

# La expresión de la identidad a través de la imagen: los archivos fotográficos de Miguel de Unamuno y Joaquín Turina

*The Expression of Identity through the Image: The Photographic Archives of Miguel de Unamuno and Joaquín Turina*

**Modesto Escobar Mercado y José Gómez Isla**

## Palabras clave

- Identidad
- Imágenes
- Método biográfico
- Redes sociales
- Turina
- Unamuno

## Key words

- Identity
- Images
- Biographical Method
- Social Networks
- Turina
- Unamuno

## Resumen

La presente investigación se centra en la expresión de la identidad a través de la fotografía. Con este fin se ha realizado un estudio comparativo de dos colecciones icónicas pertenecientes a personajes públicos españoles, cuya biografía abarca un periodo comprendido entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. En concreto, se ha ejecutado un análisis de los álbumes familiares del profesor y literato Miguel de Unamuno y del compositor y músico Joaquín Turina, donde, con una técnica basada en el análisis de redes, se muestra la importancia del estudio de las coincidencias de los personajes fotografiados para revelar el componente social de la identidad.

## Abstract

This piece of research focuses on the expression of identity through photography. A comparative study was undertaken of two iconic collections belonging to some Spanish public figures, whose lives spanned a period from the late nineteenth century to the first third of the twentieth century. Specifically, the family photograph albums of Miguel de Unamuno and Joaquín Turina were analysed by using a technique based on the representation of social networks. This showed the importance of studying the coincidences between the people featured in the photographs in terms of revealing the social component of their identity.

## Cómo citar

Escobar Mercado, Modesto y Gómez Isla, José (2015). «La expresión de la identidad a través de la imagen: los archivos fotográficos de Miguel de Unamuno y Joaquín Turina». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 152: 23-46. (<http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.152.3>)

La versión en inglés de este artículo puede consultarse en <http://reis.cis.es>

**Modesto Escobar Mercado:** Universidad de Salamanca | [modesto@usal.es](mailto:modesto@usal.es)  
**José Gómez Isla:** Universidad de Salamanca | [pepeisla@usal.es](mailto:pepeisla@usal.es)

«Ninguna obra de arte se contempla en nuestro tiempo con tanta atención como los retratos de uno mismo, de los parientes próximos y amigos, y de la amada», escribió Lichtwark ya en el año 1907, desplazando así la investigación desde el terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales» (Benjamin, 2004).

La crónica de nuestra cultura se ha cimentado durante siglos sobre las vidas de sus personajes más destacados y los hechos que protagonizaron. Los cronistas oficiales (y posteriormente los periodistas) han venido ejerciendo su autoridad para dar fe de acontecimientos reseñables, incidiendo especialmente en los que, por su relevancia social, se han considerado determinantes para el periodo que les tocó vivir. Asimismo, las artes plásticas reflejaron los hechos históricos más emblemáticos (gestas, batallas o acontecimientos singulares), representados mediante géneros como la pintura histórica o el retrato, de los cuales muchos pintores de la corte europea fueron espléndidos exponentes. Durante siglos, solo los poderosos e ilustres (pertenecientes fundamentalmente a la nobleza, a la monarquía o al clero) tuvieron el privilegio de retratarse y perpetuar su imagen para las generaciones venideras, convirtiendo así su relato personal en relato público.

Sin embargo, con la aparición del estudio fotográfico profesional y de la fotografía *amateur* (a finales del siglo XIX) la construcción del «diario visual» a través del álbum familiar adquirirá un auge inusitado. «... a partir de 1888, fecha en que George Eastman lanzaba la primera Kodak, cobra verdadero impulso la fotografía de aficionado» (Freund, 1974: 17). Con anterioridad a esa fecha, la mayoría de hogares de nivel adquisitivo medio-bajo conservaban un número muy limitado de imágenes, fundamentalmente de retratos familiares, que se solían exhibir enmarcadas en las paredes del hogar para deleite de visitas y allegados. Esas fotografías aparecían lujosamente enmarca-

das, ocupando un lugar destacado en la casa. Con la llegada del siglo XX, la popularización de un ingente mercado de cámaras de pequeño formato y la aparición de la película en rollo (sustituyendo a la placa de vidrio) hicieron posible que la fotografía se convirtiera en una práctica *amateur* cada vez más popular. Con el tiempo, el género del retrato familiar acabaría escapando del estudio del profesional para terminar masivamente en manos del aficionado.

La democratización de la imagen, que había sido impulsada inicialmente por la fotografía de estudio, no llegó a completarse hasta que los propios protagonistas de esas «historias fotográficas» no fueron capaces de producir sus propios relatos visuales de los momentos más decisivos y cruciales de sus propias vidas. En la investigación sociológica realizada durante los años sesenta por Bourdieu (1965) se recordaba que la probabilidad de que existiese una cámara fotográfica en un determinado hogar se duplicaba en los casos de familias con hijos pequeños. Así, durante buena parte del siglo XX, la mayoría de los aficionados adquirirían una cámara para retratar mayoritariamente su entorno familiar.

No es extraño que desde finales del XIX, personajes de rango social medio-alto se aprestasen a confeccionar su propio álbum familiar. Por aquel entonces, la cámara ya se había convertido en el instrumento idóneo para «inmortalizar» los momentos estelares de la vida familiar. Lógicamente, los personajes más destacados de la escena española tampoco fueron ajenos a esta práctica y se dedicaron a confeccionar álbumes con los recuerdos más preciados de sus seres queridos. Esta investigación trata de desentrañar hasta qué punto la representación de estos personajes a través del álbum familiar configura tanto temática como socialmente una especie de «identidad» visual.

A continuación se analizan los álbumes fotográficos de dos personajes ilustres de la escena española del primer tercio del siglo

XX: el literato, profesor y filósofo D. Miguel de Unamuno y el compositor D. Joaquín Turina. Con ello se tratará de dar respuesta a tres interrogantes interrelacionados entre sí: en primer lugar, se dará cuenta de las temáticas incluidas en las colecciones fotográficas de estas personalidades; en segundo lugar, se relatarán las personas reflejadas en las fotografías y, finalmente, se analizará la disposición de estas personas, es decir, con quiénes han sido immortalizadas, para lo cual se hará uso de la metodología de las redes sociales, que se considera muy apropiada para el análisis de los fenómenos microsociales. Así, analizando el complejo juego de presencias y ausencias de temas y personas retratadas en las fotos, se mostrarán las redes de relaciones en las que se movían estos dos personajes protagonistas.

## IDENTIDAD, NARRATIVA Y REDES SOCIALES

El concepto de identidad personal que desarrolla Erwin Goffman en su obra *Estigma* remarca dos ideas centrales. La primera es la «marca positiva», como puede ser la «imagen fotográfica que tienen los demás de un individuo, o el conocimiento de su ubicación espacial dentro de una determinada red de parentesco». La segunda idea es la de que «si bien la mayoría de los hechos particulares relativos a un individuo también pueden aplicarse a otros, advertimos que en ninguna otra persona en el mundo se encuentran, combinados, la totalidad de los hechos en aquellas que conocemos íntimamente» (Goffman, 1963). Vinculada con la identidad personal, para este autor interaccionista, la imagen pública resulta ser una reducida selección de acontecimientos verdaderos que se inflan hasta adquirir una apariencia dramática y llamativa para la descripción completa de la persona.

Por ende, en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Goffman, 1959), el

autor subraya el carácter dramático de la interacción humana, donde representamos un personaje y proyectamos una determinada imagen en nuestra relación con los otros. En el caso de los álbumes o las colecciones personales de fotos, estos no han sido confeccionados para ser vistos solo por las personas que los elaboran, sino, sobre todo, para mostrar quiénes y cómo somos junto con nuestras circunstancias.

También hay que poner de relieve que, cuando elaboramos un álbum familiar, construimos una narrativa de nosotros mismos y de nuestro entorno en el que puede haber uno o varios protagonistas y varios personajes secundarios. Generalmente, las fotos no se colocan aleatoriamente en las hojas de los cuadernos, sino que generalmente se sigue un orden cronológico y, en el caso de colecciones más complejas y estructuradas, se separan por capítulos temáticos, como es el caso de fotografías privadas en las que solo aparecen los miembros de nuestra familia, separadas de aquellas que se hacen de paisajes o de monumentos durante nuestros viajes o excursiones, e incluso separadas de aquellas que realizamos en encuentros con compañeros de trabajo o con amigos. Por tanto, al seleccionar entre las fotografías disponibles para confeccionar cualquier álbum, producimos una reconstrucción de determinados momentos biográficos en los que incluimos a las personas más significativas y relevantes para nosotros. Cabe afirmar que con esta selección estamos confeccionando la expresión de una identidad personal y familiar conformada generalmente por un personaje con su pareja, además de un conjunto de grupos primarios, generalmente familiares, pero también de amistades y de otras personas con las que nos relacionamos en el ámbito público, en el caso de que los protagonistas de esas colecciones fotográficas tengan una proyección y dimensión pública relevante de la que se quiera dejar constancia gráfica. Goffman subraya en *Gender Advertisements* (1987) esta trivial

distinción entre fotografías públicas y privadas.

Según Somers, los estudios sobre formación de la identidad han aportado importantes contribuciones a nuestra comprensión de la agencia social (1994: 605). Como señala esta autora, a través de las narrativas se constituyen nuestras identidades sociales (1994: 606). Para la narrativa conceptual supone un reto el desarrollo de un vocabulario que nos permita localizar las narrativas de los actores sociales en configuraciones temporales y espaciales de relaciones y prácticas culturales (1994: 625). En esa misma línea, Wagner (2002) considera la identidad como algo construido con infinitas posibilidades de elección, en lugar de como una realidad objetiva y preconfigurada.

Siguiendo con la idea de «identidad narrativa», Ricoeur (1990) distingue entre identidad como *mismidad* y como *ipseidad*. La *mismidad* es la parte no reflexiva de la identidad, es decir, que se refiere al carácter o a los rasgos concretos del sujeto que permiten identificarle como el mismo; mientras que la *ipseidad* es la parte reflexiva de la identidad, es decir, el relato mantenido por el sujeto frente al otro. Este autor concibe la identidad personal como la confrontación entre ambas acepciones, entre, por un lado, la permanencia o «perseverancia» del carácter y, por el otro, el mantenimiento o «constancia» de la palabra o promesas que formulamos ante otros. De igual forma, para él la identidad no es algo estable, ya que se forma como resultado de la tensión entre la estabilidad que busca la narración y la variabilidad de los acontecimientos que surgen en el contexto. Así, fruto de la continua recomposición del relato, surge la persona como narrador y como sujeto de la acción, haciendo que a través de la identidad de la historia narrada se forme la «identidad personal narrativa».

Confeccionar un álbum fotográfico es un buen ejemplo de la construcción personal de la identidad desde esta composición narrati-

va del relato a la que alude Ricoeur. Cuando construimos un álbum, hacemos un ejercicio de selección de los personajes que incluimos en nuestro relato personal: primero, nos seleccionamos a nosotros mismos; después, a nuestros seres queridos que, en general, corresponden con nuestros familiares y amigos. Finalmente, también podemos incorporar personajes públicos de nuestra consideración, especialmente, si nosotros aparecemos con ellos.

Precisamente, a causa del componente relacional con el que configuramos nuestra identidad, componiendo una imagen de nosotros mismos en compañía de otros, la metodología de redes puede considerarse idónea para este tipo de investigación. Originalmente, los sociogramas se elaboraban preguntando al individuo con quiénes le gustaría asistir a una fiesta o con quienes le gustaría hacer un trabajo conjunto (Moreno, 1932). Con los análisis centrados en colecciones fotográficas, no es necesario preguntar a los sujetos. Cuando se elabora un álbum propio, se elige quién aparece y con quién se quiere aparecer e incluso en qué lugares se quiere estar. Por supuesto que este proceso de selección no era fácil en la época analizada en este estudio, cuando no era posible hacer fotos donde y con quien se quisiera. Sin embargo, las clases acomodadas de comienzos del siglo XX ya disponían de medios suficientes como para realizarse retratos en momentos elegidos y para aparecer en imágenes públicas. Por eso, se considera que tanto el disparo como la posterior conservación de determinadas fotografías implican decantarse por los seres próximos y significantes para transmitir y conservar la identidad de los protagonistas de los álbumes.

Similares investigaciones se han realizado sobre la presencia conjunta de personajes en escenarios. En el ámbito literario es conocida la red de personajes de la novela de Víctor Hugo *Los Miserables* (Knuth, 1993). En el ámbito cinematográfico también se ha tomado

como ejemplo del «Pequeño mundo» la coincidencia de los actores en las películas (Watts y Strogatz, 1998; Watts, 1999; Amaral *et al.*, 2000; Watts *et al.*, 2002). Asimismo, se han aplicado metodologías similares para el estudio de redes científicas en la web (Adamic, 1999) o para estudiar las redes de contactos en redes sociales como Facebook o Twitter (Ellison *et al.*, 2007). Y también se han realizado este tipo de investigaciones para el análisis de textos tanto fuera como en nuestro país (Verd, 2005; Escobar, 2009). Pese a ello, la novedad de este estudio es la aplicación del análisis de redes a personas que comparten presencia en fotografías, para lo que se ha diseñado un programa específico que adscribe simultaneidad o adyacencia en el supuesto de dependencia probabilística y estadística entre los personajes o características presentes en los materiales gráficos. Además, el planteamiento asumido también supone una innovación por la introducción de técnicas cuantitativas en el análisis de la imagen, con la que podrían enriquecerse las perspectivas de la sociología visual actual (Pinto, 2010; Bericat, 2012).

## DATOS

Miguel de Unamuno<sup>1</sup> nace en Bilbao en 1864 del matrimonio entre el comerciante Félix de Unamuno y Salomé Jugo. En 1880 se traslada a Madrid para estudiar Filosofía y Letras. Allí publica su primer artículo y se casa con Concha Lizárraga. En 1891 consigue la plaza de catedrático de Lengua Griega en la Universidad de Salamanca y nueve años más tarde es elegido rector de la Universidad, puesto en el que es revocado y vuelto a nombrar en tres ocasiones. Como literato, ha dejado obras tan reconocidas como *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917) o *La tía Tula*

(1921), y multitud de ensayos, como la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) o su póstumo *Diario íntimo* (1970).

El archivo fotográfico de Miguel de Unamuno se encuentra en la *Casa Museo Unamuno*, sita en las dependencias de la antigua casa rectoral de la Universidad de Salamanca. Para esta investigación se nos han facilitado las fotografías del archivo de la propia Casa Museo, incluyendo imágenes que no solo pertenecieron al álbum personal de Unamuno, sino a una colección más extensa. De un total de 1.117 fotos, la mayoría (concretamente 941, que constituyen aproximadamente un 80% del total del archivo) perteneció directamente al álbum familiar de la familia Unamuno. Debe suponerse que dicho álbum fue confeccionado por iniciativa de algún miembro de esta familia. Sin embargo, este álbum, con un sistema de ranuras específicamente diseñado para guardar fotos, fue vaciado en su día para proceder a la confección catalográfica del archivo, perdiéndose el contexto y el orden de las imágenes (Martín, 2013: 337). Tras la muerte de Unamuno, su archivo siguió aumentando al incorporar un buen número de fotografías (Jaramillo, 2013: 309 y ss.), que no van a ser analizadas aquí por razones obvias.

Joaquín Turina Pérez nace en Sevilla en 1882, hijo de un pintor sevillano de ascendencia italiana<sup>2</sup>. Estudia música desde muy pequeño y completa su formación inicial sevillana con viajes a Madrid y a París, donde conoce a creadores como Isaac Albéniz o Manuel de Falla. Muere en 1949 tras dejar piezas musicales como las *Danzas Fantásticas* o la *Fantasia del Reloj*. En su faceta docente, publicó obras como la *Enciclopedia Abreviada de la Música* (1917) o el *Tratado de Composición* (1946).

<sup>1</sup> Entre las diversas biografías de Unamuno se han consultado especialmente las de Juaristi (2012), Rabaté y Rabaté (2009) y Salcedo (2005).

<sup>2</sup> Para Joaquín Turina se han empleado la tesis de Olivera (2010), la biografía de García del Busto (1981) y la página web «Joaquín Turina».

La fuente de la que se ha obtenido el material gráfico de Turina es el archivo conservado por la Fundación Juan March. Este archivo ha sido documentado gracias a la tesis doctoral de Olivera (2010), titulada *La colección iconográfica de Joaquín Turina*. Como esta autora indica, la familia del músico hizo acopio de una gran cantidad de documentos fotográficos producidos o coleccionados por él mismo, en concreto, ocho álbumes de familia que contienen 1.438 fotografías, además de otras más de 1.800 fotografías sueltas almacenadas en carpetas, y una colección de tarjetas postales adquiridas por el compositor. El conjunto del archivo arroja un total de 5.271 materiales gráficos.

## METODOLOGÍA

A continuación se expone de modo formal el procedimiento analítico empleado para analizar las fotografías de ambos archivos. Aunque el peculiar tratamiento estadístico al que se han sometido las imágenes pertenecientes a ambas colecciones fotográficas sea una de las principales novedades de este artículo, el lector menos interesado en cuestiones técnicas puede prescindir de la lectura de este apartado, sin menoscabo del resto del artículo.

Se denominará análisis de coincidencias a una técnica que persigue como objetivo detectar qué personajes, objetos, atributos, características o sucesos tienden a aparecer conjuntamente dentro de unos límites dados. Estos límites, que serán denominados escenarios, tendrán la consideración de unidades de análisis y podrán ser tratados en una serie de  $H$  conjuntos reconocidos con el superíndice  $h$ .

En cada escenario puede producirse una serie de  $J$  sucesos, dependientes o independientes entre sí, que serán representados como variables dicotómicas  $X_j^h$ . El propósito del análisis es descubrir el subconjunto de pares de categorías que no son independientes en el conjunto de  $J(J-1)/2$  coincidencias posibles de sucesos en cada escenario. El análisis

mínimo posible es el de un solo conjunto, con un solo escenario en el que sean posible dos sucesos a los que llamaremos respectivamente  $X_j^h$  y  $X_k^h$ . Solo en el caso de que ambos sucesos se den conjuntamente en el mismo escenario, diremos que ambos son coincidentes, es decir,

$$(X_j^h = 1 \wedge X_k^h = 1) \Rightarrow f_{jk}^h = 1.$$

El análisis comienza a complicarse y a ser objeto de análisis estadístico cuando se tienen un número elevado de escenarios en cada conjunto ( $n^h$ ). En ese caso, se podrían disponer los datos bajo la forma de  $H$  matrices de dimensiones  $n^h \times J^h$ , lo que viene a indicar que los sucesos no necesariamente tienen que ser iguales en los distintos conjuntos  $h$  en consideración. Denominaremos a estas matrices  $\mathbf{I}^h$ , matrices de incidencias, compuestas únicamente por 0 y 1, que indican respectivamente si en el escenario  $i$  se ha producido (1) o no (0) el suceso  $j$ .

A partir de estas matrices pueden obtenerse las correspondientes matrices de frecuencias ( $\mathbf{F}^h$ ) mediante el producto  $\mathbf{I}^h \mathbf{I}^h$ . Los elementos de esta matriz, de dimensión  $J \times J$ , son las frecuencias univariadas ( $f_{jj}^h$ ) y bivariadas ( $f_{jk}^h$ ) de los sucesos en cada uno de los conjuntos de escenarios.

Por definición, dos sucesos  $j$  y  $k$  son independientes cuando se cumple la siguiente condición:

$$f_{jk}^h = \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}$$

A partir de ahí, llamaríamos sucesos coincidentes a aquellos sucesos  $j$  y  $k$  que cumplan la siguiente desigualdad:

$$f_{jk}^h > \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}$$

Ahora bien, como generalmente se trabaja con muestras de escenarios, se puede ser más restrictivo, empleando un criterio de significación de los residuos ( $r_{jk}^h$ ) (Haberman, 1973) obtenidos mediante la siguiente expresión:

$$r_{jk}^h = \frac{f_{jk}^h - \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}}{\sqrt{\frac{1 - f_{jj}^h}{n^h} \frac{1 - f_{kk}^h}{n^h}}}$$

Seguidamente, pueden construirse las matrices de coincidencias (o adyacencias) ( $\mathbf{A}^h$ ) de cada conjunto de escenarios con la siguiente regla:

$$a_{jk}^h \begin{cases} = 1 \Leftrightarrow P(r_{jk}^h <= 0) < x \wedge f_{jk}^h > 0 \wedge j \neq k \\ = 0 \Leftrightarrow P(r_{jk}^h <= 0) > x \vee j = k \end{cases}$$

Dependiendo del valor que se le otorgue a  $x$ , pueden considerarse tres grados de coincidencia. Se llamará coincidencia *simple* a aquella en que  $x$  se fija a su valor máximo, es decir, la unidad, y solo se pone como condición para otorgar una adyacencia ( $a_{jk}^h$ ) si ambos sucesos han coincidido al menos una vez ( $f_{jk}^h > 0$ ). La coincidencia es más que *probable* si el valor del residuo de Haberman es al menos 0 o, dicho de otro modo, cuando se establece el valor de  $x$  en 0,5. Finalmente, si se trabaja con muestras, se puede ser más exigente con lo que se entiende por probable y habrán de considerarse solo los sucesos *estadísticamente probables*, en cuyo caso el valor de  $p$  tendrá que fijarse en 0,05, lo que implica que la probabilidad de que el mencionado residuo sea negativo, es decir de que los sucesos no sean coincidentes, es menor del 5%.

A partir de esta matriz  $\mathbf{A}^h$  puede dibujarse para cada conjunto  $h$  un gráfico con tantos nodos como sucesos ( $J^h$ ), cuyas líneas o flechas de conexión pueden trazarse con un grosor proporcional al tamaño de los residuales  $r_{jk}^h$ . Asimismo, el área de cada nodo puede representarse de modo proporcional a la frecuencia ( $f_{jj}^h$ ) de cada suceso ( $X_j^h$ ) en un determinado conjunto  $h$  de escenarios.

Trasladado este esquema formal de análisis al caso de los álbumes fotográficos de Unamuno y Turina, los conjuntos  $h$  son cada una de las colecciones en estudio, mientras

los  $j$  son los personajes que aparecen en cada fotografía, esto es, cada imagen se concibe como un escenario  $i$  en el que está presente (o ausente) una persona, un grupo determinado de personas o nadie, en el caso de paisajes, monumentos o cualquier otro tipo de fotografías en las que no aparezcan personas.

Consecuentemente, han de ubicarse en cada línea de las matrices  $\mathbf{I}^h$  las  $n^h$  fotografías de cada colección y en cada columna los  $J^h$  personajes, siempre y cuando los consideremos relevantes para incluirlos en el análisis. Los elementos de dicha matriz son 1, si el personaje  $j$  aparece en la foto  $i$  y 0 en caso contrario.

De igual modo, las matrices  $\mathbf{F}^h$  muestran en la diagonal principal (el grupo de casillas ( $f_{jj}^h$ ) la frecuencia de fotos en las que aparece cada personaje y en el resto de casillas ( $f_{jk}^h$ ) el número de fotos con las que cada personaje  $j$  aparece en compañía del personaje  $k$ . Por tanto, se trata de una matriz simétrica.

Finalmente, mediante la matriz  $\mathbf{A}^h$  se pueden distinguir aquellos personajes que coinciden con otros dentro de la misma fotografía, sea de un modo simple (apareciendo al menos una vez en la misma foto), de modo más que probable, o en grado estadísticamente probable, según se haya adoptado para asignar la adyacencia un valor de  $p$  igual a la unidad, a 0,5, o a 0,05. Cabe esperar que, a mayor grado de relación entre dos personas dadas, haya mayor posibilidad de que aparezcan juntas en la misma fotografía, por lo que, a partir de la representación en forma de red, se podrán descubrir el conjunto y la estructura de relaciones entre los sujetos que forman parte de una colección fotográfica según la intención de quienes hayan participado en la elaboración y selección de las imágenes.

## ANÁLISIS

Los materiales fotográficos de los archivos de Turina y Unamuno aportan importantes

reflexiones sobre la dinámica relacional de la identidad, pues esta no está compuesta solo por la reflexión de uno mismo sobre su ser, sino también por la interacción del individuo con una serie de instancias sociales. Un análisis empírico de las imágenes pasa por la comprobación de algunas constantes en las colecciones realizadas por estos personajes de principios del siglo XX. En primer lugar, se analiza la colección del profesor bilbaíno afincado en Salamanca y, seguidamente, los rasgos de la colección del músico sevillano, con último domicilio en Madrid.

Para ello se ha realizado un análisis de la red de relaciones (familiares, profesionales o amistosas) establecidas en torno a los protagonistas centrales de cada colección. Así, se ha representado gráficamente a cada personaje destacado en función del número de veces que aparece en ellas, así como la frecuencia con la que aparecen también el resto de miembros destacados de su círculo cercano (sobre todo familiares y amigos). El análisis arroja datos esclarecedores sobre los distintos modelos de relación desplegados por los protagonistas de cada álbum. Los gráficos construidos son una representación visual de las relaciones existentes tanto en la vida familiar de cada creador de la colección como en su vida pública y profesional. También revelan las figuras claves que constituyeron nexos de unión entre un mundo y otro.

### Contenido de las colecciones

La colección del archivo de Unamuno dispone de 885 ejemplares fotográficos únicos<sup>3</sup>. Como acertadamente refleja Jaramillo (2013), son fotografías de registro testimoniales,

compuestas por retratos personales (véase la ilustración 1, fotografía U.1), vivencias públicas (U.2) o intereses intelectuales (U.3), clasificables en cuatro categorías: a) retratos, que a su vez se dividen en personales, familiares (U.4), de amigos (U.5) y admiradores (U.6); b) viajes y excursiones (véase la ilustración 2, fotografía U.7); c) patrimonio, donde incluye tanto el cultural (U.8) como el natural-etnográfico, y d) función, como, por ejemplo, el conjunto de doce fotografías que muestran actividades e instalaciones educativas en Filipinas (U.9). Otra posible clasificación es la que ofrece el índice del catálogo de la exposición *Miguel de Unamuno y la Fotografía*, celebrada en la Universidad de Salamanca a finales del 2012, donde se clasifica el material fotográfico en los siguientes apartados: *álbum de familia*; *icono Unamuno*, donde se ubican sus retratos; *pose y representación*, que presenta a Unamuno como modelo de obras pictóricas; *difusión pública*, con materiales icónicos difundidos por la prensa; correspondencia fotográfica, en la que se ubican las fotos, generalmente dedicadas, que le fueron mandadas por correspondencia, y el apartado *viajes*, compuesto por fotos realizadas en sus excursiones etnográficas y turísticas.

En el archivo de la Casa de Unamuno, cada imagen está catalogada con título, fecha, signatura, fondo al que pertenece y contenido descriptivo. Al mismo tiempo cada material se acompaña con un conjunto de descriptores agrupables en cuatro categorías: tema, personaje o fotógrafo, lugar y localidad. Así, temáticamente destacan las fotografías con los descriptores *viajes* (375) y *arquitectura* (174), por encima en frecuencia de *retratos de Unamuno* (102), *familia* (98) y *correspondencia*. En relación con la frecuencia de las localidades que reflejan los materiales gráficos, en 171 casos aparece el descriptor *Salamanca*, en 33 tanto *Fuerte-ventura*, la isla de su destierro, como el *País Vasco*, en 31 *Hendaya*, en 28 *Bilbao*. También hay 26 fotografías localizadas en *Ma-*

<sup>3</sup> Según Jaramillo (2013: 309) son 941 los ejemplares reunidos por el propio personaje. Para realizar este trabajo nos fueron suministradas 920 imágenes escaneadas junto con una base de datos compuesta por 908 registros, algunos de los cuales indicaban fotos repetidas. Tras la eliminación de estas últimas, el número de ejemplares únicos de trabajo es de 885 imágenes.



*drid*, 19 en *París*, 16 en *Jerusalén* y 13 en *Buenos Aires*.

Por otro lado, en la colección de Turina, según la catalogación realizada por Olivera (2010), se dispone de los siguientes atributos: *clasificación* (dependiendo de si el material se encuentra en el álbum familiar, en carpetas de fotografías sueltas o en la colección de postales), *archivo* (número del álbum, caja o carpeta donde se contiene la foto o postal); *localización* (localidad donde fuera tomada la fotografía); *personajes* (nombre de las personas presentes en la instantánea); *tema* (siendo sus categorías las de *retrato*, *paisaje* y *varios*); *tema específico* (donde se especifica el tipo de paisaje u objeto fotografiado: mar, camino, calle, virgen, santo, estación... son algunos ejemplos de sus categorías); *descripción* (línea donde se detalla el contenido de la fotografía); *fecha* (aunque solo 1.350 materiales contengan este dato); *técnica* (según fuera negativo, positivo o fotografía estereoscópica); *modo* (blanco y negro o color) y *fotógrafo* (más de 3.000 materiales disponen de esta información).

Al ser el músico sevillano el autor material de dos terceras partes del archivo fotográfico estudiado, Turina ha jugado un papel primordial en la definición del contenido de su colección. No sabemos nada acerca del proceso de revelado utilizado, pero ello tendría una influencia mínima en el resultado. Lo que sí parece cierto es que el propio Turina, según testimonios de los familiares recogidos por Olivera (2010), también fue responsable de la selección y ordenación de los álbumes de la colección, mientras que la inclusión de fotografías sueltas ha sido un proceso menos controlado por el protagonista. De ahí que la comparación entre ambas colecciones arroje importantes pistas sobre la propia imagen construida por el compositor. Finalmente, consideramos también de menor importancia en el producto final las tareas de documentación y catalogación, por lo que su influencia se considerará irrelevante para nuestro estudio. En consecuencia, resultaría

de interés hacer un análisis teniendo en cuenta dos dimensiones: una, según cómo hayan permanecido guardadas las fotografías, ya sea en el álbum o en carpetas, y la otra, según quién haya sido el autor de dichas fotografías, ya sea el propio protagonista de la colección u otra persona o profesional de la imagen. En estas páginas, por razones de espacio, solo se considerará la primera dimensión.

Si se elimina de nuestro análisis la colección de tarjetas postales que poseía, se dispone de un total de 3.281 materiales en el archivo de Turina, de los que solo se encuentran datados 830. La primera imagen está fechada en 1887, esto es, cuando Turina apenas tenía 7 años. Dos años después hay otro material y antes de 1900 se dispone de una decena de imágenes. De las imágenes tomadas a los 18 años de edad del compositor, ya a comienzos del siglo XX, se conservan 17 fotografías. Pero no será hasta 1906 cuando encontremos otro conjunto de imágenes compuesto por más de 10 fotografías. Aunque el promedio es de trece documentos por año, en dos de esos años se tomaron más de cincuenta fotos: se trata de 1928 y 1929, fechas en la que el compositor viaja a Cuba.

En relación con el lugar donde fueron tomadas las imágenes, la mayor parte están realizadas en Madrid (1.015) o en Sevilla (624). Pero también se dispone de una nada despreciable cantidad de imágenes tomadas en París (238), además de las capturadas en Toledo (54), en Sanlúcar de Barrameda (40) y en Nueva York (40). Queda constancia de su interés por viajar gracias a la existencia de fotos en Alemania, Bélgica, Cuba, Egipto, Gran Bretaña, Grecia, Israel, Italia, Japón, Países Bajos, Palestina y Suiza.

Afortunadamente, conocemos a los autores de la mayoría de fotografías de este archivo. Tan solo un 23% de ellas carecen de autoría. Debido a la afición que Turina desarrolló por la práctica fotográfica, hay certezas

de que dos terceras partes de las fotos conservadas fueron disparadas por él mismo. A su colección también contribuyeron, con más de 20 fotos, algunos fotógrafos profesionales como Serrano, Martín y Alfonso.

En cuanto a los temas coleccionados, pueden distinguirse básicamente cuatro. El más prominente es el *retrato*, que representa más de la mitad de las fotografías. El segundo tema en importancia es el *paisaje*, generalmente urbano, donde quedan plasmados monumentos (iglesias, palacios, ruinas u otros edificios), calles, plazas, jardines y puentes. Entre los paisajes no urbanos son frecuentes las fotos de mares y ríos. Un tercer tema recurrente es el *religioso*. Casi trescientas fotos con este contenido se encuentran repartidas entre los álbumes y las carpetas. Tanto en una como en otra colección hay más de 100 ejemplares. Ahora bien, el subtema mayoritario, casi exclusivo, de este tipo de imágenes son las fotos de procesiones. Gran cantidad de ellas, más de 200, han sido realizadas por el propio Turina. También hay documentada otra buena cantidad, que ronda la cuarentena, realizada por Serrano. Finalmente, el cuarto tema destacado es el *ejército*. En este caso, las más de cien fotos disponibles en la colección son autoría del propio músico y resulta significativo que más de veinte hayan sido incluidas en el álbum familiar.

### Personajes

Una vez descritas las características generales de la colección de fotos de Unamuno y Turina, se presentan los datos relacionados con los personajes presentes. Como se dijo anteriormente, se parte de la hipótesis de que el conjunto de elecciones a la hora de tomar la imagen y colocarla en el álbum familiar constituye *per se* un conglomerado de señas de identidad distintivas que nos dan una determinada idea sobre el retratado y su forma de ser. Pero, al mismo tiempo, el álbum implica una serie de selecciones que van más allá

de la toma, pues también supone desechar aquellas fotos intrascendentes, mal tomadas o donde aparecen personajes, posturas o escenarios no deseados. Por tanto, en la interpretación que realicemos debe tenerse en cuenta que el proceso de construcción de una colección personal, aunque inconsciente, posee una intencionalidad representativa de la realidad de un personaje y su entorno. Obviamente, el resultado que estamos comentando es producto de múltiples decisiones en las que puede intervenir más de una persona. No obstante, analizada en su conjunto, esta labor de selección revela rasgos sustanciales de la identidad del personaje.

Del conjunto de 885 materiales fotográficos unamunianos, solo hay 329 (37,2%) con personajes reconocibles, correspondientes a 198 nombres diferentes. De este conjunto, puede decirse que solo 27 individuos aparecen al menos en tres ocasiones distintas. Más exiguo aún es el número de los que aparecen en la tablas 1 y 3, en las que se han expuesto, además de a Unamuno, a los 16 personajes que aparecen en 5 o más fotografías. Agrupando, podríamos clasificar los personajes de la colección de Unamuno del siguiente modo: su pareja y él mismo pueden considerarse «personajes principales». Además también destacan sus ocho hijos sobrevivientes, su familia extensa, sus nietos, otros personajes catalogados, como Delfina Molina, Pedro Múgica, Rodrigo Soriano, y, finalmente, un último apartado lo ocuparían las personas desconocidas.

Si hubiera que caracterizar por algo a la colección de Unamuno, sería por el alto grado de protagonismo del poseedor de la colección. En casi el 20% de las fotografías aparece su figura, porcentaje que asciende al 50% si solo se cuentan aquellas en las que aparecen mujeres u hombres. Esto se traduce en 167 unidades icónicas, así llamadas por incluirse también recortes periodísticos y caricaturas, de los cuales, en más de la tercera parte (en unas 60 concretamente), aparece Unamuno como único retratado.

Además de él, los principales protagonistas de su colección son los miembros de su familia. Con su esposa Concepción Lizárraga tuvo 9 hijos, aunque uno de ellos no aparece retratado pues murió a corta edad. El más representado en la colección es el benjamín de la familia, Ramón, y, en segundo lugar, su mujer. Sin embargo, ni esta, ni sus otros hijos destacan por aparecer solos en

las fotos, pues, salvo el pequeño Ramón, ninguno de los miembros de la familia es protagonista único de una imagen en más de cuatro ocasiones.

Otra cosa distinta sucede con los grandes amigos de D. Miguel. Quien más aparece, tanto sola como acompañada, es Delfina Molina; pero también se repite en la colección la imagen solitaria de Pedro de Múgica.

**TABLA 1.** Apariciones principales en las fotos de la colección de Unamuno

Personajes principales	Fotos	% Total	% Retratos	% R. catalog.	Solo	% Fotos*
Unamuno y Jugo, Miguel de	173	19,5	32,4	54,1	62	35,8
Lizárraga, Concepción	19	2,1	3,6	5,9	4	21,1
<b>Familia de origen</b>	6	0,7	1,1	1,9	1	
Jugo, Salomé	5	0,6	0,9	1,6	1	20,0
Unamuno, María de (hermana)	2	0,2	0,4	0,6	–	
<b>Hijos/as</b>	54	6,0	10,1	16,9	12	
Unamuno, Fernando de	7	0,8	1,3	2,2	1	14,3
Unamuno, Pablo de	17	1,9	3,2	5,3	3	17,6
Unamuno, Salomé de	11	1,2	2,1	3,4	–	
Unamuno, Felisa de	12	1,3	2,2	3,8	–	
Unamuno, José de	10	1,1	1,9	3,1	2	20,0
Unamuno, María de	13	1,4	2,4	4,1	–	
Unamuno, Rafael de	8	0,9	1,5	2,5	–	
Unamuno, Ramón de	23	2,5	4,3	7,2	6	26,1
<b>Nietos</b>	14	1,6	2,6	4,4	1	
Quiroga Unamuno, Miguel	10	1,1	1,9	3,1	1	10,0
Unamuno, Salomé de (nieta)	7	0,8	1,3	2,2	–	
Unamuno, Carmina de	5	0,6	0,9	1,6	–	
Unamuno, Mercedes de	4	0,4	0,7	1,3	–	
Unamuno Pérez, Miguel de	2	0,2	0,4	0,6	–	
Unamuno y Adarraga, Concha	1	0,1	0,2	0,3	–	
Unamuno y Adarraga, María Teresa	1	0,1	0,2	0,3	–	
<b>Otros</b>	162	18,0	30,3	50,6	68	42,0
Molina y Vedia, Delfina	15	1,7	2,8	4,7	2	13,3
Múgica Ortiz de Zárate, Pedro de	8	0,9	1,5	2,5	6	75,0
Soriano, Rodrigo	6	0,7	1,1	1,9	–	
Total de fotos		<b>885</b>	<b>534</b>	<b>320</b>	<b>83</b>	

\* Este porcentaje es horizontal. El resto verticales.

**TABLA 2.** Material fotográfico de Turina según personajes y localización

Personaje				Total		% Fotos	
	Total	Álbum	Carpetas	% Pers.	% Fotos	Álbum	Carpeta
Turina	423	291	132	12,4	24,3	31,8	16,0
Turina y familia	1352	772	580	59,4	77,7	84,4	70,3
Familia	1057	559	498	44,0	60,8	61,1	60,4
Hijos	832	440	392	31,8	47,8	48,1	47,5
Turina, María	395	222	173	11,5	22,7	24,3	21,0
Garzón, Obdulia	367	216	151	10,7	21,1	23,6	18,3
Turina, Joaquín	322	262	60	9,4	18,5	28,6	7,3
Turina, Concha	316	134	182	9,2	18,2	14,6	22,1
Turina, Obdulia	288	86	203	8,4	16,6	9,4	24,6
Turina, José Luis	251	101	151	7,3	14,4	11,0	18,3
Grupo	235	133	102	6,9	13,5	14,5	12,4
Valle, Josefa	41	21	20	1,2	2,4	2,3	2,4
Garzón, Josefa	26	11	17	0,8	1,5	1,2	2,1
perro Peveta	20	10	12	0,6	1,2	1,1	1,5
Cubiles, José	14	10	4	0,4	0,8	1,1	0,5
Rivera, Lydia de	11	7	4	0,3	0,6	0,8	0,5
Fernández, Carmen	10	8	2	0,3	0,6	0,9	0,2
Otaño, Nemesio	10	5	5	0,3	0,6	0,5	0,6
Falla, Manuel de	9	9	0	0,3	0,5	1,0	0,0
Valdivia, Paquita	9	5	4	0,3	0,5	0,5	0,5
Otras personas	198	88	110	8,2	11,3	9,6	13,3
Grupo	235	133	102	9,8	13,5	14,5	12,4
Desconocidos/as	313	149	164	9,1	18,0	16,3	19,9
<b>Total</b>	<b>1.740</b>	<b>915</b>	<b>825</b>			100,0	100,0

Otro amigo presente en más de cinco ocasiones en la colección es Rodrigo Soriano, aunque en ninguna ocasión aparezca sin otra persona relevante a su lado.

En el caso de la colección de Joaquín Turina, como hemos comentado anteriormente, más de la mitad de las fotografías se han catalogado como retratos. Obviamente, la distribución de los protagonistas de las imágenes resulta muy desigual en cuanto a su frecuencia de aparición. Como cabría suponerse, el personaje principal es el propio Turina, pues aparece en 423 de ellas, lo que

representa el 24% de los retratos. Los siguientes protagonistas del material iconográfico estudiado por orden de relevancia son los hijos. Turina tuvo cinco: Joaquín, María, José Luis, Obdulia y Concha, que aparecen en 832 fotos pertenecientes a la colección, esto es, en una proporción que dobla la presencia del propio Turina en su álbum. En principio, parece lógico pensar que, siendo Turina el padre de familia, además del autor de la mayor parte de las fotos, no sea precisamente él quien más aparezca. Sin embargo, si se tiene en cuenta a cada uno de los

miembros de la familia, sí que es su propio retrato el que más veces aparece en el álbum (con un total de 291 imágenes), seguido de su hijo mayor, Joaquín, presente en 262 fotos.

Conviene reseñar aquí que esta proporción no es equivalente en el conjunto de fotos analizado. Es decir, que si añadimos a las imágenes del álbum todas las fotografías sueltas contenidas en las carpetas, las personas más fotografiadas de la familia son María, la hija mayor (con 395 instantáneas), y Obdulia, su esposa (con otras 367). El resto de descendientes tienen cada uno de ellos entre 251 (pertenecientes al varón menor) y 322, en el caso del primogénito. Ello implica que, aun habiendo un número similar de fotos tomadas en el conjunto del archivo, el encargado de diseñar el álbum optó por poner más imágenes de los descendientes mayores.

En definitiva, puede decirse que la colección de Turina posee una predominancia familiar incuestionable, como lo atestigua el hecho de que en más del 60% de las fotografías aparezcan miembros de su propia familia, incluyendo tan solo a su esposa, cinco hijos, su suegra y su cuñada. En consecuencia, se puede considerar que solo ocho personas, entre los más de trescientos personajes identificados, son los verdaderos protagonistas de la colección. Si a ello se añaden las imágenes del propio músico, resulta que más de las tres cuartas partes del material analizado están protagonizadas por los miembros de la familia Turina-Garzón. Más aún, analizando solo las fotografías ordenadas en los siete álbumes, casi el 85% tiene como protagonista a Turina o a alguna persona de su entorno familiar inmediato.

Sin embargo, no podemos obviar que esta tendencia hacia el retrato (ya sea individual o grupal) de la propia familia responde en buena medida al estereotipo de práctica fotográfica mayoritaria, ya que, según Susan Sontag, desde el principio, «las cámaras se

integran en la vida familiar... No fotografiar a los hijos, especialmente cuando son pequeños, es un signo de indiferencia parental» (Sontag, 1981: 18).

## FOTOGRAFÍA, IDENTIDAD Y RELACIONES

La identidad conlleva, a primera vista, un cierto componente de permanencia en el tiempo (Ricoeur, 1996). Gracias a esta característica, completamente obvia, consideramos «idéntico» a un mismo personaje en el transcurso de su vida. Esto permite que los personajes centrales de cada colección tengan «historia». Este carácter estable de la identidad resulta muy obvio en la colección unamuniana. Es fácil distinguir en ella la presencia de D. Miguel, su protagonista, tanto en la foto U.10 de la ilustración 2, donde aparece un primer plano suyo en un retrato de estudio de 1884, como en la foto U.11, donde aparece con su nieto mayor.

Igualmente pueden advertirse otros elementos identitarios: por un lado, sus aficiones viajeras y etnográficas; y, por otro, su profundo sentido religioso, a través de la inclusión de estampas religiosas, además de la conservación de fotografías de iglesias y esculturas sacras (U.12).

Aunque el personaje central del archivo unamuniano sea el propio D. Miguel, en no pocas imágenes de la colección aparece también con otros contemporáneos suyos, bien sea en un ambiente público, en una posición central; bien sea con los suyos, en fotos de ámbito familiar. En contraste con Turina, los familiares suelen aparecer retratados también junto a él, hecho fácilmente explicable debido a que el ilustre pensador no poseía una cámara fotográfica propia y, por tanto, no tuvo que sacrificar nunca su rol de retratado en aras de su papel como fotógrafo, circunstancia que sí se da en el caso de Turina. Otro elemento diferenciador entre ambas colecciones es el hecho de que el fi-

TABLA 3. Matriz de significaciones de los residuos de Haberman en la colección de Unamuno

Valores p de residuos de Haberman	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	P17	P18	P19	P20	P21	P22	P23	P24	P25	P26	P27
1.- Unamuno y Jugo, Miguel	-																										
2.- Lizárraga, Concepción	0,19	-																									
3.- Unamuno, Fernando de	0,17	<b>0,00</b>	-																								
4.- Unamuno, Pablo de	0,52	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	-																							
5.- Unamuno, Salomé de	0,03	0,00	0,00	0,00	-																						
6.- Unamuno, Felisa de	0,02	0,00	0,00	0,00	0,00	-																					
7.- Unamuno, José de	0,14	<b>0,00</b>	0,00	0,00	0,00	0,00	-																				
8.- Unamuno, María de	0,04	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	-																			
9.- Unamuno, Rafael de	0,11	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	0,00	0,00	-																	
10.- Unamuno, Ramón de	1,00	<b>0,01</b>	0,22	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	0,00	-																
11.- Jugo, Salomé	0,93	0,09	<b>0,00</b>	0,07	<b>0,02</b>	<b>0,03</b>	<b>0,01</b>	<b>0,03</b>	<b>0,01</b>	0,73	-																
12.- Quiroga Unamuno, Miguel	0,14	0,79	0,68	0,77	<b>0,00</b>	0,73	0,71	0,74	0,69	0,81	0,65	-															
13.- Unamuno, Salomé de	<b>0,04</b>	0,75	<b>0,01</b>	0,73	<b>0,00</b>	0,70	0,68	0,71	0,66	0,77	0,63	<b>0,00</b>	-														
14.- Unamuno, Carmina de	<b>0,02</b>	0,71	<b>0,00</b>	0,70	<b>0,02</b>	0,67	0,65	0,68	0,64	0,73	0,61	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	-													
15.- Unamuno, Mercedes de	<b>0,03</b>	0,69	<b>0,00</b>	0,68	<b>0,01</b>	0,65	0,64	0,66	0,62	0,71	0,60	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	-												
16.- Molina y Vedia, Delina	1,00	0,84	0,73	0,83	0,78	0,79	0,77	0,80	0,74	0,87	0,69	0,77	0,73	0,69	0,68	-											
17.- Múgica Ortiz de Zárate	1,00	0,76	0,66	0,75	0,70	0,71	0,69	0,72	0,67	0,78	0,64	0,69	0,66	0,64	0,62	0,74	-										
18.- Soriano, Rodrigo	<b>0,01</b>	0,73	0,64	0,72	0,68	0,68	0,67	0,69	0,65	0,75	0,62	0,67	0,64	0,62	0,61	0,09	0,65	-									
19.- Teresa de Jesús	1,00	0,73	0,64	0,72	0,68	0,68	0,67	0,69	0,65	0,75	0,62	0,67	0,64	0,62	0,61	0,71	0,65	0,63	-								
20.- Onís, Federico	0,38	0,71	0,63	0,70	0,66	0,67	0,65	0,68	0,64	0,73	0,61	0,65	0,63	0,61	0,60	0,69	0,64	0,62	0,62	-							
21.- Landa, Pablo	0,98	0,05	0,62	<b>0,04</b>	0,65	0,65	0,64	0,66	0,62	0,71	0,60	0,64	0,62	0,60	0,59	0,68	0,62	0,61	0,61	0,60	-						
22.- Legendre, Maurice	0,56	0,69	0,62	0,68	0,65	0,65	0,64	0,66	0,62	0,71	0,60	0,64	0,62	0,60	0,59	0,68	0,62	0,61	0,61	0,60	0,59	-					
23.- Castiñeira, Ramón	0,32	0,67	0,60	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,65	0,61	<b>0,00</b>	0,59	0,59	0,58	0,58	-				
24.- Ortega y Gasset, Eduardo	0,05	0,67	<b>0,00</b>	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,65	0,61	0,59	0,59	0,59	0,58	0,58	0,57	-			
25.- Pérez, J	0,32	0,67	0,60	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,65	0,61	<b>0,00</b>	0,59	0,59	0,58	0,58	<b>0,00</b>	0,57	-		
26.- Velarde, Bernardo	0,32	0,67	0,60	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,65	0,61	0,59	0,59	0,59	0,58	0,58	0,57	0,57	-		
27.- Bastianini, Laura	0,32	0,67	0,60	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	<b>0,00</b>	0,61	<b>0,00</b>	0,59	0,59	0,58	0,58	0,57	0,57	0,57	-	

Nota: En negrita p&lt;.05; en cursiva p&lt;.50

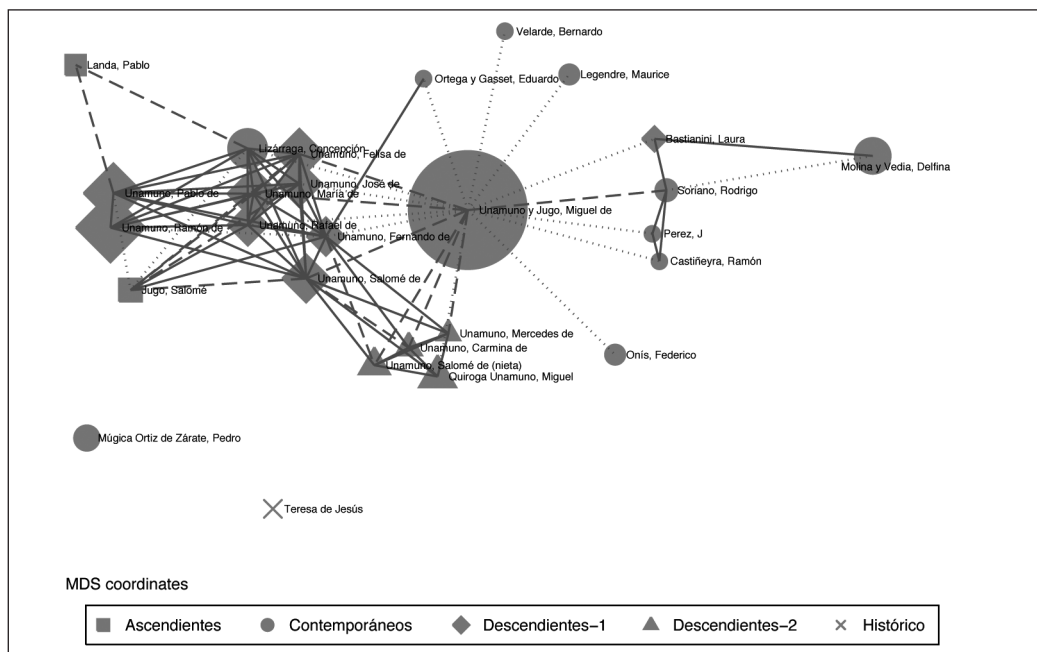
lósofo conserve un buen conjunto de imágenes de personajes ilustres de su época que le enviaban retratos suyos dedicados con mucho afecto.

Asimismo, a través de la red de coapariciones de las personas representadas, se distinguen dos mundos muy distintos, articulados en torno a la posición central unamuniana. Uno, muy denso, que es el de su propia familia, y otro, el de sus amigos más presentes en sus fotografías, aunque con ninguno de ellos aparece frecuentemente, salvo con Rodrigo Soriano, su compañero de destierro en Fuerteventura. Este último personaje se relaciona también con otros acompañantes en las islas, tales como J. Pérez, Ramón Castiñeyra y Laura Bastianini, a través de quien su madre, Delfina Molina, aparece también en el mapa de

relaciones de la colección. Otras amistades ligadas a la imagen de Unamuno serían las de Eduardo Ortega y Gasset, Bernardo Velarde y Federico Onís.

En la otra colección analizada, entre los 915 retratos de Joaquín Turina, el personaje central puede ser reconocido como idéntico en la foto T.1 de la ilustración 3, realizada en Sevilla por Manuel del Castillo en 1887, y en la T.2, datada en Madrid el año 1945, más de cincuenta años después. A su vez, hay otros personajes de los que también puede constatar su evolución, al tiempo que su permanencia temporal. De ello son claros ejemplos las fotos en las que aparece Obdulia Garzón, la esposa de Turina, con imágenes que van desde 1908 (T.3) hasta 1935 (T.4); o la de sus hijos Joaquín, desde 1911 (T.5) has-

**GRÁFICO 1.** Coincidencias de personajes en la colección familiar de Unamuno<sup>4</sup>



<sup>4</sup> Las estadísticas y gráficos de este artículo han sido elaborados con un programa denominado *coirn*, elaborado por el primer autor de este artículo. Este programa, que funciona en el entorno de Stata, puede obtenerse mediante la siguiente instrucción: net install coin, from(<http://sociocav.usal.es/stata>). Los nodos representan a los personajes y están dibujados con un área proporcional a la cantidad de fotos en las respectivas colecciones o álbumes. Las flechas representan las relaciones significativas, tal como han sido definidas en la metodología del artículo, y el tipo de línea indica distintos grados de significación de los residuos de Haberman.

ta 1933 (T.6) y las de su hija María, cuya primera foto aparece datada en 1914 (T.7 en la ilustración 4), año en el que nació, y la última en 1931 (T.8).

A través de las imágenes incorporadas en el álbum personal, se refuerza el contenido relacional de la identidad, pues el material analizado no solo está compuesto por imágenes personales, sino también por las personas con las que el compositor se relacionaba. Entre la España y la Francia de comienzos del siglo XX, pueden distinguirse en la colección de Turina dos grandes áreas de relación: por un lado, la de su familia, y, por otro, la de sus colegas de profesión, con muchos de los cuales mantenía estrechas relaciones de amistad (T.9).

Se pueden advertir también otros elementos identitarios si se incorporan a este análisis otras fotos distintas de las del género específico del retrato. De este modo, aparece representado el trabajo a través de instantáneas de alguna de sus piezas musicales o carteles de sus obras (T.10). Pero también parece incorporar a su elenco personal su afición por las procesiones sevillanas (T.11), prueba, añadida a su obra musical, de que el compositor tenía una fuerte identidad religiosa. Asimismo, es igualmente reseñable la incorporación de dos docenas de fotos sobre el ejército en el propio álbum (T.12), por no mencionar el más de un centenar de imágenes de distintos cuerpos militares que aparecen entre las fotos sueltas.

A través del examen de los personajes que aparecen en una misma fotografía, también pueden distinguirse dos mundos en la constelación de Turina. Por un lado, el mundo privado del compositor, donde aparece su familia nuclear, su esposa y sus cinco hijos, acompañados en algunas ocasiones por su suegra y su cuñada. Por otro lado, su vertiente pública, en la que aparecen reflejados un conjunto diverso de compositores, actores y otros conocidos del autor.

Como queda reflejado en el gráfico 2, los

mundos público y privado aparecen completamente separados, aunque únicamente interconectados significativamente a través de dos mujeres, su propia esposa, Obdulia Garzón, y Pilar Cubiles, que era la hermana del famoso pianista e intérprete de las obras de Turina.

En la esfera pública, el personaje central es obviamente el propio Turina, quien aparece fotografiado en compañía de profesionales: fundamentalmente aparece con dos varones y tres mujeres. Por otro lado, hay tres tríos en esta esfera fuera de las conexiones del personaje central. Se trata, por un lado, de un grupo de fotografías en las que Manuel de Falla aparece con la escritora María Lejárraga y su hermana Natividad y, por otro, de un grupo compuesto por Odón González, Conrado del Campo y Luis Vila. Finalmente un tercer grupo está formado por Nemesio Otaño, Pilar Cubiles y su hermano José Cubiles.

Si comparamos los gráficos 1 y 2, pueden apreciarse sustanciales diferencias entre los álbumes de D. Miguel y D. Joaquín. Por un lado, resulta notorio el mayor peso de la representación fotográfica del propio Unamuno en su colección con respecto al resto de personas que en ella aparecen. Pero esto no quiere decir que haya mayor proporción de retratos del profesor que del músico, ya que ambos porcentajes son similares. El dato relevante y diferenciador entre ambos consiste más bien en que, en los álbumes de Turina, la cantidad de fotos de sus familiares es muy parecida a la del propio personaje central. Por otro lado, también sobresale la representación de la más tupida red de los hijos de Unamuno, como es lógico. En parte, esta diferencia se debe a que Unamuno tuvo más descendencia que Turina (9 hijos frente a los 5 de Turina), y en parte también porque hay una importante cantidad de fotos en el álbum unamuniano en la que aparecen retratados en el estudio profesional todos los miembros de la familia Unamuno.

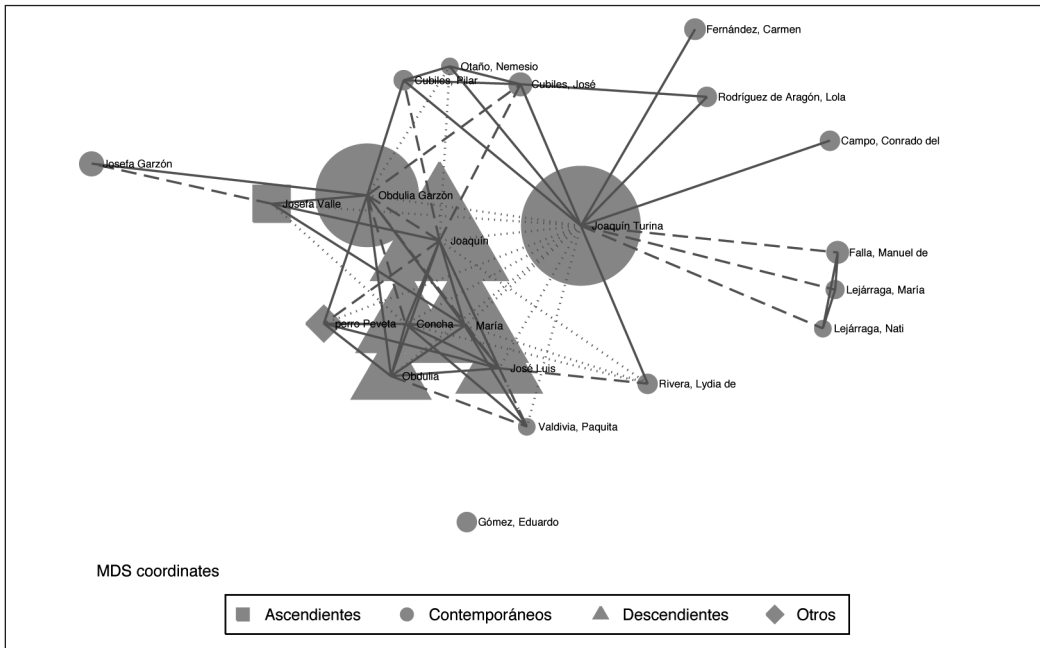
En el ámbito público, el número de per-



TABLA 4. Matriz de significaciones de los residuos de Haberman en la colección de Turina

Valores p de residuales de Haberman	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	P17	P18	P19	P20	P21	P22	
1.-Joaquín Turina	-																						
2.- Obdulia Garzón	1,00	-																					
3.- Joaquín	1,00	0,06	-																				
4.- María	1,00	<b>0,04</b>	<b>0,00</b>	-																			
5.- Concha	1,00	0,05	<b>0,00</b>	0,00	-																		
6.- José Luis	1,00	0,06	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	-																	
7.- Obdulia	1,00	<b>0,04</b>	<b>0,02</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	-																
8.- Josefa Valle	0,99	<b>0,02</b>	<b>0,00</b>	<b>0,01</b>	0,52	0,95	0,93	-															
9.- Josefa Garzón	0,99	<b>0,00</b>	0,98	0,97	0,92	0,88	0,86	0,07	-														
10.- Cubiles, José	<b>0,00</b>	0,32	0,46	0,96	0,91	0,87	0,85	0,69	0,64	-													
11.- perro Peveta	0,79	<b>0,00</b>	0,21	0,12	<b>0,01</b>	<b>0,00</b>	<b>0,01</b>	0,69	0,64	0,63	-												
12.- Falia, Manuel de	0,06	0,95	0,97	0,96	0,89	0,86	0,83	0,68	0,63	0,62	0,62	-											
13.- Fernández, Carmen	<b>0,00</b>	0,94	0,96	0,95	0,88	0,84	0,82	0,67	0,62	0,62	0,62	0,61	-										
14.- Campo, Conrado del	<b>0,00</b>	0,93	0,95	0,93	0,86	0,83	0,80	0,66	0,62	0,61	0,61	0,60	0,60	-									
15.- Cubiles, Pilar	<b>0,01</b>	<b>0,00</b>	0,20	0,93	0,86	0,83	0,80	0,66	0,62	<b>0,00</b>	0,61	0,60	0,60	0,59	-								
16.- Gómez, Eduardo	0,96	0,93	0,95	0,93	0,86	0,83	0,80	0,66	0,62	0,61	0,61	0,60	0,60	0,59	0,59	-							
17.- Rivera, Lydia de	<b>0,00</b>	0,93	0,80	0,73	0,51	0,39	0,80	0,66	0,62	0,61	0,61	0,60	0,60	0,59	0,59	0,59	-						
18.- Rodríguez de Aragón	<b>0,00</b>	0,93	0,95	0,93	0,86	0,83	0,80	0,66	0,62	<b>0,00</b>	0,61	0,60	0,60	0,59	0,59	0,59	0,59	-					
19.- Lejarraga, María	0,17	0,91	0,94	0,92	0,85	0,81	0,79	0,65	0,61	0,60	0,60	<b>0,00</b>	0,59	0,59	0,59	0,59	0,59	0,59	-				
20.- Lejarraga, Nati	0,09	0,89	0,92	0,90	0,82	0,79	0,76	0,63	0,60	0,59	0,59	<b>0,00</b>	0,58	0,58	0,58	0,58	0,58	0,58	0,00	-			
21.- Otaño, Nemesio	<b>0,01</b>	0,58	0,67	0,90	0,82	0,79	0,76	0,63	0,60	<b>0,00</b>	0,59	0,59	0,58	0,58	<b>0,00</b>	0,58	0,58	0,58	0,57	0,57	-		
22.- Valdivia, Pequita	0,72	0,89	0,67	<b>0,00</b>	<b>0,00</b>	0,26	0,21	0,63	0,60	0,59	0,59	0,59	0,58	0,58	0,58	0,58	0,58	0,58	0,57	0,57	0,57	-	

Nota: En negrita p&lt;.05; en cursiva p&lt;.50

**GRÁFICO 2.** Coincidencias de personajes en los álbumes de Turina

sonajes que aparecen recurrentemente en el álbum del rector salmantino es menor y están menos relacionados entre sí. Las únicas relaciones visibles en la representación reticular del profesor son las de los amigos que le acompañan en los viajes realizados a Las Hurdes o Fuerteventura. Por otro lado, el papel de intermediación entre el mundo privado y el público no es desempeñado por un personaje femenino, sino por el propio Unamuno que conecta ambas esferas, al aparecer de modo significativo, con la inmensa mayoría de sus familiares cercanos.

## CONCLUSIONES

A partir de los análisis realizados, habría que plantear dos tipos de conclusiones relevantes: por un lado, las sustantivas, relacionadas con la identidad personal analizada a través de la fotografía, y, por otro, las más técnicas, relacionadas con el procedimiento estadístico-gráfico elegido para analizar la

presencia conjunta de los personajes en las fotografías.

Es bien conocido el alcance polisémico del concepto de identidad. En sus tres aspectos —la permanencia personal (*mismidad*), la caracterización como único (*ipseidad*) y la asimilación con los demás—, una colección biográfica de fotografías supone un instrumento idóneo para el estudio básico de la identidad personal. La hipótesis de que el conjunto de elecciones a la hora de tomar (y guardar) imágenes nos da una determinada idea sobre el retratado y su mundo social ha sido factible en el análisis realizado sobre las colecciones icónicas de Turina y de Unamuno. La inclusión de otras colecciones y de otros modos de lectura de las imágenes puede, sin duda, enriquecer en el futuro nuestra comprensión del fenómeno de la identidad.

¿Qué es lo que puede observarse en una fotografía para realizar un estudio de la identidad? La primera respuesta a esta pregunta

es la presencia de los personajes, es decir, las personas que han sido retratadas. Pero un examen de estas sería incompleto si no se tiene en cuenta también el conjunto de relaciones presentes en las imágenes. Estas constituyen un espacio que puede o no ser compartido entre las personas que aparecen en las fotografías. Si resultan importantes para el estudio de la identidad las fotografías en las que aparece una sola persona, mucho más lo son aún aquellas en las que aparecen un conjunto de individuos, en la medida en que nos permiten indagar sobre los referentes sociales de los personajes que contiene una colección icónica.

Además del «quién» y del «con quién», también puede estudiarse en la imagen el «dónde» y el «cómo». La variable del lugar donde se toma la imagen puede complementar el estudio de los referentes institucionales del coleccionista: no solo en lo relativo a la distinción del mundo público y el privado, sino también en lo referente a los distintos ámbitos (o temáticas) que recoge el conjunto de imágenes seleccionadas. De este modo, se ha advertido cómo la familia, la profesión, los viajes, las cofradías, el ejército y las ciudades constituyen ejes temáticos en las colecciones analizadas.

Por otra parte, se considera que la matriz de coincidencias es una técnica idónea para el estudio de las relaciones entre los personajes retratados, ya que es capaz de distinguir distintos «mundos sociales» en una colección de fotos. El uso de residuos ajustados tiene dos considerables ventajas. La primera es su capacidad de crear un corte objetivo entre categorías relacionadas y no relacionadas, mediante el criterio de la significación. La segunda ventaja consiste en que, por el hecho de ser simétrico, se simplifica la interpretación de las relaciones personales al no distinguir entre el hecho de estar «contigo» y el de estar «conmigo».

Asimismo, se ha demostrado que la representación gráfica a modo de red es reve-

ladora, por cuanto que permite distinguir espacialmente conjuntos de relaciones, particularmente en las dos colecciones analizadas, el mundo privado y el público. Esta representación gráfica en red se basa en la conexión entre personas que aparecen conjuntamente en las fotografías, en lugar de primar el dato del número de veces que aparecen los personajes o los temas.

Obviamente, este análisis de coincidencias podría extenderse al estudio de otros elementos que aparecen o que se pueden deducir de la imagen, como el año o la década en que las fotografías fueron realizadas, el lugar, la ciudad, los espacios y las posturas que en ellas aparecen. Adicionalmente, para enriquecer el análisis comparativo de diversas colecciones y álbumes fotográficos, podrían incorporarse igualmente otros procedimientos analíticos más elaborados que los que un simple examen visual de ellas permite realizar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adamic, Lada A. (1999). «The Small World Web». *Lecture Notes in Computer Science*, 1696: 443-452.
- Amaral, Luis A. N. et al. (2000). «Classes of Small-World Networks». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 97(21): 11149-11152.
- Benjamin, Walter (2004). «Pequeña historia de la fotografía». En: *Sobre la fotografía*. Walter Benjamin. Valencia: Pre-Textos.
- Bericat, Eduardo (2012). «La visualización en la obra de Erving Goffman». En: *Sociologías en tiempos de transformación social*. Madrid: CIS.
- Bourdieu, Pierre (1965). *Un Art Moyen. Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Ellison, Nicole B. et al. (2007). «The Benefits of Facebook "Friends": Social Capital and College Students' Use of Online Social Network Sites». *Journal of Computer-Mediated Communication*.
- Escobar, Modesto (2009). «Redes semánticas en textos periodísticos: propuestas técnicas para su representación». *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 17: 13-39.

- Freund, Gisele (1974). *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García del Busto, José. L. (1981). *Turina*. Madrid: Espasa Calpe.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in the Everyday Life*. London: Penguin Books.
- Goffman, Erving (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Goffman, Erving (1987). *Gender Advertisements*. New York: Harper & Row Publishers.
- Haberman, Shelby J. (1973). «The Analysis of Residuals in Cross-Classified Tables». *Biometrics*, 29: 205-220.
- Jaramillo, Miguel Á. (2013). «Las fotografías de Unamuno». En: Jaramillo, M. Á. et al. (eds.). *Miguel de Unamuno y la Fotografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- «Joaquín Turina», (página web) En: <http://www.joaquinturina.com>, último acceso el 22 de abril de 2013.
- Juaristi, Jon (2012). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus-Fundación Juan March.
- Knuth, Donald E. (1993). *The Stanford Graphbase: A Platform for Combinatorial Computing*. Reading: Addison Wesley.
- Martín, Alberto (2013). «Ya sé que la fotografía puede ser arte». En: Jaramillo, M. A. et al. (eds.). *Miguel de Unamuno y la Fotografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moreno, Jacob L. (1932). *Application of the Group Method to Classification*. New York: National Committee on Prisons and Prison Labor.
- Olivera, María (2010). *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina. Análisis documental: inventario y catalogación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pinto, Carmelo (2010). *Otra Mirada*. Barcelona: Mil-Razones.
- Rabaté, Colette y Rabaté, Jean c. (2009). *Miguel de Unamuno. Biografía*. Madrid: Taurus.
- Ricoeur, Paul (1990). *Soi même comme un Autre*. Paris: Editions du Seuil.
- Salcedo, Emilio (2005). *Vida de Don Miguel (Unamuno, un Hombre en Lucha con su Leyenda)*. Salamanca: Globalia Ediciones Anthemia.
- Somers, Margaret R. (1994). «The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach». *Theory and Society*, 23(5): 605-649.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Verd, Joan M. (2005). «El uso de la Teoría de las Redes Sociales en la representación y análisis de textos». *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 10: 129-150.
- Wagner, Peter (2002). «Identity and Selfhood as a Problématique». En: Friese, H. (ed.). *Identities: Time, Difference, and Boundaries*. New York: Berghahn Books.
- Watts, Duncan J. (1999). *Small Worlds: The Dynamics of Networks Order and Randomness*. Princeton: Princeton University Press.
- Watts, Duncan J. et al. (2002). «Identity and Search in Social Networks». *Science*, 296(5571): 1302-1305.
- Watts, Duncan J. y Strogatz, Steven H. (1998). «Collective Dynamics of "Small-World" Networks». *Nature*, 393(6684): 440-442.

**RECEPCIÓN:** 06/09/2013

**REVISIÓN:** 12/02/2014

**APROBACIÓN:** 16/01/2015

## AGRADECIMIENTOS

La investigación objeto de esta comunicación se ha financiado con fondos del Programa Nacional del Plan de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D+I) 2008-2011 del Ministerio de Economía y Competitividad (CS02011-27005) y cofinanciado por la Unión Europea. Se agradece a la Fundación Juan March el empleo del archivo Joaquín Turina Pérez y, especialmente a Paz Fernández, directora de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, por su inestimable ayuda. De igual forma, queremos agradecer a la Casa Museo Unamuno, y particularmente a su directora, Ana Chaguaceda, las gestiones que emprendió para que dispusiéramos del archivo fotográfico de Miguel de Unamuno y de su base documental. También estamos en deuda con Pablo de Unamuno por las precisiones biográficas de su abuelo que realizó de una versión preliminar de este texto.