

PIEDAD ISLA. CENTINELA DE LA MEMORIA COLECTIVA DE LA MONTAÑA PALENTINA.

Resumen: El término antropología visual fue utilizado por primera vez en los años cuarenta, pero se hizo extensivo en la academia a partir de los setenta. Quizás por ello, resulte dificultoso encontrar investigaciones cuyo objeto de estudio utilicen las imágenes de referente antropológico como materiales de investigación y como recurso de información. De este modo, se propone el análisis de cuatro fotografías realizadas Piedad Isla (fotógrafa y etnóloga), durante los años 1950-1970, pues a través de estas subyace, el valor de la imagen como documento, a través del cual, se puede profundizar en el estudio sistemático social y cultural.

Abstract: The term visual anthropology was used for the first time in the forties, but it became extensive in the academy from the seventies. Perhaps because of this, it is difficult to find research whose object of study uses anthropological reference images as research materials and as an information resource. In this way, the analysis of four photographs taken Piedad Isla (photographer and ethnologist) is proposed, during the years 1950-1970, because through these underlying, the value of the image as a document, through which, you can deepen in the systematic social and cultural study.

Palabras claves: Piedad Isla; Fotografía; Franquismo; Memoria; Antropología; Montaña Palentina.

Keywords: Piedad Isla; Photography; Francoism; Memory; Anthropology; Palentina Mountain.

I. Introducción

En la sociedad actual en la que vivimos, inmersa en el mundo de la imagen, de las redes sociales y social media, resulta paradójico que la fotografía continúe utilizándose como un material que acompaña el texto, cumpliendo ésta un papel más bien ilustrativo, como si no se equiparara a otras fuentes de información. En base a esta premisa, también resulta incomprensible cómo en España, país que alberga una larga tradición de fotografía etnográfica y antropológica, donde se podría considerar: *Viaje pintoresco e histórico de España* de Alexandre de Laborde (1773-1842); la obra *Manual para viajeros por España y lectores en casa* (1845) de Richard Ford; *Excursions daguerriennes* (1840-1844) de Lerebours; *Recuerdos y bellezas de España*

(1839-1865) de Francisco Javier Parcerrissa, Pablo Piferrer y José María Quadrado; el estudio *España Inédita* (1922) de Kurt Hielscher (1881-1948) alemán, maestro de escuela atrapado en España durante la Primera Guerra Mundial, estuvo cinco años viajando y documentando todos los rincones de la geografía Española, conectando con personas de todas las condiciones sociales, aprendiendo sus costumbres y sus tradiciones; José Ortiz de Echagüe, con su *España. Tipos y Trajes; España. Pueblos y Paisajes*, etc., los diversos reportajes realizados por fotógrafos extranjeros, quizás el más conocido sea el de Eugene Smith, “Spanish Village” en 1951, los realizados por Luis Escobar, Antonio Avilés, José Marsal, Pedro Manchón, o bien, el escrito realizado por el antropólogo Julián Pitt-Rivers, quien en 1954 publica *Los hombres de la sierra*, el largo número de fotografías locales amateurs¹, o ya en 1989, *La España Oculta* de Cristina García Rodero, resulta incomprensible que en la actualidad haya escasos estudios sobre este tema, aspecto, que sí consideran los investigadores latinoamericanos².

Sin embargo, dentro de ese “tupido velo descriptivo”, que parecen insinuar las imágenes, Elisenda Ardevol³ nos recuerda que subyace en ella, el valor de la imagen como documento, a través del cual se puede extraer información sobre una cultura y como técnica de investigación, siendo la imagen portadora de información por sí misma, como documento etnográfico, pero al mismo tiempo antropológico, dado que las imágenes se entienden como un recuerdo capaz de hacernos experimentar vivencias pasadas, como una interpretación del mundo, puesto que la fotografía no es una contingencia pura. No obstante, la fotografía por antonomasia, funciona como un nuevo espejo en el que aparecen las imágenes del mundo, por tanto, si se atiende a quién realizó la imagen *per se*, en el caso que se presenta en este escrito, Piedad Isla, fotógrafa y etnóloga de la Montaña Palentina, nos dará información descriptiva del objeto o de las

¹ Eliana ALVOZ: «Análisis del Álbum Fotográfico de la Montaña Palentina: las lagunas literarias de Piedad Isla», *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, 9, 1 (2018), pp. 67-82.

² Véase, Guillermo CASTILLO RAMÍREZ: «La fotografía como registro antropológico. Aproximaciones, alcances y limitaciones de la imagen fotográfica como fuente y representación de la otredad», *Margen: revista de trabajo social y ciencias sociales*, 77 (julio 2015); Raúl ROMERO RUIZ: «El uso de la imagen como fuente primaria en la investigación social: experiencia metodológica de una etnografía visual en el caso de estudio...», *Secuencia: revista de historia y ciencias sociales*, 82 (2012), pp. 177-194; HERNÁNDEZ ESPEJO, Octavio: «La fotografía como técnica de registro etnográfico», *Cuiculco*, vol. 5, n° 13, pp. 31-51 (mayo-agosto 1998), entre otros.

³ Elisenda ARDEVOL: «Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LIII, 2 (1998), 218.

personas retratadas, al tiempo que representará su propia manera de mirar, reflejado en el encuadre y selección de la toma.

De este modo, teniendo en cuenta tales aspectos reseñados, y atendiendo a la invisibilidad de las mujeres en el ámbito nacional que se refieren a la fotografía etnográfica - antropológica, exceptuando la citada Cristina García Rodero, nos apoyaremos en cuatro fotografías realizadas por la fotógrafa y etnóloga Piedad Isla, durante los años sesenta del pasado siglo XX. Fotografías que forman parte de la memoria colectiva de la Montaña Palentina, pero también, que son seña de un tiempo pasado que ya no volverá. Con ello se pretende como resultados evidenciar la evolución de las formas simbólicas de los comportamientos humanos, así como su transformación sociocultural. Pero, antes de proceder al análisis de las fotografías se presenta una breve biografía de la autora de las mismas.

II. Piedad Isla. Centinela de la memoria colectiva de la Montaña Palentina

Piedad Isla Gómez nació el 6 de septiembre de 1926, en Cervera de Pisuerga (Palencia). Hija de Gregorio Isla y Micaela Gómez Romero. Fue la pequeña de cuatro hermanos: Gonzalo, María y Dionisio. Hacia 1940 fallece su padre. Hecho que le obliga a abandonar sus estudios y colaborar en la economía del hogar, trabajando en la tienda de ultramarinos de Cosío. Se acercó a la fotografía casi por casualidad, ya que en su pueblo no existía el oficio de fotógrafo.

Hacia 1950, un fotógrafo amigo de la familia le propone trasladarse a Oviedo para estudiar fotografía en el Estudio Arrieta. Allí aprendió a revelar, a retocar y a utilizar los focos. Es así como, en 1953 se autoproclamó fotógrafa, abriendo ese mismo año su primer estudio en su ciudad natal, llamado Laboratorio Fotográfico Isla (Alvoz, 2017: 140).

Trasladándose por los distintos pueblos de la Montaña Palentina, primero en bicicleta, luego en una Mobyette, y finalmente en su conocida Vespa, colaboró como corresponsal de prensa en la Agencia EFE, Diario Palentino-El Día de Palencia y en El Norte de Castilla. Como fotógrafa freelance y de la Montaña Palentina realizó trabajos por encargo, documentó bodas, comuniones, bautizos, retratos, fotos para el documento de identidad. Por otro lado, realizó fotografías: referidas al paisaje, a niños jugando tras

una intensa nevada, entre otras. Fotografías que en palabras de la propia fotógrafa supusieron «un reflejo de aquello que fue la vida». Fotografías cargadas de intrahistorias, que apelan a lo contingente, y que forman parte del imaginario colectivo de la Montaña Palentina. Imaginario que cuenta con más de 200.000 negativos, conservados en su Casa-Museo Etnográfico.

Pese al haber vivido en una sociedad que relegaba a la mujer al hogar, Piedad siempre tuvo claro que no quería ser como el resto. Se podría decir que fue una activista incansable.

En la escuela hacíamos una cosa que se llamaba constureo, que era un trozo de tela grande, en el que hacías zurcidos, en el que echabas piezas. Todo lo que estaba previsto que ibas a hacer cuando te casases, porque la mujer era casarse. Y si, a los no sé qué años no te habías casado, esa para vestir santos. Y ese era todo el porvenir que tenías. Yo quería hacer algo diferente y justo esto de fotografías que no era normal que lo hicieran las mujeres, pues yo lo voy a hacer. Además, ha habido leyes en las que han imposibilitado a la mujer, pero en este caso no había ninguna ley, para que una mujer no pudiera ser fotógrafo⁴.

Hacia finales de 1970 se percató de los cambios sociológicos y tecnológicos, y sobre todo cómo las raíces históricas del pueblo no eran conocidas por las nuevas generaciones, con lo que comienza a recoger, junto con su marido Juan Torres Tejerina objetos de índole etnográfica. Objetos que primeramente decoraban su estudio, pero que luego dieron lugar al Museo Etnográfico Piedad Isla (en su casa natal). Este fue inaugurado, en 1980.

En 1977 cofundó la Asociación de Fotógrafos Profesionales de la Provincia de Palencia. En el momento de la creación de la misma, tan solo dos fueron las mujeres firmantes, una de ellas Piedad y la otra, María de los Santos Miguel Sanza⁵. Asimismo, Isla durante los años 1983-1988 ejerció como presidenta de dicha Asociación.

Durante los años en los que fue nombrada teniente alcalde⁶ de Cervera de Pisuerga, coincidiendo con la alcaldía de Jesús Juez entre 1979-1983, cofundó la Asociación Cervera Más Allá junto con su grupo de amigas, entre las que se encontraban Raquel Cabeza Gómez y Margarita Ortega. El objetivo de esta era proteger el casco antiguo de Cervera de Pisuerga, evitando la demolición de casas que tenían un rigor histórico.

⁴ José Luis LÓPEZ LINARES: «Piedad Isla. Cervera de Pisuerga 1926». Recuperado de internet (<http://www.lopezlifilms.com/documentales/piedad-isla-fotografa>).

⁵ *Boletín Oficial de la Provincia de Palencia*, lunes 24 de octubre de 1977, p. 867-868.

⁶ *Boletín Oficial de la Provincia de Palencia*, viernes 06 de abril de 1979, p. 367.

Por otra parte, para dar a conocer la Montaña Palentina y salvaguardar la memoria colectiva, en 1974 ocupa el cargo como responsable de la creación del Certamen de Cine Amateur de Cervera de Pisuerga, donde presentó *El último latir de un pueblo*, y más tarde otros cortometrajes, entre ellos *Un año en Fuentes Carrionas* que en 1978 se llevó el segundo premio en el II Certamen de Cine Amateur de Palencia; *Brindis a la Montaña Palentina* (1988) que se presentaba a los visitantes al finalizar su recorrido por el Museo Etnográfico. El objetivo de este audiovisual era reivindicar y defender los valores naturales y paisajísticos de la región, en un momento en el que se pretendía construir un pantano en el valle de Pineda.

Se dedicó profesionalmente a la fotografía hasta su jubilación en 1992. Sin embargo, nunca se desprendió de la cámara. Falleció en Madrid el 6 de noviembre de 2009, siendo sus restos trasladados a su ciudad natal, Cervera de Pisuerga. Tras su muerte, en señal de su gran labor y amor a tu tierra, la Diputación de Palencia decide homenajearla con la creación del Premio Nacional de Fotografía “Piedad Isla”, galardón que fue concedido a: Cristina García Rodero en 2010, Ramón Massats, en 2011, Barbara Allende “Ouka Lele” en 2012, Isabel Steva, “Colita” en 2013, Chema Madoz en 2014, Marisa Flórez en 2015, Juan Manuel Castro Prieto en 2016, Tino Soriano en 2017 y Juan Manuel Díaz Burgos en 2018.

III. ¿Qué se entiende por antropología visual y cómo se puede aplicar al estudio de las imágenes fotográficas?

La antropología visual es, ante todo, antropología que hace uso de cualquier medio visual, para investigar, analizar, abordar desde nuevas perspectivas, problemas nuevos y de siempre; recoger, archivar datos y producir una nueva etnografía; enseñar antropología; ilustrar, personalizar, mostrar, simbolizar y, por tanto, representar, transmitir, retroalimentar y precipitar la acción en procesos de recogida de datos, y muchas otras cosas, en su mayoría todavía por descubrir, que seguro abrirán paso a nuevas y enriquecedoras posibilidades de aproximación al conocimiento del otro⁷.

La imagen como discurso, tiene *per se* un principio indiscutible, esto no implica poner en funcionamiento la historicidad de las mismas y debatir en torno a su utilidad como una forma de describir, abordar y explicar el pasado. En la actualidad, los investigadores de la imagen pueden estudiar el trasfondo de las mismas a través de la aplicación de distintas metodologías: biográfico, histórico, sociológico, psicológico, iconológico, semiótico, hermenéutico, perspectiva de los estudios culturales, de la teoría

⁷ José C. LISÓN ARCAL: «Una propuesta para iniciarse en la antropología», *Revista de antropología social*, 8 (1999), p. 22.

feminista, entre otros. De estos, la orientación metodológica más extendida en torno a la historia de la fotografía es acumular cuantiosa información empírica sobre los autores, el desarrollo de la tecnología fotográfica, y establecer señas genéricas y estilísticas con otras fotografía. No obstante, si lo que se desea es hacer una aproximación al estudio del texto fotográfico, se puede atender principalmente al contexto sociológico, histórico y cultural, lo que daría pie a la aplicación de metodologías historicistas, sociológicas, antropológicas o de análisis culturales (determinados desde la perspectiva de los llamados “estudios culturales”). También se puede prestar atención exclusivamente al canal comunicativo, como supondría adoptar una perspectiva de trabajo tecnológica, mediante el estudio de la naturaleza del soporte empleado y sus características técnicas. Pero, a decir verdad, la antropología de la imagen nos resulta para esta ocasión el método más idóneo, puesto que en síntesis es: el estudio visual y perceptual de la cultura material y de las formas de comportamiento humano en diferentes comunidades y ambientes. Ciertamente, ha sido parte de la investigación antropológica desde la aparición de esta disciplina. Pese a que, en los sesenta, surge su expansión en términos de teoría y práctica, así como de disponibilidad de recursos para enseñar y realizar investigaciones. En la actualidad tiene un tratamiento desfavorable respecto a los textos escritos.

Ahora bien, el hecho de que se haya aludido al término y/o definición de *antropología visual* que nos ha legado Lisón Arcal, se debe a que ésta se sirve de cualquier medio visual, para estudiar los aspectos físicos, las manifestaciones sociales y culturales de las comunidades humanas, lo que en definitiva es una mezcla de las metodologías antes referidas. Aunque ciertamente, esta ciencia primordialmente ha utilizado la fotografía y el cine etnográfico, centrándose en culturas exóticas – no occidentales – o como es frecuente en el contexto español, en reconstruir de forma descontextualizada técnicas y formas de vida tradicionales o en vías de extinción, casi siempre que se ha aludido a estos medios audiovisuales, lo han hecho, atendiendo a los parámetros canónicos estéticos, pecando de la investigación previa que debe realizarse antes de documentar a través de estos medios. Pese a ello, y en vistas a que resulta dificultoso encontrar investigaciones cuyo objeto de estudio, utilicen las imágenes como referente antropológico, material de investigación y recurso de información, a través del análisis de cuatro fotografías realizadas por la fotógrafa y etnóloga Piedad Isla intentaremos “ver para comprender”, puesto que las fotografías no sólo son el recuerdo

de una época en la que fueron tomadas, sino que también hacen recordar el motivo que fue captado en otra época⁸. De este modo, el mundo permanece en la fotografía encapsulado en el tiempo, de la manera en el que alguna vez fue.

Casos de estudio

A continuación se presenta el análisis de las fotografías⁹ seleccionadas para este estudio.

- *Arreglando el pelo a un minero*, 1956, CEDIMPA.

Esta fotografía evidencia dos aspectos que a simple vista puede pasarnos por desapercibidos, por lo anecdótico de la toma. En primer lugar, vemos a tres jóvenes aprovechando lo que podría ser su *break* laboral. Situados en un espacio exterior, cuyo escenario de fondo parece ser la fachada en obras de una casa u edificio, debido al andamio, cubo de pintura, escobilla, entre otros utensilios que les rodea. Dos de ellos de pie, uno le está cortando el pelo al que se encuentra sentado sobre un banco de madera, mientras que el otro sostiene la brocha con la que acicala a su compañero. La vestimenta de los muchachos no nos aporta información respecto a la profesionalidad que ejercen, sin embargo, el título de la fotografía sí, informándonos, que el joven sedente es un minero.

La minería junto con actividades como la agricultura y ganadería era una práctica común en la comarca de la Pernía, sobretudo en este periodo de autarquía, momento en el que el Estado haciéndose cargo de las minas¹⁰ empleó su producción para ferrocarriles, favoreciendo de este modo, la producción que no solo alcanzaría cifras record, sino que atraería a inmigrantes de otras partes del país devastado tras la guerra, pero también a extranjeros, así en una nota de prensa publicada el 9 de julio de 1954 en *El Diario Palentino – El Día de Palencia* informaba que “Los ingenieros de

⁸ Hans BELTING: *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007, p. 268.

⁹ Las fotografías que se han utilizado para este estudio se conservan en el Centro de Documentación de la Imagen Palentina (CEDIMPA), situado en la sede de la Fundación Piedad Isla & Juan Torres, en Cervera de Pisuerga (Palencia). Dicho Centro fue creado en 2005, gracias al programa Leader Plus Montaña Palentina, que la Fundación presentó en 2004. A su vez, estas imágenes fueron extraídas de la reciente publicación, Maximiliano BARRIOS FELIPE y Esteban SAINZ VIDAL: *Piedad Isla. Fotografía humanista en la Montaña Palentina*, Fundación Piedad Isla & Juan Torres y IAAV, Institución Académica de Artes Visuales, 2018, p. 35; 40-41; 56 y 68.

¹⁰ La explotación minera en la zona se remonta desde 1830, momento en el que el párroco de Salcedillo descubrió carbón entre Barruelo y Orbó, hasta que en 2010 se cerraron todas las explotaciones exceptuando dos pozos en Velilla y dos minas a cielo abierto en Guardo y Castrejón. Recuperado de internet (<https://turismolapernia.com/gente/minas>). Véase, Faustino NARGENES QUIJANO: *Mineros y minas: Historia del carbón de antracita en la Montaña Palentina*, Palencia, Aruz, 2010.

Minas holandesas visitan las explotaciones mineras de la empresa Minera Metalurgia Palentina”¹¹ demostrando el reconocimiento del sector minero de la zona y su importancia a nivel internacional. Las minas que se explotaban en la Montaña Palentina son las cuencas hullera y antracita, afloramientos asentados en una zona metamórfica que constituye la parte más oriental de las regiones geológicas de la zona cantábrica (dirección SO-NE por el norte de la provincia).

Volviendo a los jóvenes, llama la atención sobre como el único que no mira a la cámara es el que está cortando el pelo a su compañero. Los otros dos, quienes no se extrañan de la cuarta espectadora, sueltan una leve sonrisa, cargando la fotografía de la frescura de una vivencia fijada en la nostalgia del blanco y negro.



Fig. 1. Piedad Isla, *Arreglando el pelo a un minero*, 1956. CEDIMPA.

- A la huebra limpiando el monte, 1962, CEDIMPA.

«Cuando la gente vivía en los pueblos y se necesitaba hacer un trabajo comunitario se convocaba una huebra. Entonces, iba una persona de cada casa y lo que hacían era arreglar un camino o desviaban el arroyo (...)» – apuntaba Piedad Isla en el documental *Retrato de una vida, una vida de retratos* que realizó la Fundación Santa

¹¹ Emilio SEMBI: «Los ingenieros de Minas holandeses visitan las explotaciones mineras de la empresa Minera Metalurgia Palentina», *El Diario Palentino – El Día de Palencia*, 9 de julio de 1954.

María la Real y que reprodujo en el 2014 durante la entrega de los premios de fotografía que llevan su nombre. La llamada *a huebra* se solía avisar el día anterior. El *modus operandi* era el siguiente, un alguacil informaba al alcalde del pueblo y este a su vez a los mismos, para que por la mañana cuando repicase la campana acudieran. Como bien reseñaba Piedad, se podían realizar distintas labores, en este caso en la (Fig. 2) realizada en Polentinos, aparecen de forma simétrica seis hombres en la parte izquierda y once mujeres en la derecha, realizando la tarea de la hoja para las ovejas y cabras, metiendo la hoja verde en septiembre. En la fotografía, destaca la gran diferencia proporcional en lo que se refiere a presencia femenina. Esto se debe, a que muchos de los hombres trabajaban en la mina de cobre en Carracedo, por tanto, debían ir las mujeres, las cuales tenían que pagar un tanto por no poder asistir el hombre. Esta labor comunitaria con la despoblación cayó en desuso, pero localidades de la región como Husillos, Villamuriel de Cerrato¹², entre otros la siguen practicando.



Fig. 2. Piedad Isla, *A la huebra limpiando el monte*, 1962. CEDIMPA.

- Bendición paterna, 1963, CEDIMPA.

¹² Véase, «Colaborar al toque de A huebra», *El Norte de Castilla*, 29 de junio de 2014. Recuperado de internet (<https://www.elnortedecastilla.es/palencia/201406/29/colaborar-toque-huebra-20140629125615.html>), o bien, «Husillos toca a huebra», *El Norte de Castilla*, 28 de julio de 2015. Recuperado de internet (<https://www.elnortedecastilla.es/palencia/201507/28/husillos-toca-huebra-20150728122801.html>).

En el anterior apartado, a través de las palabras de la fotógrafa, se reseñaba que la mujer en la España de posguerra estaba predestinada a casarse y al hogar. Dos rasgos característicos, perpetuados por el autoritarismo y la religiosidad que impregnaba la época como soporte ideológico sobre el existir trascendente, quedando privadas de toda autonomía económica y cultural y alejadas del trabajo y de cualquier rol social que no fuera el de esposa, madre, santa, amante o prostituta¹³. Tal modo de entender la condición femenina¹⁴ fue difundido a través de la Sección Femenina¹⁵ por medio del *Manual de la buena esposa* donde se recogían los once mandamientos que la mujer debía desempeñar para llegar a ser la esposa ideal y mantener a su esposo feliz. Estos once principios se resumían de la siguiente manera: 1) Ten lista la cena cocinando los platos que le gusten; 2) Luce hermosa, descansando 5 minutos previamente antes de su llegada al hogar; 3) Sé dulce e inteligente; 4) Arregla tu casa. Debe estar recogida e impoluta para cuando llegue del trabajo; 5) Hazlo sentir en el paraíso; 6) Prepara los niños para que se encuentren relucientes ante la llegada de su padre; 7) Minimiza el ruido; 8) Procura verte feliz; 9) Escúchalo; 10) Ponte en sus zapatos; 11) ¡No te quejes!

Este ideario, manifiesta el retroceso en cuanto a las libertades que habían conseguido y defendido intelectuales antes de la Guerra, pues en ellos se subraya la idea de que la mujer es un objeto de placer, de servicio y atención hacia el hombre. Ideario propagado por medio de la introducción de la asignatura “Hogar” en el programa escolar de las niñas, por el cual se pretendía la “regeneración nacional”¹⁶. Por otra parte, Manuel Pérez Rúa nos recuerda que «para “casar bien”, las chicas de la generación de los 50 deberían ser novias formales (vírgenes) porque en caso de “pecado” o “mancha”, el castigo era el rótulo de “mujer fácil”»¹⁷.

Desde la antigüedad, todo rito antes de consumarse cuenta con la bendición de la máxima autoridad. Ésta es llevada a cabo por el jefe de cada tribu o de la familia, o

¹³ Jorge LUIS MARZO y Patricia MAYAYO: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 22.

¹⁴ Véase, Ángeles EGIDO y Jorge MONTER: *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*, Madrid, Sanz y Torres, 2018.

¹⁵ Durante la dictadura franquista a partir de los años cuarenta, todas las mujeres españolas, entre los 17 y los 35 años, debían pasar por la Sección Femenina un tiempo mínimo de seis meses.

¹⁶ Susana SUEIRO SEOANE: *Posguerra: publicidad y propaganda [1939-1959]* (cat. exp.), Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p. 94.

¹⁷ Manuel PÉREZ RÚA: «La generación femenina de 1950 y el cambio social (1950-2000)», *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 12, 1 (2013), p. 232.

bien, por el sacerdote. De ahí que, que el hilo conductor entre las fotografías seleccionadas para este apartado sea la “bendición”. En ambas instantáneas, la escena transcurre en un espacio privado, donde los novios postrados de rodillas reciben la aprobación para dar el sí quiero. Sin embargo, en *Bendición paterna* realizada por Piedad Isla en 1963 (Fig. 3) quien bendice a los novios es el padre, siguiendo la tradición hebrea, donde la bendición paterno filial hacía las veces de la pontifical; el padre haciendo oficio de sacerdote, y poniendo la diestra de su hija en la del joven, decía: «El Dios de Isaac, y de Jacob sea con vosotros, presida a vuestra unión y os colme de sus beneficios»¹⁸. En relación a la (Fig. 3) en la entrevista antes aludida Piedad expone: «la bendición del padre, era la primera parte de la boda. Los novios se arrodillaban y el padre les bendecía. Normalmente, a la iglesia se iba andando, incluido todo el cortejo de la boda. Primero, los novios, luego los padrinos y finalmente, la gente. Y cuando se llegaba a la iglesia, salía el sacerdote y les casaba a las puertas de la iglesia, antes de entrar»¹⁹.



Fig. 3. Piedad Isla, *Bendición Paterna*, 1963. CEDIMPA.

- La guardia civil, 1963.

Con el franquismo por bandera, el régimen había adoptado modelos de autosuficiencia económica del fascismo alemán e italiano mediante el control de los medios de producción, programas de obras públicas, movilidad y reasentamiento

¹⁸ César CANTU: *Historia Universal, tomo VIII, Documentos: Guerra, Legislación, Religión*, Gaspar y Roig, Madrid, 1987, 637.

¹⁹ Cita extraída del documental dirigido por Radio Televisión Española (RTV2) «Piedad Isla», *La voz de la imagen*, Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de internet (<https://www.youtube.com/watch?v=cNpDDAa3WtE>).

laboral, etc²⁰. La represión sistemática se efectuó por medio de distintos factores, a través de la Falange, en lo que se refiere al adoctrinamiento de la mujer, tal y como se aludía en el apartado anterior, pero en la sociedad, sobre todo a través de la Guardia Civil, quienes desde el 23 de julio de 1942 se configuraban como un Cuerpo de Ejército totalmente integrado a éste. Por otra parte, se ha de recordar que tras la Guerra Civil había surgido el fenómeno de los maquis o guerrilla antifranquista, grupo que solía esconderse en los bosques y en las montañas para evitar las represalias que los vencedores comienzan a practicar sobre los vencidos. En la provincia de Palencia, Ángel Casas Carnicero y Wifredo Román nos recuerdan en el capítulo “La Guerrilla republicana de Palencia” de la *Colección Historia de la Montaña Palentina* (2006) que hubo tres grupos de maquis en la región, cuya actividad tuvo lugar en las localidades de: Barruelo, Aguilar, pueblos cercanos a Salinas, La Lora palentina y zonas limítrofes de Burgos y Cantabria, montes de Pardomio, cerca de Vozmediano y Sabero, entre el cauce de los ríos Porma y Esla, Sahagún, Triollo, Saldaña, La Pernía, entre otros. Esta práctica guerrillera fue erradicada bajo órdenes del general Franco, en 1952, por la Guardia Civil, pese a ello, solían velar por el bienestar social, guardando el orden, tal y como se aprecia en la (Fig. 4), donde en un primerísimo plano aparecen de espaldas cuatro tenientes vigilando un partido de fútbol masculino. Este gesto, de situar a los personajes principales de espaldas, es un recurso frecuente en la Historia del imaginario visual (desde Giotto, Masaccio, Mantegna, Velázquez, Delacroix, Degas, y un largo etcétera), puesto que este efecto involucra al espectador, ya le hace adentrarse como si estuviese él mismo, mirando por el visor de la cámara. Por otra parte, al tratarse de una fotografía de mediados de los sesenta, el gesto de no mostrar los rostros de quienes “vigilan” se entiende como una crítica social y política al régimen.

²⁰ Jorge LUIS MARZO y Patricia MAYAYO: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 23.



Fig. 4. Piedad Isla, *La guardia civil*, 1963. CEDIMPA.

IV. Conclusiones

Las fotografías seleccionadas para este estudio son portadoras de datos esenciales y de conocimiento atemporal, lo cual permiten al espectador adentrarse en un mundo que ya no volverá, como es el caso de las fotografías realizadas por Piedad Isla, y por tanto atender al pasado o las formas de vida desde el presente. A través de éstas, se aprecia por medio del registro documental la evolución de la sociedad y como todavía perviven ciertas costumbres, como lo es la huebra.

Por otra parte, bien es cierto que el documento fotográfico no es un registro verídico en su totalidad, puesto que se encuentra condicionado por la propia mirada del fotógrafo. En este caso, de las fotografías a las que nos hemos referido en este artículo, quizás lo más interesante, sea que fueron suscitadas por la mirada curiosa de Piedad y por la búsqueda incesante de captar los pequeños instantes de la vida, esos que como gotas de agua se nos escapan de entre los dedos por no saber mirar.

A través de este escrito se ha podido evidenciar el retroceso en materia de los derechos e igualdad de la mujer, que supuso la imposición de las prácticas educacionales adoptadas por el régimen, así como la precaria economía de posguerra, pero también como en la actualidad se siguen manteniendo algunas costumbres de antaño. Finalmente, frente este panorama se podría decir que quizás, ya no había lugar

para la mujer moderna, sin embargo, en el ámbito fotográfico vemos gracias a la figura y obra de Piedad Isla, como es todo lo contrario, siendo ésta la punta de un iceberg, de personajes y referentes como ella, que aún están por descubrirse.