SALAMANCA, Revista de Estudios, 64, 2020, pp. 141-158
ISSN: 0212-7105

JOSÉ NÚÑEZ LARRAZ: RADIOGRAFÍA DE UN EXILIO PARTICULAR

José Luis Hernando Garrido
UNED-Centro Asociado de Zamora

«Lo que deslumbra hiere y sin embargo
es la herida quien presta su sangre y su dolor
a la visión más alta: deja huellas
el paisaje exaltado
el imborrable cerco de un orbe suplicante
que no se sabe si no es visto
y no se ve si no se sabe».

(Aníbal NÚÑEZ, «Cristal de Lorena» [1987]. En *Obra poética II*, ed. de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Madrid, 1995, p. 385).

RESUMEN: Centraremos estas notas sobre la vida y obra de José Núñez Larraz, sobre todo hacia las décadas de 1950/70, tras abandonar *El Adelanto* y ganarse la vida con la imprenta y una librería: sus instantáneas urbanas vinculadas con la obra de otros fotógrafos nacionales y extranjeros, sus paisajes, sus retratos, su colaboración con Luis Carandell en *Tus amigos no te olvidan* y su inmersión en el mundo de la abstracción.

PALABRAS CLAVE: Guerra Civil española; fotografía española de la segunda mitad del siglo xx; realismo; abstracción; cultura; franquismo; transición española.

ABSTRACT: These notes are dedicated on the life and work of José Núñez Larraz, especially towards the 1950s/70s, after leaving *El Adelanto*, opening a bookstore and making a living with the printing press: his urban photographs linked to the work of other Spanish and foreign artists, their landscapes, their portraits, their collaboration with Luis Carandell in *Tus amigos no te olvidan* and your immersion in the world of abstraction.

KEY WORDS: Spanish Civil War (1936-1939); Spanish Photography of the second half of the 20th century; Realism; Abstraction; Spanish Culture in the Transition to Democracy.

Es lógico suponer que Pepe Núñez Larraz evitaba recordar la guerra y la crueldad de la posguerra, era «su manera de cerrar las heridas de una estación de desconsuelo»[1], pero nos da que muchas de sus fotografías son tiros en sedal y cornadas ventriculares. Una república de texturas en el reverso de la artificiosidad, Icaria camuflada entre los chinarros de los adobes; toda una Atlántida sumergida en el río, Núñez Larraz aguardaba firme allí donde la pecina provoca un inquietante deslizamiento bajo la planta de los pies. Muchas de sus imágenes tienen alma de bodegón y carcasa de ataúd. Cuando el 14 de abril de 1931 retrataba la estatua ecuestre patas arriba de Carlos IV en la Plaza Mayor de Madrid comenzaba una carrera técnico-sanitaria –aún sin saberlo– como especialista en excavaciones y demoliciones, arqueólogo visual y psicoanalista vocacional.

Nacido en 1916 en Salamanca en el seno de una familia acomodada y liberal, hijo de José y M.ª Adela, fue el mayor de tres hermanos. En 1929 se trasladó a Madrid para aprender el oficio de tipógrafo en la prestigiosa Imprenta Ribadeneyra –donde se imprimía la revista *Estampa*[2]– y cursar un peritaje en Artes Gráficas en la Casa del Pueblo, hizo sus primeros pinitos fotográficos en la Exposición Universal de Barcelona en 1929 y en la capital de España vivió la proclamación de la II República.

En 1931 fotografiaba un par de perdigueros de morros contrapuestos y varias escopetas de caza apoyadas contra el tronco de una encina, juego de dehesa entre lo heráldico y lo bicromatado que no da buena espina. Delegado en la prometedora Olimpiada Popular Barcelona de 1936, el inicio de la Guerra Civil le pilló en Madrid e hizo que se alistara en el Batallón Octubre n.º 1 de las milicias de las Juventudes Socialistas, marchando al frente de Navacerrada[3]. Ingresó más tarde como conductor en la Jefatura de Transportes del Ministerio de Hacienda (adscrita al Cuerpo de Carabineros, los *cien mil hijos de Negrín*), destinado en Barcelona, al final de la

1. CONESA, Maite. «Autorretrato en el espejo». En NÚÑEZ LARRAZ, José. *Seis décadas de fotografía*. Salamanca, 1993, p. 13.

2. En *Estampa* colaboraron fotógrafos como Alfonso, Centelles, Campúa, Díez Casariego, Contreras, Vilaseca, Álvaro, Badosa, Calveche, Zapata, Benítez Casaux, Oplés o Almazán, cf. VERA CASAS, Francesc. «Aproximació a la fotografía de reportatge en la revista *Estampa* (1928-1938)». En *El análisis de la imagen fotográfica*. Ed. de Rafael López Lita, Javier Marzal Felici y Fco. Javier Gómez Tarín. Castellón de la Plana, 2005, pp. 306-320; PÉREZ ÁLVAREZ, Álvaro; GÓMEZ BACEIREDO, Beatriz y MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio. «Los géneros retratísticos durante la II República española en las revistas *Estampa* y *Crónica* (1931-1936): características de un género periodístico en auge».En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 23/2 (2017), pp. 1357-1359.

3. El batallón Octubre n.º 1 (calle Fortuny, 47) fue comandado por Etelvino Vega (Mieres, 1906), miliciano voluntario que combatió en Peguerinos (agosto del 36) y la defensa de Madrid, capital donde se casó con Isabel, hija de Eduardo Vicente, histórico militante comunista. Etelvino participó más tarde en las batallas de Brunete y Belchite al mando de la 34.º División integrada en el XVIII Cuerpo de Ejército, en Teruel y, ya como teniente coronel, en el Ebro dirigiendo el XII Cuerpo de Ejército. Pasó a Francia con su mujer y su hijo el 8 de enero de 1939, aunque regresó para asumir el gobierno militar de Alicante a instancias del presidente Juan Negrín. Fue fusilado en Alicante el 15 de noviembre de 1939. Isabel Vicente y su hijo Carlos rehicieron su vida en la URSS y no regresaron a España hasta la muerte de Franco.

Guerra Civil se retiró por la Seu d'Urgell hasta La Tour-de-Carol[4]. Su estancia gala apenas duró unos días y regresó a España, siendo encarcelado inicialmente en el campo de concentración de Lérida hasta el 24 de febrero de 1939 y más tarde en la Prisión Provincial de su ciudad natal entre el 7 de octubre y el 9 de diciembre de 1939[5]. En las auditorías de guerra salmantinas tuvo causa abierta hasta febrero

4. Sobre los campos del Midi y Centelles –tras su estancia en Argelès-sur-Mer– en 1939 vid. Teresa FERRÉ I PASINELLO, «Centelles en Bram: la mirada excepcional». En CENTELLES Agustí. *La maleta del fotógrafo*. Barcelona, 2009, pp. 24-29.

5. José Núñez Larraz fue detenido en Salamanca el 5 de octubre de 1939, domiciliado en la calle Ramos del Manzano 32, dos días después ingresó en su Prisión Provincial al estar reclamado por la Dirección General de Seguridad. Su expediente penitenciario detalla que salió de Salamanca en julio de 1936 para asistir a la Olimpiada Popular de Barcelona como delegado salmantino de Izquierda Republicana (estuvo afiliado con el carné n.º 12) y cronista de *El Adelanto*. La rebelión del 18 de julio le pilló en Madrid, donde ingresó como voluntario en el Batallón Octubre n.º 1, permaneciendo en Cercedilla hasta su deserción el 11 de septiembre de 1936, regresando a la capital de España, donde permaneció oculto 14 meses en casa de su tío Bernardo López Alegría. Cuando su quinta fue movilizada consiguió un certificado que declaraba tener dos años menos. Cursó solicitud para ingresar en la Escuela de Mecánicos de Aviación de Godella (Valencia), pero no pudo superar las pruebas selectivas y permaneció en la ciudad de Valencia. Allí consiguió entrar como conductor en la Jefatura de Transportes del Ministerio de Hacienda, donde fue admitido a fines de octubre de 1937, siendo trasladado a Barcelona y pasando al Parque de Sanidad hasta primeros de enero de 1939. El 9 de febrero de 1939, al evacuar a unos heridos en ambulancia, pasó a Francia desde la Cerdaña (parece que la 26 división, que atravesó la frontera por Bourg-Madame, La Tour-de-Carol, Osséja y el puente internacional de Llívia, fue una de las últimas en salir de España el 10 de febrero). Consta la existencia de campos en La Tour-de-Carol y el fuerte de Mont-Louis, aunque los deportados terminaron siendo trasladados a Vernet d'Ariège. Las autoridades galas devolvieron a Núñez Larraz a España, siendo conducido al campo de concentración de Lérida, donde permaneció hasta el 24 de febrero de 1939, regresando a Salamanca y presentándose en el Cuartel de Caballería. El 2 de noviembre de 1939 pasó a disposición del auditor de guerra de la 7.ª Región Militar. El 24 de noviembre de 1939 Miguel de Vargas Sánchez, teniente de complemento de Infantería, titular del Juzgado Militar n.º 1 de Salamanca le instruyó causa. El 9 de diciembre de 1939 por orden del Juzgado Militar n.º 1 de Salamanca y disposición de la Auditoría de Guerra de la 7.ª Región Militar quedó en libertad provisional. El 13 de enero de 1941 volvió a instruir su causa Emilio Román Arroyo, alférez provisional de Infantería, titular del Juzgado Militar n.º 1 de Salamanca; el 12 de mayo de 1941 Teodosio Iglesias Hernández, capitán de Infantería, titular del Juzgado Militar n.º 1 de Salamanca; el 18 de septiembre de 1941 Narciso Catalina Alonso, teniente de Infantería, titular del Juzgado Militar n.º 1 de Salamanca; el 28 de octubre de 1941 José Lozano Briz, alférez provisional de Infantería, titular del Juzgado Militar n.º 1 de Salamanca; el 2 de noviembre de 1941 Joaquín Barrientos Rivero, capitán de Infantería, juez instructor del Juzgado Militar Eventual de Salamanca; el 21 de febrero de 1942 se declara cerrada la causa sin responsabilidad (aprobada el 5 de marzo de 1942) e instruida por Francisco Ávila Díaz, comandante de artillería, juez instructor del Juzgado Militar Eventual de Salamanca el 12 de marzo de 1942 (la información extraída del Archivo Intermedio Militar Noroeste de Ferrol, caja 1623, exp. 2246, se puede consultar en http://salamancamemoriayjusticia.org/vic_ver.asp?id=14640, consultada en agosto de 2018). *Vid*. además GOUNOT, André. «El proyecto de la Olimpiada Popular de Barcelona (1936), entre comunismo internacional y republicanismo regional». En *Cultura, ciencia y deporte. Revista de ciencias de la actividad física y del deporte de la Universidad Católica de San Antonio*, 3 (2005), pp. 115-123; MONFORT I COLL, Aram. «Los campos de concentración franquistas y su funcionamiento en Cataluña». En *Hispania*, 69 (2009), pp. 147-178; CALVET, Josep. «Cervera en el món concentracionari franquista. Una aproximació». En *Miscel·lània Cerverina*, 20 (2010), pp. 197-223; SAURET PONS, Josep. «Juegos Olímpicos de los trabajadores. Una visión artística desde las viñetas». En *Citius, Altius, Fortius*, 9/2 (2016), pp. 71-97; REIN, Raanan. «El desafío a los Juegos Olímpicos de Berlín 1936: Los atletas judíos de Palestina en la frustrada olimpiada popular de

de 1942. Aunque los vencedores le retiraron su carné de prensa en 1941, trabajó en los talleres de *El Adelanto* y en 1942 se casó con Ángela San Francisco, licenciada en Medicina y que también fue inhabilitada para ejercer su profesión[6].

Antes del estallido de la guerra había conocido al prometedor fotógrafo José Suárez, nacido en Allariz en 1902, estudió Derecho en Salamanca, trabajado como empleado de la Administración local y publicado una edición de 120 ejemplares de *50 fotos de Salamanca* con prólogo de su amigo Miguel de Unamuno (1932)[7], más tarde abordó reportajes de tono etnográfico en Galicia (la revista gráfica mensual

Barcelona». En *Historia Contemporánea*, 56 (2018), pp. 121-155. En el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, se conserva una entrevista de 40 m de duración con José Núñez Larraz de 21 de noviembre de 1974 (5D.86, Fondo Ronald FRASER. *Testimonis orals de la Guerra Civil Espanyola*, sig. A1 E1-E2, 51-59) «joven castellano de familia acomodada, perteneció desde antes del inicio del conflicto a las Juventudes de Izquierda Republicana. El estallido de la guerra le sorprendió en Madrid cuando junto a un grupo de atletas iba a participar en la frustrada Olimpiada Popular de Barcelona. Fue voluntario del Batallón Octubre y luchó en la sierra de Madrid, evolucionando hacia posiciones cercanas a las JSU [Juventudes Socialistas Unificadas], aunque manteniéndose independiente. Posteriormente ingresó en el Cuerpo de Carabineros y fue destinado a Cataluña, donde fue nombrado oficial y desde donde pasó a Francia, durante un corto período, permaneció en un campo de la zona de Bourg-Madame, para regresar a España donde, tras otro período en prisión, fue puesto en libertad –gracias a un soborno– y realizó el servicio militar. Fue denunciado anónimamente, pero la causa instruida no tuvo efectos. La entrevista no posee demasiado interés informativo, apenas profundiza en muchos de los temas y sólo se aportan escasas referencias. A pesar de todo, destacamos algunos aspectos relacionados con la organización de la Olimpiada Popular, Madrid y su frente durante los primeros meses de la guerra, el Cuerpo de Carabineros, la caída de Cataluña, el campo de Bourg-Madame, el depósito de prisioneros de guerra de la Seu Vella de Lérida y la justicia y represión franquista. La transcripción no planteó problemas importantes y sólo algún nombre no ha sido posible contrastar con otras fuentes y figura tal y como se expresó» (cf. http://ajuntament.barcelona.cat/arxiumunicipal/arxiuhistoric/sites/default/files/pdfs_interns/Fraser%2C%20Ronald%20%285D.86%29.pdf, consultada en agosto de 1018). *Vid.* además VILANOVA I VILA-ABADAL, Francesc. «En el exilio: de los campos franceses al umbral de la deportación». En MOLINERO, de Carme; SALA, Margarida y SOBREQUÉS, Jaume (eds.). *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona, 2003, pp. 81-115. Una pena que los relatos de José M.ª Aroca (*Los republicanos que no se exilaron*, Barcelona, 1969) no hayan sido llevados al cine, sería de muy de agradecer. Sobre la rebelión militar de julio de 1936 en las comarcas salmantinas y aledañas *vid*. PÉREZ GARCÍA, Guadalupe. «Represión y control social en Salamanca (1936-1939)». En *Cuadernos Republicanos*, 50 (2002), pp. 89-114; DE DIOS VICENTE, Laura. «Control y represión en Zamora (1936-1939). La violencia vengadora ejecutada sobre el terreno». *Historia y Comunicación Social*, 7 (2002), pp. 47-74; DELGADO CRUZ, Severiano e INFANTE MIGUEL-MOTTA, Javier. «Nadie preguntaba por ellos. Guerra y represión en Salamanca». En BERZAL DE LA ROSA, Enrique (coord.). *Testimonio de voces olvidadas*. de León, 2007, vol. I, pp. 283-355; DELGADO CRUZ, Severiano y M. LÓPEZ GARCÍA, Santiago. «Que no se olvide el castigo. La represión en Salamanca durante la guerra civil». En ROBLEDO HERNÁNDEZ, Ricardo (coord.). *Esta salvaje pesadilla. Salamanca en la guerra civil española*. Madrid, 2007, pp. 99-188. Para el análisis de la situación penitenciaria en la España de posguerra y el gran mausoleo a los vencedores en Cuelgamuros *vid*. BERNECKER, L. Walther y BRINKMANN, Sören. *Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y la política españolas (1936-2008)*. Madrid, 2009, pp. 89-96 y 179-189.

6. PÉREZ MORÁN, Ernesto y PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio. *Cien médicos en el cine de ayer y de hoy*. Salamanca, 2008, p. 13.

7. Vid. Alberto MARTÍN EXPÓSITO, «"Ya sé que la fotografía puede llegar a ser un arte…" Miguel de Unamuno y la fotografía». En *Miguel de Unamuno y la fotografía ¡Imaginar lo que se ve!* Salamanca, 2012, pp. 328 y ss.

Vida Gallega) y trabajó para la productora Cifesa. En 1935 expuso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y la sede del Patronato Nacional de Turismo en París y acometió la serie *Mariñeiros*, un fascinante proyecto de cine documental y hondo calado social –empático y nada pintoresquista, asimilable con los autores vinculados a la Farm Security Administration– abortado por la Guerra Civil, su huida a Lisboa en 1936, su exilio en Argentina y Uruguay –en Punta del Este abrió la librería El Yelmo de Gambrino– y largas corresponsalías periodísticas que le llevaron hasta el remoto Japón (1953-54), donde conoció al mismísimo Akira Kurosawa. Suárez regresó a España en 1959, trabajó en un reportaje sobre La Mancha (1965) que quedó inédito y, otro sobre las corridas de toros (*The Life & Death of the Fighting Bull*, Londres, 1966), suicidándose en La Guardia en 1974. En un bolso de su chaqueta llevaba una carta manuscrita solicitando se le enterrara sin ceremonia religiosa alguna (dentro de un ataúd sin pintar) –última voluntad incumplida– y una copia del prólogo redactado por Unamuno para *50 fotos de Salamanca*[8].

En la ciudad del Tormes, José Núñez tuvo que dedicarse profesionalmente a la imprenta, regentando una librería en la Rúa –auténtica isla de libertad en tiempos de silencio– y desarrollando su autodidacta vocación fotográfica con más intuición que medios[9], valoraba su valor notarial, su capacidad de emocionar y su admiración

8. «Aquí quedan no solo trozos sino momentos del paisaje urbano, monumental, de nuestra Salamanca. Quedan para los que hemos vivido. Y quedan para que traten de vivirlos los que no los vieron. Aunque es esta una colección más que para guía de forasteros para recuerdo de los de casa. Que necesita uno recordar, con ayuda del arte, lo que tiene de continuo ante los ojos. Pues nada más difícil que recordar lo que se ve, que recordar, sobre todo, los momentos anteriores de lo que se está viendo. Ciertas vistas fotográficas tienen la virtud de una cinta cinematográfica; no nos dan una instantánea, un estado, sino todo un movimiento. Y así en algunas vistas de esta colección he sentido no posar, sino pasar, pasar y quedarse como hace la vena de un río, algún miembro, alguna entraña de Salamanca». Sobre el fotógrafo gallego *vid*. SUÁREZ CANAL, X. L. «O home na fotografía de José Suárez». En *Grial. Revista Galega de Cultura*, 139 (1998), pp. 549-565; SENDÓN, Manuel y SUÁREZ CANAL, Xosé Luis. «Claves para unha historia da fotografía galega». En *Estudios de Comunicación*, 0 (2001), pp. 122-124; CONESA, Maite. «Pepe Núñez en el recuerdo». En NÚÑEZ LARRAZ, José. *Salamanca. Paisaje interior*. Salamanca, 2008, p. 15; MELÉNDEZ, Amelia. «Mariñeiros, de José Suárez, desde sus fotografías y la revista Galicia, de Buenos Aires». En RODRÍGUEZ PÉREZ, M.ª Pilar (ed.). *Exilio y cine*. Deusto, 2012, pp. 291-301; LLANA, César y SIERRA RODRÍGUEZ, Xosé Carlos. «Fotografía y museos etnológicos: la situación en Galicia». En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16 (2014), pp. 110-111.

9. Francisco Núñez Izquierdo (1851-1931) –fundador de *El Adelanto*– abrió a fines del siglo XIX un negocio de imprenta sobre el antiguo solar del convento de Santa Rita. Tras sufrir un incendio en 1918, se trasladó a un nuevo inmueble en la calle de Ramos del Manzano (Gran Vía), construido sobre los restos del viejo convento donde se alzó la plaza de los Basilios. Francisco Núñez Izquierdo apostó por el republicano moderado, fue miembro de la masonería y llegó a ser presidente de la Cámara de Comercio (MARTÍN MARTÍNEZ, Luis P. «La logia y la tribuna: Los políticos masones de Castilla y León (1868-1900)». En FERRER BENIMELI, José Antonio (coord.). *Masonería, revolución y reacción*. Alicante, 1990, vol. 1, pp. 161 y 165). En 1934 la Imprenta y Librería de Hijos de Francisco Núñez Izquierdo funcionaba en la calle de Ramos del Manzano 42 y en la Rúa 25, allí se imprimió la Oración Inaugural del Curso de 1934 a 1935 en la Universidad de Salamanca pronunciada por Miguel de Unamuno (*El paisaje comercial de Salamanca (II) 1930-1960*. Salamanca, 2012, n.º 31; GARCÍA CATALÁN, Enrique. *Urbanismo de Salamanca en el siglo XIX*. Salamanca, 2015, pp. 500-501). «No consigo hacerme a la idea de su muerte, aunque sí me apego al prodigio de verle reencarnado en la fotografía lezamiana, un

por maestros como Leónard Missone, José Ortiz Echagüe, Eduardo Susanna, Henri Cartier-Bresson o Ignacio Barceló.

Aunque en su obra de las décadas de 1940 y 1950 podemos rastrear la indeleble huella de Ortiz Echagüe, el grueso de sus trabajos se aleja del tardopictorialismo oficial[10]. Marie-Loup Souguez puso en paralelo la aislada obra de Núñez Larraz con

retrato ovalado, que representa a un hombre en el momento crítico de descorrer despacio las cortinas: La alquimia familiar de su veneno. Esa fotografía imaginaria es el vivo retrato del fotógrafo salmantino José Núñez Larraz, por mucho, que me digan que acaba de morirse. Que mi primer librito de poemas saliese de sus manos de impresor (Vítor, Salamanca, 1965) sitúa aquel azar a la sombra de la mejor de las miradas. Y agradecerle ahora tal quehacer, aun a secas, un tanto vanidoso quedaría; pero decir, en cambio, lo mucho que aprendimos por sus ojos, pese a nunca saberlo allí del todo, sí puede ser el justo garabato del agradecimiento. Cuando conocí a Pepe Núñez por vez primera, hará ya cosa de 35 años, era, en verdad, un personaje atípico en aquella fría ciudad, típica y mansa, amén de algo propensa a la desconfianza y al sentido común; una ciudad sin más industrias que una fábrica de zapatillas y otra de chocolate terroso, si exceptuamos el chiringuito supermoderno de otro amigo inolvidable, César Pontvianne, albergue de una vietnamita que acabó en tierras portuguesas: una ciudad, en fin, acunada por canciones de tuna y bendecida por un obispo de apellidos completos: Barbado Viejo. Por serlo en aquel confín, era Núñez Larraz, antes que nada, un comunista notorio y, como tal, observado con lupa. Era dueño de una pequeña librería, al comienzo de la calle La Rúa, donde no escaseaban las novelas de Vasco Pratolini ni la píldora histórica de Pierre Vilar. Era dueño de una pequeña imprenta, Vítor, situada entre Correos y el Gobierno Civil. Era, además, esposo de otra comunista –represaliada, inteligente, guapa y persuasiva–, Ángela San Francisco. Angelita y Pepe eran los padres de tres hijos: José Ángel, Aníbal y Carmen […]. Componían una nada trivial familia, de la que uno enseguida entraba a formar parte sin ni siquiera darse cuenta. Y por aquella casa de la avenida del Líbano fueron pasando varias generaciones de estudiantes (carrillistas, trotskistas, anarquistas, prochinos, escritores, pintores, músicos y rebeldes con causa abstracta) que allí encontraban su respiradero, el hogar elegido, el territorio tibio del secreto. Aquel espacio moral, mezcla de excitación y tolerancia, Pepe Núñez lo iba llenando de objetos preciosos: cachivaches populares, monedas y cerámicas antiguas. Bajo alegre disfraz de tarambana, se ausentaba, no estaba a lo que tenía que estar, andaba de un lado para otro, pero luego volvía con un botín de imágenes insólitas. Entre ellas, y como si tal cosa, sus espléndidas fotografías. Los retratos tenían una serena dureza. Lo fragmentario (corazón de su obra fotográfica) sacralizaba el musgo sobre la piedra o una argolla y su sombra. En los paisajes, la mirada clara de Pepe Núñez buscaba protección en la niebla y el humo: "Abismo arriba, y en el fondo abismo; / ¿qué es al fin lo que acaba y lo que queda?" [Rosalía de Castro]. Y había un instante en que aquel brujo desparramaba sobre la camilla el vuelo de los aguiluchos, el carámbano a orillas del Tormes, el color morado de algunas flores, el tiritar de una puerta maltrecha y las manos sucias de un niño. No, era fotógrafo testimonial o folklórico. Buenazo y siempre humilde, sólo defendía de sus hermosas y austeras fotos el hecho de que fuesen "personales". Y claro que lo eran, aunque algunos quisieran no enterarse, por lo menos hasta que, hace tres años, era galardonado con el Premio de las Artes de Castilla y León. José Núñez Larraz se ha ido sabiendo, como el Augusto de Niebla, que "allá dentro, muy dentro, en las entrañas de las cosas, se rozan y friegan la corriente de este mundo con la contraria corriente del otro, y (que) de este roce y friega viene el más triste y el más dulce de los dolores: el de vivir". Por eso vuelve a ser ese retrato ovalado en. el que, una vez más, se dispone a descorrer despacio las cortinas» (ULLÁN, José Miguel. «Núñez Larraz: retrato ovalado». En *El País*, 5/05/1995).

10. *Vid*. LATORRE IZQUIERDO, Jorge. «Fotografía del 98». En *Arte e identidades culturales*. Actas del XII Congreso Nacional del CEHA, Oviedo, 1998, pp. 281-292; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y OLIVERA ZALDUA, María. «Los anuarios de fotografía en España de 1946 y 1948 editados por la revista Sombras». En *Archivo Español de Arte*, 87 (2014), pp. 383-400. La obra de autores que practicaron el tardopictorialismo –más que el misticismo o el tremendismo– en ciertos salones (Pere Sender, José

autores como Aaron Siskind, Harry Callahan y Ton Sirera[11]. Giménez Lago sacó a colación otras similitudes con Nino Migliori, Pepi Merisio, Luigi Ghirri, Franco Fontana, Mario Cresci, Fulvio Roiter, Luigi Veronesi, Jay Maisel, Robert Doisneau, Eugène Atget, Pete Turner, Ernst Haas, William Klein o Thomas Höpker, aunque nos pareció más significativo haber señalado que la obra de Núñez Larraz dependió muy poco del laboratorio y la tecnología, prefiriendo la pureza de lo directo y haciendo prevalecer al pintor que llevaba dentro en sus bodegones de estudio, si bien prefirió el hallazgo fortuito o la composición abstracta por descubrimiento[12].

Algunas de sus fotografías recogen detalles de la vida urbana con figurantes, otras dan mayor protagonismo a las clases populares acercándose al neorrealismo italiano y el realismo poético francés cultivado por Miserachs, Terré, Masats, Maspons, Ontañón o el grupo Afal de José M.ª Artero y Carlos Pérez Siquier (decididamente opuesto al academicismo tardopictorialista y más comprometido socialmente, donde participaron Gonzalo Juanes desde Gijón y Oriol Maspons desde Barcelona), en cuyo primer salón de invierno en 1956 participó Núñez Larraz. El fotógrafo salmantino había nacido años antes que Colom y Artero (1921), Paco Gómez (1922), Gonzalo Juanes (1923), Cualladó (1925) o Maspons y Schommer (1928), captó una Salamanca periférica llena de infraviviendas contrapuesta a la ciudad ampulosa y monumental, auténtico tarro de las esencias del régimen. Para Albarrán y Núñez «no parece en absoluto descabellado pensar que en algunas de sus fotografías Núñez Larraz pretendiese articular una crítica visual de la mísera cotidianidad que, para el ojo experto del fotógrafo, se escondía tras la imagen-pantalla de una ciudad como Salamanca»[13]. Aunque, a fin de cuentas: «Agotados y domesticados los tímidos intentos rupturistas y reformistas, la fotografía española acabó enfangándose en el oficialismo de una nueva ortodoxia documental, y pocas voces iban a romper la rutina, en aquel panorama tan mediocre, limitado y castrador»[14].

Veiga Roel o José Núñez Larraz) sirvió de puente con el realismo que cultivará la siguiente generación de fotógrafos (*cf.* LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España*, Madrid, 1997, p. 182).

11. CONESA, *Op. cit.*, p. 16. *Vid.* además VALLVERDÚ Josep y SOLER, María. *Ton Sirera. Fotografies*, Lérida, 2001.

12. GIMÉNEZ LAGO, José Luis. «El arte y la creatividad en la obra de José Núñez Larraz». En *125 estampas. Obras inéditas de J. Núñez Larraz*. Salamanca, 1995, pp. 21-26.

13. ALBARRÁN DIEGO, Juan y NÚÑEZ IZQUIERDO, Sara. «La fotografía como herramienta crítica ante la evolución urbanística y arquitectónica de Salamanca: de la posguerra a la Capitalidad Cultural». En *De Arte*, 8 (2009), p. 135. El gran crecimiento urbano de Salamanca se inició con el desvío del ferrocarril por la zona meridional de la ciudad, alcanzando gran desarrollo a partir de fines de la década de 1950 (la Torre de Salamanca con 14 plantas de Francisco Gil González data de 1958, poniendo en práctica la modificación parcial de las ordenanzas de construcción del plan José Paz Maroto). José Núñez Larraz nunca abandonó su militancia comunista (BERZAL DE LA ROSA, Enrique. «La oposición democrática al franquismo en Castilla y León». En *Castilla y León en la historia contemporánea*. En REDERO SAN ROMÁN, Manuel y DE LA CALLE VELASCO, M.ª Dolores (ed.). Salamanca, 2008, p. 547), aunque entre 1958 y 1971 y entre 1980 y 1983 fue vocal de la Cámara de Comercio de Salamanca (SANTIAGO DÍEZ CANO, L. *Las Cámaras de Comercio en el franquismo: el caso salmantino*. Salamanca, 1992, p. 198).

14. LÓPEZ MONDÉJAR. *Op. cit.*, p. 242. Como contrapunto *vid.* LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier «La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente

Su estudio más frecuentado fueron las calles de la ciudad y los desnudos paisajes de su entorno inmediato, presentando su primera exposición en el Casino de Salamanca en 1945[15]. A partir de la década de 1950 se sentirá atraído por la abs-

formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres)». En *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte (Nueva Época)*, 1 (2013), pp. 265-276.

15. Desde 1950 se convocaron exposiciones anuales de arte contemporáneo en el Casino de Salamanca y en 1952 se abrió la galería Artis, dirigida por Juan Navarro Cruz (que dio la alternativa autores como José Manuel González Ubierna, Andrés Abraido del Rey, María Cecilia Martín, Domingo Sánchez, Mariano Sánchez Álvarez del Manzano, Manuel Gracia, Zacarías González y otros más atrevidos como José Luis Núñez Solé o Fernando Mayoral Dorado). También generó actividad artística desde 1947 la Escuela de San Eloy gracias a la dirección de Miguel Ferrer y el patrocinio de la Caja de Ahorros de Salamanca (que organizó exposiciones dedicadas a Benjamín Palencia, Juan Manuel Díaz Caneja, Gregorio del Olmo, Gregorio Prieto, Amalia Avia, Menchu Gal, Lucio Muñoz o Modesto Ciruelos). El Casino dio a conocer la obra de importantes creadores como Rafael Zabaleta o Daniel Vázquez Díaz, además de autores más jóvenes como Carmen Laffón, Godofredo Ortega Muñoz, Cirilo Martínez Novillo, Agustín Redondela, Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Francisco Arias o Juan Barjola, que «nunca llegaron a adoptar posturas creativas revolucionarias, pues generacionalmente procedían de los días anteriores a la Guerra Civil, todos ellos habían asentado sus carreras tras la contienda, lo que les llevaba a ofrecer unas actitudes estéticas cercanas a la vanguardia y a la rebeldía contra el régimen, sobre todo a través de su hiriente mirada sobre el paisaje y, en especial, sobre el paisanaje español. Entre el tradicionalismo de raíz, incluso, unamuniana y el anhelo regenerador de la recuperación se mueven estos artistas en los que los autores locales encuentran afinidades, pero, sobre todo, nuevos recursos expresivos que asimilar». Surgieron además artistas aglutinados en torno al grupo Koiné (Ricardo Montero, Manuel Sánchez Méndez, Mariano Álvarez Sánchez del Manzano, Fernando Mayoral, José Luis Núñez Solé y más tarde Isabel Villar Ortiz de Urbina), generalmente sometidos a las empresas oficiales y con escasas posibilidades de promoción local, expusieron en 1956 en la Sala Miranda (*vid*. PANERA CUEVAS, Francisco Javier. «El grupo Koiné y los inicios de la pintura informalista en Salamanca (1955-1959)». En *Actas del Congreso Internacional. Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, LUIS HENARES, Ignacio *et alii*, (coord.). Granada, 2001, vol. 1, pp. 745-759; MUÑOZ PÉREZ, Laura. «Salamanca y el arte de vanguardia en la sociedad de los años 50». En *Salamanca. Revista de Estudios*, 57 (2009), pp. 258-260). La relativa apertura cultural experimentada por la ciudad de Salamanca coincidió con los años del rectorado del ilustre filólogo Antonio Tovar Llorente (1951-56), brotaron cineclubs y en mayo de 1955 se celebraron, dirigidas por Basilio Martín Patino, las Primeras Conversaciones Cinematográficas (*cf*. FRANCIA, Ignacio. «El cine en la etapa de Franco. Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca como revulsivo organizado ante el Sistema». En *Revista de História das Ideias*, 18 (1996), pp. 131-148; PERFECTO, Miguel Ángel. «Los poderes en la Universidad (1923-1979)». En RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis E. (coord.). *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. II: Estructuras y flujos*. Salamanca, 2004, pp. 264-266; ARAGÜEZ RUBIO, Carlos. «Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español». En *Historia del Presente*, 5 (2005), pp. 121-138; *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las «Conversaciones de Salamanca»*, de NIETO FERRANDO, Jorge Juan y COMPANY RAMON, Juan Miguel (coord.). Salamanca, 2006; BRASAS EGIDO, José Carlos. «Un movimiento de vanguardia en el Valladolid de la posguerra: el grupo "Pascual Letreros"». En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43 (2008), p. 82; RAMOS RUIZ, Isabel. *Profesores, alumnos y saberes en la Universidad de Salamanca en el rectorado de D. Antonio Tovar*, Salamanca, 2009; PASCUAL RODRÍGUEZ, José Antonio y SÁNCHEZ PASO, José Antonio. «La impronta del rector Antonio Tovar en la modernización del estudio salmantino (1951-1956)». En *Guzmán Gombau. Fotografía del VII Centenario de la Universidad de Salamanca (1953-1954). Liberalización cultural y apertura internacional de la universidad franquista*. Salamanca, 2011, pp. 55-65; FRANCIA SÁNCHEZ, Ignacio. «Oleaje de agitación cultural en la Salamanca tranquila: del cine-club (1953) a las conversaciones cinematográficas (1955)». En *Guzmán Gombau. Fotografía*

tracción en blanco y negro, ensayando con el color a partir de la década de 1960 y volcándose sobre motivos aparentemente insignificantes sin ápice de manipulación ni esteticismo accesorio: fachadas, puertas, vanos, muros desportillados y tierras descarnadas de atractivas texturas. El color le permitirá ensayos más experimentales adentrándose en paisajes interiores menos familiares, al tiempo que se rindió frente el gusanillo del reporterismo, documentando el 20 de febrero de 1966 en Baeza la frustrada inauguración de un busto en bronce de Antonio Machado modelado por Pablo Serrano –siguiendo la tradición fijada en su día por el sepulvedano Emiliano Barral– que fue prohibido y reprimido por las autoridades franquistas[16].

del VII Centenario de la Universidad de Salamanca (1953-1954)…, pp. 67-81; GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara. *La Universidad de Salamanca durante el franquismo (1956-1968)*. Tesis doctoral dir. por José M.ª Hernández Díaz. Universidad de Salamanca, 2013, vol. 2, pp. 501-506).

16. El homenaje *Paseos con Antonio Machado* fue organizado por una comisión formada por el fiscal Jesús Vicente Chamorro, el juez de Baena Manuel Gómez Villaboa, el alcalde de la ciudad Fernando Viedma y algunos escritores y artistas residentes en Madrid (los escritores José Manuel Caballero Bonald, Jesús López Pacheco y Gabriel Celaya, Aurora de Albornoz, Valeriano Bozal, José Antonio Hernandez Jiménez, Enrique del Castillo, Manuel Gómez Villalba, Ernesto Hontoria, José Molina Hipólito, el propio escultor Pablo Serrano y el arquitecto barcelonés Fernando Ramón Moliner, que se encargó del diseño del monumento para acoger el busto del poeta). Se nombró además una comisión de honor con autoridades del calibre de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Luis Aranguren, Antonio Buero Vallejo, Luis Rosales, Ana María Matute, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Salvador Espriu, Paulino Garagorri, Blas de Otero, Dionisio Ridruejo y otros más. El 12 de febrero se publicó en el semanario *Triunfo* una foto del busto acompañada de un extenso artículo del crítico de arte José M.ª Moreno Galván. Pero la celebración fue suspendida a instancias de ministro Manuel Fraga Iribarne, cuando la Brigada Político-Social descubrió la participación del PCE y otras organizaciones clandestinas y, una gran parte de los participantes, ya había partido desde diferentes puntos de España. Aunque la Guardia Civil selló las entradas por carretera y ferrocarril a la localidad, consiguieron acceder cerca de 2.500 personas (entre ellas el psiquiatra Carlos Castilla del Pino o el escritor Vicente Molina Foix) y la Policía Armada cargó con una enorme brutalidad. Fueron detenidas 27 personas, entre ellas el crítico Moreno Galván, el doctor Pedro Caba, el pintor Eduardo Úrculo, el letrado Alfredo Flores, el ingeniero Juan Antonio Ramos Herranz, el poeta Carlos Álvarez, los pintores Alejandro Mesa y Francisco Cortijo o el maestro Pedro Dicenta. 16 de los detenidos fueron liberados esa misma noche, 11 fueron retenidos y conducidos a Jaén, tras imponerles multas que oscilaron entre las 5.000 y las 25.000 pesetas, fueron puestos en libertad al día siguiente. La prensa española silenció los hechos. El homenaje al poeta sevillano motivó el embargo de bienes de Moreno Galván para cubrir la responsabilidad contraída al ser multado con 15.000 pesetas. Ante semejante debacle, los organizadores regresaron a Madrid con el busto de Machado en el maletero del coche, que desde entonces fue custodiado en el domicilio de Jesús Vicente Chamorro –el fiscal fue trasladado desde Madrid a Cuenca a cuenta de su destacada participación en los hechos– y las autoridades franquistas organizaron un contrahomenaje el 8 de mayo celebrando el Día de la provincia en Baeza. El busto de Pablo Serrano fue finalmente instalado en abril de 1983 –en el mismo lugar considerado en 1966– durante un acto en el que participaron Rafael Alberti y Paco Rabal. *Vid*. RAMOS ORTEGA, Manuel José. «El homenaje a Machado de 1966: La correspondencia a J. M.ª Caballero Bonald». En *Cuadernos Aispi. Estudios de Lenguas y Literaturas Hispánicas*, 3 (2014), pp. 91-110; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús «Pablo Serrano y su "Retrato de Antonio Machado" (1966): Circunstancias y significación». En HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (coord.). *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria. Homenaje a Manuel García Guatas*. Zaragoza, 2015, pp. 75-93. El homenaje *Paseos con Antonio Machado*, reprimido con gran dureza, se produjo poco antes de la operación policial contra el Sindicato Democrático de Estudiantes, cuyos dirigentes –muchos de ellos, militantes del PSUC– se encerraron en el convento de los padres capuchinos de Sarrià (Barcelona)

En 1975 colaborará con Luis Carandell Robusté (1929-2002) en la publicación de *Tus amigos no te olvidan*, aportando imágenes con las que ilustrar el impagable texto del periodista barcelonés. Echaría mano de cementerios memorables, algunos capitalinos y otros tantos camposantos más olvidados de su geografía cercana, aunque se abstuvo de fotografiar el Valle de los Caídos[17]. Su hijo Aníbal, que solía acompañarle a la busca de irónicas rarezas, dejó enhebradas algunas de sus contradictorias sensaciones en *Cartapacios* (1961-73)[18]. Las fotos de Núñez Larraz para

entre el 9 y el 11 de marzo de 1966, con la presencia de intelectuales y profesores como el zamorano Agustín García Calvo (*vid.* FERNÁNDEZ-BUEY, Francisco Javier. «Memoria personal de la fundación del SDEUB (1965-1966)», En *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 6 (2006), 12 pp., ed. electrónica en http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d023.pdf, consultada en septiembre de 2018). Guillem Martínez Molinos, delegado de curso de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Barcelona, asistió a la asamblea con una cámara fotográfica. En el Archivo Nacional de Cataluña se conservan 83 negativos de 35 mm en B/N y 8 en color, 6 negativos de 6 x 6 en B/N, 80 positivos en B/N, 2 hojas de contactos y otros documentos sobre la Capuchinada (*vid.* http://anc.gencat.cat/es/detall/noticia/La-Caputxinada-00002, consultada en septiembre de 2018).

17. CONESA, «Autorretrato», p. 19. Cuando Francisco Ayala visitó España tras su exilio, anotó algunos recuerdos: «A la altura de Burgos, donde en otra época, junto con mi familia durante las vacaciones, hube de sentir emociones muy tiernas, y donde luego la muerte ahorraría a mi madre el sabor de la tragedia que enseguida había de abatirse sobre nuestra casa, la garganta se me apretó con una congoja que a duras penas conseguí superar. Acelerando la marcha y con la vista fija delante, seguí de largo. Muchos kilómetros recorría sin despegar los labios; podía adivinar cuáles eran los pensamientos de mi mujer, callada también al lado mío. Y luego, cuando en las alturas de Guadarrama detuve el coche para descansar y tomar café en un parador, pregunté, por decir algo, a la muchachita que nos servía, dónde quedaba El Escorial; a lo que la chica, oficiosa, recomendó a estos turistas que más bien fuésemos a visitar el Valle de los Caídos, "que es mucho más bonito", dijo». No había lugar a dudas «Las caras que uno veía por la calle expresaban fatiga; las palabras que escuchábamos malhumor. En los ademanes y gestos podía percibirse una extraña combinación de impaciencia y dejadez… Como digo, no entré con casi nadie en otras relaciones que las de tipo impersonal y anónimo, pero esa sensación se imponía y dominaba. […] Parecía que, de veras, el régimen los había conseguido aniquilar. Y creo que la desmoralización que la derrota produjo en la España sometida y oprimida se duplicaba con la inmoralidad fomentada por el régimen en los aprovechadores de la victoria…» (AYALA, Francisco. «Mi reintegración a la ingrata patria». En *Exilio*. Madrid, 2002, pp. 141-143).

18. DE LA FLOR, Fernando R. «La poética vital de Aníbal Núñez». CASADO, Miguel (ed.). En *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid, 2008, pp. 242-243; *id.*, *La vida dañada de Aníbal Núñez. Una poética vital al margen de la Transición española*. Salamanca, 2012, pp. 345-346. *Vid.* además VIVES PÉREZ, Vicente. *La palabra inexpugnable. La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna*. Tesis doctoral dir. por Ángel L. Prieto de Paula. Universidad de Alicante, 2006, pp. 202-205; PARDELLAS VELAY, Rosamna. *El arte como obsesión. La obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*. Madrid, 2009, pp. 465-576 y 535-562. Dejó escrito Gonzalo Torrente Ballester: «Hay quien es poeta en los mejores momentos de su vida; hay quien parece condenado a serlo hasta en los más triviales. ¿Puedo decir que Aníbal Núñez era uno de éstos? Los de esta casta (entendamos bien la palabra), igual que mantienen con la realidad una relación original y difícil, la mantienen con la muerte. Uno los ve, como se veía a Aníbal, transitar entre nosotros, intervenir en actos no acostumbrados, pero no con el aplomo de los vulgares, sino como si pesase menos que el aire, como si fuera a salir volando, hecho él mismo poesía, pero de ésa que hace presentir la muerte, que nos hace palparla. Aunque no sea su tema, aunque el tema sea una afirmación de la vida. Pero, afirmar la vida, ¿qué significa? Todos sabemos que los poetas, al no disponer de otro lenguaje que el corriente, lo transforman, lo colman de significados diversos. ¿Qué quiere decir un poeta cuando proclama "vida" en uno de sus versos? No lo que hay en ella de realidad mostrenca, sino lo que contiene de esperanza puesta en algo que los poetas conocen y nosotros,

Tus amigos no te olvidan son un trabajo de campo antropológico de antología, pero sin endiosamiento. Desde el epígrafe «los que dan consejos ciertos a los vivos son los muertos» de la iglesia salmantina de San Julián y Basilisa a las carrozas funerarias de Valladolid y Salamanca, desde la capela dos Ossos en San Francisco de Évora a un cuadro de ánimas de la catedral de Ciudad Rodrigo y los muros enjalbegados del camposanto de El Cabaco. Pero tampoco se cortó un pelo cuando fotografió las tumbas de Juan Belmonte y Joselito en el cementerio de San Fernando de Sevilla, de Francisco Ferrer Guardia, Buenaventura Durruti y Francisco Ascaso en el cementerio de Montjuic de Barcelona (entonces sus lápidas carecían de epígrafes y destacaba más el rótulo de las instalaciones fronteras de «Faessa Internacional, S.A.») o las de Francisco Pi y Margall, Estanislao Figueras y Pablo Iglesias en el cementerio civil de Madrid, considerados hoy lugares de la memoria. También son de Núñez Larraz las fotografías de *La Alberca. Monumento nacional* (1975), monografía de José M.ª

no; lo que nosotros, en el mejor de los casos, presentimos merced a sus palabras. Del conocimiento al mero presentimiento hay una gran distancia, que se nota en el modo de andar, de portarse, de hablar a los demás, que se advierte en un cierto temblor indescriptible. Mi experiencia de Aníbal Núñez fue de esa clase. No muy reiterada, más bien escasa y azarosa, pero, en cualquier caso, excepcional. Me di cuenta, desde aquella vez que le conocí en una fiesta escolar, de que me las había con otra clase de hombre, que por mucho que yo intentase empinarme sobre mí mismo, nunca alcanzaría las cotas en las que él se movía normalmente. Quiero creer que su especial relación con la muerte era lo que nos lo ponía tan alto, lo que nos hacía estremecer. No quiero decir que la buscase, ni siquiera que la temiese, sino que la veía cara a cara, que la conocía. La experiencia de la muerte en vida, aunque sea una experiencia poética, caracteriza a esa clase, tan escasa, de hombres que nuestra superficialidad hace excepcionales y raros. Yo creo que se les reconoce por la mirada» (TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «Aníbal». En *Pliegos de Poesía Hiperión*, 5-6 (1987), pp. 7-10). El poeta segoviano Luis Javier Moreno, gran amigo de Aníbal indicaba que «los poemas que glosan las pinturas de la primera parte de este libro surgieron tras repasos y comentarios que aquellas tardes de 1974 ambos jóvenes hacían de los álbumes y libros de arte que había en casa de la familia del poeta salmantino (el padre de Aníbal, el fotógrafo José Núñez Larraz, era un gran aficionado al arte); y, de pronto, surgió el juego: escribir poemas a partir de cuadros preferidos por uno y otro. Los dos poetas se pusieron a ello. El desafío estaba servido». (SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás. «Del más allá del ver». En NÚÑEZ, Aníbal. *Figura en un paisaje y Gormaz a sangre y fuego*. Salamanca, 2012, pp. 11-12). Padre e hijo, José y Aníbal –además de Torrente Ballester– aparecen como figurantes en *Nueve cartas a Berta* (*cf*. MILLÁN PÉREZ, Juan Antonio. «Salamanca en el cine de Basilio Martín Patino. De *Nueve cartas a Berta* (1965) a *Octavia* (2002)». En GOMBAU, Guzmán. *Fotografía del VII Centenario de la Universidad de Salamanca (1953-1954)*…, p. 91; GARCÍA DE LA RIVA, Andrés. *Los espacios perdidos. Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino*. Tesis doctoral dir. por Miguel Ángel Muro Munilla y Bernardo Sánchez Salas, Universidad de La Rioja, 2016, pp. 288 y 463. Cuando en 1955 el director de cine salmantino quiso ingresar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) de Madrid aportó un guion para rodar un documental sobre la Plaza Mayor acompañado de un dossier fotográfico realizado por José Núñez Larraz. Sobre una práctica excepcional en el IIEC *vid*. PÉREZ, Laure. «"Paseo por una guerra antigua" (Juan Antonio Bardem, 1948-49): una contramemoria de la guerra civil». En *Áula Abierta*, 16 (2016), pp. 41-53; sobre Año tras año (1962), novela de Armando López Salinas, otro de los compañeros de viaje de Núñez Larraz, que pasa revista a las «condiciones de vida del proletariado madrileño desde el fin de la guerra civil en 1939, hasta la huelga de los tranvías de 1951 […] un documento histórico y sociológico de la inmediata posguerra [que] aborda abiertamente temas como el miedo de la población a las denuncias, los chivatos infiltrados en todas partes, la cárcel y los interrogatorios, las depuraciones, el realquiler de la vivienda, el hambre, la alianza entre Iglesia y Estado» *vid*. MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. «La narrativa de Armando López Salinas: realismo crítico contra censura». En *Estudios Humanísticos. Filología*, 31 (2009), pp. 159-184).

Requejo Vicente, colaborando además en *Arte popular salmantino* (1995) de Luis Cortés Vázquez.

Desde la década de 1950 participó en la Agrupación Fotográfica de Salamanca, en 1977 entró en el Grupo Libre de Fotografía donde, junto a José Luis Ramos, Javier Arantegui, Luis Ridruejo, Carlos G. Andrés, Andrés Arroyo y Victorino García, apostó por la abstracción experimental y participó en exposiciones colectivas con decidido espíritu renovador. Algunas de sus fotografías aparecieron en *Everfoto* (1973-1980) de la editorial Everest, exquisito anuario donde participaron creadores tan destacados en el horizonte español como Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Colita, Fernando Gordillo Escudero, Xavier Miserachs, Rafael López Peralta, Enrique Jornet Vila, Pablo Pérez Mínguez, Leopoldo Pomés, Jorge Rueda, Alberto Schommer, Paco Llobet, Alfredo Sanchis Soler, Toni Vidal, Toni Catany, Francisco José Hidalgo, Gummer Fuentes, Vicente Ibáñez, Ramón Eguiguren, Antonio Gálvez, Jordi Gómez, José M.ª Ribas Prous, Gianni Ruggiero, Juan Dolcet, Francisco Vila Masip, Javier Vallhonrat, Julio Ubiña, Pere Formiguera, M.ª Gracia García Rodero, Cristina García Rodero, José Torregrosa, Oronoz, Jordi Socías, Ouka Lele, Oriol Maspons, Gerardo Vielba, Eugeni Forcano, Rafael Sanz Lobato, Francisco Elvira, Carlos Pérez Siquier o Manuel Falces y redactores como Juan Antonio Gaya Nuño, José M.ª Artero, Belén Agosti y Joan Fontcuberta. Cruce de caminos entre algunos miembros de la Agrupación Fotográfica Almeriense (Afal) –Artero y Pérez Siquier– y otros más jóvenes formados en torno a la revista *Nueva Lente* y el lema *vale todo* [Jorge Rueda, Carlos Serrano, Pablo Pérez Mínguez, Luis Pérez Mínguez, Joan Fontcuberta, Saturnino Espín, Benito Román, José Rigol, Miguel Pascual, Rafael Navarro, Pere Formiguera, Miguel Oriola o Equipo Yeti (Antonio Lafuente, Miguel Ángel Mendo y Félix Lorrio)][19].

A comienzos de la década de los setenta «la imagen fotográfica se había convertido en el soporte y vehículo del pensamiento, y por tanto, en el lenguaje más universal de los medios de expresión y comunicación del momento»[20]. El prólogo de Gaya Nuño al *Anuario de la Fotografía Española* de 1974 indicaba: «un repertorio de pequeños y sucesivos milagros técnicos se ha cuidado tanto de ello como de lo demás, de suerte que el realismo, sin perjuicio de constituir la principal base formal de la fotografía, se hermane con otras muchas dicciones, sin excluir la

19. En el anuario Afal de 1958 aparecían autores como Francesc Català Roca, Joan Cubaró Ciriquian, Francisco Gómez Martínez, Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Ricard Terré, Ramón Bagués, Julio Ubiña, Alberto Schommer o el filólogo Luis Cortés Vázquez, residente en la ciudad de Salamanca, *vid*. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Manuel. «Los anuarios de fotografía española entre la Autarquía y la Transición. Análisis documental (1958-1980)». En *Revista General de Información y Documentación*, 26/1 (2016), pp. 191-220; TERRÉ ALONSO, Laura. *El grupo fotográfico Afal (1956-1963)*. Presentación del 30 de mayo al 7 de septiembre de 2016. Edificio Sabatini, Planta 4, Sala 413. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

20. CARABIAS ÁLVARO, Mónica. «Cuadernos de Fotografía (1972-1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta». En *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 3 (2015), pp. 191-221.

abstracta». Gerardo Vielba reclamaba el papel de la fotografía como testimonio de la memoria, de contemplar la realidad cotidiana susceptible de desaparecer, pero sin olvidar la interpretación «sentida o deducida de lo real» del fotógrafo-autor: el monólogo interior, y la investigación a nivel estético, plástico y compositivo, algo que estaba presente en William Klein –la inclusión de la palabra en la imagen– y mantuvieron Miserachs, Cualladó, Masats o García Ferrada (y hasta un especialista en fotografía de la arquitectura como Francisco Gómez Martínez)[21].

Desde 1974 pasaba largas temporadas en La Orotava, donde residía su hija, ensayó y, más tarde se entusiasmó, con la diapositiva en color[22]. En 1980 Núñez Larraz asumió la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Salamanca, cargo que abandonó en 1982, aunque siguió militando en el PCE y se presentó por Izquierda Unida a las elecciones autonómicas de junio de 1987. La muerte de su hijo Aníbal el 13 de marzo de 1987 le apartó abruptamente de la fotografía: «No quiere hablar de aquellos momentos, pero tampoco evita entrar con respeto en la habitación de su hijo en la que, colgado en la pared, hay un calendario parado en aquel día»[23].

En 1991 recibió el Premio Castilla y León de las Artes a toda su trayectoria creativa y por haber sido maestro de una joven generación de fotógrafos. Cuando volvía a Salamanca desde su residencia canaria cultivaba el género taurino, falleciendo en la ciudad que le vio nacer en 1995.

21. CARABIAS, *Op. cit.*, pp. 202-204.

22. «Pepe Núñez, con quien compartiera amistad y excursiones de caza de imágenes cuando venía a Tenerife a visitar a su hija y familia, iba armado con su Nikon y yo con una Olympus. Disparábamos al mar, los riscos, el musgo y las arenas de las playas en las costas, también en el monte, a la arquitectura, así como a la parte por el todo mientras buscábamos abstracciones en la realidad con esa mirada que tildábamos entonces de abstractora. De él aprendí que hay que huir de las imágenes confusas, esas de grandes elocuencias que sólo desbordan vulgaridad gráfica o provocan inseguridad creativa a quien tiene el ojo detrás de la cortinilla. Aprovechábamos estas estancias suyas en la isla para que diera charlas a mis alumnos de Imagen y Sonido del IES César Manrique de Santa Cruz de Tenerife y para que les proyectara sus amadas diapositivas. En una ocasión, el revelado de un carrete de diapositivas no presentaba la calidad esperada por Pepe Núñez. Como yo tenía la oportunidad de volver a donde hicimos aquella fotografía y él no, pues al día siguiente tenía que tomar el avión de vuelta a la Península, y no podía irse sin aquella captura –él era así–, me pidió la mía, de igual encuadre y tomada al tiempo… ¡Por favor, no se les ocurra decir por ahí que en la colección de la obra de Pepe Núñez hay una diapositiva cuya imagen captó una Olympus!» (GUTIÉRREZ DUNCANSON, Paul. en https://blogexilio.wordpress.com/2018/02/07/pepe-nunez-larraz, consultada en agosto de 2018). En el aparente orden cinegético el «disparo-toma, que parece casual, improvisado, inspirado momentáneamente por el aspecto incitante de la realidad evasiva, supone una lucha fulgurante y dramática. El canto de victoria es la foto lograda. Exultación por haber disparado en el momento justo y con las condiciones bien medidas […] Toda una ascética. Sobre todo mirar, mirar de enamorado, inquieto y sin reposo. Labor de amor […] Postura estética y dirigida a producir un goce estético. Mirada sin fin práctico […]. El mejor fotógrafo no es el que más dispara. El buen fotógrafo se abstiene con frecuencia, porque hay en él sentido de reserva, respeto por el orden y armonía del cosmos. Una fotografía inoportuna es una injerencia en la marcha del mundo, como una foto a tiempo es una integración en la armonía universal. Cuántas veces habrá regresado Núñez Larraz del campo sin haber encetado su película» (*vid.* PANYAGUA, Enrique R. «Núñez Larraz o la fotografía pura». En *Núñez Larraz. Fotografías 1929-1987*. Salamanca, 1987).

23. CONESA. *Op. cit.*, p. 20.

Las últimas exposiciones sobre su obra se presentaron en 2005 (Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Peñaranda y Fundación Salamanca Ciudad de Cultura) y 2007 (Buenos Aires)[24]. En 2016 el Museo de Salamanca conmemoró el centenario del nacimiento del fotógrafo con *José Núñez Larraz. Fotógrafo, Salamanca 1916-2016* y en 2017 el Domus Artium 2002 de Salamanca organizó otra muestra colectiva *Presencia de Pepe Núñez. Exposición homenaje a José Núñez Larraz (1916-1995)*.

Carmen Martín Gaite confesaba ser deudora de *La barca nevada* de Núñez Larraz, que inspiró un poema juvenil datado en 1947 publicado en la revista universitaria *Trabajos y Días*[25]. Su inolvidable *Romería* (1956), tomada en la Peña de Francia, fue premiada en el I Concurso Europeo de Fotografía de Manchester, el mismo escenario serrano donde quizás pudo tomar *Trastienda* (1956). *Toros en Villalpando* (1959) nos deja un apunte taurino nada convencional donde importa más el necrosado escenario monumental que la suerte de recibir. Por el camino de la abstracción nos impacta un incombustible *Reinaré* (1960), más inquietante y pegajoso que *La sombra* (1960). *Chucherías* (1961) recuerda otros trabajos de Cortés Vázquez, anecdótica galguería que se quiebra en *Espera* (1965), con la Plaza Mayor atestada de sillas de tijera, la espera fue su obsesión y su necesidad entretenida entre puentes, escaparates, estructuras metálicas, ruedas de bicicleta y carteles cinematográficos como perfectos relojes blandos.

La imagen de Núñez Larraz que más nos cautiva es la centralizada iglesia de San Marcos, con el permiso del púlpito *bícromo* –mezcla genial entre pedestal y tornavoz– del guardia municipal en primer plano, embutido en casco y correaje charolado, todopoderoso y desahogado ante los escasos paseantes y el inexistente parque móvil. La foto no tiene mucha ciencia en su encuadre, es magistralmente simple, ni sobra ni falta nada.

Aunque a los frailes y monjas de supuesta contemplación y a los artesanos de menospreciadas tareas dedicará infinidad de instantáneas, el paisaje será una de sus aportaciones más interesantes, abocetando páramos quemados, riberas escarchadas, árboles insumisos pero cariñosos con nieves y cencelladas, eternos campos de

24. CONESA. «Pepe Núñez en el recuerdo», p. 19.

25. «Un día –lo sabemos– / Dios tocará los brazos, / hoy pobres y desnudos, de las ramas, / y los hará llenarse de gusanitos verdes / –embrión de reciente primavera–. / Vivid la espera. / El aire con sus manos florecidas / soltará un día el hielo dulcemente / –canción de espuma alborotada y libre / en pedazos fundidos vida abajo–. / Y a ti vendrá a librarte, / triste barca olvidada de la orilla. / Empujará tu cuerpo / por repetidas rutas –[¡]tan nuevas sin embargo!–. / Y el agua resurgida tibia y dócil, / amasada con sol, / cederá al roce de tus alas niñas, / y romperás sin llanto / el misterio fluido de sus venas. / Y palabras de amor dirá, a tu paso, / el inclinado chopo. / Nada está muerto aún bajo la escarcha. / La vuelta de las cosas que dormían / su plenitud, desgranará los aires / como trinos abiertos y gozosos. / Pero vivid la espera del invierno. / Y que ella os purifique» (*vid*. ROMERO LÓPEZ, Dolores. «Un tributo al análisis de las revistas españolas de posguerra: "Trabajos y Días" (Salamanca, 1946-1951)». En *Salamanca. Revista de Estudios*, 35-36 (1995), pp. 243-272; *id*. «Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaite en la revista "Trabajos y Días" (Salamanca, 1946-1951)». En *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 11 (2002), pp. 239-256).

labor de incontestables surcos y viejos campos de batalla que han diluido su carga fúnebre *(Los Arapiles)*. Pero lo que más nos llama la atención es su amor por las tablas incorruptas *(Nudo y Cartel)* y los tocones cercenados *(El tronco)*, los sillares pétreos manufacturados *(Relieves y Letra)*, las láminas de agua a punto de escalofrío, los exhaustos pavimentos de cantos rodados, las maromas *(Cordaje)*, los tejidos tendidos al sol y al viento *(Ropa tendida)*, los metales amortizados *(Vía muerta)*, las torturadas pieles de barro *(Nidales)*, las nieves irreverentemente holladas por suelas y neumáticos o las paredes desconchadas de casas abandonadas por sus residentes *(Abstracción)*, temas que seguirá visitando cuando se abone al color y estrene grietas tumefactas, abolladuras quejumbrosas, supuraciones de óxido y atortados emplomados intestinales. Sus dispositivas en color registran rostros, máscaras y arlequines, árboles y girasoles, estatuas doblemente paralizadas que nos recuerdan la creatividad de Masats (en 1964 ya había sorprendido ilustrando *Viejas historias de Castilla la Vieja* de Miguel Delibes), pájaros y animales de compañía (en todos los sentidos), intensidades costeras, calculados bodegones enfriados[26], espejos gestantes, cristales esmerilados y, sobre todo, fachadas y grafitos, soberbios monumentos a la desolación y la menudencia que ya habían reclamado la atención de Migliori[27], cápsulas del tiempo no siempre asumidas por sus propios autores, generalmente anónimos.

Hemos advertido que nuestra torpe mirada encuentra fundacionales paralelos entre las fotos de Núñez Larraz y Ramón Masats, intuitivos y autodidactas ambos, recorrieron cosos taurinos, avivaron geologías caprichosas y restregaron sus pláticas mudas sobre agros estarcidos y rasurados. Ambos amaron los muros más decrépitos y se hicieron precoces ancianos ante los enigmáticos grafitos desplegados sobre cortezas arbóreas, lechadas craqueladas de yeso y placas de metal a punto de leprosería.

Nuestra astigmática memoria tampoco cree desmesurado comparar ciertos retratos coriáceos del fotógrafo salmantino con los rostros del lumpen captados por Joan Colom (el Chino era otro mundo, y Casa Antúnez, el Somorrostro o las barracas de Montjuic desde la senda de Poble Sec, que nos erizaba el vello hasta Picornell ¡menuda Tebaida!), o Pérez Siquier (La Chanca tenía lo suyo, aunque pasamos menos miedo), el almeriense que también celebró gozosamente el *cibachrome*.

Muchas de las medianeras de Gonzalo Juanes, huérfanas de vecindario y heridas de muerte, describen callejeros comunes a los extrarradios de Pepe Núñez, donde la vía del ferrocarril separa abruptamente el sumidero urbano del campo inmediato a punto de agonizar. Y hasta la común atracción del gijonés por los

26. *Vid*. NÚÑEZ LARRAZ, José. *Bodegones/Estudios*. Textos de Fernando R. de la Flor. Salamanca, 1997.

27. El boloñés pasó del neorrealismo al informalismo y hasta experimentó con las tumbas infantiles –llenas de juguetes y muñecos «testigos de la relación cotidiana que los padres siguen manteniendo con sus pequeños difuntos»– de la cartuja de Bolonia, *cf*. MARGARESE, Ivana. «La danza fotográfica de Nino Migliori o Eyes Wide Shut». En *Zibaldone. Estudios Italianos*, 3 (2014), pp. 118-123.

cementerios[28], en su múltiple utilidad de pudridero de cadáveres, depósito de automóviles y apartadero de chatarra, o sus visiones más antrópicas, domiciliadas en cuencas mineras y pueblos meseteños, parajes acordonados por brillantes escombreras, difuminados por la nostalgia del emigrante y teñidos con el aura espectral del camposanto menos explícito. Una pena que Juanes se desprendiera de su colección de negativos y copias –con la excepción de un álbum– cuando en 1966 optó por la diapositiva en color[29].

Trayectorias paralelas, lugares comunes, itinerarios generacionales, comunidad de lecturas, y sobre todo comunidad de imágenes descubiertas, disfrutadas y colectivizadas en los mismos canales desde colectivos como Afal, la Agrupació Fotogràfica de Catalunya –más allá del fenómeno Català-Roca– y los neorrealistas que fundaron la Palangana y hasta una discutida Escuela de Madrid (y foros como *Arte Fotográfico* desde 1952 y la *Revista Bimestral de Fotografía y Cine* o boletín de la Afal desde 1956), fotógrafos nada afectos al esteticismo que coincidieron con el desarrollo de la *Nouvelle Vague* y en muchos casos asimilaron o dieron la espalda a los ensayos universalistas o transgresores de Cartier-Bresson, la exposición *The Family of Man* en el MOMA de Nueva York (1955) comisariada por Edward Steichen, Walter Evans, William Eugene Smith, Elliot Erwin, Robert Frank, William Klein, Irving Penn o Richard Avedon.

La década del 50 significó la emergencia de los colectivos artísticos hispanos más críticos: Dau al Set en Barcelona (Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart, Joan Brossa o Luis Eduardo Cirlot) y El Paso y Equipo 57 en Madrid (Rafael Canogar, Manolo Millares, Antonio Saura, Luis Feito, Martín Chirino, Manuel Rivera, Pablo Serrano o Agustín Ibarrola). Pero fue solo el principio, las posteriores trayectorias de autores –más interesados en el arte fotográfico que en la fotografía artística– como Cualladó, Dolcet, Artero, Francisco Gómez, Cantero, Rubio Camín, Pérez Siquier, Gerardo Vielba, Fernando Gordillo, Ontañón, Terré, Masats, Miserachs, Maspons o Pomés fueron tan dispares como plurales los rumbos de la modernidad[30]. Podríamos

28. JUANES, Gonzalo. *Ese declinar de la luz*. Barcelona, 2003. En 1959 Ricard Terré también se interesó por los cementerios, en su visión irónica de los nichos «eran también metáforas de muchas fotografías, serias, tristes, muertas y hasta, en algún caso, vacías. Una mujer que permanecía sentada en una banqueta plegable delante de aquellos nichos y que los miraba fijamente parecía una imagen desoladora de los aficionados al arte o a la fotografía, al final con tan poca vida como aquello a lo que prestaban atención» (FERNÁNDEZ, Horacio. *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*. Madrid, 2004, pp. 128-129).

29. FERNÁNDEZ. *Op. cit.*, p. 140.

30. *Vid*. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo xxi*. Madrid, 2005, pp. 484-503; GARCÍA FELGUERA, M.ª de los Santos. «De la posguerra a los años 60». En SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia General de la Fotografía*. Madrid, 2007, pp. 527-530; FUSTER PÉREZ, Jaime. *El roble en el páramo. La trayectoria fotográfica de Ramón Masats*. Tesis doctoral dir. por David Pérez Rodrigo, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 81-137; FONTCUBERTA, Joan. «Notas sobre la fotografía española». En *Historias de la fotografía española 1977-2004*. Barcelona, 2008, pp. 127-130; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón, 2013, pp. 300-311; LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier. «Caracterización del

plantear otros inestables equilibrios entre Núñez Larraz y los espectros del montañés Julio Ubiña o la desmesurada poética del guatemalteco Julio Zadik sin que se nos salgan de madre[31], aunque por instinto, autodidactismo y paisanaje nos ronda la obra de Ángel Quintas, que tras introducirse en el medio en Barcelona –como fotógrafo aéreo, igual que Sirera– e instalarse en Zamora, conoció las revistas punteras, aunque forjado en lo documental y lo ecléctico, pronto puso rumbo hacia la abstracción[32], no conviene ponerse vendas.

Núñez, creo que como Ferriol, nunca olvidó las imágenes de José Suárez, eso sí que no, tenían una humanidad tan grandiosa y una rebeldía tan universal que no cabían en corazones chicos ni encajaban en cabezas serviles. Antes la emoción que la contemplación.

Las texturas de Núñez Larraz muestran violentas psoriasis que escaman puertas y ventanas, décadas atrás perfumadas por el acné de la resina; eczemas pulverulentos

panorama fotográfico español a mediados del siglo xx». En *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, 13 (2014), pp. 207-220; FUSTER PÉREZ, Jaime. «La edición fotográfica en Ramón Masats». En *Congreso Internacional sobre fotografía*, Valencia, 2017, pp. 636-651. *Arte Fotográfico* fue una revista «decididamente oficialista, alcanforada y reaccionaria. Pero, como las propias asociaciones, fue también un instrumento útil –y casi único– de información técnica para los fotógrafos de la época, que carecían de la más mínima infraestructura de enseñanza, promoción, exhibición y edición de sus obras […] Afal pronto consiguió alcanzar un carácter de portavoz del nuevo realismo documental de los años cincuenta y sesenta, que Josep M.ª Casademont llegó a calificar como la segunda vanguardia fotográfica española. Una vanguardia que, como la surgida en los años republicanos, partía todavía de la crítica pugnaz al pictorialismo», el relevo continuó con *Imagen y Sonido* en 1963, *Nueva Lente* en 1971 y *Cuadernos de Fotografía* en 1972 (LÓPEZ MONDÉJAR. *Historia de la fotografía en España*, pp. 193-194).

31. «La abstracción de Zadik parece tan lejana del énfasis en las formas geométricas puras de la tendencia constructivista como poco comprometida con la exploración de la subjetividad, al modo de la expresionista. Los fotógrafos con intenciones artísticas del continente que se sumergieron en la época en el constructivismo abstracto, tomaron su "materia prima" de los procesos de industrialización de punta, como el del petróleo o los metales, o de la impetuosa y profunda renovación urbana y arquitectónica de signo modernista que vivieron ciudades como São Paulo o Caracas. […] No obstante, incluso en lugares donde ya existía una fuerte cultura urbana moderna, como en la urbe paulista, la naturaleza –o sus manifestaciones atravesadas por el imperio de la vida citadina: un árbol en la acera, una planta ornamental en el interior de un apartamento– alimentó el sondeo en lo abstracto. Zadik lo condujo, en los mismos espacios físicos que le servían para sus figuraciones grandilocuentes y enaltecidas de la naturaleza, aplicando un cambio de enfoque: deteniéndose en la fugaz onda de las aguas del lago Amatitlán; en el follaje humilde de su ribera… Al incursionar en lo abstracto, Zadik empuja la fotografía hasta los límites de su supervivencia como recurso de representación –un radicalismo moderno– y con esto demuestra la ambiciosa cota que llegó a tener su programa artístico. No dudo que aquellas imágenes en las cuales el objeto de la visión se desmaterializa y de su desintegrada forma queda apenas una huella leve, en trance de desaparecer, se localicen entre las más hermosas que Zadik hiciera. A mí me gusta, además, pensarlas como una metáfora acerca del arte cuyo potencial de lectura desborda el marco de la modernidad –a cuya lógica estética se deben– para extenderse hasta el presente: aun en la disolución de la forma puede hallar el arte ese instante de forma que reclama» (*cf.* NAVARRETE, José Antonio. «Hacerse visible. Julio Zadik y la fotografía moderna». En *Julio Zadik. Un fotógrafo moderno en Guatemala*. Guatemala, 2008, pp. 30-31).

32. ZELICH, Cristina. «Ángel Quintas. Apuntes de vida y fotografía». En *Ángel Quintas 1950-1970*. Zamora, 1993, pp. 11-16.

que nacen de los cristales cuando han perdido su capacidad amatoria y aislante y urticarias galopantes que se han cebado con los remaches abandonados a su suerte, podríamos decir que tanta decrepitud no nos olvida, son los humores del desamparo alimentando los melanomas del tiempo. Naturalezas muertas, pero naturalezas al cabo acariciadas hasta la última suerte.

El propio autor confesaba llevar casi sesenta años –desde la adolescencia con una máquina de cajón– estropeando negativos, le gustaba dejarse llevar por su gusto personal sin prestar demasiada atención a la moda, la fotografía era un *hobby* al que le estaba agradecido por haberle dado grandes satisfacciones y mitigado sus malos momentos[33]. Menos mal que Gabriel Cualladó y Julio Zadik también preferían definirse como aficionados.

33. Texto del propio fotógrafo en NÚÑEZ LARRAZ. F*otografías 1929-1987*…