



Fotografía rural en la España de los años sesenta.

Iconografía de una representación de *Bodas de sangre* en Calzadilla (Cáceres) en las imágenes de Natalio Carlos Cristos

Rural photography in Spain in the 1960s. Iconography of a representation of *Blood Wedding* in Calzadilla (Cáceres) in the images by Natalio Carlos Cristos

Angélica García Manso

Universidad de Extremadura

<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

Resumen: : Dos fotografías sin datar con precisión recogen momentos de una representación de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, por un grupo juvenil de carácter amateur a caballo de los años sesenta y setenta en la pequeña localidad de Calzadilla (Cáceres). Además de la identificación de la obra, entre los motivos que es posible extraer de las imágenes captadas por Natalio Carlos Cristos se cuentan detalles técnicos (el tipo de película), escenográficos (el lugar y la época de la representación, así como los elementos del decorado), sociológicos (la participación de jóvenes relacionados familiarmente con labores agropecuarias en momentos de fuerte emigración hacia regiones industrializadas) e icónicos (la vestimenta del luto o el atributo de unas hachas, además del escudo de la organización que fomenta la actividad teatral) que convierten sendas instantáneas en testimonios históricos y culturales del momento.

Palabras clave: Fotografía rural. Fotografía teatral. Representación teatral amateur. Iconografía de la imagen teatral. Calzadilla (Cáceres).

Abstract: Two undated photographs show moments from a performance of Federico García Lorca's *Bodas de sangre* by an amateur youth group between the 1960s and 1970s in the small town of Calzadilla (Cáceres). In addition to the identification of the play, among the motifs that can be extracted from the images taken by Natalio Carlos Cristos are technical details (the type of film), scenographic details (the place and time of the performance, as well as the elements of the set), sociological details (the participation of young people with family ties to agricultural work at a time of strong emigration to industrialised regions) and iconic details (the mourning clothes or the attribute of axes, as well as the shield of the organisation that promotes the theatrical activity) that turn these snapshots into historical and cultural testimonies of the time.

Key Words: Rural photography. Theatrical photography. Amateur theatrical performance. Iconography of the theatrical image. Calzadilla (Cáceres).

Fecha de envío: 14 julio 2024

Fecha de aceptación: 2 octubre 2024

García Manso, A. (2026). Fotografía rural en la España de los años sesenta. Iconografía de una representación de *Bodas de Sangre* en Calzadilla (Cáceres) en las imágenes de Natalio Carlos Cristos, *CRÁTER, Arte e Historia*, 4, 15-30. <https://dx.doi.org/10.12795/crater.2026.i04.02>

1. Introducción: Natalio Carlos Cristos en el panorama de la fotografía rural en la provincia de Cáceres.

La trascendencia de los fotógrafos rurales semiprofesionales que desarrollaron su trabajo a lo largo del siglo XX empieza a ocupar la atención de los análisis académicos al considerar su inestimable papel como documentalistas tanto de un entorno de proximidad (Benlloch et al., 2014; Lázaro, 2014; García-Manso, 2021a), como de la estructura socioeconómica y política de tal entorno, de sus vivencias y festividades religiosas, y, en fin, también de sus inquietudes culturales (Pena, 2020), según se descubre, por poner un ejemplo con la fotografía Piedad Isla en el entorno de Palencia (Alvoz, 2017; Barrios y Sáinz, 2018), en los fotógrafos populares de Jaén (Lara y Lara, 2011) o de La Mancha (Escudero y Reales, 2009). De acuerdo con ello, ciertamente en el entorno se presta atención a fiestas y tradiciones antropológicas, y, por descontado, a bodas y bautizos como celebraciones familiares así como a necesidades administrativas (para documentos de identidad y de familia numerosa), de los que los fotógrafos dejan amplio testimonio en sus imágenes, al igual que a nevadas y riadas como temas en enclaves donde tales fenómenos meteorológicos e hidrológicos son poco habituales, o a las características de la naturaleza del enclave con anterioridad a la eclosión del interés por el patrimonio biológico local; pero también los fotógrafos prestan atención a los monumentos de su entorno (aspecto importante para constatar el estado de conservación en la época) y a manifestaciones más excepcionales, como puede ser el rodaje de una película, o a testimonios artísticos que implican a los lugareños de manera activa, como puede ser el teatro, según se considerará más en detalle en epígrafes posteriores.

Por consiguiente, el carácter como documento que posee la fotografía rural no es exclusivamente etnográfico, sino que aporta también claves estéticas y de índole cultural. Y es que, de alguna manera, la fotografía rural es inseparable de su interpretación; es decir, imagen e interpretación constituyen el sentido de la instantánea toda vez que su contexto primigenio es explícito. Así, una fotografía de una representación teatral no se confunde con otro hipotético contexto para la imagen, pues su propósito evidente es el de fijar un instante de un espectáculo que es, de por sí, efímero, y donde la participación de los intérpretes resulta próxima tanto para el fotógrafo como para el grupo social que asiste a la representación y contempla la imagen fotográfica.

En este contexto, desde una perspectiva cronológica existen en la provincia de Cáceres diferentes hitos y polos: las localidades de mayor envergadura socioeconómica y administrativa, caso de Plasencia, Coria, Navalmoral de la Mata, Trujillo o Valencia de Alcántara, son las que aportan mayor número de imágenes desde las primeras décadas del siglo XX (Muro, 2000a, 2000b). Los fotógrafos extranjeros constituyen un hito antropológico para la región y la provincia, hasta el punto de que antiguas imágenes de algunas de sus localidades se han revelado icónicas. Será a partir de mediados de siglo cuando se incorporen, a caballo entre la profesionalidad y el amateurismo, grandes fotógrafos rurales, que combinan saber profesional con gusto formal o estético (sobre la estética fotográfica, como síntesis, Fontcuberta, 2003). Así, sin olvidar a otros profesionales que, aunque radicados en la capital provincial, dejan testimonio de diversos enclaves próximos a Cáceres (Guerrero, 2009-2013), en Alcántara trabaja Remigio Mestre (García Manso, 2023), en Garrovillas Wifredo López Vecino (García Manso, 2021a), en Gata Félix Simón (Pérez Simón, 2020), por citar únicamente tres de un listado que es mucho más extenso, según reflejan los estudios en cierta forma pioneros de Matilde Muro (Muro, 2000a, 2000b y 2010) y los repertorios regionales (Vivas et al., 2020).

Es en este escenario donde se puede situar el trabajo de Natalio Carlos Cristos (1934-1989), objeto del presente estudio; su labor se desarrolló fundamentalmente en las localidades cacereñas de Calzadilla y La Moheda de Gata. Por lo demás, en la actualidad,

el conocimiento de la obra de tales fotógrafos se ha visto fuertemente reforzado y difundido a través de las redes sociales, de blogs y plataformas como Facebook. A este respecto, el paradigma que aporta la página *Historia en Fotografías* de Natalio Carlos Cristos, de la que están extraídas las imágenes del presente estudio, es elocuente, pues, por ejemplo, alberga más instantáneas que las que aparecen publicadas en los dos volúmenes editados por la Diputación Provincial de Cáceres. Además, los comentarios enriquecen el valor documental de la propia fotografía de una manera más dinámica que los formatos tradicionales.

2. Las representaciones teatrales como tema de la fotografía rural.

Al igual que sucede en relación con la difusión de la fotografía rural, que se produce, sobre todo a partir de los años cincuenta del pasado siglo XX, algo concomitante es posible apreciar a propósito del fenómeno del teatro en ámbitos eminentemente rurales, sobre todo en aquellas localidades que, por envergadura, no contaban con un inmueble para representaciones, entre otros motivos porque su uso sería meramente ocasional. Tampoco las unidades escolares, que en las zonas rurales se vieron fuertemente reforzadas a partir de mediados de siglo, poseían salones lo suficientemente dotados para la representación de obras teatrales. Por el contrario, eran los *movie theaters* o cinematógrafos, con un uso más rentable, los espacios donde podía tener lugar también, además de proyecciones, la puesta en escena de obras teatrales, a pesar de que en muchas ocasiones se carecía de holgura suficiente para la actuación; se trataba de un tipo de edificio cuyo apogeo se produce también a partir de la mitad del siglo XX en regiones como Extremadura.

En todo momento nos referimos a poblaciones de economía predominantemente agropecuaria (no comercial ni industrial; tampoco como centros administrativos) y con una demografía que en torno al año 1950 giraba entre los mil y los mil quinientos habitantes, límite con el que, por ejemplo, el negocio de la exhibición cinematográfica, aunque solamente sea en los fines de semana, parecía rentable si se atiende a los censos empresariales que se conservan. Es decir, aludimos a localidades donde, salvo excepciones, resultaba complejo que cuajara la formación de grupos de teatro estables con un número suficiente de personas implicadas en la idea de poner en escena obras con cierta continuidad y compromiso, además de que tales poblaciones solían carecer de centro social, algo que sí sucedía desde finales del siglo XIX en poblaciones de mayor entidad y demografía. Es verdad que, tras la Guerra Civil, la dictadura franquista condicionó aún más las posibilidades de funcionamiento de tales círculos sociales, salvo que estos se asociaran a la iglesia y a estamentos socioculturales creados y controlados por la administración franquista, incluidos los relacionados con las Cajas de Ahorro (Salguero, 2008).

En este contexto, Calzadilla contaba con cinematógrafo desde el año 1953, el cine Grema, nombre que surgió del acrónimo de los nombres de sus promotores, con un aforo de poco más de doscientas butacas. Por otra parte, la localidad apenas superaba el millar y medio de habitantes a las puertas de comenzar el enorme declive poblacional que supuso desde los años sesenta la emigración, con el vaciamiento poblacional del campo cacereño (acerca de Calzadilla recientemente se ha publicado una monografía: Ramos Rubio y Gómez Ferreira, 2022). En esta coyuntura, general en el entorno, el teatro en la localidad se limitaba a las representaciones esporádicas en casetas por grupos ambulantes en momentos que solían coincidir con las ferias anuales y donde los lugareños eran espectadores y no partícipes directos del espectáculo, incluso en las ocasiones en las que la promoción cultural de la administración política se ejercía sobre zonas deprimidas, tal como había sucedido con iniciativas como las de las Misiones Pedagógicas durante la II República Española.

Pues bien, si no había teatro ni se permitían desfiles callejeros como los relacionados con carnavales, era improbable que existiera fotografía teatral, como, por ejemplo, se documenta en Trujillo desde el siglo XIX, con agrupaciones de aficionados sociológicamente situados en el ocio de una burguesía alta (Ramos Rubio y Pérez Zubizarreta, 2009; Ramos Rubio, 2021; también, en relación con Navalmoral de la Mata, Quijada, 2001); o como sucedió en los años cincuenta en la propia ciudad de Cáceres, con el surgimiento de grupos de teatro -e incluso de cine amateur- asociados a entidades como Acción Católica e inspirados desde el propio obispado, cuya sede se ha trasladado ya desde Coria a Cáceres (García Manso, 2013). Finalmente, en otras poblaciones la fotografía teatral se centraba en las representaciones escolares desde finales de los años sesenta, momento en que se popularizaron las cámaras de uso particular (dentro del ámbito escolar se ubicaban también las representaciones derivadas de fines catequéticos, relacionadas con iniciativas parroquiales, como sucede en poblaciones medianas, caso de Hervás o Peralda de la Mata, por poner únicamente dos ejemplos).

Por lo demás, en general la fotografía teatral se solía depositar en la fotografía de prensa, donde la imagen funciona como recurso paratextual que amplificaba la crónica sobre una representación (García Manso, 2021b); no era tal el caso de las esporádicas representaciones teatrales que se daban en modestas comunidades rurales como Calzadilla, donde las fotografías carecían de difusión y solían concebirse más como retratos que como documento, incluso en manos de fotógrafos vocacionales como Natalio Carlos Cristos, aunque estos se hicieran eco peculiar de una imagen teatral que hacía hincapié en la forma y reivindicación de una forma de ocio concreta en enclaves rurales.

Pues bien, en el amplio corpus editado de imágenes de Natalio Carlos Cristos se registran al menos seis fotografías teatrales, que sobresalen por el propio tema abordado y a las que se pueden añadir otras dos sobre una actuación de la cantante folclórica Antoñita Moreno que se desarrolló en exteriores durante la grabación de un programa televisivo, imágenes estas últimas que también están publicadas en los volúmenes *Memoria viva Calzadilla. La mirada de un pueblo* (Diputación Provincial de Cáceres, 2022) y *Memoria viva Calzadilla 2* (Diputación Provincial de Cáceres, 2023).

De tales instantáneas propiamente teatrales las fotografías recogen tres representaciones diferentes llevadas a cabo por aficionados, carentes de fecha, que tienen lugar probablemente durante el verano, a cargo de personas predominantemente jóvenes, además de niños. La calidad de las imágenes denota un propósito diferente que el registro privado, propia de un fotógrafo con inquietudes que van más allá de lo meramente coyuntural.

De las tres representaciones, una se desarrolla en una escenografía de interior contemporáneo, con una decoración propia de una sala de estar en un piso de los primeros años setenta del pasado siglo XX. Las otras dos reflejan un carácter más propiamente campestre, en exteriores; incluso en una de ellas se muestra un borrico en el escenario, ante una puerta pintada donde se lee "Posada del viento". En la representación cuya trama aparece más centrada en interiores (Figs. 1 y 2), en la que incluso se aprecia la presencia de una figura con una especie de cofia -acaso una criada-, los personajes que predominan son femeninos, tanto mujeres jóvenes como niñas.



Figuras 1 (Arriba) y 2 (Abajo). Natalio Carlos Grande (s. f.). Historia en fotografías de Natalio Carlos Cristos, fotógrafo. Facebook. Recuperadas el 15 de julio de 2024, de <https://www.facebook.com/share/p/b3X1hQxRpkwfEsPx/> y <https://www.facebook.com/share/5zxjwmh2PYb7kChy/>.



Por el contrario, en la obra en la que figura el borrico, son muchachos jóvenes de aspecto supeditado a sus labores agrarias los que aparecen (Figs. 3 y 4). En una y otra la imagen ofrece un nítido blanco y negro, que refleja cómo las sesiones fotográficas en que se llevaron a cabo fueron una para cada representación, con unos medios semejantes. La tónica dominante es la de la instantánea en apariencia casual, con el fin de dejar constancia testimonial de las obras al tiempo que la importancia de que se atestigüe el hecho teatral. Resulta curioso que únicamente se documenten dos imágenes por obra, y que en estas no se repitan los personajes o actores, síntoma al respecto de un interés también retratístico.



Figuras 3 (Arriba) y 4 (En la página siguiente a tamaño completo). Natalio Carlos Grande (s. f.). Historia en fotografías de Natalio Carlos Cristos, fotógrafo. Facebook. Recuperadas el 15 de julio de 2024, de <https://www.facebook.com/share/p/xvFu6FicZnyFxae9/> y <https://www.facebook.com/share/p/BcwJyGAraLFAnsdS/>.



Por su parte, según se podrá apreciar en el próximo epígrafe, las otras dos instantáneas de ambiente rural (Figs. 5 y 6), que también responden a una misma representación -aunque diferente de la que reflejan las otras fotografías-, ofrecen un carácter más singular, tanto en su composición y cromatismo como en los motivos que se trasladan a la imagen. Y es que, en efecto, parecen hechas con una película en color deteriorada o de mala calidad, lo que deviene en un virado desvaído, más próximo al blanco y negro y con numerosos matices del gris, que al color. Sin embargo, tales circunstancias no impiden su análisis como documento gráfico, pues poseen un interés intrínseco, según se pretende argumentar en las presentes páginas.

En verdad, además de retratar a los figurantes, el fotógrafo añade más rasgos peculiares si se contrastan a las imágenes previas: ya no se trata de un enfoque frontal o, a lo sumo, frontolateral o en leve contrapicado, sino nítidamente lateral y con un contrapicado más pronunciado hasta el punto de que es posible apreciar la tarima del escenario, y, en concreto, el escudo que preside el centro de dicho escenario. Es más, con el fin de que se aprecie con mayor amplitud dicho escudo sin perder la escena la segunda de las fotografías desestabiliza el fondo, que aparece inclinado. En otras palabras, para Natalio Carlos Cristos es importante que se vea el escudo, cosa que solamente sucede a propósito de esta representación y no de las otras anteriormente señaladas.

3. Análisis de las imágenes de Natalio Carlos Cristos acerca de la representación de *Bodas de sangre* en la localidad de Calzadilla.

En relación con la primera de las fotografías mencionadas (Fig. 5), a partir del enfoque casi frontal de la imagen es posible apreciar el carácter estrecho del escenario (en realidad, diseño de arquitectura de un *movie theater*, donde prevalece la proyección de películas sobre el espacio de representación). El lugar de la pantalla se decora con un estrecho tapiz de tela que recorre todo el fondo horizontal, donde se cuelgan fotografías a la manera de cuadros en un interior, pero con el fin de recrear un paisaje de mayor envergadura que el que se aprecia por la presencia de un seto arbolado pegado al mismo fondo como una hilera de ramajes adheridos. En el ajustado espacio restante se mueven los personajes, ante los que se sitúa un simbólico tronco, que, de alguna manera, marca el límite del escalón de la tarima. Se forja así una especie de doble camino escenográfico, remarcado por un lado en el tapiz vertical y, por otro, en el sendero entre el tronco y el seto.

El fotógrafo ha querido recoger también el tablero del escenario, forrado, en cuyo ángulo inferior izquierdo se aprecia el escudo del movimiento de voluntariado juvenil OJE, que, hasta el año 1977, mueve a sus monitores (estudiantes universitarios comprometidos y con una ideología predominantemente conservadora) hacia diferentes poblaciones con el fin de dinamizar durante los veranos los entornos rurales con iniciativas deportivas y culturales. El escudo parece diseñado para la ocasión, como revela la orientación del león rampante (en otras palabras, toda la decoración responde a una propuesta meramente rudimentaria, aunque funcional). De alguna manera, el fotógrafo ha querido remarcar que la imagen responde a una representación y que está respaldada por la asociación simbolizada en el escudo.



Figura 5. Natalio Carlos Grande (s. f.). Historia en fotografías de Natalio Carlos Cristos, fotógrafo. Facebook. Recuperada el 15 de julio de 2024, de <https://www.facebook.com/share/p/WDSYJZBt7oVGe41c/>.

Los elementos iconográficos denotan la importancia de hacerse eco de un entorno rural que, en realidad, es cercano, al tiempo que se aborda desde cierto distanciamiento, fruto acaso de la fuerte emigración que se produce en la década de los años sesenta en el conjunto de la región extremeña, y del regreso durante las vacaciones de parte de las familias (hijos y jóvenes en edad escolar y sus madres). El vestuario también resulta, a la vez, próximo a la época (pantalones acampanados, muy en boga a caballo entre los años sesenta y setenta) y anacrónico (el chaleco y el vestido oscuro de corte largo y con calados, como ropa de luto), que busca situar la escena décadas atrás. Es decir, la imagen denota una situación de fondo híbrida en la relación con el entorno rural, que es al tiempo próximo y se percibe desde cierto distanciamiento. En cuanto al gesto, la mirada baja que ha captado el fotógrafo denota un momento reflexivo en el diálogo de sendos personajes, con ademán serio, que no posan para el retratista (hecho importante este para reforzar el carácter teatral de la imagen a la vez que resalta una desavenencia dramática).

De esta manera, el fotógrafo se hace presente a partir de la combinación del espacio teatral, de los elementos escenográficos en juego y de la pose que adoptan unos actores ajenos a la cámara. Lo hace a la vez que remarca la simultaneidad de dos percepciones: un drama rural representado en un entorno rural y la participación de unos actores que hacen de personajes y de sí mismos. La orientación levemente lateral del encuadre añade dramatismo, con cierto desequilibrio (que refuerza la visión incompleta del escudo y de la delimitación de la tarima), de forma que la mirada del fotógrafo establece también cierta severidad trágica a la escena.

La segunda fotografía (Fig. 6), aunque efectuada desde un punto algo más lejano, confirma todos los rasgos del enfoque de la primera. Ahora bien, el cambio escenográfico fundamental se descubre en el leño que ocupa el primer plano de la escena, en el que aparecen hincadas tres hachas, lo cual denota claramente un momento dramático posterior al de la primera fotografía. El simbolismo del número tres y la iconografía de las hachas poseen reminiscencias clásicas en las figuras mitológicas de las Parcas y de sus tijeras transmutadas en las figuras de los tres leñadores en un ámbito eminentemente trágico que permite identificar de forma precisa la obra: se trata de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca (1898-1936), rica en tales elementos míticos, según se ha considerado en la ingente literatura secundaria al respecto, como, por poner un ejemplo pionero, el estudio de Andrew A. Anderson (Anderson, 1987). En este contexto tampoco resulta difícil reconocer la escena de la primera fotografía, con el novio y su madre enlutada en los preámbulos del drama.

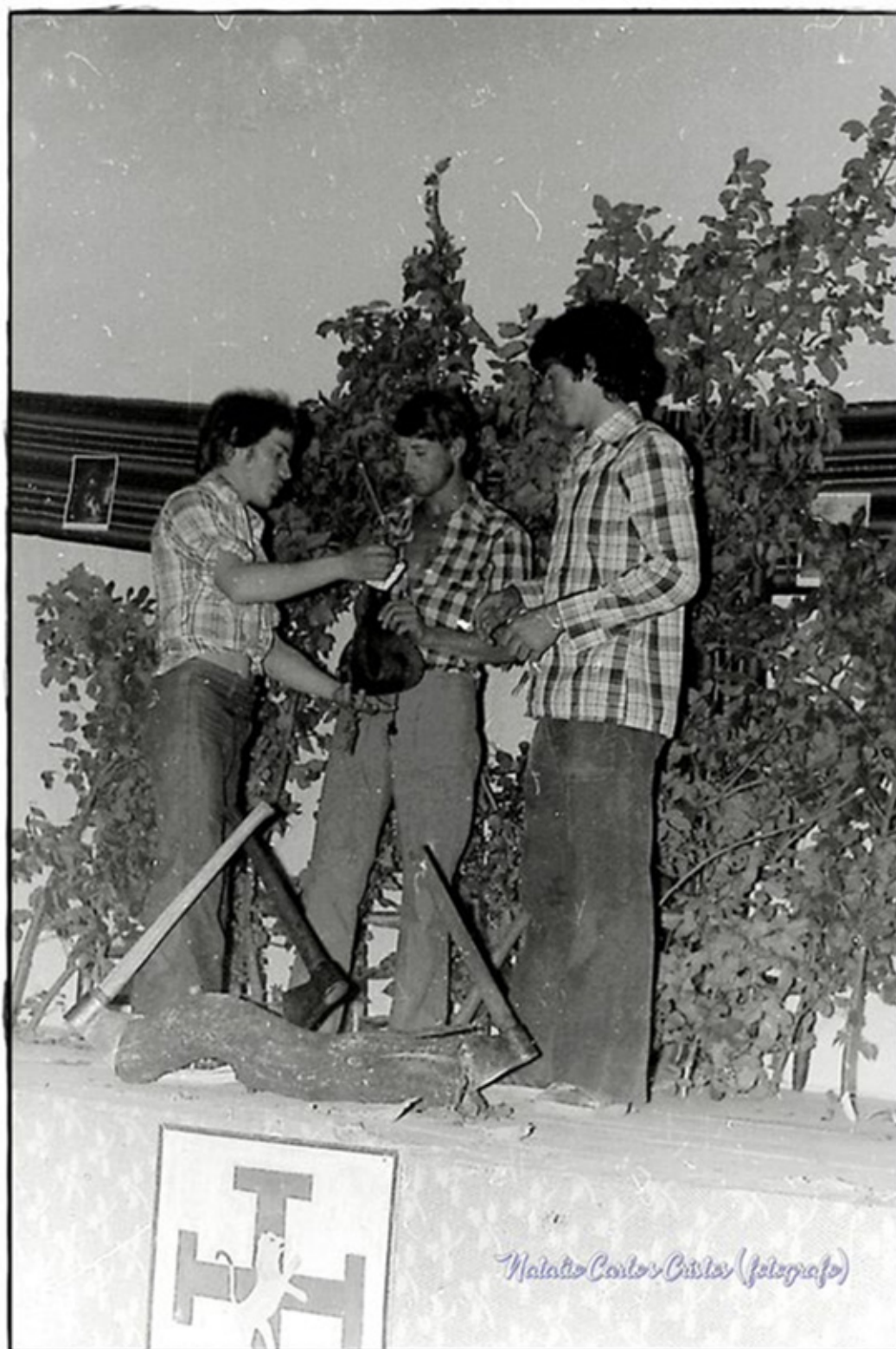


Figura 6. Natalio Carlos Grande (s. f.). Historia en fotografías de Natalio Carlos Cristos, fotógrafo. Facebook. Recuperada el 15 de julio de 2024, de <https://www.facebook.com/share/p/Crttfv3umPpJeaBg/>.

Ahora bien, más allá de la identificación textual de las imágenes, la clave hermenéutica se encuentra en cómo un grupo amateur, probablemente convocado "ad hoc", en un momento de difusión de la fotografía en color a principios de los años setenta en ámbitos rurales, representa el drama lorquiano en un pequeño cine de una localidad de economía fundamentalmente agropecuaria. Y cómo la escenografía permite identificar uno de sus iconos más característicos, como son los tres leñadores simbolizados además por sus tres hachas clavadas sobre un tocón tendido.

4. Conclusión: Lorca a caballo entre los años sesenta y setenta en un ámbito rural a cargo de organizaciones juveniles del régimen.

Varios son los aspectos que transmiten las dos fotografías analizadas. A efectos, literarios permiten documentar una representación de una obra de Federico García Lorca en una zona rural a pesar de las ambiguas connotaciones que posee el dramaturgo a lo largo de la dictadura franquista (Vilches, 2008); más aún en unos momentos en los que las representaciones profesionales de *Bodas de Sangre* se encuentran en una especie de interregno, según se documenta en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, donde no se constatan representaciones profesionales en casi cuatro lustros, entre 1962-1963 y 1980. Y, en lo que concierne a las representaciones de grupos no profesionales, chocan con la negativa de los herederos del escritor a que el régimen franquista en sus estertores edulcore, a través de grupos no profesionales, la radicalidad que presenta la obra de Lorca en su conjunto, según se descubre en la información que facilita Juan Carlos Molano Gragera a propósito de un intento de representación en Extremadura (en Montijo, provincia de Badajoz más concretamente), en el año 1974 (Molano, 2021).

En cuanto a las ediciones de la obra en las que hipotéticamente pudiera haberse apoyado la representación de Calzadilla, al margen de las tiradas de bolsillo que circulan, aparecidas tanto en Buenos Aires como en España desde finales de los años 40, y en el Círculo de Lectores en 1968, y dejando a un lado también otras publicaciones impresas en el extranjero, se hace preciso mencionar dos más peculiares, pues se ven acompañadas de imágenes. Se trata del *Teatro Selecto*, aparecido en Madrid en 1969 a cargo de la editorial Escelicer con introducción de Antonio Gallego Morell, y de *Bodas de Sangre* en edición de José Monleón en la colección "Voz e Imagen" de la editorial barcelonesa Aymá en el año 1971 (García Lorca, 1969 y 1971). Es decir, se trata de ediciones que pueden respaldar, tanto en fecha como, en especial, en inspiración gráfica, la puesta en escena fotografiada por Natalio Carlos Cristos.

Por lo demás, la elección de obra y figurantes se presentan como las dos caras de una misma moneda: jóvenes de una población de economía agropecuaria encarnan a personajes ubicados en un enclave rural, de forma que, o hacen de sí mismos o, inspirados en unas raíces rotas por la emigración, de alguna manera encarnan a sus padres y abuelos. Al cabo, en una lectura ciertamente superficial, la obra precave contra la desestabilización que provoca, tanto en lo social como en lo familiar y personal, dejarse llevar por la pasión sexual, como si esta se viera acrecentada, además, en un entorno campesino. Es decir, puede existir una clave moral en el drama, por encima del trágico peso de lo atávico en las relaciones humanas; es decir, por encima de la posibilidad de la liberación personal frente a las convenciones ancestrales.

Dicha clave puede justificar el hecho de que la puesta en escena aparezca respaldada por una organización juvenil nacida al amparo de la administración franquista, y que el mismo fotógrafo esté interesado en reflejar en la imagen esta coyuntura, como

una especie de justificación de que las personas encargadas de promocionar el teatro en entornos rurales han cumplido con su misión y que una obra de García Lorca podía representarse con la iniciativa y legitimación que aportaba la OJE.

El contexto ha de entenderse en el teatro auspiciado desde instancias universitarias, si bien se hace preciso diferenciar TEU (Teatro Español Universitario, promovido por el sindicato SEU, emanado desde el régimen dictatorial) y otras propuestas (Comas, 2003-2004), como la que surge del hecho de que se muestre un escudo de la OJE en la representación de Calzadilla. Pero es que TEU y OJE responden a cronologías diferentes: cuando se funda la OJE el TEU se ve abocado a una fuerte evolución, que levanta sospechas políticas, algo que no sucede con la OJE, con un carácter más paramilitar (Arnalte, 2006; Connolly, 2024).

No obstante, existe otra distinción básica, y es que, a la manera de la antigua La Barraca fundada por Lorca, el TEU representa obras, en tanto la OJE promueve la participación en las obras (García Lorenzo, 1999; Huerta, 2018 -con análisis bibliográfico-). Entre las obras que llegan a representar algunas secciones del TEU se encuentran textos de Lorca, si bien entre estas no figura *Bodas de sangre*. Por lo demás, el SEU se radica en todas las capitales provinciales, cuenten o no con centros universitarios, y organizan actividades en el marco del Frente de Juventudes (sindicato juvenil de la Falange como partido único) en el que se inscriben, pero, en el caso del teatro, haciendo circular las puestas en escena que llevan a cabo, raramente promoviendo una nueva representación a cargo de jóvenes de una localidad, pertenezcan o no a cualquiera de las organizaciones que, en el fondo, son la misma.

Por su parte, la OJE se caracteriza por la convivencia en campamentos en los que tienen cabida las representaciones teatrales, pero, salvo contadas excepciones, tales convivencias son fundamentalmente masculinas (el TEU tenía un carácter mixto). La participación de chicas y mujeres jóvenes en las actividades de la OJE es posible si se actúa de manera paralela, por ejemplo, en el caso del teatro mediante la organización de puestas en escena en zonas rurales sin que medie la disposición de una convivencia de aire castrense. Se trata en buena medida de muchachas universitarias ideologizadas con el régimen que no tienen cabida en los planteamientos de un TEU que evoluciona con rapidez hacia formas de teatro independiente. La evolución de la OJE en los años de la etapa final de la dictadura franquista y los primeros años de la transición política, hasta 1977, hace que no se conserve documentación, al ser descentralizados sus archivos y dispersos y abandonados todo tipo de expedientes y registros (Fernández Hevia, 2002, p. 33).

Tal puede ser el caso de Calzadilla, con una serie de representaciones promovidas en alguno de los casos por una joven foránea que es acogida por las familias de las chicas que participan en las obras, según aparecen en los comentarios de la red social Facebook que hemos enlazado en las fotografías. Dicha joven ni siquiera tiene por qué proceder de Cáceres, sino de Madrid o Salamanca, por señalar dos puntos motrices del desarrollo universitario del momento que afectan a la provincia cacereña.

Las dos fotografías de Natalio Carlos Cristos sobre la representación de *Bodas de sangre* reflejan una manifestación a caballo entre una puesta en escena previsible en sus limitaciones y un trabajo reflexivo, propiamente teatral, según se descubre en los gestos y la disposición de los objetos. Esto significa que la dirección escénica no es superficial, así como la capacidad de reunir a los jóvenes de la localidad para poner en pie tres obras de teatro, que podrían ser incluso de años diferentes.

Dicho trabajo reflexivo interviene sobre la estrechez del escenario que permite ubicar el lugar de la representación en un pequeño cine rural, de forma que se produce

una llamativa inversión de las formas que adquiere el ocio: del teatro no se avanza hacia el cine, sino que es el cinematógrafo el que propicia las tablas, en unos momentos en los que aún puede resultar más accesible el montaje de una obra que la realización de una película.

En definitiva, las fotografías de Natalio Carlos Cristos reflejan dos interesantes momentos de la puesta en escena de la obra lorquiana y de sus circunstancias: de un lado, la mujer enlutada y cabizbaja que expresa sus dudas a su hijo, el novio, ante un tronco que los aísla; y, otro, la escena de los leñadores, de inspiración mitológica, donde el tronco adquiere un inesperado sentido hermenéutico, ya no sólo como barrera frente a los acontecimientos, sino como cárcel cruenta ante el desarrollo inevitable de tales acontecimientos, algo que se ve reforzado por la angostura del espacio de representación. De esta forma, iconografía y escenografía constituyen rasgos de la fuerza visual de las imágenes del fotógrafo de Calzadilla, al tiempo que enriquecen el conocimiento sobre la recepción del texto lorquiano.

Referencias

- Alvoz, E. (2017). Piedad Isla: Reportajes fotográficos de los años cincuenta del siglo XX en "El Diario Palentino" – "El Día de Palencia". *Documentación de las Ciencias de la Información*, 40, 133-156.
- Anderson, A. A. (1987). García Lorca's *Bodas de Sangre*: The Logic and Necessity of Act three. *Hispanófila*, 90, 21-37.
- Arnalte, A. (2006). OJE, la pequeña Falange Española sucesora del Frente de Juventudes. En J. C. Laviana, D. Arjona y S. Fernández (edd.), *Spain is different: llega la fiebre del turismo*. 1960 (pp. 126-135). Unidad Editorial.
- Barrios Felipe, M., y Sáinz Vidal, E. (2018). *Piedad Isla. Fotografía humanista en la Montaña Palentina*. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.
- Benlloch Serrano, J., García Cáceres, M. y Vicente, P. (2014). dFoto. Directorio de fondos y colecciones de fotografía en España. Un instrumento para la investigación y preservación de la fotografía. *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 12, 23-31.
- Carlos Cristos, N. (2022). *Memoria viva. Calzadilla. La mirada de un pueblo*. Diputación provincial de Cáceres.
- Carlos Cristos, N. (2023). *Memoria viva. Calzadilla. La mirada de un pueblo 2*. Diputación provincial de Cáceres.
- Comas Rubí, F. (2003-2004). Bibliografía sobre asociaciones juveniles en España. *Historia de la Educación*, 22-23, 509-517.
- Connolly, E. (2024). *Nostalgia de la OJE*. Fides Ediciones.
- Escudero Buendía, F. J., y Reales Parra, A. (2009). La fotografía en el entorno rural manchego en el siglo XX: Socuélamos y el archivo de los hermanos Reales. En I. F. Álvarez Delgado y A. L. López Villaverde (edd.), *Fotografía e Historia: III Encuentro en Castilla-La Mancha* (pp. 341-352). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Fernández Hevia, J. M. (2002). Fuentes documentales para el estudio de la política de juventud durante el franquismo: Las delegaciones provinciales del Frente de Juventudes. *AABADOM*, 13, 29-40.
- Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica*. Gustavo Gili.
- García Lorca, F. (1969). *Teatro Selecto* (con introducción de A. Gallego Morell). Escelicer.
- García Lorca, F. (1971). *Bodas de sangre* (edición de J. Monleón). Aymá.
- García Lorenzo, L. (ed.) (1999). *Aproximación al Teatro Español Universitario*. CSIC.
- García-Manso, A. (2013). *El octavo pecado (de la) capital: El cine en el Cáceres de los años 50*. Editora regional de Extremadura.
- García-Manso, A. (2021). Memoria de un espacio en trance de sumersión: Análisis iconográfico de la imagen de "El joven saltador ante los puentes", fotografía de Wifredo López Vecino (año ante quem 1969). *Arte y políticas de identidad*, 24, 148-165.
- García-Manso, A. (2021). La fotografía teatral de prensa en festivales en exteriores: un ejemplo de la síntesis entre el momento periodístico y la escenografía de la representación. *Revista de Estudios Extremeños*, 77, 1475-1492.
- García-Manso, A. (2023). Pajareras en una ventana de piedra labrada en Alcántara (Cáceres), de Remigio Mestre. *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 23, 97-109.
- Guerrero, J. (2009-2013). *Juan Guerrero Fotógrafo*. <http://fotografojuanguerrero.blogspot.com/>
- Huerta Calvo, J. (2018). Introducción al estudio del teatro español universitario en su primera etapa (1940-1951). Una bibliografía crítica. *Anales de Literatura Española*, 29-30, 13-45.
- Lázaro Sebastián, F. J. (2014). Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, 13, 207-220.

Lara López, E. L., e I. Lara Martín-Portugués (2011). Fotografía jiennense en tiempos de Zabaleta: Iconografía rural. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 204, 205-304.

Molano Gragera, J. C. (2021). El teatro de aficionados en Montijo durante los siglos XIX y XX. En Blog *Historias de Montijo*. <https://historiasdemontijo.com/el-teatro-de-aficionados-en-montijo-durante-los-siglos-xix-y-xx/>

Muro Castillo, M. (2000a). *Fotografía en Extremadura hasta 1951* (Cuadernos populares). Editora Regional de Extremadura.

Muro Castillo, M. (2000b). La fotografía en Extremadura. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, 27, 120-139.

Muro Castillo, M. (2010). Karpint: la memoria. En *Karpint. Magia y Luz, 1910-1972*. Ayuntamiento de Coria.

Pena Castro, M. J. (2020). La cultura popular española en las fotografías de Ruth Matilda Anderson: Representaciones del pasado y relecturas digitales. *Boletín de Literatura Oral*, 3, 87-102.

Pérez Simón, S. (2020). Retratismo rural ambulante en Sierra de Gata. En S. Rodríguez Becerra y J. M. Valadés Sierra (edd.), *La cultura vivida: Homenaje al profesor Javier Marcos Arévalo* (pp. 359-384). Fundación CB.

Quijada González, D. (2001). Un siglo de teatro en Navalmoral: Los tiempos antiguos. En D. Quijada González (coord.), *VII Coloquios Histórico-Culturales del Campo Arañuelo* (pp. 69-88). Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata.

Ramos Rubio, J. A. (2021). *Crónicas trujillanas, 1870-2020*. Tau Editores.

Ramos Rubio, J. A., y Gómez Ferreira, R. (2022). *Historia y patrimonio de Calzadilla y su territorio*. Tau Editores.

Ramos Rubio, J. A., y Pérez Zubizarreta, M. T. (2009). *Trujillo. Mirada atrás II*. Amberley.

Salguero Carvajal, A. (2008). Actividad cultural en la Extremadura del medio siglo. *Revista de Estudios Extremeños*, 64, 155-172 [168-169].

Vilches de Frutos, F. (2008). El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986). *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 33, 65-110.

Vivas Moreno, A., Nuño Moral, M.V., y Rubiano Montano, P. (2020). Los recursos documentales fotográficos en Extremadura. En M. T. Fernández Bajón e I. Villaseñor Rodríguez (edd.), *Retos y tendencias de la investigación hispano-mexicana en Ciencias de la Información y de la Documentación* (pp. 144-160). Universidad Complutense.