francisco Moreno Gómez (Moreno, 1985) autor del libro *La guerra Civil en Córdoba (1936-1939)*, informó a Brotons de la documentación en el archivo de Salamanca sobre una de las víctimas que se llamaba Federico Borrell García.



Figura 4. J. M. Susperregui. Esta panorámica desde el cerro de la Coja de cerro Muriano no guarda ninguna relación con el fondo montañoso de la fotografía del miliciano

Cuando Mario Brotons mostró la foto del miliciano a una cuñada de Federico Borrell, confirmó que se trataba de la misma persona. Con esta información Richard Whelan pensó que había identificado a Federico Borrell García como el joven miliciano de 24 años de edad, natural de Alcoy, a pesar de que su amigo anarquista E. Borrell Fenollar (Borrell, 1937: 2) en un artículo describió la muerte de Federico Borrell García cuando se parapetaba detrás de un árbol. En la foto del miliciano de Capa no aparece ningún árbol.

8. La localización de la fotografía en Espejo

La exposición *This Is War! Robert Capa at Work* inaugurada en septiembre de 2007 en International Center of Photography fue clave para la localización definitiva de la fotografía del miliciano. A pesar del sigilo y control de la documentación relacionada con las fotografías de Robert Capa, Richard Whelan no advirtió que disponía de la documentación necesaria y suficiente para conocer la localización de la fotografía sin acudir a intermediarios.

La foto del miliciano no aporta detalles reconocibles para localizar el paisaje, salvo una mancha geométrica clara que se encuentra en el costado derecho. Esa referencia fue clave para la secuenciación con otras fotografías próximas. El catálogo de la exposición (Whelan, 2007: 59) reproduce en la página 59 la foto de *Life* donde aparece el miliciano y la mancha clara, en la página 77 la fotografía *Milicianos disparando al horizonte* y, finalmente, en la página 85 el *Tercer miliciano muerto*. Si en vez de seguir este orden se secuencian las fotos de izquierda a derecha, comenzando por la página 59, seguida de página 85 y página 77, la lectura de las tres fotografías siguiendo ese orden reproduce una visión panorámica donde la fotografía central, página 85, en su lado izquierdo reproduce la forma geométrica clara y en la parte derecha reproduce unas construcciones que se repiten en el lado izquierdo de la página 77.

Estas referencias sirvieron para cotejar la panorámica reconstruida con las tres fotos del catálogo con el paisaje de cerro Muriano (Figura 4). Una vez en el lugar, se pudo comprobar que la localización de la foto del miliciano pertenecía a otro sitio. El siguiente paso fue la relación de los distintos frentes en la provincia de Córdoba en el verano de 1936. Se envió a los ayuntamientos la fotografía *Milicianos disparando al horizonte* preguntando por el paisaje. Bibliotecarios, archiveros, cronistas, profesores y aficionados a la historia colaboraron en esta búsqueda. El bibliotecario de Villa del Río, Juan Manuel Moreno envió la fotografía a su amigo, el historiador Juan Molleja Martínez, profesor del Instituto de Estudios Secundarios de Aguilar de la Frontera, que mostró la fotografía a sus alumnos y Antonio Aguilera localizó el paisaje porque iba de caza por esos campos. Desde la perspectiva de la carretera N-432 llegando a la rotonda de Espejo, aparecieron las sierras de la Subbética coincidentes con las montañas del fondo de la fotografía del miliciano.



Página 59



Página 77



Página 85



Página 59



Página 85



Página 77

Figura 5. Secuencia de fotografías para construir la panorámica del paisaje

9. Análisis de la fotografía del miliciano

Muerte de un miliciano es una fotografía que requiere una investigación analítica para conocer el *modus operandi* de Robert Capa y el paradigma correspondiente a esta fotografía. En primer lugar la fotografía está realizada con la cámara sobre un trípode (Susperregui, 2009 :80). Esta evidencia ha sido muy criticada desde que se publicó por primera vez afirmando que Robert Capa realizó la fotografía en clave de trípode, es decir, Robert Capa colocó la cámara en un trípode y luego situó a los milicianos que simulaban su muerte.

Las ligeras diferencias de los encuadres se deben a pequeños ajustes de la posición del eje vertical de la cámara fijada al trípode. En el primer miliciano la cámara está posicionada en contrapicado y en el segundo miliciano mas bien en picado. Entre ambos encuadres hay una ligera diferencia de enfoque, priorizando el horizonte en el primer miliciano y todo lo contrario en el segundo, porque se aprecian mejor los detalles de los rastrojos del primer plano.



Figura 6. Robert Capa. Versión de *Vu* del primer y segundo miliciano muertos

La gran coincidencia de los encuadres solamente se puede conseguir con la cámara colocada sobre un trípode, argumento debatido por Lorna Arroyo en su tesis doctoral (Arroyo, 2010: 384-385). Al principio reconoce que la cámara sobre el trípode “resuelve el enigma de la coincidencia casi exacta del punto de estas dos tomas”, pero a continuación considera que “no se evalúan los problemas obvios que hubiera planteado el uso del trípode sobre un terreno rocoso, irregular y en pendiente”. El uso del trípode en esas condiciones es el soporte ideal por la estabilidad máxima que aporta respecto de otros sistemas, sin importar la irregularidad del suelo ni la presencia de pedruscos. La lectura del suelo sobre el que reposan los milicianos sí es irregular en cuanto a la superficie pero no es rocoso, a lo sumo se aprecia una piedra de tamaño menor pero su error está en la apreciación de la pendiente, porque como se ve más adelante el suelo que pisaron los milicianos es prácticamente plano.



Figura 7. Versión de *Life*

En segundo lugar el formato del negativo utilizado por Robert en la fotografía Muerte de un miliciano es cuadrado y no rectangular como correspondería a una cámara Leica o cualquier otra que utilizara el formato de 35 mm. En las fotografías del reportaje realizado en Espejo, Robert Capa utilizó dos cámaras diferentes, una de 35 mm que equivale a un negativo de 24 x 36 mm. La segunda cámara era de formato 120 y los negativos cuadrados de 6 x 6 cms. Al principio se relacionaba este formato con la cámara Rolleiflex pero Irme Schaber (Schaber, 2013: 96) demostró que la cámara era una Reflex Korell de formato 120. Esta discusión tiene su origen por las dos versiones diferentes correspondientes a la edición de la revista francesa *Vu* y a la edición de la revista *Life*. En la primera las dos fotografías de los milicianos muertos están reproducidas en un formato rectangular (Figura 6) y bastante coincidente con el formato de la cámara Leica, en la versión de *Life* la fotografía está reproducida en un formato cuadrangular.

Entre ambas versiones la diferencia está en la parte superior, en *Life* el cielo ocupa mayor espacio que en las fotografías de *Vu*. Una exploración detallada de los costados de ambas versiones confirma la presencia de los mismos detalles visuales, sobre todo si se observan los tallos de los rastrojos.

Sobre la teoría de la cámara Leica se puede formular la siguiente pregunta: Si la primera versión de esta fotografía es la de *Vu*, confirmada por la fecha de la edición, que tiene un formato prácticamente coincidente con las proporciones de los negativos de la cámara Leica, cómo es posible que la versión posterior de *Life* sea casi cuadrada y, a su vez, ambas versiones mantengan la misma información visual tanto en el costado izquierdo como en el derecho? La única respuesta posible que se puede dar a esta pregunta es la siguiente: en origen la fotografía es cuadrada

pero en la maqueta de *Vu* el diseñador gráfico tuvo que adaptar las dos fotografías al formato rectangular de la página de la revista, optando por cortar parte del cielo en ambas fotografías para dar un encaje correcto en la página. Con esta técnica la amputación sufrida por las fotografías no afecta a los costados sino a la parte superior de las fotografías ocupada mayormente por el cielo de menor valor visual.

En el supuesto de que la fotografía original fuera obtenida con una cámara Leica, el diseñador gráfico de *Life* tendría que haber eliminado parte del lado izquierdo o del derecho. La amputación por la izquierda eliminaría la mitad de la figura del miliciano, y en caso contrario afectaría al fondo montañoso que aparece en el lado derecho.

Robert Capa

Death of a Loyalist Militiaman, Córdoba front, Spain

Late August-early September, 1936

Not on view

Medium

Gelatin silver print

Dimensions

Robert Capa has 4 works online.

7 1/8 × 9 3/8" (18.1 × 23.8 cm)

There are 23,898 photographs online.

Credit

Gift of Edward Steichen

Object number

126.1959

Department

Photography

Figura 8. Archivo del MoMA

El Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York conserva una copia original de la fotografía Muerte de un miliciano que fue donada por Edward Steichen y en la ficha las dimensiones de esta copia son 7 1/8 x 9 3/8" (18.1 x 23.8 cm). Esta información confirma que la copia fue positivada en un papel de 18 x 24 cms. como se denominaba habitualmente a este tamaño de papel fotográfico. En el proceso de laboratorio químico de la fotografía analógica, el negativo se colocaba en la ampliadora que era equivalente a un proyector vertical. Sobre la mesa donde se reproducía la imagen del negativo se colocaba el papel fotográfico, que en este caso los 18 cms. corresponden a la altura y los 24 cms. a la anchura. La fotografía Muerte de un miliciano a pesar de que fue realizada con una cámara de formato cuadrado nunca ha sido positivada en su totalidad, es así como en la versión de *Life* aparece en un formato cuadrangular porque está supeditada al tamaño del papel fotográfico.

En tercer lugar en esta fotografía también llama la atención la propia composición que resulta poco académica en cuanto a la armonía. Toda la

información está ubicada en la parte inferior izquierda, fundamentalmente donde posa el miliciano, dejando fuera del marco fotográfico parte de las alpargatas que calza y una parte de la culata del fusil. Evidentemente esta informalidad invita a pensar que ha sido una fotografía instantánea y espontánea captada por Robert Capa en un momento irrepetible, pero esta composición no es espontánea porque forma parte del estilo fotográfico de Robert Capa que repite en diversas ocasiones durante el transcurso de la Guerra Civil española.

En Figura 9 se pueden apreciar las composiciones deliberadamente asimétricas ocupando principalmente el lado izquierdo del encuadre. Estas asimetrías coinciden con la composición de la fotografía Muerte de un miliciano. Esta singularidad en algunas composiciones de Robert Capa se puede considerar como una característica que le pertenece. A su vez, esta característica resuelve la discusión sobre la autoría de la fotografía del miliciano que algunos asignan a Gerda Taro (Susperregui, 2012: 137-173) porque se le han asignado las fotografías de formato cuadrado, y si la foto del miliciano está realizada con una cámara de formato cuadrado concluyen que la autoría pertenece a Gerda Taro.



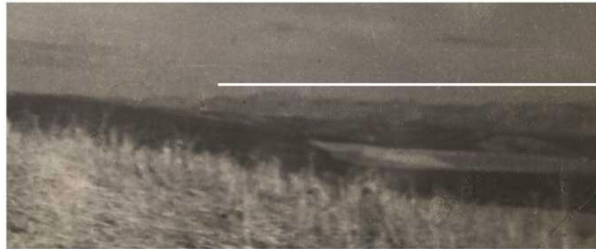
Figura 9. Robert Capa

Bernard Lebrun & Michel Lefebvre (Bernard Lebrun; Michel Lefebvre, 2011:114) muestran una fotografía, publicada originariamente en el diario *Le Matin* del 22 de septiembre de 1936, donde aparecen Robert Capa y Gerda Taro de espaldas y se puede apreciar que Robert Capa lleva la bolsa de las cámaras. La discusión sobre la autoría de la fotografía del miliciano es un artificio más, una treta para mantener artificiosamente el enigma de esta fotografía. En la relación de fotografías de Figura 9 la data de las mismas demuestran que las fotografías de los años 1938 y 1939 fueron realizadas después del fallecimiento de Gerda Taro en el frente de Brunete en julio de 1937. En la fotografía del miliciano la asimetría de la composición funcionó porque le dotaba de un dinamismo propio de una instantánea

pero en otras fotografías como las comentadas anteriormente, la asimetría parece más propia de un fotógrafo principiante.

En cuarto lugar la inclinación de 10° de la cámara hacia la izquierda es importante porque explica el escorzo inusual del miliciano. Este giro hacia la izquierda de la cámara es fácilmente detectable cuando en la imagen aparece alguna referencia que en su estado natural es horizontal o vertical.

Sin embargo en la fotografía Muerte de un miliciano este giro de cámara resulta imposible de detectar a través de la propia fotografía si no se conoce el paisaje. En Figura 10 se puede apreciar la inclinación porque se compara el fondo montañoso de la fotografía original de Capa con otra fotografía contemporánea del mismo paisaje pero con una inclinación de la cámara de 10° hacia la izquierda. En la tercera fotografía el paisaje aparece en su estado natural, tal y como se aprecia directamente.



Perfil horizontal del fondo montañoso en la foto del Miliciano



Perfil del fondo montañoso con una inclinación de cámara de 10° a la izquierda



Perfil del fondo montañoso en su estado natural

Figura 10. Robert Capa. J. M. Susperregui

Este análisis comparativo descubre que el suelo que pisaba el miliciano no era inclinado sino horizontal. Esta información es importante porque el suelo inclinado procura una mayor autenticidad al relato o relatos tanto de Rober Capa como de su biógrafo Richard Whelan (Whelan, 1985: 97), cuando interpretó que los camaradas del miliciano “debieron arrastrar su cuerpo hacia el barranco”.



Figura 11. Robert Capa. La fotografía superior es la original y la inferior está girada 10° hacia la izquierda para recuperar el paisaje del fondo y la postura real del miliciano en el momento de la fotografía. Algunos elementos visuales de la fotografía inferior se han reconstruido con la herramienta Tampón de clonar para cubrir los fondos blancos del lienzo que aparecieron al girar la fotografía

Una vez demostrada la inexistencia del suelo inclinado (Figura 11) y por ende del barranco, la fotografía adquiere otro significado. La postura del miliciano también parece más normal porque es una clásica caída de espalda. El entorno del escenario de la fotografía en términos generales se puede considerar un tanto abrupto, pero la parcela que aparece en la fotografía tiene apenas una longitud entre 3 y 4 metros que son prácticamente planos.

El lapsus de Richard Whelan en la localización de la foto del miliciano en Cerro Muriano se produjo porque consideró que todas las fotografías del reportaje de la revista *Vu* pertenecían a un mismo lugar. Ahora que se sabe que las dos fotos de los milicianos muertos fueron realizadas en el frente de Espejo y las correspondientes a los lugareños huyendo en busca de refugio en cerro Muriano, la versión de Richard Whelan queda totalmente invalidada-

10. La metodología de la investigación aplicada a los cambios del paisaje

En la década de los setenta del siglo pasado el paisaje de Espejo cambió cuando se plantaron olivos en los campos de cereales. Otro cambio sustancial afecta a la mancha geométrica que aparece en el costado derecho de la foto. Todavía quedan algunos restos a modo de arqueología orgánica, porque la mayor parte de la superficie está ocupada por un olivar. Se pueden identificar algunos rasgos de la figura trapezoidal como el ángulo izquierdo superior, lo que permite conocer la perspectiva enfrentando ese mismo ángulo con el fondo correspondiente de las sierras de la Subbética.

Como referencia para establecer una metodología de investigación la reflexión de Roland Barthes (Barthes, 1980: 50-51) sobre el concepto de “studium” resulta interesante porque “supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobárlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, [...] El studium es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar el Operador, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer Spectador”.

El “studium” aplicado a esta investigación comienza con el análisis de los cambios producidos durante el tiempo transcurrido. El cambio más importante afecta a la perspectiva porque esta fotografía está realizada a baja altura y desde ese nivel no se ve el fondo montañoso, que es la parte del paisaje que no se ha modificado desde 1936. Por suerte la fotografía del miliciano se puede dividir en dos partes (Figura 12), la inferior corresponde al primer plano del miliciano y al suelo inclinado. La segunda parte esta compuesta por un cerro próximo y las sierras de la Subbética.



Figura 12. Robert Capa

La primera dificultad a superar son los olivos que impiden la visión del fondo. Elevando la cámara a una altura aproximada de 4 metros por medio de una pértiga con movilidad vertical y horizontal, se puede encuadrar correctamente. Que la cámara original fuera de formato cuadrado es una ventaja porque eliminando parte del cielo se puede ajustar directamente el encuadre rectangular de una cámara digital full frame. En cuanto al ajuste del objetivo se puede proceder empezando con un encuadre de un paisaje con la cámara Reflex Korelle y luego proceder con un objetivo zoom de la cámara digital hasta coincidir con el ángulo de la Reflex Korelle. La cámara digital estará conectada a un ordenador con el programa EOS Utility de Canon que permite visionar el encuadre de la cámara digital en la pantalla del ordenador y, a su vez, la pantalla se puede cuadrar con este programa.

Como referencia comparativa la fotografía del miliciano (Figura 14) estará reproducida sobre papel con la misma cuadrícula que la cámara a un tamaño cómodo para encuadrar correctamente.

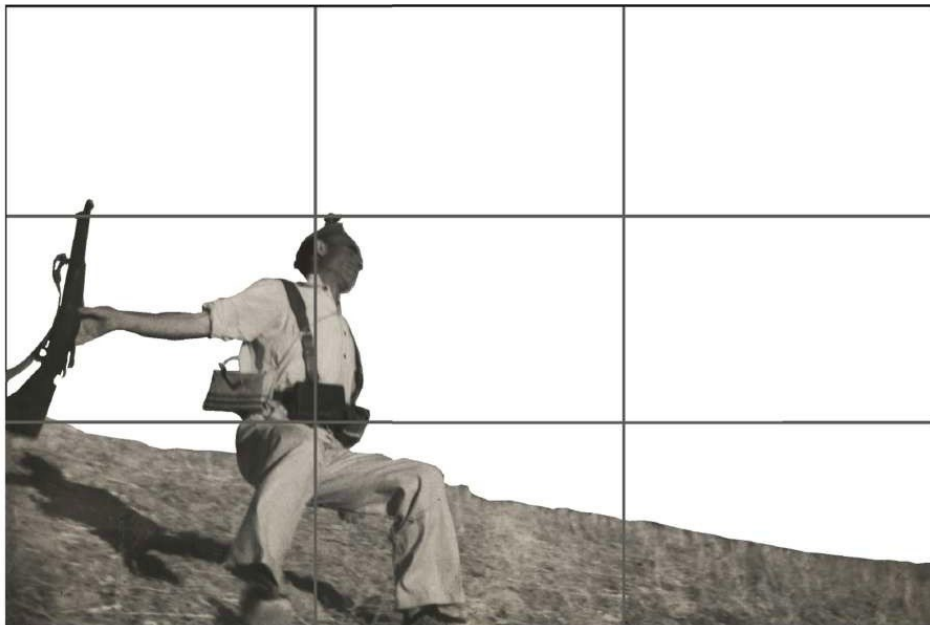


Figura 13. Robert Capa. Imagen cuadriculada superpuesta en la pantalla del ordenador



Figura 14. Robert Capa. Fotografía del miliciano cuadriculada al igual que la pantalla del ordenador

11. La localización de la fotografía en el cerro del Cuco

El conjunto de fotografías que Robert Capa realizó en Espejo se puede dividir principalmente en dos grupos. El primero corresponde a las fotografías de la cámara de 35 mm. y las del segundo grupo que están localizadas en el cerro del Cuco, corresponden a una serie de fotos cuadradas, donde el cielo ocupa la mayor parte del espacio al igual que en Muerte de un miliciano. En el primer grupo los milicianos están en una cota elevada donde se divisa el paisaje de Llano de Vanda, y en el segundo grupo los milicianos están subiendo una pendiente que corresponde al cerro del Cuco donde Robert Capa realizó la foto del miliciano. (Figuras 15-16-17).



Figura 15. Robert Capa



Figura 16. Robert Capa



Figura 17. Robert Capa

Una de las referencias importantes para la localización de la fotografía es la forma trapezoidal, que aparece en la parte inferior derecha de la fotografía del miliciano (Figura 18). Su ángulo superior izquierdo se tiene que confrontar con el fondo de las sierras de las Subbéticas, guardando la misma perspectiva horizontal y vertical que en la fotografía de Capa. Este tipo de parcela es un erial sin árboles ni matas, que se deja reposar durante un tiempo y se denomina como tierra calma. Actualmente gran parte del terreno está cubierto por un olivar pero todavía se pueden observar algunos trazos de la forma geométrica. Para la perspectiva vertical la posición de la cámara tiene que coincidir con la perspectiva vertical de la fotografía del miliciano, de manera que los accidentes orográficos como los cerros, se reproduzcan con el mismo tamaño que en la fotografía original (Figura 18).

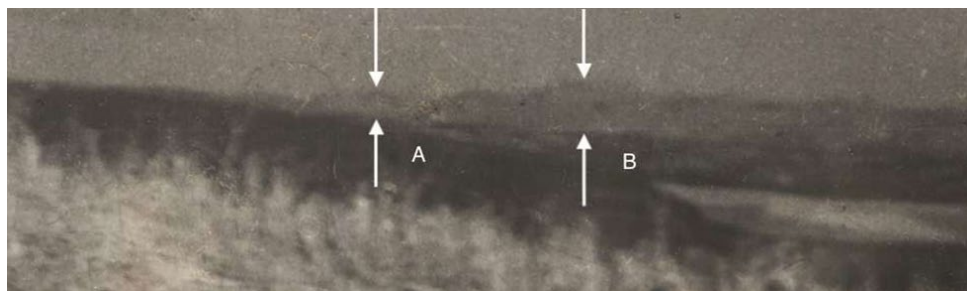


Figura 18. Robert Capa. Fracción de la fotografía original

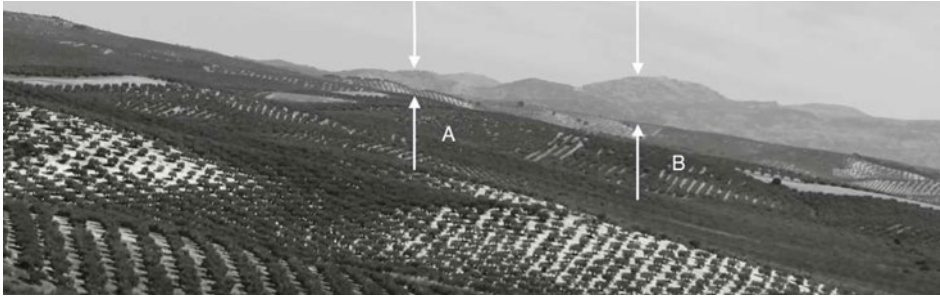


Figura 19. J. M. Susperregui. Panorámica desde el cerro del Cuco a 363 metros de altitud

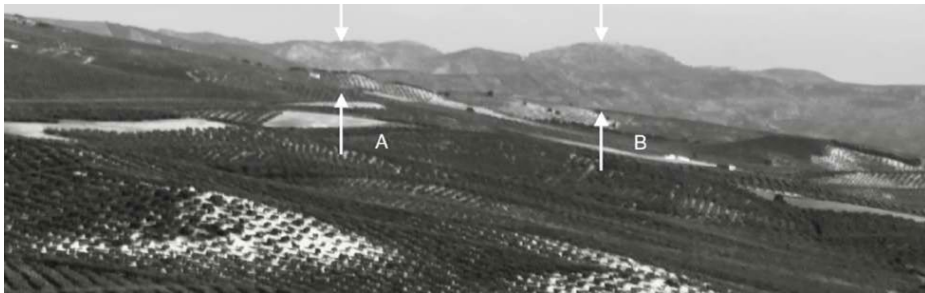


Figura 20. J. M. Susperregui. Panorámica desde la Haza del Reloj a 390 metros de altitud

En Figura 19 la panorámica del cerro del Cuco coincide plenamente con las alturas de los accidentes orográficos de la fotografía original (Figura 18). Pero cuando se compara la Haza del Reloj (Figura 20) a 390 metros de altitud con Figura 18, la diferencia de los tamaños de los accidentes orográficos indica que la perspectiva vertical de la foto del miliciano de Capa no corresponde a esa altitud. La conclusión principal del análisis orográfico es la coincidencia de la perspectiva vertical desde el cerro del Cuco con la fotografía original.

En esta categoría de investigaciones la prueba principal es la réplica de la fotografía original, y como se demuestra en Figura 21 el paisaje de las sierras de la Subbética de la fotografía inferior coincide con la fotografía original de Robert Capa. La posición del miliciano en el cerro del Cuco en grados decimales de Latitud y Longitud corresponde a 37.674795° -4.543102° .

En la comunidad científica y artística esta localización ha sido reconocida y aceptada. Sirvan como referencias Stuart Franklin (Franklin, 2016: 180) académico y fotógrafo, así como el artista fotógrafo Max Pinckers (Pinckers, 2017) ambos miembros de la Agencia Magnum. Esta posición también nos informa sobre el modus operandi de Robert Capa en la realización de esta fotografía, porque el miliciano está mirando hacia las posiciones del ejército republicano. En el caso de que el relato fuera cierto, el miliciano habría muerto por los disparos de una ametralladora amiga. Ahora también se sabe que el miliciano estaba a cierta distancia de las líneas de defensa del ejército republicano, coincidiendo con el relato de O. D. Gallaguer, reproducido por Phillip Knightley (Knightley, 1975:

212), sobre las quejas de Capa en el frente de Espejo porque no podían hacer ninguna fotografía, hasta que un oficial republicano escogió a un grupo de milicianos para que pudiera fotografiar unas maniobras.

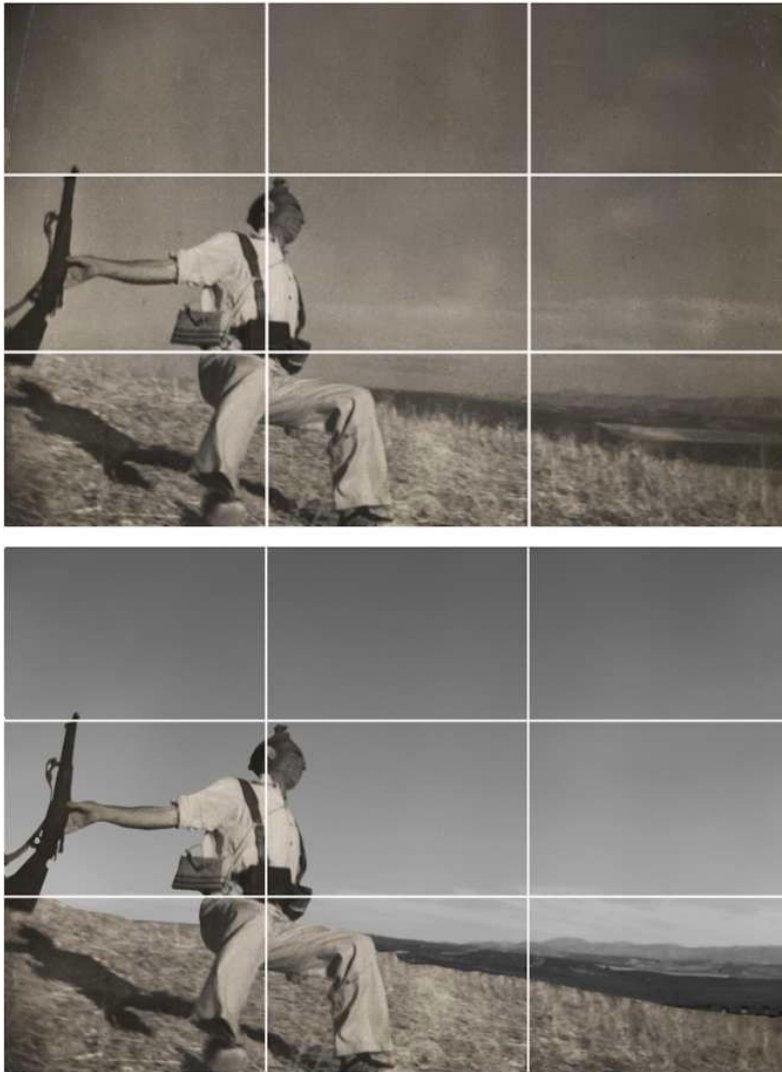


Figura 21. Robert Capa. J. M. Susperregui

12. La Haza del Reloj y las diferentes interpretaciones como yacimiento de la foto del miliciano de Robert Capa

La localización del yacimiento de la fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa ha producido una polémica entre el cerro del Cuco y la Haza del Reloj como posibles yacimientos. Desde un principio la Haza del Reloj no ha sido considerada

como el yacimiento de la foto del miliciano, porque fue un lugar estratégico para la defensa de Espejo, y el comandante Pérez Salas había colocado varias piezas de artillería en dicho lugar. En esas condiciones la Haza del Reloj no era un lugar propicio para la presencia de una cámara fotográfica, y menos para fotografiar unas maniobras de los milicianos cuando tenían a su disposición un espacio amplio y diáfano como Llano de Vanda.



Figura 22. J. M. Susperregui

Sin embargo Fernando Penco desde un principio se posicionó en la Haza del Reloj sin demostrar ninguna evidencia durante estos años. Anteriormente defendía la autenticidad de la fotografía del miliciano y su localización en cerro Muriano, como manifiesta el periodista Alfonso Alba⁴ (Alba, 2008): “y cuestionaba la versión de Richard Whelan porque situaba a Robert Capa orientado hacia el Norte cuando hizo la fotografía del miliciano, aunque coincidía con el biógrafo de que la foto era real”. En este mismo artículo el periodista escribe que “para determinar el lugar exacto, Fernando Penco está culminando una investigación que incluye la recreación de la batalla”. En junio de 2009 inscribió en el Registro de la Propiedad Intelectual de la Junta de Andalucía el informe “Muerte de un miliciano: Informe preliminar de resultados acerca de la ubicación de la serie fotográfica de Robert Capa” y lo difundió dos meses después, considerando que la fotografía del miliciano pudo ser hecha en la colina, refiriéndose a la Haza del Reloj.

La referencia documental principal es *Milicianos disparando al horizonte* (Figura 5 Página 77), fotografía cuya localización no coincide con *Muerte de un miliciano*.

⁴ Alba, Alfonso (2008). “Muerte de un miliciano ¿Caso cerrado?”. *El Día de Córdoba*.

<https://www.eldiadecordoba.es/provincia/Muerte-miliciano-Caso-cerrado_0_199180408.html> [Consulta 28/1/2023]

Milicianos disparando al horizonte va a ser su referencia para demostrar la localización de la foto del miliciano, cuando lo lógico y pertinente sería utilizar esa misma fotografía. Siguiendo sus indicaciones el Ayuntamiento de Espejo colocó en la Haza del Reloj (Figura 22) un cartel donde reitera que la foto Muerte de un miliciano se hizo en ese paraje y continúa con la declaración: “ícono de la Guerra Civil y foto con la que nace el fotoperiodismo actual, se hizo en este paraje conocido como la Haza del Reloj (Espejo)”.

Con esta declaración Fernando Penco y el fotógrafo Juan Obrero Larrea no tienen en cuenta que el nacimiento del fotoperiodismo es bastante anterior a la Guerra Civil española, porque para esas fechas la fotografía de prensa ya conocía un recorrido importante, sobre todo a partir de las revistas ilustradas que aparecieron a comienzos del siglo XX en las principales capitales europeas. En 1928 se fundó la agencia Dephot y en 1932 Robert Capa formaba parte de la plantilla de esta agencia. Ese mismo año hizo el reportaje de Trotski en la conferencia de Copenhague que fue publicada en *Der Welt Spiegel* el 11 de diciembre.

La fotografía Milicianos disparando al horizonte está localizada anteriormente en el cerro del Alcaparral (Susperregui, 2016:26), pero en la rueda de prensa⁵ de marzo de 2021 en el Palacio de la Diputación de Córdoba, presentó los resultados del Estudio sobre el reconocimiento y puesta en valor de la Haza del Reloj.

De manera sorpresiva cambió la localización de la Haza del Reloj por el cerro del Alcaparral: “Tomando una veintena de puntos distintos hemos podido identificar, todo indica que la fotografía se hizo, insisto que las pruebas son preliminares del resultado, y que tiene que someterse a discusión científica evidentemente, la fotografía probablemente se hizo en el cerro del Alcaparral. El único punto en el que se pueden tomar estas fotografías es donde aparecen estos tres cortijos de esta manera, trazando diagonales y tangentes, desde el cerro del Alcaparral”. ¿Qué significa trazar diagonales y tangentes?. Si en la fotografía Muerte de un miliciano no aparece ningún cortijo, no se pueden presentar como referencia la foto Milicianos disparando al horizonte para la localización de esta fotografía.

El segundo resultado en importancia del estudio sobre la Haza del Reloj es la identificación de Rafael Medina Ramírez como el oficial que aparece en la foto de Milicianos disparando al horizonte (Figura 5 Página 77). Pero este resultado ya se conocía con anterioridad, porque en el Sumario de la causa del juez Garzón contra el franquismo iniciado en 2008, se publicó la identidad del oficial en 2011 en el diario Público. La documentación fue aportada por la familia de Rafael Medina Ramírez.

La identificación de Rafael Medina Ramírez vestido de uniforme militar es un dato importante porque también ratifica la versión de Gallagher, relatada por Knightley (Knightley, 1975: 212) cuando coincidió con Robert Capa en un hotel de Hendaya, Francia. Rafael Medina según la declaración de M. R.⁶ “era el Jefe del Comité de Guerra”. El carácter autoritario y su celo por controlar todo lo que ocurría

⁵ Penco, Fernando (2021). Rueda de prensa 9 de marzo de 2021. Vídeo. <<https://dipucordoba.es/una-nueva-investigacion-sobre-la-fotografia-mas-famosa-de-robert-capa-logra-identificar-a-uno-de-los-milicianos/>>. [Consulta: 31/01/2022]

⁶ Procedimiento Sumarísimo de Urgencia nº 2084 pag. 7

en Espejo en el verano de 1936, corrobora su presencia en las fotografías junto al grupo de milicianos para controlar la cámara de Robert Capa y evitar cualquier información sobre las defensas de Espejo como, por ejemplo, en la Haza del Reloj. La posición del miliciano en la fotografía de Capa pudo estar condicionada por la presencia de Rafael Medina, porque esa posición es totalmente contradictoria con el escenario donde fue realizada. El miliciano en cuestión está mirando hacia las líneas de defensa republicanas, cuando la dirección de esa mirada correspondía a los alzados golpistas.

Sobre la metodología aplicada a la investigación se limita a una relación de programas informáticos CAD, QGIS, Adobe Acrobat, Microsoft Paint, sin ninguna explicación sobre sus aplicaciones, al igual que la relación cartográfica compuesta por Google Earth Pro, www.ign.es; la ortofotografía histórica del PNOA: Army Map Service (A) 1945/1946 y Army Map Service (B) 1956/1957; la ortofotografía del PNOA de 2016; la cartografía vectorial: MTN50 Raster, Base Cartográfica de Andalucía dwg 1/10000 y Base Cartográfica de Andalucía Raster 1/1000 (Edición 1998); la cartografía impresa MTN50 (Edición 1923-1934).

En su artículo (Penco, 2021) la información visual es el fundamento de su investigación. Presenta varias fotografías siendo la más interesante Figura 23 que representa el paisaje del Llano de Vanda desde el Alcaparral.

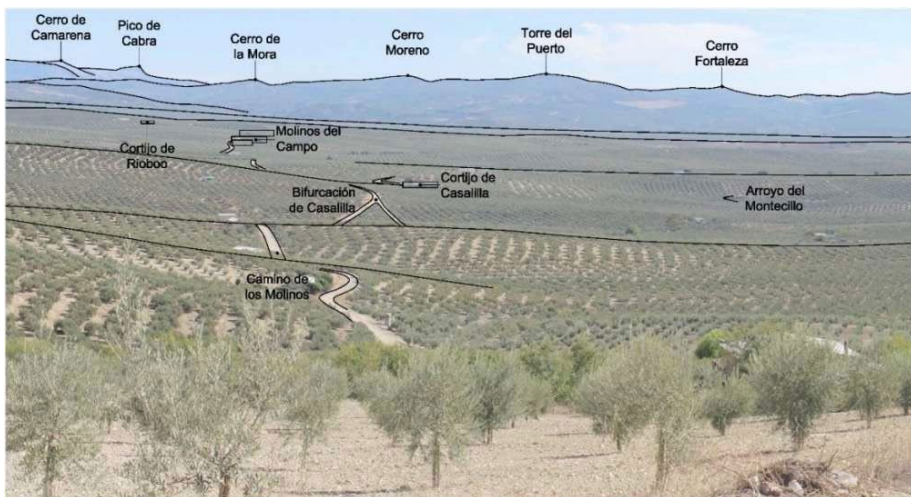


Figura 23. Fernando Penco. Figura 14

Sobre la imagen fotográfica están marcadas con tinta las diferentes toponimias del lugar con sus denominaciones correspondientes. También reproduce la fotografía original del miliciano en Figura 24 con el añadido de algunas toponimias como cerro de Abuchite, cerro del Charcón, cerro de la Montosa y Casalilla. Ninguna de estas denominaciones aparecen en Figura 23. Si según los resultados de su investigación la fotografía del miliciano de Robert Capa corresponde al paraje conocido como el cerro del Alcaparral, en buena lógica las toponimias de este paraje también tendrían que aparecer en la fotografía de Robert Capa.



Figura 24. Robert Capa. Rótulo de Fernando Penco. Figura 16

En cuanto a la metodología de esta información visual presentada por Fernando Penco como evidencias de su investigación, se puede formular la siguiente pregunta: Si en Figura 23 Fernando Penco es el autor de la fotografía del paisaje desde el Alcaparral, acompañado de los rótulos correspondientes a las diferentes toponimias, por qué no ha seguido la misma técnica reproduciendo el paisaje en Figura 24, en vez de recurrir a la foto original del miliciano, para evidenciar que Robert Capa sacó la foto desde el Alcaparral?

La ausencia de esa información visual supone la omisión de la evidencia principal en la investigación de Fernando Penco. Si fuera cierto que Robert Capa realizó la fotografía del miliciano en el Alcaparral, obviamente podría haber conseguido su reproducción. Si se compara Figura 21 con Figura 24 el lector puede valorar la calidad de las pruebas de J. M. Susperregui y Fernando Penco.

La discusión científica a la que aludía Fernando Penco en la rueda de prensa celebrada en la Diputación de Córdoba en 2021, exige enfrentarse a las pruebas o evidencias del contrincante para discutir las con pruebas propias. En este tipo de investigaciones la prueba definitiva consiste en reproducir el mismo encuadre que la fotografía original, respetando la perspectiva tanto horizontal como vertical. El yacimiento de la foto del miliciano sigue estando en el cerro del Cuco.

11. La localización de la fotografía en el cerro del Cuco

El origen del conflicto de la fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa está en el propio autor, que en sus diversas declaraciones ocultó la escenificación con unos relatos difícilmente aceptables. La víctima principal del conflicto ha sido su

biógrafo Richard Whelan cuyos argumentos quedaron invalidados cuando se descubrió en 2009 (Susperregui, 2009: 42-111) el escenario real de la fotografía en la localidad de Espejo y no en cerro Muriano donde la ubicó Richard Whelan.

La cronología de los primeros días de septiembre de 1936 no contempla ninguna acción bélica en Espejo por lo que se puede declarar que, el miliciano que posó ante la cámara de Robert Capa después de la representación para la foto, se levantó como temía el editorial *The New York Times*⁷: “Esperamos que esta disputa pueda resolverse finalmente. Falsificar cualquier fotografía periodística estaría terriblemente mal. La verdad de "Falling Soldier" es especialmente importante. Es muy importante para nosotros -y para la reputación de Capa- saber si este hombre cayó, para nunca más levantarse...o se levantó y se fue”. Las reflexiones del periodista australiano Phillip Knightley son de gran relevancia porque duda de la categoría de la foto del miliciano, cuando su interpretación depende del pie de foto. Esta ambigüedad ha animado a la investigación para ir descubriendo otros indicios que finalmente han resultado negativos sobre la versión del autor de la fotografía.

La aplicación del concepto “studium” de Roland Barthes (Barthes, 1980: 50-51) también resulta fundamental para este análisis porque uno de sus objetivos “supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo”, que en este caso era el engaño, que una vez demostrado anula totalmente el valor de esta fotografía. El concepto “studium” debería aplicarse con mayor frecuencia en este tipo de investigaciones. El análisis morfológico desarrollado con el concepto de Roland Barthes demuestra que la fotografía fue realizada con una cámara Reflex Korelle de formato 6 x 6 cm. y no con una cámara Leica de 24 x 36 mm. También queda plenamente demostrado que Robert Capa colocó la cámara sobre un trípode que explica por qué en la edición de la revista *Vu*, las dos fotografías de dos milicianos muertos comparten prácticamente el mismo encuadre. El giro de la cámara de 10° hacia la izquierda también explica la originalidad del escorzo del miliciano, efecto fundamental para el éxito de esta fotografía. El concepto “studium” también resuelve el conflicto de la autoría que algunas voces atribuyen a Gerda Taro porque utilizó una cámara Reflex Korell de formato cuadrado. La composición escorada a la izquierda de la foto del miliciano que forma parte del estilo fotográfico de Capa en algunas fotografías, se repite en otras posteriores a la muerte de Gerda Taro por lo que la autoría de la foto del miliciano corresponde a Robert Capa.

En esta investigación la localización precisa del yacimiento donde posó el miliciano tiene una gran trascendencia, porque permite una interpretación fidedigna de la foto. Desde el cerro del Cuco donde está el yacimiento, el miliciano mira hacia las líneas de defensa del ejército republicano, contrariedad que ha quedado explicada con anterioridad. Además la localización del yacimiento permite la réplica del encuadre de la fotografía original del miliciano, y esa réplica es la evidencia indiscutible sobre todo cuando va acompañada de una comparativa de los tamaños de un elemento orográfico concreto. Al igual que en la fotografía forense cuando se trata de identificar a una persona, se coteja una fotografía reciente con otras fotografías anteriores de personas que ya están identificadas.

⁷ The New York Times. Editorial Falling Soldier (August 19, 2009)

En la investigación de Fernando Penco que concluye la localización de la fotografía en la Haza del Reloj o sus inmediaciones como el cerro del Alcaparral ha recurrido a la cartografía y no a la fotografía. La metodología cartográfica no permite cotejar directamente el encuadre de una fotografía por medio de un mapa. De hecho su aportación principal para defender su posicionamiento en la Haza del Reloj o en el Alcaparral, consiste en una copia de la fotografía del miliciano a la que ha añadido con un rotulador las líneas de las sierras de la Subbética, que aparecen en la foto con unos carteles para indicar algunas toponimias que se encuentran al fondo de la fotografía.

Si una de las evidencias de la localización de la foto del miliciano que presenta Fernando Penco son las coordenadas correspondientes, cabe formularle la pregunta siguiente: ¿Si conoce la posición del miliciano por qué no sacó una fotografía coincidente con la foto original de Robert Capa? Esa habría sido la evidencia que por otro lado resultaría imposible, porque la fotografía fue realizada en el cerro del Cuco en los grados decimales: 37.674795° -4.543102°.

La confianza depositada por Cornell Capa, hermano de Robert, en el concepto Concerned Photographer, adjudicando a la fotografía la verdad como objetivo principal, teniendo presente según su opinión la autenticidad de Muerte de un miliciano, el resultado final de la investigación invita a todo lo contrario. A pesar de sus buenas intenciones la fotografía no ha logrado la paz social, ni la justicia, ni el bienestar general de la sociedad a nivel mundial, entre otros motivos porque Cornell Capa sobrevaloró el poder de la fotografía. El mito de Robert Capa y su fotografía Muerte de un miliciano lo que sí han logrado es el olvido de otros fotógrafos que estuvieron cubriendo la Guerra Civil española, convirtiéndola prácticamente en la guerra de una sola fotografía, es decir, han logrado mantener el foco permanentemente sobre este icono perpetuando la duda sobre la autenticidad, con actitudes poco ejemplares como la Agencia Magnum que no actualiza la información sobre esta fotografía, limitándose a decir: Death of a Spanish loyalist militiaman. Cordoba. Spain. September, 1936.

14. Referencias bibliográficas

- Alba, A. (26 de octubre de 2008). "Muerte de un miliciano ¿Caso cerrado?". *El Día de Córdoba*. <www.eldiadecordoba.es/provincia/Muerte-miliciano-Caso-cerrado_0_199180408.html> [Consulta 11 de enero 2023]
- America & Lewis Hine, A Retrospective of the Photographer Lewis W. Hine, 1874-1940 at The Brooklyn Museum, catálogo de la exposición (New York 1977).
- Arroyo, L. (2010). *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios de fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*. <<https://dokumen.tips/documents/tesis-doctoral-lorna-arroyo.html>> [Consulta 14/01/2023]
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris. Éditions Gallimard.
- Borrell Fenollar, E. (1937). El compañero Federico Borrell "TAINO". *Ruta confederal*, 1937, Noviembre 6.
- Capa, Cornell (1968). *The Concerned Photographer*. London. Grossman Publishers.

- Capa, C. (1972). *The Concerned Photographer 2*. New York. Grossman Publishers.
- Franklin, Stuart (2016). *The Documentary Impulse*. London. Phaidon Press Limited.
- Freund, G. (1976). *La fotografía como documento social*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Hersey, J. (1937). The man who invented himself, Robert Capa 1913-1954. *The Magazine of the Year*, 1937, September 3.
- Hill Paul / Thomas Cooper (1980). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Hughes, J. (1989), *W. Eugene Smith. Shadow & Substance. The Life and Work of an American Photographer*, New York, McGraw-Hill Publishing Company.
- Jinx. Interview to Robert Capa. At the morning radio show “<Hi! Jinx.” 1947, October 20, 8:30 am. <<https://www.youtube.com/watch?v=MYe4ynXnqug&t=6s>> [Consulta: 19/01/2023]
- Kershaw, A. (2004). *Blood and Champagne. The Lives and Times of Robert Capa*. New York. Da Capo Press.
- Knightley, P. (1975), *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Mith Maker from Crimea to Vietnam*. London, Pournell Book Services.
- Knightley, P.(2004), Few Sections of the Media Industry Provoque Such Moral and Ethical Dilemmas Journalism, *The Australian Photojournalism*. <www.photographers.it/articoli/cd_capa/img/knightly/knightly2.PDF>. [Consulta: 19/01/2023]
- Langelle, O. (2016). Why Concerned Photography. <https://photolangelle.org/2016/04/langelle-photography-statement/>. [Consulta 12/11/2022]
- Lebrun Bernard & Lefebvre Michel (2011), *Robert Capa. Las huellas de una leyenda*. Madrid. Lunwer S.L.
- Lewinski, J. (1986). *The Camera at War. War Photography from 1848 to the Present Day*. London. Octopus Books Limited.
- Moles, A.(1978), *Limage et le texte, Communication & Langage*, nº 3
- Moreno Gómez, F. (1985). *La guerra civil en Córdoba (1936-1939)*. Madrid. Editorial Alpuerto.
- Newhall, N. (1981). La légende: L’inter-relation des mots et de la photographie. *Les Cahiers de la Photographie*, nº 2.
- Penco, Fernando (2021). Rueda de prensa 9 de marzo de 2021. <<https://dipucordoba.es/una-nueva-investigacion-sobre-la-fotografia-mas-famosa-de-robert-capa-logra-identificar-a-uno-de-los-milicianos/>>. [Consulta: 31/01/2023]
- Penco, Fernando (2021). Acerca de la localización de Muerte de un miliciano y otras consideraciones. *Revista General de Información y Documentación*, 31(2) 2021: 757-787. [Consulta: 20/01/2023]
- Pinckers, M. (2017). Controversy. Brussels. Lyre Press. <www.maxpinckers.be/projects/controversy/>. [Consulta: 17/01/2023]
- Pinto Carmelo, J. M. de M.(2002), *Sociología Visual 186*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI de España Editores.
- Rosemblum, W. (1977). *America & Lewis Hine*. New York. The Brooklyn Museum.
- Schaber, I. (2013). *Gerda Taro Fotoreporterin. Mit Robert Capa im Spanischen Bürgerkrieg: die Biografie*. Marburg. Jonas Verlag.
- Susperregui, J. M. (2009). *Sombras de la fotografía. Bilbao*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

- Susperregui, J. M. (2012). Controversias sobre el catálogo razonado de Gerda Taro” *Discursos fotográficos, Londrina*, 8 (13), 137-173, jul./dez.2012. DOI 10.5433/1984-7939.2012v8n13p137 [Consulta: 22/01/2023]
- Susperregui, J. M. (2016). Localización de la fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa, *Communications & Society* 29(2), 17-44. doi: 10.15581/003.29.2.sp.17-44. <www.communication-society.com. 2016 – Vol. 29(2), pp. 17-44>. [Consulta: 15/01/2023]
- Susperregui, J. M. (2021). No hay nuevas expectativas sobre Muerte de un miliciano, *Diario Córdoba* 12 de marzo. < www.diariocordoba.com/opinion/2021/03/12/hay-nuevas-expectativas-muerte-miliciano-40681608.html>. [Consulta: 15/01/2023]
- The New York Times* (August 19, 2009). Editorial Falling Soldier. <<http://www.nytimes.com/2009/08/20/opinion/20thu4.html>>. [Consulta: 26/01/2023]
- Thornton, G. (1971). What Does ‘Being Concerned Mean’?. *The New York Times*, December 12.
- Tisseron, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida*. Editorial Universidad de Salamanca. Salamanca.
- Whelan, Richard (1985). *Robert Capa. A Biography*. Alfred A. Knopf. New York.
- Whelan, R. (2003). *Robert Capa. La biografía*. Editorial Aldeasa. Madrid.
- Whelan, Richard (2007). *This is War! Robert Capa at Work*. Editorial Steidl, Göttingen.