

Año LXXIX. urtea

272 - 2018

Septiembre-diciembre
iraila-abendua



Príncipe de Viana

SEPARATA

Juan Dolcet Santos.
Rompiendo fronteras,
más allá del retrato
convencional

Yoania Alejandra TORRES LUNA



Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXIX • n.º 272 • septiembre-diciembre de 2018
LXXIX. urtea • 272. zk. • 2018ko iraila-abendua

VIEJOS Y NUEVOS ESPACIOS DE FRONTERA /
MUGAKO ESPAZIO ZAHAR ETA BERRIAK
Pilar Andueza Unanua, Maite Díaz Francés (coords./koords.)

Presentación / Aurkezpena	
Pilar Andueza Unanua	809

FENOMENOLOGÍA DEL PAISAJE DE FRONTERA:
ESPACIOS EN CONTACTO /
MUGAKO PAISAIAREN FENOMENOLOGIA:
KONTAKTUAN DAUDEN ESPAZIOAK

Superación de las fronteras en el nuevo ecosistema comunicativo	
Pedro Lozano Bartolozzi	819

De los orígenes del término <i>facería</i> : contrastando acercamientos etimológicos	
Roslyn M. Frank	827

Los faceros como institución de frontera: el facero 65	
M.ª Pilar Encabo Valenciano	845

El control de las mugas de Olite en la Edad Media: conflictividad, supervivencia e identidad	
Javier Ilundain Chamarro	865

PIRINEO OCCIDENTAL: LUGAR DE PASO Y FRONTERA.
TRES MILENIOS DE HISTORIA/
MENDEBALDEKO PIRINIOAK: IGAROBIDEA ETA MUGA.
HIRU MILA URTEKO HISTORIA

Películas de carretera jacobeanas: el caso de <i>El Camino</i> de Emilio Estévez	
Carmen Indurain Eraso	885

LA FRONTERA INVISIBLE DE LO FEMENINO EN NAVARRA /
EMAKUMEEN MUGA IKUSEZINA NAFARROAN

La mujer silenciada. Violencia de género en Pamplona durante la Restauración (1876-1923)	
Esther Aldave Monreal	903

Sumario / Aurkibidea

La mujer en el derecho civil foral de Navarra: de la penumbra a la visibilidad Javier Nanclares Valle	921
---	-----

Mujer y asistencia social en Navarra: «Urgen profesionales del “amor” y se llaman asistentes sociales» Sagrario Anaut Bravo	937
---	-----

Las mujeres en Navarra y los indicadores de género. Análisis conceptual y metodológico Dolores López-Hernández	955
--	-----

Escritoras navarras de los siglos XX-XXI. Influencia, visibilidad y nuevas plataformas Isabel Logroño Carrascosa	973
--	-----

Mujeres y profesiones jurídicas en Navarra M. ^a Cruz Díaz de Terán Velasco	989
---	-----

FECISTI PATRIAM VNAM DIVERSIS GENTIBVS:
ROMA EN EL SOLAR NAVARRO, ENTRE LA GLOBALIZACIÓN
CULTURAL Y LA IDENTIDAD LOCAL (SIGLOS II A. C. – V D. C.) /
ERROMA NAFARROAKO ORUBEAN, GLOBALIZAZIO KULTURALAREN
ETA TOKIKO NORTASUNAREN ARTEAN (K.A. II. – K.O. V. MENDEAK)

El hábito epigráfico entre los vascones antiguos: Santa Criz de Eslava como paradigma Javier Andreu Pintado	1007
---	------

Crónica de epigrafía antigua de Navarra V Javier Velaza	1027
---	------

CLAUSTRA. FRONTERAS IMAGINADAS /
CLAUSTRA. ASMATUTAKO MUGAK

El cabildo de la catedral de Pamplona y su actividad asistencial en la Baja Edad Media (siglo XIV) M. ^a Ángeles García de la Borbolla Paredes	1045
--	------

Emblemática italiana en un sermón en la Compañía de María (Tudela, 1745) José Javier Azanza López	1059
---	------

Sumario / Aurkibidea

VIEJAS Y NUEVAS INSTITUCIONES DE NAVARRA:
LA SUPERACIÓN DE FRONTERAS /
NAFARROAKO ERAKUNDE ZAHARRAK ETA BERRIAK:
MUGAK GAINDITZEA

El Consejo Real de Navarra y la jurisdicción «por sí separada» del reino: 1521	
Pilar Arregui Zamorano	1081
Ideología política como frontera: la derecha católica navarra durante la Segunda República	
Miguel Fernández Cárcar	1099
La irrupción del terrorismo de eta durante la Transición en Navarra	
María Jiménez Ramos	1129
UN MUNDO DE FRONTERAS. LOS PIRINEOS OCCIDENTALES EN LA MODERNIDAD (SIGLOS XVI-XVIII) / MUNDU BETE MUGA. MENDEBALDEKO PIRINIOAK ARO MODERNOAN (XVI.-XVIII. MENDEAK)	
Discursos de frontera, facerías y libertad de comercio en el Pirineo navarro durante la Edad Moderna	
Álvaro Aragón Ruano	1131
Un <i>limes</i> cántabro. La guerra, su administración y su impacto en las fronteras del ámbito pirenaico occidental en un contexto bélico (1635-1643)	
Imanol Merino Malillos	1147
La frontera navarra durante la guerra de los Nueve Años (1688-1697): defensa y movilización militar	
Antonio José Rodríguez Hernández	1163
Viviendo en la raya. Las mujeres y el mundo fronterizo en los Pirineos occidentales durante el Setecientos	
Alberto Angulo Morales / Iker Echeberria Ayllón	1179
Las fronteras pirenaicas ante la guerra de la Cuádruple Alianza (1718-1720)	
David Ferré Gispets	1195

Sumario / Aurkibidea

EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURAL: CREACIÓN,
CONSTATACIÓN O DISOLUCIÓN DE FRONTERAS /
HISTORIA- ETA KULTURA- ONDAREA: MUGAK SORTZEA,
AITORTZEA EDO EZABATZEA

**La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales,
historiográficos y topográficos**

Jorge Jiménez López

1213

**Entre la frontera del tardogótico y el renacimiento: intervenciones
arquitectónicas del Quinientos en la iglesia de San Miguel de Estella**

María Josefa Tarifa Castilla

1231

Juan Dolcet Santos. Rompiendo fronteras, más allá del retrato convencional

Yoania Alejandra Torres Luna

1251

X Films: tendiendo puentes entre el cine y otras artes

Miguel Zozaya Fernández

1277

**Los horizontes de Aita Donostia: paisaje, música e identidad nacional
en los *Preludios vascos***

Asier Odriozola Otamendi

1291

**Los Tàpies del Museo Universidad de Navarra: el estilo como frontera
entre lo internacional y lo identitario**

Nieves Acedo

1307

**Objetivo: inclusión social. Un trabajo de frontera en los espacios
museísticos navarros**

Teresa Barrio Fernández

1323

Currículums

1341

Analytic Summary

1349

**Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /
Rules for the submission of originals**

1361

Juan Dolcet Santos. Rompiendo fronteras, más allá del retrato convencional

Juan Dolcet Santos. Mugak hautsiz, erretratu konbentzionaletik harago

Juan Dolcet Santos. Breaking borders, beyond the conventional portrait

Yoania Alejandra TORRES LUNA

Doctora en Historia del Arte

Directora de Artisynthesisia

artisynthesisia@gmail.com

Recepción del original: 03/09/2018. Aceptación provisional: 15/10/2018. Aceptación definitiva: 15/11/2018.

RESUMEN

El presente artículo trata sobre el traspaso de las fronteras del retrato convencional tomando como ejemplo los retratos fotográficos de Juan Dolcet Santos, autor madrileño que trabajó entre los años de 1951 y 1990. El estudio de la producción fotográfica de Dolcet permite ver cómo el retrato entendido como la plasmación fotográfica de un rostro o la simple identificación física de un sujeto, se trasmuta en una herramienta a través de la cual el fotógrafo / creador hace público lo que hay dentro del mundo privado de los sujetos fotografiados. Todo ello nos habla de la capacidad técnica, plástica y de la sensibilidad visual del autor para reflejar y sintetizar en una sola imagen el carácter del sujeto.

Palabras clave: Juan Dolcet Santos; retrato; fotografía española; frontera; estudio de las personas.

LABURPENA

Erretratu konbentzionalaren mugak gainditu izana da artikulu honen gaia, eta 1951 eta 1990 artean lan egin zuen egile madrildar baten erretratu fotografikoak hartu dira adibidetzat, Juan Dolcet Santos argazkilariarenak. Dolceten argazkigintzaren azterketak aukera ematen du ikusteko nolatan aldatzen den erretratua aurpegi baten argazki bidezko irudikapena edo pertsona baten identifikazio fisiko hutsa izatetik argazkilaria/sortzaileak argazkia atera zaien pertsonen mundu pribatuaren barruan dagoena jendaurrean jartzeko erabiltzen duen tresna izatera. Horrek guztiak adierazten digu zer-nolako gaitasun teknikoa eta plastikoa eta zer-nolako sentiberatasun bisuala duen egileak irudi bakar batean islatu eta laburtzeko pertsonaren izaera.

Gako hitzak: Juan Dolcet Santos; erretratua; Espainiako argazkigintza; muga; pertsonen azterketa.

ABSTRACT

The research deals with the transfer of the borders of the conventional portrait taking as an example the photographic portraits of Juan Dolcet Santos, author from Madrid who worked between 1951 and 1990. The study of Dolcet's photographic production allows us to see how the portrait is understood like the photographic representation of a face or the simple physical identification of a subject, it transmutes into a tool through which the photographer / creator makes public what is inside the private world of the subjects photographed, all this speaks to us of the technical capacity, plastic and the author's visual sensitivity to reflect and synthesize in a single image the character of the subject.

Keywords: Juan Dolcet; Portrait; Spanish photography; border; anthropological photography.

1. INTRODUCCIÓN. 2. RETRATO DE UN PERSONAJE. 2.1. Exposiciones. 2.2. Publicaciones. 3. LA FOTOGRAFÍA DE JUAN DOLCET SANTOS. 4. MÁS ALLÁ DEL RETRATO CONVENCIONAL. 4.1. Retrato escenificado. 4.2. Retrato compuesto. 4.3. Retrato ambiental. 4.4. Retrato psicológico-expresivo. 5. CONCLUSIONES. 6. RELACIÓN DE FUENTES UTILIZADAS. 7. LISTA DE REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

El texto aquí presentado versa sobre el trabajo fotográfico de Juan Dolcet Santos (1914-1990), haciendo hincapié en una de las líneas de investigación desarrolladas en mi tesis doctoral (Torres, 2015): el retrato.

El estudio del legado fotográfico de Juan Dolcet Santos, custodiado por el Museo de la Universidad de Navarra, deja entrever que es un creador múltiple. Como el autor total que fue, Dolcet no solo se distinguió por su precisión técnica o por explorar en diversas prácticas visuales, como el bodegón, el paisaje, las composiciones, la arquitectura, o la fotografía publicitaria, sino que igualmente cultivó el retrato con gran sensibilidad y destreza.

Varios autores y entidades culturales han realizado estudios en torno a la producción fotográfica de Dolcet Santos de muy diversas naturalezas y cuyos contenidos se reiteran en algunas cuestiones. En cualquier caso, se trata de trabajos parciales que centran su atención solo en tres aspectos concretos de la producción del madrileño: Dolcet en relación con el grupo de fotógrafos que la prensa de la época denominó Escuela de Madrid (VV. AA., 1988), los «Retratos de artistas» (Logroño, 1992; Dolcet, 2003), y sus registros documentales de Valverde de la Vera (Dolcet, 1998), dejando de lado el retrato fotográfico, un aspecto fundamental de su quehacer artístico.

El objetivo de este artículo es hacer evidente que, dentro de la producción fotográfica de Juan Dolcet, el retrato fotográfico fue el género mayormente desarrollado por el autor y que, en el conjunto de su producción, constituye uno de los principales grupos

temáticos de su universo artístico, en el que el fotógrafo encontró un mayor campo para la experimentación de nuevas propuestas.

De ahí que el estudio esté dividido en dos partes. En primer lugar, expondremos unas notas a modo de esbozo del retrato de el fotógrafo y su obra; después nos centramos en el análisis de una selección de retratos que muestran claramente el fuerte interés por estudiar la psique de las personas a partir de fotografiarlas.

2. RETRATO DE UN PERSONAJE

Juan Dolcet Santos nació el 31 de julio de 1914 y murió 19 de octubre de 1990, en Madrid. Hijo de Cristina Santos, de origen madrileño, dedicada al hogar, y de Juan Dolcet, de origen catalán, de profesión grabador, y colaborador gráfico de la revista *La Esfera*. Dolcet Santos fue el hijo mayor de cinco, lo que le permitió tener la fortuna de convivir más estrechamente con su padre, quien inculcó en él el gusto por la cultura y el arte de manera autodidacta.

El patriarca de la familia fallece en 1925. Con la muerte del único sustentador económico, la situación financiera de los Dolcet Santos se torna desfavorable. Ante las necesidades familiares y con la responsabilidad de ser el primogénito, Dolcet deja el colegio con tan solo once años para trabajar como vendedor de periódicos. Poco tiempo después, su tío, Alejandro Santos, dueño de una pequeña industria de grabado llamada Fotomecánica Maroval, en Madrid, se entera de la situación y sugiere a su hermana Cristina Santos que mande al joven Dolcet al taller para aprender un oficio con posibilidades económicas y laborales que permitieran sortear las cargas familiares.

De 1939 a 1940, Dolcet trabaja como encargado de la sección de fotograbado en el periódico *España de Tánger*. Al año siguiente, se incorpora nuevamente a Fotomecánica Maroval. Si bien el madrileño estaba satisfecho de trabajar en el taller familiar, en febrero de 1943 decide opositar en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Real Casa de la Moneda, donde termina de formarse como fotomecánico. Entre los años de 1943 y 1962, desempeña distintos cargos; comienza como obrero (1943), posteriormente es oficial segundo de fotomecánica (1944), después es oficial de fotomecánica de primera (1947-1954) y finalmente se convierte en encargado del taller de fotografía de la Sección de Documentos de Valor (1954-1962).

Los inicios de Dolcet como fotomecánico son fundamentales para entender su labor como fotógrafo, porque es el oficio lo que diferenciará su trabajo fotográfico del de sus contemporáneos.

A pesar de que el trabajo en la fábrica era muy pesado y absorbente, Juan Dolcet procura sacar tiempo para acudir a exposiciones de arte. A mediados de 1950 visita una muestra en el Círculo de Bellas Artes, donde tiene oportunidad de ver dos fotografías de Masdeu Rovira, *Primeras luces* y *Marinas*. Las piezas de Rovira le impactan de tal manera que le llevan a tomar la decisión de conducir su camino hacia a la fotografía,

pues el trabajo que desempeña en la fábrica no satisface completamente sus inquietudes, debido a que se trata de un oficio enteramente mecánico donde no hay cabida para la creatividad.

En el año de 1951, Dolcet comienza a adquirir equipo fotográfico e improvisa un pequeño laboratorio en una de las habitaciones de su domicilio. El madrileño, de personalidad idealista, experimentadora y perfeccionista, pronto ve necesario complementar su formación con la asociación a una entidad fotográfica, así como con la lectura de textos especializados. No hay que olvidar que en la segunda mitad del siglo XX en España la formación fotográfica estaba al margen del mundo académico universitario. Es decir, la vía para formarse como fotógrafo era adquirir revistas o manuales para aprender de forma autodidacta, además de afiliarse a alguna de las sociedades fotográficas. Estas entidades eran espacios idóneos en donde los fotógrafos más veteranos transmitían sus conocimientos a los recién llegados, y también realizaban excursiones para practicar la fotografía.

Así, a finales de 1954, Dolcet se afilia a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, donde se da cuenta de que si quiere imprimir proyección y reconocimiento a su trabajo, debe entrar en la dinámica de los certámenes fotográficos, pues los concursos eran una de las plataformas más importantes de divulgación.

De 1955 hasta 1981, el madrileño obtiene diversos premios en certámenes regionales, nacionales e internacionales que le ayudan a dar a conocer su trabajo dentro del ámbito fotográfico. El primero de ellos es el Premio Negtor de 1955. Tras este, son tres los galardones que marcarán la primer etapa de su trayectoria. El Premio de Honor en el Salón Internacional de Fotografía (1959), organizado por la Sociedad Fotográfica de Alicante del Instituto de Estudios Alicantinos, con la fotografía *Alas al cielo*; el Sexto Lugar del Premio Negtor (1960) con la obra *Asilada*; el tercer premio en el Salón Internacional de Fotografía Mafe-Perutz (1960) con el retrato *Flores*. Las tres piezas antes citadas no son retratos convencionales; por el contrario, se trata de retratos donde Dolcet explora en los gestos más íntimos, que revelan el ser de los sujetos fotografiados, por lo que la importancia de estas piezas radica en que hacen patente parte de lo que será la propuesta estética del autor en el ámbito del retrato.

En los años siguientes, Dolcet continua obteniendo un sinfín de premios, entre los que destacan: el quinto premio en el VII Concurso Nacional San Isidro Labrador (1962), organizado por la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, con el retrato *En cualquier parte*. Tras este llega el primer premio en la Fiesta de la Fotografía (1966) con la imagen *Manuel Millares*; y el primer premio, denominado Petxina, del XVIII Salón Nacional de Fotografía Agrupación Fotográfica San Juan Bautista de San Adrián de Besos, con *Pablo Serrano*.

En las décadas de los setenta y ochenta, Dolcet se hace acreedor al Premio Egara del concurso fotográfico convocado por la Agrupación Fotográfica «El Gra» de Rubí (1971), con las obras *Autorretrato*, *Retrato de Antonio Blardoní*, y *Viuda*. Premio de Honor Abeja de Plata (1974) en el XIX Concurso Nacional de Fotografía Agrupación Fotográfica de Guadalajara con los retratos *Cristino Mallo*, *Mari Trini* y *Jannette*. En

el año de 1981, su obra *Minero de la Comacha* obtiene una mención especial en el XXIX Salón de Navidad de Fotografía, organizado por la Caja de Ahorros de Asturias.

Las fotografías con las que Dolcet constantemente obtiene galardones son retratos, bien sean autorretratos, fotografías de miembros de su entorno familiar o personajes encontrados de manera fortuita, o bien retratos de intelectuales del arte con los que convive o figuras del mundo del espectáculo que conoce a través de sus encargos procedentes de la industria discográfica.

En cualquier caso, los retratos del madrileño rompen la frontera del retrato convencional, ya que sus tomas reflejan que no solo se preocupa por la calidad estética, sino también por la profundización psicológica y emotiva de los sujetos fotografiados, en ocasiones inmersos en su contexto de acción, donde hace referencias intencionadas sobre el origen, el quehacer o su personalidad.

2.1. Exposiciones

A lo largo de treinta y nueve años de carrera fotográfica Juan Dolcet Santos contó con varias muestras tanto individuales como colectivas. Sin embargo, las más relevantes y de mayor repercusión son las cuatro que se citan a continuación. La primera de ellas fue la titulada «Fotografías Juan Dolcet, Premio Negtor 1955», celebrada en 1956 en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, con motivo de haber sido acreedor a su primer premio hasta entonces más significativo. La muestra estaba conformada por cuarenta instantáneas, producto de un detenido y cuidado estudio, y ya se vislumbra el germen de su interés por el estudio de las personas manifestado en retratos.

Cinco años más tarde, Dolcet expone «Fotografías de Juan Dolcet» (1961) en la Sala Aixelà de Barcelona; compuesta por medio centenar de fotografías de temas desde asuntos de índole fantástica, e incluso abstracta, hasta retratos en los que asoma la profundidad y hondura del tratamiento del tema humano.

En la década de los setenta destaca su muestra colectiva «One person shows» (1975) en Shado' Gallery en Oregón, Estados Unidos. En esta, Dolcet participa con ciento noventa y nueve piezas –desde retratos, registros de usos y costumbres de España como la matanza del cerdo, hasta instantáneas del Empalao de Valverde de la Vera–.

En 1987, Dolcet tiene su última muestra individual titulada «Exposición fotográfica de Juan Dolcet», en la Casa de Cultura y Biblioteca Pública Municipal de Cádiz. Al igual que en las anteriores exposiciones, las obras presentadas hacen referencia al hombre como protagonista de su propio medio.

2.2. Publicaciones

Aunque la producción fotográfica de Juan Dolcet Santos figura en prensa desde la obtención de sus primeros galardones (1955), no es hasta el año de 1965 cuando aparecen artículos en torno a su obra. La revista especializada *Imagen y Sonido* es la primera

en editar textos como «12 fotografías de Juan Dolcet» (Casademont, 1965, pp. 2-16). En la citada edición aparecen las piezas: *Autorretrato*; *En casa del fotógrafo*; *Marisol*; *Antonio Millares*; *José Jardiel*; *Matador y subalternos*; *Los payasos*; *El pescador*; *El fundidor*; *El obrero de la fundición*, y *La comediante*. La relevancia de la publicación del porfolio es que en cada uno de los retratos está presente una serie de recursos que Dolcet empleará a lo largo de su trayectoria para ir más allá del retrato convencional.

A finales de los años sesenta e inicios de los setenta, la obra de Dolcet cuenta con mayor difusión en prensa con la llegada de más premios de mayor impacto en el mundo fotográfico. Basta con citar el artículo «Juan Dolcet. Lluvia de premios a la obra bien hecha», publicado en la revista *Arte Fotográfico* (Vielba, 1971, pp. 1028-1038). Al texto se le suma un porfolio de diez fotografías, en su mayoría retratos que recorren los dieciséis años de carrera, evidenciando la evolución en el modo en que madrileño concibe la fotografía.

Entre los años 1973 y 1975 la fotografía de Dolcet es incluida dentro de los anuarios en los que se valora la aportación de España a la fotografía mundial de ese momento. Sirva de ejemplo *Cotecflash73* y *Cotecflash74*; el *Anuario de la fotografía española* de Everest de 1973 y 1974; y *Everfoto4* de 1976. En su mayoría, las citadas publicaciones coinciden en seleccionar, de entre toda la producción del madrileño, los retratos –ya fueran, autorretratos, retratos de artistas, cantantes, etcétera–, que muestran la capacidad de descripción y expresión reveladora del autor.

Ya en la década de los ochenta, la revista *Aquí Imagen* edita el artículo «Juan Dolcet. El retrato» (VV. AA., marzo de 1983, pp. 34-45). Esta publicación es de gran relevancia, pues subraya la importancia de la figura de Dolcet como creador de grandes retratos que no solo muestran una cara o un retrato, sino que rompen las fronteras de este. En otras palabras, deja en claro que los retratos producidos por Dolcet se adentran en los gestos y en las caras a partir de capturar el poder de las miradas y la complejidad de los ambientes que se hacen sólidos al pasar por las manos tras el ojo de Dolcet.

Tras la difusión y reconocimiento en medios nacionales, llegan los del extranjero. La revista inglesa *Amateur Photographer* publica en 1971 el artículo «Don Quixote with a camera», acompañado de una entrevista y el despliegue de un porfolio de diez imágenes (Huges, 8 de septiembre, 1971, pp. 21-26). Diez años más tarde, en la misma revista se publica el artículo «Pick of the year», en el que califican la fotografía *El empalao* (1966) como la mejor del año producida en España (VV. AA., 2 de enero, 1981, p. 87). Con la aparición de los primeros estudios circunscritos al marco académico, parte de la obra fotográfica de Juan Dolcet es considerada en los libros de historia de la fotografía como *Fotografins historia under 1900-talet*, donde aparece una mención al trabajo de Juan Dolcet Santos como uno de los retratistas más sobresalientes de España (Tausk, 1981, p. 216).

Cada una de las fotografías premiadas en los certámenes y difundidas en los distintos medios son piezas claves, porque ayudan a recorrer cada uno de los modos en que el madrileño traspasa la frontera del retrato convencional. Se trata en la mayoría de los casos de retratos en los que, tras reflexionar y analizar a los sujetos, Dolcet pasa desde

grandes escenificaciones para manifestar la personalidad del retratado a retratos donde los personajes están sumergidos en un ambiente que habla de su ser; o aquellos en los que vemos un estudio profundo del sujeto, en el que acude a signos como síntesis del retrato, o en los que, al enfatizar la mirada y el gesto, consigue capturar la personalidad del personaje.

3. LA FOTOGRAFÍA DE JUAN DOLCET SANTOS¹

Juan Dolcet Santos fue un creador que supo mostrar su carácter versátil, y así lo muestra el contenido de su producción fotográfica. El mayor grupo de imágenes lo conforman los retratos –dentro de los que se incluyen los autorretratos y los retratos de artistas– producidos durante los años 1951 a 1990. A este gran grupo le sigue la fotografía documental de tipo etnológico y antropológico, que comprende las series, los reportajes y los ensayos de usos y costumbres de España, desarrollados de 1956 a 1988. Otro grupo importante es el de la fotografía industrial compuesta por las imágenes resultado de encargos procedentes de las galerías de arte, coleccionistas, museos y compañías de teatro; publicidad; industria siderúrgica, discográfica, y del automóvil, realizadas entre los años 1963 y 1984. Y la fotografía experimental o creativa, como las imágenes de texturas, abstracción (1966-1975), bodegones y composiciones (1951-1990).

4. MÁS ALLÁ DEL RETRATO CONVENCIONAL

La obra más numerosa y de mayor valor de Dolcet son los retratos. Dado el carácter tímido del madrileño, los primeros retratos que lleva a cabo se centran en su figura, es decir, en el autorretrato. El retrato hecho por sí mismo le sirve para practicar las cuestiones técnicas como el manejo de la cámara, la colocación del trípode, la dirección de la luz y la elección del fondo, sin olvidar otros recursos fundamentales como la habilidad para captar la expresión característica de sí mismo, lo que él tiene de personal, es decir, su esencia.

Al observar sus primeras obras, como *Autorretrato en la taberna*, se aprecian algunos rasgos que delatan la falta de soltura, desde el modo de organizar los elementos hasta el uso de una luz dura que elimina parte importante de información de la imagen. Siete años más tarde encontramos *Autorretrato en el hueco de árbol* (fig. 1), donde el fotógrafo comienza a tener una soltura tal que le permite desarrollar una imagen salpimentada con divertidos juegos visuales, entre los cuales se encuentra la elección del escenario y la pose exagerada. Este método de retrato escenificado lo veremos empleado en varias de sus fotografías.

1 Analizar en profundidad treinta y nueve años de producción fotográfica es una tarea que escapa de nuestros objetivos, además de no constituir la finalidad de este artículo. Por tal motivo, en el presente apartado nos limitamos a referir su obra de manera general sin profundizar en el estudio de los contenidos.



Figura 1. *Autorretrato en el hueco de árbol* (1960). Museo Universidad de Navarra.

De 1965 procede el *Autorretrato a través del espejo* (fig. 2). Al igual que el caso anterior, el madrileño rompe la frontera del retrato convencional en el momento en que estéticamente va más allá de la simple representación. El método que emplea es la puesta en escena, a partir de un juego de planos por el que logra una compleja composición de ausencia –fuera de campo detrás de la cámara– y presencia de sí mismo. El rostro (retrato) del fotógrafo se difumina detrás de la cámara; sin embargo, en el momento en que el autor decide su lugar dentro de la composición –fuera de campo detrás de la cámara y frente al espejo–, regresa su presencia a través del reflejo. Así el elemento del espejo se convierte en símbolo que nos remite la doble mirada; es decir, Dolcet –fotógrafo– el sujeto que mira y que es mirado –a través de sus fotografías–.



Figura 2. *Autorretrato a través el espejo* (1965). Museo Universidad de Navarra.

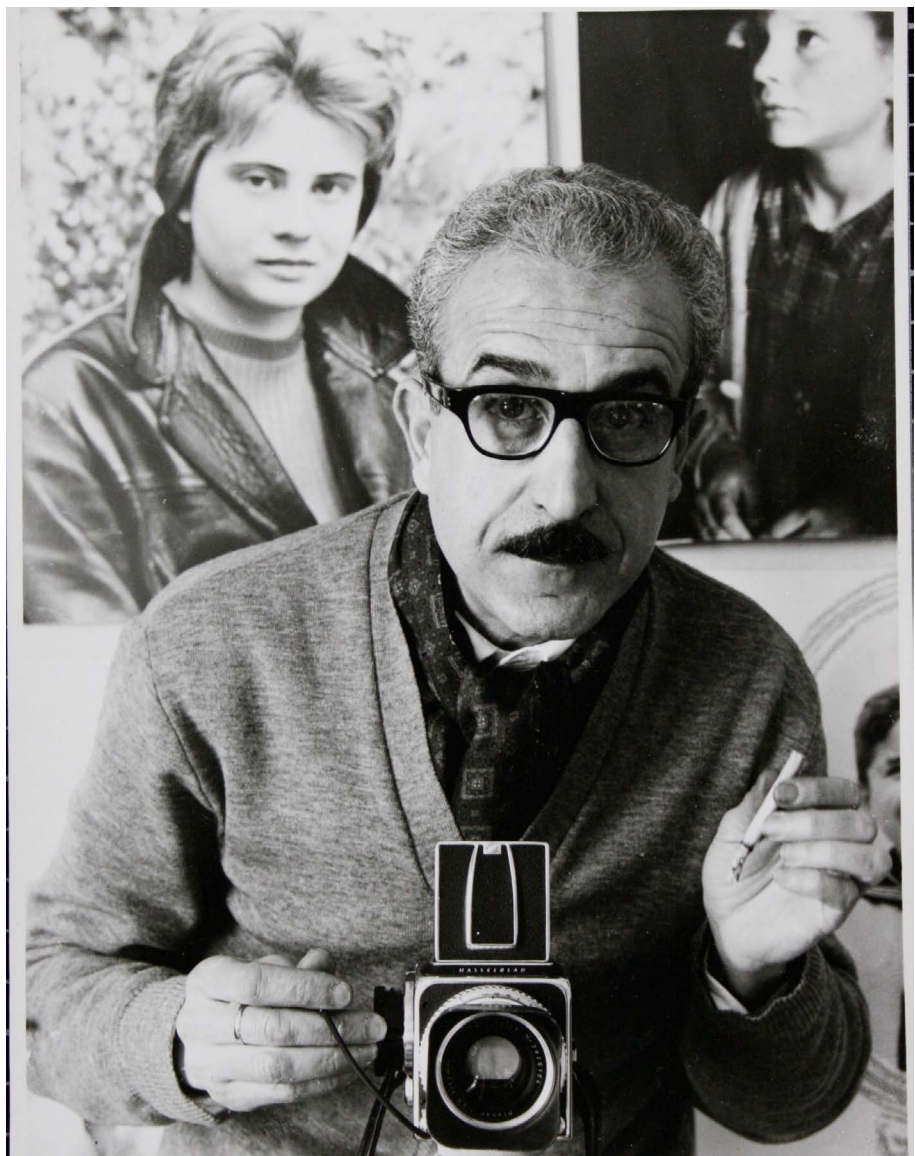


Figura 3. *Autorretrato en el estudio* (1967). Museo Universidad de Navarra.

Por otro lado, encontramos obras como *Autorretrato en el estudio* (fig. 3), hecho con aparente simplicidad, donde el fotógrafo se retrata sumergido en un contexto cotidiano, consiguiendo una intimidad tal que muestra su microcosmos en el momento de interactuar con sus herramientas de trabajo. Sin embargo, al mirar con mayor cuidado y detenimiento, observamos que Dolcet incluye elementos tales como la cámara, su inseparable cigarrillo en mano y, de fondo –ligeramente fuera de foco–, tres retratos. Se trata de elementos que hablan de su genio. Aparece la preferencia del madrileño por la cámara Hasselblad, el gusto por el consumo del tabaco, hasta la pasión por la imagen que alude a su profesión de fotógrafo.

En definitiva, los autorretratos de Dolcet son fundamentales, porque a través de ellos conocemos en gran parte su evolución plástica dentro del retrato (retratos escenificados donde el sujeto casi desaparece, para dar primacía al contexto lleno de connotaciones; o los retratos ambiente donde los elementos visuales incluidos en la toma resaltan parte del genio; y los retratos psicológico-expresivos, donde los gestos y las miradas se convierten en símbolos de la identidad del personaje retratado) así como los elementos de los que se vale para ello, como el uso de la luz indirecta procedente de una ventana –generalmente lateral–, intensos contrastes, o la inclusión de elementos simbólicos.

4.1. Retrato escenificado

Este retrato está caracterizado por una dosis de innegable teatralidad, dada a partir de un escenario de ficción o real manipulado por el fotógrafo, donde los sujetos son dispuestos para que posen en determinadas actitudes con el fin de evocar su carácter y personalidad.

De entre los retratos de esta índole citamos dos: el de *Manuel Viola* y el de *Matías Quetglas*. En el primero de ellos (fig. 4), vemos al pintor Viola –en un encuadre de plano medio y recortado– de espaldas a la cámara, con su brazo izquierdo extendido –ocupando el espacio del segundo plano– mientras pinta una serie de brochazos en vertical y en semicírculo sobre el espejo –situado en tercer plano– en el que está enmarcado su rostro. Debajo del objeto bruñado, vemos una repisa de cerámica sobre la que dispone una serie de productos para la higiene personal. En la parte superior de la escena, hay una lámpara de pared que proyecta su sombra hacia el lado derecho, lo que sugiere que el foco de luz proviene de una ventana –fuera de encuadre– de la parte izquierda que permea toda la escena.

A simple vista, el retrato de Viola, en plena ejecución del acto pictórico, denota un retrato ambiente. No obstante, al observarlo con mayor detenimiento, comprobamos que se trata de una propuesta connotativa, ya que consiste en un retrato escenificado desenvuelto en la atmósfera del baño del estudio del pintor, donde Viola se presenta con gesto amable, en pleno acto de ejecución pictórica. Al mismo tiempo, el artista reproduce con decisión y limpieza unas líneas de fuerza sobre el espacio vacío –evocación de sus cuadros, que lo definen como el pintor de la espacialidad gestual (Corredor-Matheos, 2005, p. 13)–; su rostro se representa a través del reflejo en el espejo, donde, además, somos testigos de cómo se pinta a sí mismo con crema de afeitar, quedando su retrato doblemente personificado.

Por otro lado, es interesante la manera en que Dolcet utiliza también el espejo para hablarnos del fuera de campo, lugar donde su imagen adquiere presencia. En la parte izquierda del espejo, observamos una franja en vertical –que de manera intencional queda sin pintar–, donde descubrimos la imagen de Dolcet, quien, al igual que Viola, se nos muestra en pleno proceso creativo. Su inclusión exhibe cómo desea que lo recuerden: más que por su rostro, que no se muestra, como autor del retrato o, de manera más genérica, como retratista, a la par que nos habla de la estrecha relación entre este y el pintor.



Figura 4. *Manuel Viola* (1960). Museo Universidad de Navarra.

De tal modo, podemos decir que el espejo cumple un papel primordial en el retrato, pues no solo permite ver el cuerpo del pintor en una doble perspectiva: de espaldas y de frente –visión imposible con la mirada común–, sino que, además, refleja la presencia del fotógrafo que aparece de forma inusitada. Con esta manera de proceder, Dolcet confirma su cualidad de escenógrafo natural, que ordena visualmente la escena a fotografiar para presentar de forma dinámica el contenido de la misma.



Figura 5. *Matías Quetglas* (1985). Museo Universidad de Navarra.

El recurso del espejo, como eje central del retrato, también lo encontramos en el retrato de *Matías Quetglas* (fig. 5). Desde la esquina de un pequeño estudio, vemos al pintor de perfil, sentado en el sofá, con las piernas cruzadas, el brazo izquierdo –en el reposabrazos– flexionado y con la cabeza apoyada en la palma de la mano. Delante de Quetglas se encuentra un caballete de grandes dimensiones –mitad fuera de campo– con un dibujo de mediano formato. En segundo plano hay una estufa de forma cilíndrica y sobre esta una vasija de barro. Y del lado izquierdo hallamos otro caballete con un espejo de formato cuadrangular, en el que se refleja la figura del sujeto y algunos objetos que están tanto dentro como fuera de campo, pero, gracias al reflejo, podemos constatar su presencia. En tercer plano, varios cuadros recargados en el muro oscuro, unas

baldas de madera con libros y una puerta. En un primer momento, el retrato nos da la sensación de vacío de referente, pues parece que el rostro del sujeto no se nos ofrece de forma evidente. No obstante, al regresar la mirada encontramos la presencia del pintor a través del efecto del reflejo que confiere el elemento del espejo del fondo.

El ángulo desde el que se realiza la toma, así como la colocación del artista dentro del espacio, esconde cierto misterio, y a la vez genera un juego de símbolos y de presencias que se van descubriendo a través de una contemplación más reposada. Dolcet esboza de este modo la figura del artista a partir del espejo, que sirve como herramienta para construir su presencia, que a simple vista no tiene imagen propia, pero que es real y necesita de la invención y la escenificación para manifestarse.

La forma en que el fotógrafo nos presenta a Quetglas evoca el modo en que el artista trabajaba en su pintura. A partir de la década de los ochenta, el pintor deja de copiar del modelo para generar historias desde su imaginación, interesándose por las posibilidades narrativas de la figuración y la transformación de la imagen, hacia fórmulas más simplificadas y más abiertas en el lenguaje (Barón, 1989, p. 151).

Los dos retratos antes citados parecen desprovistos de presencia alguna; no obstante, al volver la mirada al espejo, hallamos la figura de los sujetos. Es justo en este detalle donde reside la peculiaridad de estas fotografías. A través de un juego de planos, Dolcet logra una compleja composición de ausencia y presencia del sujeto retratado.

4.2. Retrato compuesto

Como veremos a continuación, este grupo de retratos son realizados a partir del uso del fotomontaje, procedimiento de ensamblado de fragmentos procedentes de distintas tomas fotográficas, recombinadas para establecer nuevas relaciones dialécticas. Este método le permite a Dolcet una mayor libertad para crear ambientes, acciones, así como analogías, sin estar sujeto a una escena determinada. Baste recordar el de *Pablo Serrano* –antes mencionado– o los retratos de *Antonio Saura* y *Eduardo Naranjo*. En estos, Dolcet no solo representa físicamente a los artistas –retrato convencional– sino que, además, evoca el método de trabajo, a partir de ejecutar con suma prestancia una atmósfera onírica, llena de sombras y luces perfectamente balanceadas.

En el caso del retrato de Serrano, Dolcet retrata al escultor en su biblioteca acompañado de alguna de sus piezas dispuestas en los costados, y en el centro, en primerísimo plano –un fragmento de otra toma, con ángulo en picado–, las manos del escultor moldeando el material. Se trata de una imagen que rompe la frontera del retrato convencional dada su expresividad proveniente tanto del rostro enigmático y atormentado como del contraste de luces y sombras, dando la sensación de que es Serrano el que surge del modelado. Una doble representación del escultor, la física –aspecto externo– y como genio creador –a través de las manos en pleno proceso creativo–.

En esta línea encontramos el de *Antonio Saura* (fig. 6). Para comprender este retrato hay que recordar que en aquellos años la pintura de Saura se caracterizaba por reducir



Figura 6. Antonio Saura (1968). Museo Universidad de Navarra.

la figura a esquemas elementales, de modo que convertía el espacio figurativo tradicional en espacio pictórico, en el que destacaban unos motivos –en este caso, rostros–. Para conseguir que el retrato representase la mimesis entre pintor y su obra, *Retrato imaginario de Goya*, Dolcet fotografió la pieza de arte y, por otro lado, hizo posar al pintor sobre una silla con una tela negra sobre el cuerpo –a manera de manto–, de tal forma que solo fueran visibles los rasgos faciales más importantes de Saura. Una vez obtenidas las dos imágenes, Dolcet procedió a realizar el montaje de las partes para la materialización del retrato compuesto, en el que, finalmente, Saura figura como mimetizado con el rostro que aparece en el cuadro, lo cual produce un espacio mental enigmático y sobrecogedor.

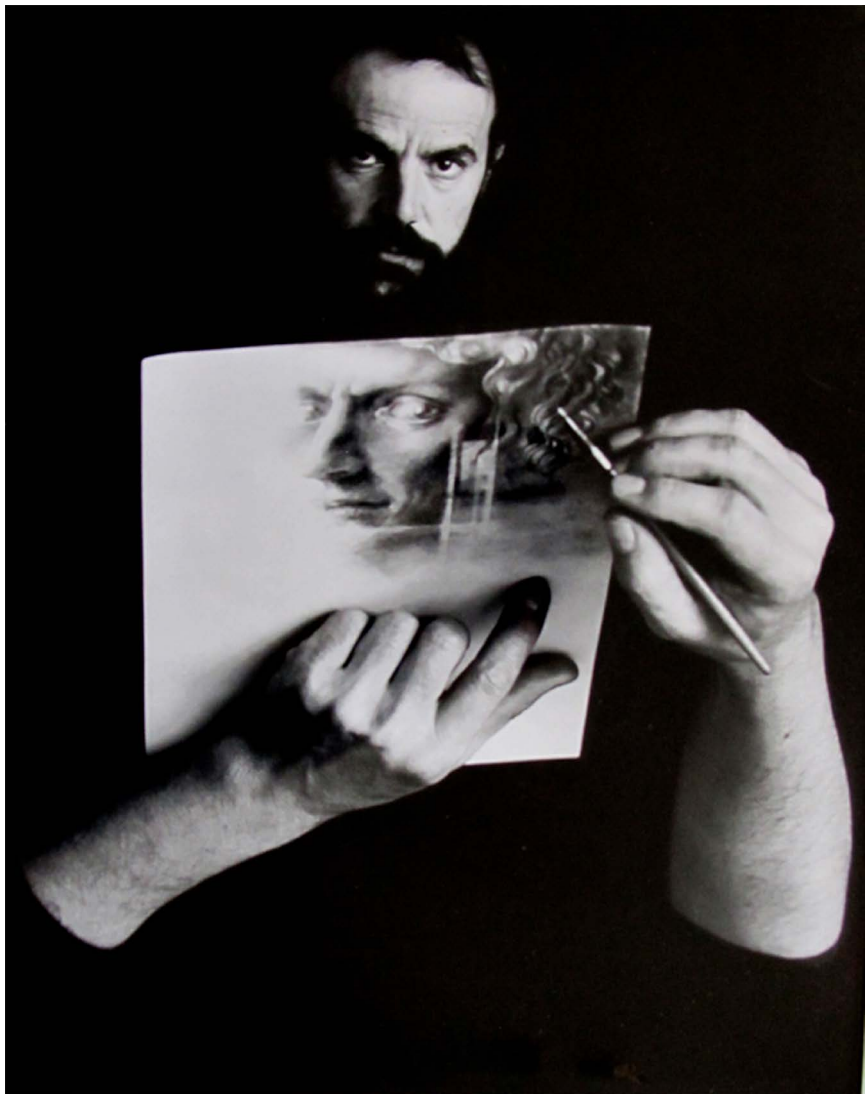


Figura 7. *Eduardo Naranjo* (1980). IVAM.

Caso semejante es la imagen de *Eduardo Naranjo* (fig. 7). A diferencia del retrato de Saura que era un plano frontal, en esta ocasión Dolcet emplea dos ángulos de visión distintos. Por un lado, el de tres cuartos de perfil para fotografiar la cara de Naranjo, y por otro el ángulo en picado –un punto de vista inusual– para capturar las manos del artista en pleno proceso creativo de retocar los cabellos de un boceto. La expresión del rostro –dibujado– con gesto adusto, la vemos duplicada a modo de eco visual en el semblante de Naranjo que emerge del fondo negro –en un segundo plano– con su mirada penetrante dirigida hacia la cámara / fotógrafo / espectador. Es de resaltar que la luz empleada –en clave baja o *low-key*– en este retrato es fundamental para la transmisión del mensaje, ya que produce una profundidad a partir del fondo negro, que

hace resaltar tanto el detalle de las manos como el rostro del artistas haciéndolos más significativos, al tiempo que crea una atmosfera dramática. Dicho lo anterior, podemos decir que la composición presenta una doble perspectiva del pintor; de cara al espectador y desde un ángulo en picado, ofreciendo la visión del microcosmos del artista, una visión imposible de conseguir desde una mirada común. Asimismo, es de reconocer que en esta obra el detalle cobra un protagonismo especial y envuelve el ambiente, que nos remite al realismo metafórico, fantástico e imaginativo englobado en la obra de Eduardo Naranjo.

4.3. Retrato ambiental

Si en los retratos escenificados Dolcet produce toda una puesta en escena para evocar la tipología del trabajo del sujeto, así como su personalidad, en el retrato ambiental sucede todo lo contrario. En estos, trabaja sin elementos de atrezzo, por el contrario parte siempre del escenario del personaje, ya sea desde el taller, el estudio, la calle o el campo. Escenarios que dejan de ser meros espacios –fondos– para tomar un lugar más importante en la fotografía, pues es a partir del lugar que el fotógrafo representa al retratado.

En estos retratos Dolcet emplea dos tipos de planos: planos generales o planos medios con la finalidad de mostrar a los sujetos dentro su contexto de acción, donde existen referencias intencionadas al origen y la profesión. Es decir, el fotógrafo aprovecha lo que el mismo espacio le ofrece, utilizándolo como recurso para revelar la única y especial naturaleza del retratado. Se trata de cuidadosas composiciones preparadas en los lugares de trabajo de sus sujetos.

Ejemplo de ello es la imagen *Artesano de zuecos* (fig. 8), en el que Dolcet nos introduce a la figura del sujeto a partir de un plano general que permite observar con detalle su universo. Observamos un tronco sobre el cual están dispuestos los productos que elabora: las madreñas; pasando a las manos gordas y recias del personaje, que aluden a la dura labor de tallar la madera, hasta las herramientas de trabajo como el troncón, el banco, o el hacha, ubicada a espaldas del artesano. Todos estos son elementos visuales y abstracciones que acentúan su carácter y profesión, por lo que tiene una importante carga simbólica, emocional y psicológica.

Esta forma de retratar la vemos también en la imagen de *Cristóbal Toral* (fig. 9), ejecutado igualmente desde un plano general, que contribuye a reforzar la relación simbiótica entre el artista y su *atelier*, en la que el sujeto se mimetiza con su estudio. En primer plano, observamos un montón de maletas diseminadas a lo largo del taller; en un segundo plano, encontramos a Toral con mirada directa hacia la cámara –espectador– y sentado –tres cuartos de perfil– en una silla con un pincel en mano, frente a él, una mesa de trabajo llena tubos de óleo y pinceles, y alrededor caballetes apilados unos sobre otros. Cada uno de estos elementos, bien podrían ser leídos como una especie de testimonio profundo del universo inventivo que rodea al artista. En tercer y último plano, un cuadro –de gran formato– de maletas. Se trata de una composición en la que la lectura avanza en profundidad, formando una línea diagonal de efecto dinamizante hacia el motivo de la imagen que es el sujeto.



Figura 8. Artesano de zuecos (1960). Museo Universidad de Navarra.



Figura 9. Cristóbal Toral (1974), Archivo Galería Biosca, Biblioteca y Centro de Documentación Museo Reina Sofía.

Dolcet construye con este retrato una espléndida meditación visual sobre el artista, su arte y el acto de la creación, pues nos muestra un Toral sumergido en su refugio de alquimista. De tal modo, el *atelier* –espacio de interacción– se convierte tanto en metonimia como en metáfora del hombre creativo, del genio, pues todos los elementos incluidos, salpican la escena con parte de la personalidad, la esencia creativa del pintor, a la vez que sugieren su método de trabajo. En el caso en concreto de Toral, trabaja a partir de grandes instalaciones de maletas, reina omnipresente en su obra, quizá una de sus grandes obsesiones y que sirven para explicar la estética de su línea pictórica.

Es a través del retrato ambiental, que Dolcet compenetra con el sujeto, a tal punto que no solamente se detiene en retratarlo en su faz contemplativa, en la expresión inventiva de cada sujeto, sino que da visibilidad a la persona oculta tras la labor.

4.4. Retrato psicológico-expresivo

Una de las impresiones que primeramente obtenemos en una visión de conjunto de este tipo de retratos es que constituyen un estudio profundo, tanto del intelecto como de la personalidad del sujeto; es la de una atmósfera cargada de intimidad con toques de introspección que bien podría resumirse en un silencio interior.

Como veremos enseguida, los sujetos representados, no son captados en ninguna acción; por el contrario, Dolcet hace todo lo posible para liberarse de todo artificio. Si bien es cierto que evita en todo lo posible las poses deliberadas, es patente que en muchos casos los sujetos al sentirse observados –por el objetivo de la cámara– se constituyen en el acto de posar. No obstante, el fotógrafo posee una capacidad innata para llegar a las personas, pues en la mayoría de los casos observamos cómo encuentra el momento en que los sujetos dejan de ser conscientes de la presencia de la cámara, desnudando su ser frente al objetivo.

A diferencia de los otros tipos de retratos donde los escenarios eran importantes para dar sentido a la imagen, en estos Dolcet desiste de dar una visión del espacio que rodea a los sujetos para enfocarse exclusivamente en los rasgos psíquicos y físicos –la mirada, los labios y las manos–, apostando por retratos de sensibilidad minimalista.

Conviene subrayar que en los retratos psicológico-expresivos, Dolcet usa la fórmula compositiva de descontextualizar al retratado, ya sea a partir de desfocar todos los planos posteriores, o empleando fondos de tono neutro, ya sea en negro o blanco, al mismo tiempo que somete a los sujetos a una cruda iluminación aparentemente sencilla y directa –el uso agresivo del contraste en el blanco y negro–, que acentúa su individualidad convirtiéndolo en el protagonista absoluto de la toma. Otros recursos compositivos, igualmente importantes, son los planos medios cortos y primeros planos, además de disponer al sujeto en el centro de la composición, recurriendo a elementos tales como los detalles en el primer plano, o hacer coincidir la mirada justo en los puntos compositivamente adecuados para convertirlos en el foco más fuerte de la composición.

Uno de los primeros retratos psicológico-expresivos que Dolcet llevó a cabo fue el de *Asilada* –imagen antes citada–. Es de recalcar que es extraordinario encontrar retratos de esta índole con el fondo –tapia de ladrillo viejo– como parte importante de la composición. En este caso en particular, a partir de un plano general, Dolcet nos introduce a la imagen de una anciana –que por la semántica del título sabemos que se trata de una asilada–, sentada en un banco de cemento del jardín de la residencia, cuyo gesto candoroso tiene eco visual en la muñeca que yace sobre sus piernas. La instantánea parece retratar el momento exacto en el que la vieja rememora los tiempos de infancia ofreciendo al espectador una escena íntima. Sin embargo, la inclusión del muro con su forma y textura desconchada por el paso del tiempo, tiene ecos visuales en las arrugas



Figura 10. *Niño sonriendo* (1958). Museo Universidad de Navarra.

del rostro de la mujer, que igualmente evidencian el paso del tiempo, elementos que mantienen la atención en el motivo principal, la anciana.

En esta línea está el retrato de *Niño sonriendo* (fig. 10). Aparentemente nos encontramos delante de un retrato sencillo, pero profundamente psicológico. A partir de un plano medio, Dolcet nos introduce a la imagen de un infante con ropa desgastada que alude a su condición humilde. No obstante la expresividad de su sonrisa y su mirada interactiva resaltan su dignidad, yendo más allá de las apariencias.

Otro ejemplo es la imagen de *Homenaje Millares* (fig. 11), hecho a partir de una toma en plano medio frente a la cámara, con el brazo derecho apoyado en el respaldo, dejando entrever las manchas y salpicones en sus dedos que hacen referencia a la fuerza de las pinceladas en su obra. Al ser una vista frontal, Millares parece mirarnos; sin embargo, si observamos con mayor detenimiento, descubrimos que su mirada se encuentra ensimismada en sus pensamientos. La austeridad de su ropaje, la intensidad de la mirada penetrante, así como el gesto meditabundo, desvelan el temperamento de una personalidad que pareciera serena, pero en cuyo trasfondo existe otra que puede calificarse de atormentada. Aquí, el uso de la luz lateral directa –procedente de un foco artificial– hace que en el retrato se vea inundado de una iluminación en clave baja –o *low key*–, donde predominan las sombras o tonos oscuros, a la vez que focaliza la luz, lo que contribuye con su efecto de crear una atmósfera de dramatismo, para resaltar los rasgos y la actitud del artista.

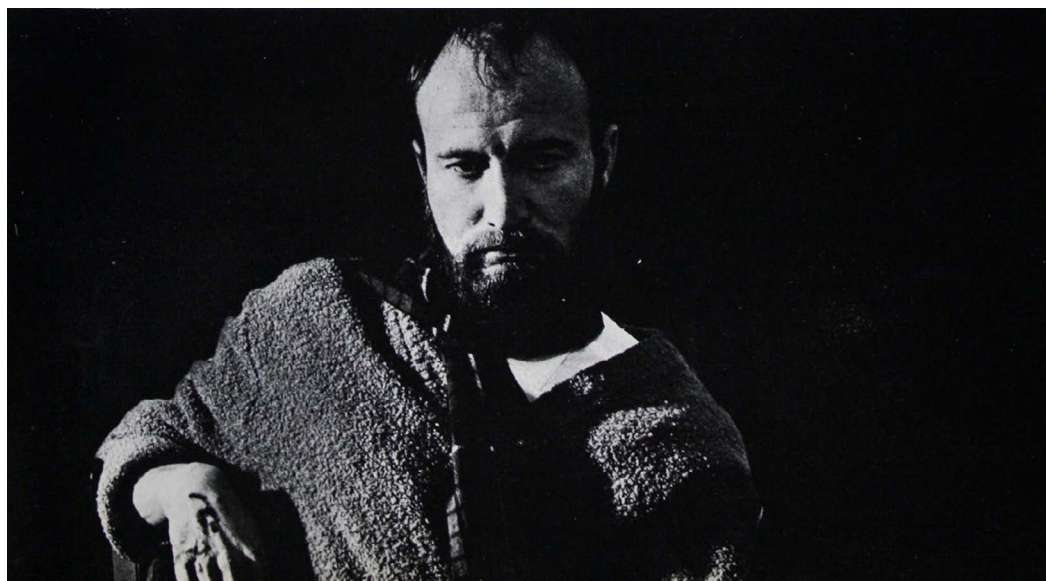


Figura 11. *Homenaje a Millares* (1973). Catálogo I Gran Salón Fotográfico Nacional Ciudad Cuenca, 25 octubre a 5 noviembre de 1973.

5. CONCLUSIONES

Al iniciar el presente trabajo, la presentación de un apunte biográfico a modo de esbozo del retrato de Juan Dolcet Santos tuvo como objeto centrar la atención en la importancia y relevancia de los retratos dentro del desarrollo y evolución de su producción fotográfica. Por cuestiones de espacio y metodología, dicho apunte en absoluto pretendió ser exhaustivo; no obstante, se ha trazado a través del estudio de los archivos personales del autor, aportes de la prensa con que hemos trabajado y otros documentos citados.

El esbozo biográfico abrió paso a plantear la figura de Dolcet como el gran retratista de su época, quizá su faceta menos conocida y apreciada dentro de la historia de la fotografía en España, pero que conforma la parte más importante de su quehacer fotográfico.

Como el mismo Juan Dolcet afirmó; «a mí lo que más me interesa es el estudio psicológico de la persona, reflejar su forma de ser manifestada en el retrato» (Baiget, 1973, p. 3). Sin duda, el madrileño dominaba la materia y conocía como nadie el campo del retrato. Fueron años de trabajo al servicio de contar fotográficamente el transcurrir del tiempo y de las personas.

Ya desde sus primeros retratos es visible su inquietud no solo por retratar lo meramente físico, sino por mirar dentro de los personajes con los que coincide en lugar y tiempo, mostrando a través de su lente que el mínimo gesto manifiesta cierto intimismo y ahonda en las personalidades.

Como hemos visto, con el paso de los años, Dolcet desarrolla más su método de trabajo para romper las fronteras e ir más allá del retrato convencional. Es decir, no se limita a simplemente retratar al personaje, sino que lo estudia, para luego cavilar cada una de las tomas con el contexto más idóneo. Además estimula a los sujetos para que posen frente a la cámara como él considera conveniente, con la finalidad de poder mirar al sujeto, pero con una mirada interior, de modo que el retrato sea la explicación del propio personaje. Es decir, Dolcet entendía el retrato desde una perspectiva psicológica más que puramente social, y ello le permitió construir con su cámara una espléndida meditación visual sobre los sujetos que retrataba.

Cabe añadir que uno de los recursos más importantes y característicos en cada uno de sus retratos es la luz. La poesía en el tratamiento de la iluminación otorga una carga importante de expresividad a la imagen, al tiempo que ayuda a definir la atmósfera más apropiada para cada escena, ya sea dramática, acogedora, sugerente u onírica. En muchos casos, el fotógrafo gusta de usar la luz lateral directa para provocar sombras duras como herramientas generadoras de interesantes efectos geométricos, como pueden ser las diagonales tan distintivas de su obra. Otras veces, en cambio, observamos retratos llenos de tonos claros y oscuros bien equilibrados, tendentes a una gran gama de medios tonos que producen imágenes llenas de detalles. Sin embargo, la constante es el dramatismo cromático a partir del uso de los rigurosos negros o de claridades iluminadas.

El poder de las miradas y gestos y la complejidad de los ambientes se hacen sólidos al pasar por la mirada de Dolcet, para que sus retratos no sean simplemente fotografías de expresión.

6. RELACIÓN DE FUENTES UTILIZADAS

- Colección de Fotografía del Museo Universidad de Navarra. Legado Juan Dolcet Santos.
- Biblioteca y Centro de Documentación Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Legado Galería Biosca.
- Instituto Valenciano de Arte Moderno. Depósito Colección Gabriel Cualladó.

7. LISTA DE REFERENCIAS

- Baiget. (1973). Juan Dolcet Santos fotógrafo. *Ecos*, febrero, 2-7.
- Barón, T. J. (1989). Exposiciones en Asturias durante 1987. II. 3. Individualidades de artistas españoles. *Liño: Revista Anual Historia del Arte*, 8, 151.
- Casademont, J. M. (1965). 12 fotografías de Juan Dolcet. *Imagen y Sonido*, 25, 2-16.
- Corredor-Matheos, J. (2005). Viola. Relámpagos en el espacio vacío. En *Manuel Viola. El espacio por la luz* (pp. 10-23). Madrid: Caja Madrid.
- Dolcet Santos, J. (1998). *Juan y Elías Dolcet en la Vera. La doble mirada*. Valverde de la Vera: Asociación Cultural y Juvenil La Charrera, Ayuntamiento de Valverde de la Vera.
- Dolcet Santos, J. (2003). *Juan Dolcet. Artistas españoles del siglo XX*. Madrid: Galería Leandro Navarro.
- Huges, G. (8 de septiembre de 1971). Quixote with a camera. *Amateur Photographer*, 21-26.
- Logroño, M. (1992). *Retrato de Artistas*. (Catálogo de exposición). Madrid: MNCARS.
- Tausk, P. (1981). *Fotografins historia under 1900-talet*. Alemania: Liber Läromedel Lund.
- Torres Luna, Y. A. (2015). *Juan Dolcet Santos. Entre afición y fotográfico artificio*. (Tesis doctoral inédita). Pamplona, Navarra: Universidad de Navarra.
- Vielba, G. (1971). Juan Dolcet. Lluvia de premios a la obra bien hecha. *Arte Fotográfico*, 236, 1028-1038.
- VV. AA. (2 de enero de 1981). Pick of the year. *Amateur Photographer*, 85-90.
- VV. AA. (marzo de 1983). Juan Dolcet. El retrato. *Aquí Imagen*, 3, 34-45.
- VV. AA. (1988). *Fotógrafos de la Escuela de Madrid: obra 1950-1975*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivo.

