



MIRAR MADRID

Francesc Català-Roca y la representación de la ciudad en las guías Destino

ÉNKAR CLAVIJO GARCÍA (CLAVIJO@UJI.ES)¹

MARTA MARTÍN NÚÑEZ (MNUNEZ@UJI.ES)¹

¹ Universitat Jaume I, España.

PALABRAS CLAVE

*Francesc Català-Roca
Guías turísticas Destino
Representación visual de la ciudad
Fotografía humanista
Madrid franquista
Cultura visual de posguerra
Modernización urbana*

RESUMEN

Este trabajo propone analizar las tres ediciones de la guía Madrid publicadas por Destino en 1954, 1959 y 1971, con fotografías de Francesc Català-Roca y textos de Juan Antonio Cabezas. La investigación aborda el libro ilustrado como dispositivo cultural de la posguerra española, en el que imagen y texto se articulan en un relato que combina monumentalidad, vida cotidiana y modernización urbana. Mediante el estudio comparativo de las ediciones, se examina cómo la fotografía construye una imagen controlada de Madrid en el marco del franquismo, al tiempo que incorpora una atención creciente a la figura humana y a lo cotidiano, en sintonía con debates europeos vinculados al humanismo fotográfico. El análisis permite comprender las guías no solo como instrumentos turísticos, sino como tecnologías culturales que fijaron una representación de la capital en la memoria colectiva, iluminando la relación entre fotografía, ciudad y franquismo en el horizonte de la modernidad europea.

Recibido: 14 / 05 / 2026

Aceptado: 22 / 08 / 2026

1. Madrid: la ciudad como imagen

El estudio de la ciudad como representación visual constituye un eje fundamental para comprender las relaciones entre fotografía, cultura y política en la Europa de posguerra. Las imágenes urbanas no solo documentan espacios, sino que construyen narrativas sobre identidades colectivas, modos de vida y proyectos de modernidad. Abordar la representación visual de la ciudad en la Europa de posguerra resulta clave para comprender cómo la fotografía intervino en la construcción de imaginarios colectivos y en la mediación entre cultura, política y sociedad. En este contexto, las publicaciones ilustradas constituyen un campo de análisis privilegiado, ya que articulan discursos donde imagen y texto se combinan para proyectar significados sobre la identidad urbana.

El caso de Madrid resulta especialmente significativo. En pleno tránsito hacia el aperturismo del régimen franquista, la capital se proyecta en las ediciones de la guía *Madrid* publicadas dentro de la colección Guías de España de la editorial Destino (1954, 1959 y 1971), concebidas como instrumentos de difusión cultural y turística bajo un discurso controlado. Lejos de constituir simples reediciones, estas guías introdujeron variaciones en textos e imágenes, lo que las convierte en un observatorio privilegiado para analizar los cambios políticos, editoriales y culturales del periodo.

Partimos de la idea de que las imágenes de Madrid en la posguerra no solo documentan la ciudad, sino que revelan cómo la fotografía funcionó como medio de negociación cultural, subordinada en este caso al discurso del franquismo, pero también permeable a corrientes visuales internacionales. Así, lo que nos proponemos en esta investigación es analizar la construcción visual de Madrid en las tres ediciones de la guía *Madrid* y examinar el papel de la edición, la secuenciación fotográfica y la relación imagen-texto, valorando la aportación de Català-Roca dentro del marco de la fotografía humanista europea. Para alcanzar estos objetivos, la investigación adopta un enfoque cualitativo, que concibe la fotografía como un dispositivo cultural inserto en contextos editoriales y discursivos. El análisis se realiza desde una perspectiva semiótica y cultural. Así, en primer lugar, se aborda el análisis formal de las imágenes (Marzal Felici, 2007), para atender la imagen desde un punto de vista morfológico y compositivo. En segundo lugar, se realiza el análisis editorial y narrativo (Martín Núñez, 2024), para atender a los aspectos relacionados con la puesta en página, la secuenciación de imágenes, los paratextos y las estrategias de enunciación, así como la propia materialidad del libro, entendiendo la obra como un dispositivo narrativo autónomo. Por último, el enfoque iconográfico e iconológico posibilita identificar motivos visuales representados —calles, monumentos, escenas cotidianas, tipos sociales— e interpretar sus significados culturales e ideológicos en el marco de la Europa de posguerra. Tal como señalan Margolis y Pauwels (2011), el análisis visual se ha servido de herramientas como la iconografía, la iconología, la semiótica y la retórica visual para abordar tanto imágenes individuales como conjuntos editoriales más amplios. En esta misma línea, Pasternak (2020) subraya que estas aproximaciones permiten situar la fotografía dentro de un horizonte cultural más amplio, donde lo visual se entiende como un dispositivo que articula significados sociales e históricos. La combinación de estos tres niveles posibilita un análisis capaz de iluminar la evolución de la representación de Madrid en el franquismo, situando el trabajo de Francesc Català-Roca en relación con la modernidad fotográfica europea y con los debates humanistas de posguerra.

Los estudios sobre la fotografía urbana en la posguerra han prestado especial atención al desarrollo del fotoperiodismo y al surgimiento del fotolibro como medio de difusión cultural. En el caso español, la obra de Francesc Català-Roca ha sido analizada sobre todo en relación con la renovación estética de la fotografía documental, subrayando su aportación a la modernización del lenguaje visual en el país (Terré, 2024). Sin embargo, en el marco específico de las guías turísticas de la editorial Destino, su trabajo evidencia una capacidad singular para conjugar modernidad formal con las exigencias institucionales propias del primer aperturismo franquista. Hasta la fecha, no se han realizado investigaciones

específicas sobre la contribución de Català-Roca a estas guías ni sobre el papel de su fotografía en la construcción de la imagen de Madrid durante los años cincuenta y setenta.

En este contexto, resulta imprescindible mencionar el estudio de Arroyo Ilera (2008), que analiza el conjunto de las *Guías de España* desde una perspectiva geográfica, literaria e ideológica, situando en primer plano a los autores de los textos y su función en la articulación de un discurso cultural durante el franquismo. En su trabajo, la dimensión fotográfica aparece reconocida a través de la mención de Català-Roca y otros fotógrafos que contribuyeron al aspecto gráfico de las guías, pero no constituye el foco principal del análisis. Nuestra investigación, en cambio, se propone abordar de manera específica esa dimensión visual en Madrid, considerando sus tres ediciones (1954, 1959 y 1971), ya que en ellas se produjeron variaciones tanto en los textos como en las imágenes. Ello permite examinar cómo la representación de la ciudad se transformó en función de los cambios políticos, editoriales y culturales, aportando así una perspectiva que conecta el contexto franquista con los debates europeos sobre fotografía humanista.

La investigación que aquí se presenta responde a un doble vacío académico. Por un lado, centra por primera vez la atención en la dimensión visual de las guías *Madrid* y en el papel desempeñado por Català-Roca en la configuración de la imagen de la ciudad durante el franquismo, un aspecto hasta ahora inexplorado. De este modo, la investigación ofrece una aportación novedosa: constituye el primer análisis sistemático de la dimensión visual de las guías *Madrid* y enriquece el estudio de las relaciones entre fotografía, ciudad y cultura en el marco de la modernidad europea.

2. Aproximaciones a la fotografía humanista y la edición cultural en la Europa de posguerra a través de Francesc Català-Roca

La posguerra europea situó a la fotografía en el centro de la cultura visual, no solo como instrumento de documentación sino también como medio activo para construir identidades colectivas y legitimar proyectos políticos y culturales. Estas imágenes, al combinar registro y estética, se convirtieron en un lenguaje privilegiado para narrar la reconstrucción y redefinición de las urbes europeas, transformando la fotografía en una herramienta tanto testimonial como evocadora. En esta línea, Allbeson explica cómo la fotografía urbana se convirtió en un dispositivo de negociación simbólica y de confrontación ideológica en la Europa de posguerra.

La imagen de la ciudad desempeñó un papel vital como medio de negociación simbólica entre comunidades locales, nacionales y transnacionales. [...] La imagen de la ciudad se movilizó para responder a los desafíos de la tarea psicológica de la reconstrucción nacional y, en ausencia de conflicto armado entre los dos bloques ideológicamente opuestos, las representaciones y significados contrapuestos del espacio urbano y de la vida urbana fueron parte de una batalla vicaria. (Allbeson, 2012, p. 29)¹

Desde esta perspectiva, las ciudades no fueron únicamente espacios físicos en proceso de reconstrucción, sino también artefactos culturales disputados, cuyos significados se negociaban a través de la fotografía y su circulación en diferentes formatos. En este contexto, la ciudad surgió como un laboratorio de modernidad visual: sus calles, monumentos y habitantes pasaron a ser escenarios donde convergían las aspiraciones de progreso y las tensiones ideológicas de la época. El crecimiento de publicaciones ilustradas —como catálogos, fotolibros, guías turísticas y revistas culturales— enfatizó esta transformación editorial, al convertir la fotografía en un dispositivo narrativo y simbólico. Las urbes, en consecuencia, no aparecían solo como espacios registrados, sino como imágenes construidas, cargadas de resonancias simbólicas que las situaban en el cruce entre identidad local, circulación internacional y narrativas de progreso.

¹ Salvo indicación contraria, todas las traducciones de citas en lengua extranjera son propias.

2.1. El contexto español entre franquismo, aperturismo y las guías de Madrid

Tras el final de la Guerra Civil en 1939, la fotografía en España quedó marcada por el aislamiento internacional y el férreo control ideológico del régimen franquista. Durante los años cuarenta, la fotografía en España estuvo fuertemente condicionada por usos institucionales y propagandísticos, lo que limitó su autonomía cultural (Sougez et al., 2001). La llamada década autárquica (1939–1951) estuvo marcada por la escasez material y la clausura internacional. Como apuntan Ramón Gabriel y García Álvarez:

Durante los primeros años del régimen franquista, aunque también en décadas posteriores, la promoción turística oficial sirvió en buena medida para dar una imagen de normalidad al país que facilitara, a la vez que la atracción de divisas, la aceptación y el reconocimiento internacional de la dictadura. (Ramón Gabriel & García Álvarez, 2016, p. 386)

El cambio de rumbo se produjo en la década de 1950, cuando la necesidad de legitimación internacional llevó al régimen a instrumentalizar la cultura y el turismo como herramientas de apertura diplomática. La creación del Ministerio de Información y Turismo (MIT) en 1951 constituyó un punto de inflexión, al unificar bajo una misma estructura la política de prensa, propaganda, cinematografía y turismo (BOE, 1951, p. 3448). Como ha señalado Richards (1998) el franquismo comprendió pronto que la cultura podía ser una herramienta diplomática, y publicaciones como las de Ediciones Destino se insertaron en esa estrategia de proyección exterior (p. 127).

En este contexto, el turismo adquirió un papel determinante. Como observa Pack (2006), «el turismo en el contexto franquista funcionaba como una forma de propaganda, ya que la presencia sustancial de turistas extranjeros demostraba la aceptación del régimen en el exterior y reforzaba la legitimidad del modelo económico español» (p. 2). Las cifras ilustran esta dimensión: en la década de 1960 España recibió una media anual de 13.750 visitantes, con ingresos cercanos a los 884 millones de dólares (Vallejo Pousada, 2002, p. 213). «En 1965, los 11,1 millones de turistas extranjeros equivalían al 34,3 % de la población autóctona» (Vallejo Pousada, 2015, p. 102). El turismo se consolidó así como uno de los principales vehículos de la llamada diplomacia del consumo, en la que la experiencia cultural y visual del país debía presentarse cuidadosamente mediada.

Las publicaciones ilustradas se consolidaron entonces como un canal privilegiado de difusión cultural. Entre ellas, la colección *Guías de España* de Ediciones Destino (1943–1977) destacó por su originalidad al combinar textos literarios de autores reconocidos —Josep Pla, Camilo José Cela, Juan Antonio Cabezas, Dionisio Ridruejo— con una representación gráfica sugerente, en la que la fotografía desempeñaba un papel central. Según Arroyo Ilera (2008), las Guías de España constituyeron una colección extensa y cuidada —diecisiete volúmenes en dieciséis guías, con más de 9.000 páginas y un notable acompañamiento de fotografías, mapas e ilustraciones— que fue configurándose a lo largo de tres décadas, en paralelo a la evolución de la propia editorial y del país que describían (pp. 434-435). En los años cuarenta y cincuenta, cuando viajar seguía siendo difícil por razones económicas y por las escasas infraestructuras, cumplieron además una función sustitutoria del viaje, ofreciendo a los lectores un conocimiento cultural y visual del país sin necesidad de desplazamiento.

Dentro de la serie, *Madrid* —con texto de Juan Antonio Cabezas y fotografías de Francesc Català-Roca— tuvo tres ediciones (1954, 1959 y 1971). No fueron simples reediciones, sino volúmenes que introdujeron variaciones en textos e imágenes, lo que convierte a Madrid en un observatorio privilegiado para analizar los cambios políticos y editoriales del periodo. Estas guías no solo describían un territorio, sino que también contribuían a reforzar un relato cultural alineado con los objetivos de legitimación del régimen.

Dicho panorama no estuvo definido únicamente por las guías de Destino, sino también por una generación de fotógrafos que exploraron caminos diversos en la representación de lo urbano y lo cotidiano. En paralelo a la obra editorial de Català-Roca, la figura de Paco

Gómez resultó decisiva en la modernización de la fotografía de arquitectura y de lo urbano. Su colaboración con la revista *Arquitectura* introdujo un lenguaje visual renovado, caracterizado por encuadres sobrios y una atención especial a las formas construidas. A través de su trabajo, la fotografía arquitectónica dejó de ser un mero registro técnico para adquirir un valor expresivo y cultural, en sintonía con la estética moderna que empezaba a consolidarse en España durante la década de 1950. Gabriel Cualladó, miembro activo de la Agrupación Fotográfica de Madrid y figura central de la llamada «escuela de Madrid», aportó una mirada humanista que se movía entre lo popular y lo íntimo. Ricard Terré, vinculado primero a la Agrupación Fotográfica de Cataluña y después al grupo AFAL, desarrolló también una sensibilidad cercana, cargada de lirismo y cotidianidad. Por su parte, Oriol Maspons consolidó una fotografía de reportaje atenta a la vida contemporánea y abierta a las influencias internacionales. Estos fotógrafos no constituían un movimiento homogéneo, pero compartían la voluntad de superar los límites de la retórica oficial. En este sentido, López Mondéjar (1999) advierte que la fotografía española de los años cincuenta vivía una auténtica encrucijada: seguía marcada por la herencia pictorialista, aunque al mismo tiempo se veía presionada por una necesidad urgente de modernización. La obra de Català-Roca, inscrita en este panorama, refleja con claridad esa tensión ya que, al tiempo que respondía a encargos institucionales en las guías de Destino, desplegaba una sensibilidad compositiva y narrativa próxima a la tradición humanista europea, adaptada al marco editorial y cultural del franquismo.

2.2. La mirada de Francesc Català-Roca

Francesc Català-Roca (1922–1998) se formó en el estudio de su padre, Pere Català-Pic, uno de los pioneros de la fotografía publicitaria en España durante la República. Desde finales de los años cuarenta, ya de manera independiente, comenzó a colaborar en publicaciones como *Destino* y *La Vanguardia*, desarrollando un lenguaje que combinaba claridad compositiva, rigor formal y un interés sostenido por lo cotidiano. Su obra ha sido considerada fundamental para la modernización de la fotografía española, en la medida en que introdujo una estética más próxima al neorrealismo europeo que a la tradición pictorialista aún dominante en la posguerra. Català-Roca debe entenderse como un referente clave de la modernidad fotográfica en España. Su trabajo supo conjugar la vocación documental con una búsqueda estética personal que desbordaba la mera función ilustrativa, generando un lenguaje visual renovador en el marco cultural y político del franquismo. Además, en un contexto sin instituciones formativas específicas, su figura se convirtió en un punto de referencia para varias generaciones de fotógrafos, influyendo de manera decisiva en la evolución de la fotografía española. La ciudad en su mirada aparecía no solo como escenario, sino como protagonista de un delicado equilibrio entre modernidad arquitectónica, vida popular y símbolos oficiales, rasgo que confirió a su obra una identidad propia en la fotografía española de posguerra.

En este sentido, la noción del *momento más elocuente*, formulada por el propio Català-Roca, lo sitúa en sintonía con los debates europeos del humanismo fotográfico, donde se valoraba la capacidad de un gesto o situación para condensar significados más allá de la descripción literal. Aunque en la Francia de posguerra autores como Cartier-Bresson, Doisneau, Ronis o Boubat articularon estas ideas con mayor difusión internacional, en el caso español las limitaciones del franquismo dificultaron su recepción directa.² La propuesta de Català-Roca debe entenderse, por tanto, como una sensibilidad paralela y autónoma, que lo aproxima a esos lenguajes sin depender de ellos.

La posición de Català-Roca dentro de la historia de la fotografía española debe entenderse también a la luz de los relatos generacionales que se articularon a partir de los años sesenta. En *Fulls de contactes. Memòries*, Miserachs recuerda cómo, durante el acto de defensa de la tesis de Maria Dolors Tàpias sobre su obra, salió a relucir el escaso

² Entrevista personal con Andreu Català Pedersen, hijo de Francesc-Català Roca, desarrollada en julio de 2022 (inédita).

reconocimiento concedido a muchos fotógrafos de la generación precedente. Al evocar aquel episodio, Miserachs recoge las palabras de Tàpias, quien señalaba que a esos autores «se les ha silenciado, barrido del panorama de la fotografía creativa» y que «el conocimiento de nuestra historia viene dado en gran parte por la necesidad que tienen los fotógrafos de justificar, de dar prestigio a sus tendencias» (Tàpias, citado en Miserachs, 1994, p. 110), una reflexión que pone de manifiesto hasta qué punto la construcción historiográfica de la fotografía en España ha estado condicionada por dinámicas de legitimación y visibilidad, y cómo la memoria fotográfica se construyó con frecuencia a partir de exclusiones. Esta dinámica se observa también en la transición hacia propuestas más radicales, como las vinculadas a *Nueva Lente*. Pere Formiguera lo expresó con claridad: «Enarbolamos como bandera de nuestra razón una actitud de rechazo [...] hacia todo aquello que en fotografía se había realizado en los últimos cuarenta años en nuestro país» (Formiguera, 1988, citado en Miserachs, 1994, p. 115).

Frente a ese borrado, la obra de Català-Roca adquiere hoy mayor relevancia al situarse como eslabón entre el documentalismo humanista europeo y la renovación impulsada por las generaciones posteriores. Su contribución a proyectos editoriales como las *Guías de España* revela la capacidad de su fotografía para conjugar modernidad formal con las exigencias institucionales del franquismo, aportando una mirada que, más allá de la ilustración, configuró una representación cultural de la ciudad.

2.3. Guías y fotolibros como dispositivos editoriales

Debemos detenernos también en explorar las diferencias entre las guías turísticas y los fotolibros, pues aunque ambos comparten el uso de la fotografía y del dispositivo editorial como herramientas de representación, su lógica de producción y recepción es diferente. El fotolibro se ha entendido habitualmente como un proyecto autónomo, a menudo próximo al ensayo visual y abierto tanto a la experimentación formal como a registros documentales más convencionales. El fotolibro, que se había desarrollado con fuerza en el periodo de entreguerras, «una época de experimentación, de madurez técnica, en la que aparecen nuevos temas modernos y toda una red de difusión, distribución de imágenes, y publicaciones debido a los avances técnicos de la industria editorial» (Fernández, 1999, p. 20), se consolidó en la posguerra como un dispositivo privilegiado para articular narrativas visuales. Joan Fontcuberta lo define así:

A diferencia del álbum o del catálogo [...] ya no se entiende como simple soporte de unas obras sino que devendrá obra en sí misma. Una obra coral en la que interviene el diseño, el grafismo y la tipografía, la secuencia de las imágenes, la maqueta, el texto, es decir, una conjunción de cualidades de concepto y de objeto. (Fontcuberta, 2011)

Las guías, por su parte, se asemejan más al formato del catálogo tradicional y cumplen una función práctica de orientación y divulgación cultural. En el caso español de mediados del siglo XX, esta finalidad se vio condicionada por objetivos institucionales y propagandísticos vinculados al franquismo. En este marco, las ediciones de *Madrid* (1954, 1959 y 1971) permiten observar cómo la construcción editorial de la ciudad se fue adaptando a los cambios políticos y culturales del régimen, reforzando un imaginario nacional coherente con sus intereses.

El contraste entre ambos formatos no debe entenderse como oposición tajante, sino como una gradación en el uso del dispositivo. El fotolibro explora la autonomía de la fotografía como lenguaje y su potencial para construir un discurso propio, mientras que la guía turística despliega una combinación de texto e imagen encaminada a orientar al lector y modelar su experiencia del lugar. Como apunta Vega (2019), «el mensaje principal del fotolibro se transmite a través de fotografías» (p. 44) pero, en el caso de las guías, el protagonismo se reparte entre la información textual y la fotografía, entendida aquí en su función de ilustración visual.

Dentro de este panorama, las *Guías de España* editadas por Destino deben entenderse como un producto editorial híbrido, situado entre la literatura de viajes y el manual turístico convencional. Su carácter se reforzaba mediante la colaboración de escritores de prestigio y de fotógrafos que, como Francesc Català-Roca, otorgaban a estas publicaciones un estatuto cultural singular, alejado de la mera función práctica. En el contexto del franquismo, además, estas guías actuaban como verdaderos «viajes de papel», proyectando una imagen del territorio que respondía tanto a objetivos de divulgación cultural como a la construcción de un imaginario nacional (Arroyo Ilera, 2008).

Desde esta perspectiva, ambos formatos —fotolibro y guía— deben analizarse como dispositivos editoriales. En ellos, la fotografía no se entiende de manera aislada, sino como parte de un ecosistema que incluye tipografía, diseño, disposición en página y relación con el texto. Como recuerda Vega, retomando a Roland Barthes:

El texto detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor represor, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología. (Barthes, 2019, pp. 91-92)

En la misma línea, Victor Burgin (1982) subraya que «la polisemia de la imagen es controlada por su yuxtaposición con el texto verbal» (p. 92). Esta tensión resulta especialmente visible en las guías madrileñas de Català-Roca, donde el dispositivo editorial orienta decisivamente la interpretación de las imágenes.

3. Mirar Madrid con Francesc Català-Roca

El análisis del corpus se centra en las tres ediciones de la guía *Madrid* (1954, 1959 y 1971), lo que permite seguir la evolución de la representación visual de la capital a lo largo de dos décadas de franquismo. El estudio no se limita a describir imágenes, sino que atiende a las estrategias narrativas propias del libro ilustrado, observando cómo la fotografía dialoga con los textos, la secuenciación y los dispositivos editoriales.

Para ello se ha elaborado una tabla comparativa que sistematiza variaciones en imágenes, orden y títulos. Aunque no puede reproducirse íntegramente aquí, constituye una herramienta clave para comprender las modulaciones del discurso visual. El análisis se articula en dos fases: primero, el estudio formal, narrativo e iconográfico de cada edición; después, la comparación diacrónica que revela continuidades y transformaciones. Este recorrido muestra cómo las fotografías de Català-Roca, aun insertas en un proyecto editorial institucional, ponen en marcha lenguajes visuales novedosos que anticipan debates del humanismo fotográfico europeo.

3.1. Diseño, materialidad y discurso cultural

La colaboración entre Francesc Català-Roca y Juan Antonio Cabezas en *Madrid* constituye uno de los proyectos editoriales más ambiciosos de la posguerra española en el ámbito de las guías turísticas ilustradas. Publicada en 1954 por la editorial Destino y reeditada en 1959 y 1971, la obra se concibió como volumen de referencia más que como cuaderno de viaje: más de quinientas páginas en cada edición, formato de 22 × 17 cm, encuadernación en tapa dura, planos desplegados y una cubierta invariable que reforzaba la continuidad y la autoridad del proyecto editorial. La constancia en el diseño contribuía a situar la guía como obra de prestigio y a reforzar la credibilidad de su discurso cultural.

Esa materialidad densa condicionaba la experiencia de lectura —pausada, con retornos frecuentes— y dialogaba con la vocación de obra de referencia sobre la capital. No solo eran significativas las imágenes en sí mismas, sino también su disposición en página. *Madrid* se caracteriza por el predominio de fotografías en formato vertical, que permiten un aprovechamiento máximo de la superficie. Son escasas las dobles páginas dedicadas en exclusiva a la imagen, lo que limita la espectacularidad y mantiene la sobriedad editorial.

Este planteamiento contrasta con el modelo del fotolibro europeo, donde la fotografía suele adquirir mayor autonomía y despliegue visual.

El cuerpo de texto se organiza casi como en una novela, con tipografía uniforme y títulos discretos, de manera que las fotografías se insertan en un marco narrativo más que ornamental. En este sentido, la guía configura un equilibrio entre texto e imagen que responde a la función de divulgación cultural y de legitimación ideológica propia del franquismo.

Los volúmenes contaron en origen con una sobrecubierta ilustrada por Federico Lloveras —hoy raramente conservada—, mientras que la encuadernación en tela, diseñada por Ricard Giralt Miracle, y los mapas interiores de Francisco Fontanals —entre ellos un plano general reproducido del Ayuntamiento de Madrid— reforzaban la sobriedad y el carácter de obra de referencia de la propuesta, vinculando diseño, cartografía y fotografía en un mismo dispositivo cultural. La ausencia de licencias creativas o recursos visuales suplementarios concentra el peso en la imagen y el texto, suficientes para sostener el relato.

A ello contribuye también el propio discurso de Cabezas, de estilo minucioso y erudito, que combina la precisión histórica con un tono casi enciclopédico. Su narración no solo funciona como repertorio cultural de la ciudad, sino también como marco que orienta la interpretación de las fotografías, insertándolas en una visión coherente con los objetivos culturales y políticos del régimen.

Figura 1. Cubierta de *Madrid* (1ª ed., 1954)



Fuente: Elaboración propia, 2026.

3.2. La ciudad y sus estrategias de representación

3.2.1. Espacios de centralidad y monumentalidad

Como bien han señalado algunos historiadores del cine, Madrid no tiene un icono arquitectónico como otras ciudades como París o Roma (Deltell, Gemir y Valdés, 2024). Por eso, quizá, los espacios de centralidad y monumentalidad en el recorrido visual de Francesc Català-Roca son diversos. La Puerta del Sol, kilómetro cero de la España radial, se presenta como el centro simbólico de la capital y como arranque de la narrativa urbana. La panorámica tomada en 1954 desde el Hotel París (Figura 2) organiza la plaza en varios planos: en primer término, los peatones que atraviesan el espacio; en el eje central, la fuente que actúa como punto de convergencia; y, en el fondo, la arquitectura monumental que delimita y otorga coherencia a la escena. Esta estructura en capas confiere a la imagen una claridad casi cartográfica. La nitidez absoluta de la fotografía, con un foco que se extiende de un extremo a otro del encuadre, refuerza esa vocación de legibilidad total. Al mismo tiempo, las diagonales de sombra que cruzan el pavimento introducen ritmo y guían la mirada hacia el corazón de la plaza, convirtiendo la composición en una síntesis de monumentalidad y vida urbana.

Figura 2. *La Puerta del Sol vista desde el Hotel París, entre Alcalá y San Jerónimo (1ª ed., 1954 y 2ª ed., 1959)*



Fuente: Català-Roca, 1954.

La fotografía no se limita a registrar un espacio céntrico, sino que lo traduce en emblema de la ciudad. La técnica de Català-Roca —profundidad de campo amplia, encuadre elevado, orden geométrico— construye una representación de Madrid como espacio legible, organizado y estable, un atributo que encaja con la narrativa franquista de la capital como corazón de la nación. En un contexto en el que el régimen necesitaba proyectar una imagen de continuidad y orden tras los años de autarquía, esta representación de la Puerta del Sol se convierte en metáfora visual de control y de centralidad cultural y política.

El repertorio se enriquece con tomas que alteran esa jerarquía espacial. En una vista en ligero picado (Figura 3), Català-Roca desplaza la atención hacia la boca del metro. Allí los transeúntes se acumulan en torno al acceso, mientras los automóviles circulan en distintas direcciones. La composición, menos ordenada y con superposición de planos, produce una lectura fragmentada y transmite la vibración acelerada de la plaza. Frente a la imagen anterior, donde el orden visual ofrecía estabilidad, esta segunda fotografía introduce dinamismo, ruido y circulación, revelando otra faceta de la modernidad urbana. Ambas, sin embargo, se complementan en la secuencia editorial: la primera asegura la monumentalidad de la Puerta del Sol, la segunda la convierte en espacio vivo y encrucijada de la vida moderna.

La edición de 1971 añade una capa significativa a esta narrativa mediante una refotografía tomada desde el mismo enclave que la panorámica de 1954 (Figura 4). La composición es casi idéntica, pero ahora la plaza aparece saturada de coches y autobuses que densifican el espacio. El recurso de la refotografía, recurrente en la guía, no se limita a documentar el cambio. Al repetir el encuadre inicial, estabiliza la transformación, presentando la modernización como variación sobre un motivo constante. La técnica asegura continuidad: el aumento del tráfico no rompe la imagen del espacio, sino que se incorpora como un elemento más dentro de un marco compositivo estable. De este modo, la modernización aparece como continuidad armónica y no como ruptura traumática, en sintonía con la narrativa oficial del franquismo.

Figura 3. *El centro de la Puerta del Sol después de la última reforma*
(1ª ed., 1954 y 2ª ed., 1959)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 4. *Aspecto de la Puerta del Sol*
(3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

La plaza Mayor prolonga esta lógica de permanencia y transformación. Català-Roca la representa como un escenario en el que convergen solemnidad monumental, vida cotidiana y signos de modernización. Las vistas generales de la plaza y, especialmente, el contrapicado de la estatua de Felipe III (Figuras 5 y 6) refuerzan la monumentalidad mediante un juego de verticalidades. El punto de vista bajo eleva la figura del monarca sobre el espacio circundante y la convierte en emblema de capitalidad histórica. La simetría compositiva y la frontalidad contribuyen a consolidar la imagen de un Madrid ordenado y legitimado en la tradición dinástica.

Figura 5. *La plaza Mayor es una historia de piedra, una historia del Madrid de los Austrias*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 6. *Estatua de Felipe III en la plaza Mayor, en la que intervinieron Tacca, Pantoja y Juan de Bolonia*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Sin embargo, esta solemnidad se ve matizada por imágenes que introducen registros humanistas. La vendedora de muérdago en primer plano (Figura 7), recortada sobre un fondo arquitectónico difuminado, devuelve la escala del gesto cotidiano al espacio monumental. De igual modo, los paseantes que atraviesan los soportales (Figura 8) insertan la experiencia común de los ciudadanos en un entorno cargado de historia. Català-Roca articula aquí lo que él mismo llamó el *momento más elocuente*: la condensación de un gesto significativo que humaniza y equilibra la monumentalidad de la escena. La plaza Mayor se convierte, así, en espacio de convivencia entre distintas temporalidades: el pasado dinástico, el presente cotidiano y los signos de transformación que emergen en la posguerra.

Figura 7. Plaza Mayor, vendedora de muérdago y carrasca para el adorno navideño (1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 8. Arcadas de los soportales en la plaza Mayor (1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

La modernización se hace visible en imágenes que documentan las reformas urbanas, como la entrada al paso subterráneo o las vistas tras las intervenciones de posguerra (Figuras 9 y 10). Estos elementos podrían haber fracturado la imagen histórica de la plaza, pero Català-Roca los encuadra con frontalidad y equilibrio compositivo, de manera que se integran en la armonía general del conjunto. La secuencia editorial refuerza esta lectura, yuxtaponiendo solemnidad, cotidianeidad y modernización para configurar la plaza Mayor como un escenario vivo, donde distintas temporalidades conviven sin conflicto aparente.

Figura 9. *Entrada al paso subterráneo de la plaza Mayor*
(3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

Figura 10. *Un aspecto de la plaza Mayor*
(3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

La Cibeles y el eje Prado-Alcalá completan este repertorio de centralidad simbólica. En la panorámica de la calle de Alcalá (Figura 11), la fuente se sitúa en primer plano como ancla visual, mientras el edificio de Telefónica se eleva en el horizonte como emblema de modernidad. Las líneas de fuga de la calle dirigen la mirada hacia el fondo, integrando en un mismo campo de visión la monumentalidad barroca y la arquitectura contemporánea. El tráfico de automóviles y los transeúntes que atraviesan la escena añaden dinamismo y actualizan el monumento, inscribiéndolo en la vida moderna de la ciudad. Una segunda toma más cercana (Figura 12) se concentra en la iconografía de la diosa y los leones, enmarcados por el Palacio de Comunicaciones. El contrapicado intensifica la monumentalidad del conjunto escultórico y refuerza su carácter simbólico, con la fuente en primer término y la arquitectura institucional al fondo. La composición subraya así la centralidad del monumento en el espacio urbano y su función representativa.

Figura 11. *La calle de Alcalá con la fuente de la Cibeles en primer término en primer término*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 12. *La Cibeles y sus simbólicos leones castellanos. Al fondo, los remates de comunicaciones*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

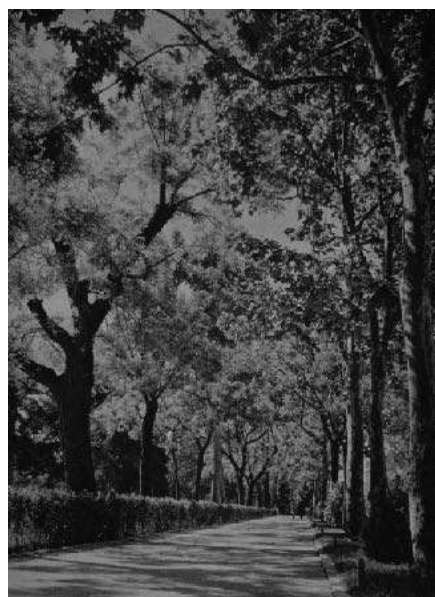
Las imágenes del Paseo del Prado (Figuras 13 y 14) aportan un registro diferente. La alineación de los árboles guía la mirada en profundidad y genera un corredor visual que suaviza la presencia de la arquitectura. La inclusión de paseantes, de escala reducida, humaniza el espacio y lo convierte en lugar de experiencia común más que en mero decorado monumental. Aquí Català-Roca introduce un tono lírico, donde la ciudad se representa como paisaje compartido, equilibrando solemnidad y vida cotidiana.

Figura 13. *Paseo del Prado: la fuente de Apolo, después de la última reforma*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 14. *El paseo del Prado en primavera*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

En conjunto, estas series —Puerta del Sol, plaza Mayor, Cibeles y Prado— conforman el núcleo simbólico de Madrid tal como se representa en las guías de Destino. Català-Roca emplea un repertorio formal coherente con panorámicas profundas que aseguran legibilidad, contrapicados solemnes que monumentalizan, primeros planos que humanizan y refotografías que estabilizan el cambio. La combinación de estos recursos no solo organiza visualmente la ciudad, sino que traduce en imágenes un relato político y cultural. La capital se presenta como espacio estable, legible y en transformación controlada, en consonancia con el discurso franquista de continuidad histórica y modernización armónica.

3.2.2. Escenarios de modernidad y desarrollismo

La modernidad madrileña, tal como aparece en las guías de Català-Roca, se materializa en un conjunto de espacios e infraestructuras que condensan el imaginario del desarrollismo franquista. Frente a los lugares de centralidad histórica, estas imágenes desplazan el relato hacia una ciudad en tránsito, donde el tráfico, la verticalidad arquitectónica y los nuevos equipamientos marcan la fisonomía del paisaje urbano. En este repertorio destacan la Gran Vía y Callao, convertidos en escaparates del consumo y el ocio; la plaza de España y la Torre de Madrid, símbolos de expansión y ambición vertical; y una serie de infraestructuras como el mercado de la Cebada, el aeropuerto de Barajas, el nudo de Eisenhower y el teleférico del Parque del Oeste, que sitúan a Madrid en sintonía con los discursos internacionales de movilidad y apertura.

La Gran Vía constituye el eje principal de este registro. En las tomas diurnas (Figuras 15 y 16), la Gran Vía condensa el tránsito de una modernidad incipiente a otra normativizada. En la primera y segunda edición, los coches circulan sin carriles pintados y dos peatones se sitúan en medio de la calzada, subrayando la indefinición del espacio circulatorio. La lectura visual asciende siguiendo la diagonal de los vehículos, lo que introduce dinamismo pero también cierta provisionalidad. En la tercera edición, la refotografía desde el mismo punto de vista muestra ya líneas pintadas y circulación ordenada. La modernización se traduce en ordenamiento visual. El tránsito se convierte en secuencia rítmica, en sintonía con un tardofranquismo que buscaba proyectar estabilidad. El contraste entre ambas imágenes evidencia cómo la evolución urbana se convierte en signo ideológico: de una ciudad en transición a una metrópoli regulada.

Figura 15. *La Gran Vía. Los coches transitan sobre el asfalto del más joven Madrid*
(1ª ed., 1954 y 2ª ed., 1959)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 16. *La circulación en uno de los primeros tramos de la Gran Vía*
(3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

El registro nocturno (Figura 17 y 18) añade otra dimensión: los neones y las multitudes difusas convierten la avenida en una *nebulosa eléctrica* en la que el glamour del cine forma parte del paisaje cotidiano. Con sus imágenes parece querer recoger el espíritu de su tiempo: «El ímpetu de esta calle, el entusiasmo de la misma, surgía porque, a la par de su crecimiento, se desarrollaba en el mundo un nuevo espectáculo: el cine» (Deltell Escolar et al., 2023, p. 9).

La figura aislada en primer término contrasta con el bullicio del fondo y crea una tensión entre anonimato y colectividad. Con esta doble mirada, ordenada de día y vibrante de noche, Català-Roca convierte la Gran Vía en emblema de modernidad en diálogo con otras capitales occidentales.

Figura 17. *Por la noche, la Gran Vía se convierte en una nebulosa eléctrica*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 18. *Se diría que en la Gran Vía todo, arquitectura y ambiente, ha pasado de las pantallas de cine allí acumuladas, a la calle, sin la menor meditación*
(2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1959.

Este mismo lenguaje se prolonga en Callao. Las comparaciones entre 1954 y 1971 (Figuras 19 y 20) muestran un espacio que pasa de cruce irregular a plaza organizada en torno al consumo. La aparición de Galerías Preciados simboliza la transformación y conecta Madrid con la modernización comercial de escala internacional. Los encuadres privilegian la confluencia de transeúntes, automóviles y carteles luminosos, de modo que la plaza se define como nueva centralidad urbana. Así, Callao se presenta como un nodo de ocio y consumo que refuerza la imagen cosmopolita que el franquismo quería proyectar al exterior.

Figura 19. *La plaza del Callao, vieja y nueva, según la dirección que se mire*
(1ª ed., 1954 y 2ª ed., 1959)



Fuente: Català-Roca, 1954.

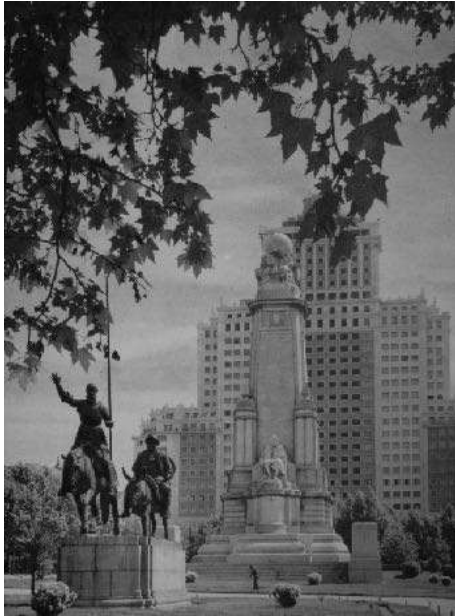
Figura 20. *La recién urbanizada plaza del Callao. Al fondo, Galerías Preciados*
(3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

La plaza de España ofrece otra faceta del mismo proceso. La composición que combina el monumento a Cervantes con el Edificio España (Figura 21) integra tradición y modernidad en un mismo encuadre. El contrapicado monumentaliza el conjunto escultórico, mientras la verticalidad del rascacielos proyecta un horizonte de expansión. La confrontación visual entre Don Quijote y Sancho frente a la mole arquitectónica articula la dialéctica entre legitimidad histórica y presente desarrollista. La Torre de Madrid refuerza este imaginario con un encuadre en vertical extrema (Figura 22) que subraya la ruptura con el caserío circundante. La presencia escultórica en la base actúa como anclaje simbólico y equilibra la novedad de la torre, que emerge como metáfora visual de un franquismo vertical y proyectado hacia el futuro.

Figura 21. Plaza de España: el monumento a Cervantes y al fondo el Edificio España (1ª ed., 1954 y 2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 22. La Torre de Madrid, eje vertical del caserío madrileño (2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1959.

La modernidad también se inserta en espacios funcionales y cotidianos. El mercado de la Cebada (Figura 23), con su fachada de ladrillo y hormigón, aparece acompañado de coches y peatones que lo inscriben en la vida diaria del barrio. Su inclusión en la edición de 1971 legitima este tipo de arquitectura como parte del paisaje cultural madrileño, integrando lo moderno sin desbordar el relato urbano tradicional. Tal y como se señalaba en Cabezas y Català-Roca (1971), «desde hace unos dos años el viejo mercado de la Cebada ha sido desguazado y sustituido por otro más grande y de hormigón, en el solar contiguo de la misma Plaza. En el solar del antiguo hay una gran piscina» (p. 261).

Figura 23. Nuevo mercado de la Cebada (3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

Una lógica similar opera en las imágenes del aeropuerto de Barajas (Figuras 24 y 25), donde el contraste entre aviones de hélice y reactores plasma un relato visual de progreso tecnológico. El aeropuerto se convierte en símbolo de apertura internacional y en puerta de

Figura 24. *Nubes de tormenta sobre la meseta de Barajas*
(1ª ed., 1954 y 2ª ed., 1959)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 25. *Nuevo aeropuerto internacional Madrid-Barajas, con reactores que llegan de todo el mundo*
(3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

entrada a una capital que busca insertarse en las redes globales de movilidad.

Las infraestructuras viarias completan este repertorio de modernidad. En la fotografía del nudo de Eisenhower (Figura 26), el ángulo bajo magnifica la autopista y la presenta como escenario monumental de circulación. Los coches en movimiento refuerzan la idea de fluidez y velocidad, metáfora de una ciudad que avanza. Algo semejante ocurre con el teleférico del Parque del Oeste (Figura 27), donde las cabinas suspendidas sobre la Rosaleda fusionan ocio, naturaleza y tecnología aérea, ofreciendo una imagen de modernidad que penetra incluso en los espacios de recreo.

Figura 26. *Detalle del nudo de Eisenhower, autopista de Barajas. Carretera de Barcelona*
(3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

Figura 27. *Sobre la rosaleda del príncipe Pío pasa el teleférico*
(3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

En conjunto, estas imágenes construyen un relato visual en el que Madrid aparece como ciudad en transformación, capaz de integrar tradición, consumo e infraestructuras emergentes en un marco coherente. La modernización se presenta como prolongación armónica de la historia, en línea con el discurso franquista de estabilidad y legitimidad, pero también en sintonía con los lenguajes internacionales de la ciudad moderna. Català-Roca estabiliza el cambio mediante composiciones claras y encuadres equilibrados, de manera que el progreso se percibe como evolución natural del paisaje urbano.

3.2.3. Cotidianidad y sociabilidad urbana

La mirada de Català-Roca sobre Madrid no se limita a los grandes monumentos ni a las infraestructuras del desarrollismo. Una parte fundamental de su trabajo en las guías turísticas se centra en las personas, en sus gestos y en los oficios que configuran el pulso de la ciudad. En este registro, el fotógrafo construye un inventario visual de la vida cotidiana que trasciende lo anecdótico y se convierte en signo representativo de lo social. No se trata de retratos fortuitos, sino de escenas cuidadosamente encuadradas que fijan a vendedores, transeúntes o jóvenes como figuras urbanas inscritas en un relato que combina tradición, modernización y sociabilidad.

La secuencia del metro resulta especialmente significativa. En *La hora de las mecanógrafas* (Figura 28), publicada en 1954 y 1959, un grupo de jóvenes asciende por la escalera en un movimiento uniforme. El ligero contrapicado refuerza la sensación de ascenso y la disposición ordenada de los cuerpos convierte un gesto cotidiano en tipología social. El pie de foto confirma esta lectura al situarlas en un relato de disciplina laboral y modernización controlada. En la edición de 1971, la misma escalera se reaprovecha con un sentido distinto en *También viajan en el «metro» las colegialas con minifalda* (Figura 29). El encuadre es más cerrado y el plano más próximo, lo que acentúa la individualidad. Dos muchachas descienden con actitud desenvuelta y el pie de foto subraya el signo generacional de la minifalda. La técnica fotográfica no varía —nitidez absoluta, composición clara, precisión en los planos—, pero el sentido narrativo cambia. La mujer se convierte en índice privilegiado de transformación cultural, testigo visual de la distancia entre los años cincuenta disciplinados y la apertura social de los setenta.

Figura 28. *La hora de las mecanógrafas* (1ª ed., 1954 y 2ª ed., 1959) **Figura 29.** *También viajan en el «metro» las colegialas con minifalda* (3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.



Fuente: Català-Roca, 1971.

Encontramos continuidad en la representación de los oficios. El niño barquillero (Figura 30) aparece apoyado en su bote metálico y captado con sobriedad frontal. El limpiabotas (Figura 31), encorvado ante un cliente, se organiza en diagonal, lo que refuerza la relación de dependencia entre trabajo manual y posición social. La vendedora de lotería en Callao (Figura 32) aparece sentada, en una posición contenida, mientras la compradora, inclinada hacia la mesa, aporta el movimiento que completa la escena. El fondo arquitectónico y la pared lateral conducen la mirada hacia el gesto de la transacción, verdadero núcleo de la imagen. Estas escenas, basadas en la claridad documental y en la economía formal, convierten la actividad laboral en signo de permanencia y presentan un Madrid castizo y estable a través de la repetición de oficios reconocibles.

Figura 30. *El clásico barquillero*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959
y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 31. *El limpiabotas callejero, institución popular madrileña*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959
y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 32. *Vendedora de lotería en la plaza de Callao*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959
y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

En otros casos, el fotógrafo establece un diálogo entre lo popular y lo monumental. El puesto de helados frente a la Puerta de Alcalá (Figura 33) muestra a un adolescente de perfil, recortado contra el monumento en un ligero contraluz. El carro queda ordenado en ejes verticales que dialogan con la arquitectura del fondo. El resultado es una convivencia armónica entre comercio efímero y símbolo histórico. Algo semejante ocurre con la vendedora de churros en la calle de Toledo (Figura 34), sentada junto a su mesa en un encuadre lateral que privilegia la gestualidad pausada. El fondo urbano, suavemente desenfocado, actúa como contrapunto y refuerza la centralidad de la figura. Català-Roca dignifica así el trabajo popular, representado con equilibrio compositivo y sin caricatura.

Figura 33. *Un puesto de helados frente a la Puerta de Alcalá*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959
y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

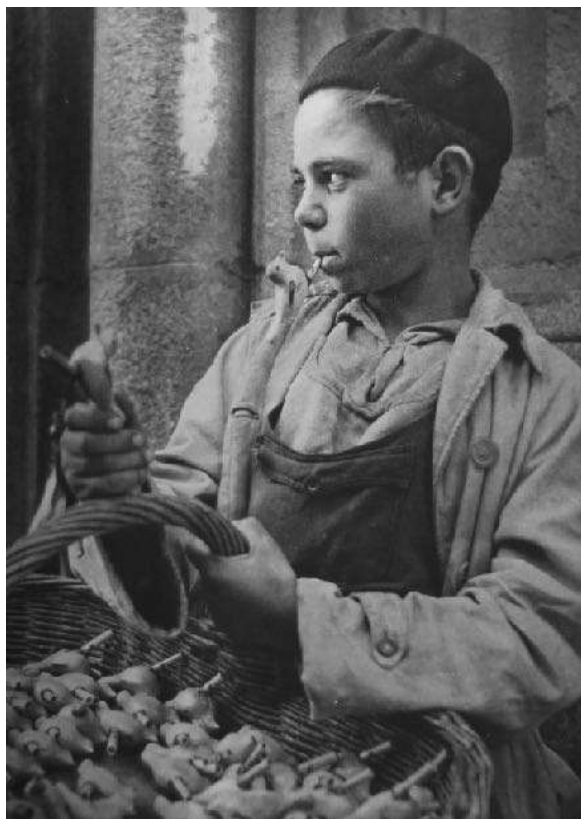
Figura 34. *Una vendedora de churros en la calle de Toledo*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959
y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

El joven vendedor de pájaros trinitores en la calle de Alcalá (Figura 35) introduce un registro distinto. Aquí domina la proximidad: el rostro aparece en tres cuartos, el gesto del silbato es captado con detalle y la luz incide sobre el perfil y la cesta de figurillas, lo que crea un contraste marcado respecto al fondo. La escena se aleja de la tipificación costumbrista y se aproxima al retrato individual, cargado de intensidad. La técnica documental dignifica al sujeto, pero al mismo tiempo revela una contradicción evidente, ya que la presencia del trabajo infantil se normaliza dentro de un Madrid que se quiere moderno.

Figura 35. *Simpático vendedor de «pájaros»
trinadores en la calle de Alcalá*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959
y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

La cotidianeidad no se limita al trabajo. Català-Roca dedica un amplio repertorio a la sociabilidad y al ocio, captando escenas generacionales en parques y paseos. El Retiro ocupa un lugar central. Una pareja en actitud recogida bajo los árboles (Figura 36) es fotografiada en un encuadre que resalta la intimidad frente a la frondosidad del parque. En otra imagen (Figura 37), se observa a un niño conduciendo un coche de pedales mientras otro, igualmente varón, desempeña el papel de guardia urbano y regula el paso de sus compañeras. La escena constituye un ejemplo significativo de la asignación de roles de género característica de mediados del siglo XX (1954 y 1971), en la que los niños aparecen vinculados a funciones de acción y control, mientras que las niñas quedan representadas en la posición de peatones. La representación infantil del tráfico traslada al juego las normas de la circulación moderna, haciendo de la infancia protagonista simbólica de la vida urbana. La fotografía del grupo juvenil junto al estanque (Figura 38) refuerza esta lógica. Las muchachas se sientan relajadas en la barandilla, sin poses forzadas, y el encuadre horizontal acentúa la frescura generacional. El agua del fondo aporta ligereza y convierte la escena en una síntesis de ocio compartido.

Figura 36. *El amor prospera en las frondas del Retiro*
(1ª ed., 1954, 2ª ed., 1959
v 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1954.

Figura 37. *Jugar a guardias urbanos es un signo de los tiempos*
(2ª ed., 1959 y 3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1959.

Figura 38. *Juvenil primer plano junto al estanque del Retiro* (3ª ed., 1971)



Fuente: Català-Roca, 1971.

Un apunte de relevancia es que los retratados raramente miran a cámara. La ausencia de frontalidad refuerza la naturalidad del gesto y convierte al espectador en observador discreto de la vida urbana. Solo de manera ocasional alguna mirada se cruza con el objetivo, aunque nunca se convierte en eje compositivo. Esta estrategia conecta con los lenguajes del humanismo fotográfico europeo, donde la dignificación de lo cotidiano se lograba precisamente mediante la captación de instantes espontáneos y aparentemente casuales.

El repertorio cotidiano de Català-Roca se organiza en dos grandes registros. Por un lado, los oficios populares y vendedores callejeros mantienen vivo un imaginario castizo, heredero del costumbrismo, que inscribe a la capital en una identidad reconocible y estable. Por otro, las escenas de ocio, infancia y juventud proyectan una ciudad en transformación cultural, abierta a nuevas formas de sociabilidad. Ambos registros se equilibran gracias a recursos formales constantes —encuadres claros, nitidez total, economía compositiva— que estabilizan el cambio y convierten la diversidad social en repertorio legible. La guía turística no solo documenta prácticas comunes, también las transforma en signos de identidad colectiva. En ese gesto, la fotografía de Català-Roca articula una visión de Madrid donde el trabajo y el ocio, la tradición y la modernización social conviven en un mismo paisaje humano.

4. Discusión: síntesis de un discurso visual

El análisis de los tres registros visuales que vertebran la guía *Madrid* —espacios de centralidad monumental, escenarios de modernidad desarrollista y escenas de vida cotidiana— permite comprender el modo en que Francesc Català-Roca articula un discurso visual complejo. No se trata de una simple ilustración de la ciudad, sino de un dispositivo fotográfico-editorial que equilibra exigencias políticas, expectativas culturales y lenguajes internacionales de la fotografía de posguerra.

El primer eje, la monumentalidad, consolida la representación de Madrid como capital histórica. Las panorámicas de la Puerta del Sol, los contrapicados de la plaza Mayor o la solemnidad de Cibeles inscriben a la ciudad en un relato de continuidad y estabilidad. Aquí el franquismo encuentra un soporte visual que legitima su proyecto, al asociarse con una tradición que se proyecta sin rupturas. Sin embargo, estas imágenes no se reducen a la petrificación monumental, pues Català-Roca introduce siempre un elemento de movilidad o de gesto humano que suaviza la rigidez institucional. La monumentalidad aparece humanizada, en sintonía con las tendencias del humanismo fotográfico europeo, donde el sujeto cotidiano se convierte en mediador entre pasado y presente.

El segundo registro, la modernidad urbana, desplaza la mirada hacia el tráfico, la verticalidad y las nuevas infraestructuras. La Gran Vía, Callao, la plaza de España o la Torre de Madrid funcionan como escaparates del desarrollismo, pero nunca como irrupciones violentas. La técnica fotográfica —encuadres ordenados, nitidez total, refotografías estabilizadoras— domestica el cambio y lo convierte en evolución natural. En este punto, la obra de Català-Roca ofrece una doble lectura. Por un lado, legitima el relato franquista de progreso controlado y de integración armónica entre tradición y modernidad. Por otro, sitúa visualmente a Madrid en diálogo con otras capitales occidentales, insertándola en una geografía simbólica de modernidad internacional. En esta ambivalencia se cifra buena parte del valor analítico de la guía, que combina discursos locales de legitimidad política con lenguajes visuales globales.

El tercer eje, la vida cotidiana, despliega un repertorio de oficios, vendedores, niños y jóvenes que construyen una imagen social de la ciudad. Estas figuras no son meros añadidos costumbristas, sino dispositivos narrativos que anclan el relato urbano en lo humano. El trabajo popular aparece dignificado, la infancia ocupa un lugar central en la construcción del espacio público y la mujer se convierte en índice generacional del cambio. En un contexto franquista marcado por el control ideológico, estas imágenes inscriben la transformación social dentro de un marco de continuidad y estabilidad. La técnica fotográfica —economía compositiva, ausencia de teatralidad, naturalidad del gesto—

conecta aquí de manera explícita con el humanismo fotográfico, cuya influencia se percibe en la dignificación de lo común y en la insistencia en los gestos cotidianos como signos culturales.

5. Conclusiones

La articulación de estos tres registros revela que el proyecto de Català-Roca y de la editorial Destino no se limita a fijar una imagen de Madrid para el turista, sino que construye un relato visual que opera en varias escalas. En la escala política, legitima el franquismo como garante de continuidad y modernización armónica; en la escala cultural, inscribe a Madrid en un horizonte compartido con otras capitales europeas, evitando su aislamiento simbólico, y en la escala fotográfica, despliega un lenguaje enraizado en las corrientes internacionales del humanismo, que dota de densidad estética a un proyecto de apariencia institucional.

Este triple anclaje convierte a las guías de Català-Roca en un laboratorio visual donde se ensayan estrategias de representación que desbordan lo puramente turístico. El equilibrio entre monumentalidad, modernidad y vida cotidiana ofrece una imagen de Madrid estable y reconocible, pero también abierta a la tensión entre tradición y cambio. La capacidad del fotógrafo para articular esa tensión en imágenes legibles y narrativamente cohesionadas constituye su aportación más valiosa: un discurso visual que, desde el interior del franquismo, dialoga con debates fotográficos y culturales de alcance internacional.

Referencias

- Allbeson, T. J. (2012). *Ruins, Reconstruction and Representation: Photography and the City in Postwar Western Europe (1945–58)* (Doctoral thesis, Durham University). Durham e-Theses Online. <https://etheses.dur.ac.uk/4446/>
- Arroyo Ilera, F. (2008). Geografía, literatura e ideología en la segunda mitad del siglo XX: las Guías de España de Ediciones Destino. *Estudios Geográficos*, 69(265), 417–452. <https://doi.org/10.3989/estgeogr.0441>
- Boletín Oficial del Estado (BOE). (1951, 20 de julio). Decreto-ley de 19 de julio de 1951 por el que se crea el Ministerio de In _ formación y Turismo. *Boletín Oficial del Estado*, 201, 3448–3449. <https://www.boe.es/gazeta/dias/1951/07/20/pdfs/BOE-1951-201.pdf>
- Burgin, V. (Ed.). (1982). *Thinking photography*. London: Macmillan.
- Cabezas, J. A., & Català-Roca, F. (1954). *Madrid*. Barcelona: Destino.
- Cabezas, J. A., & Català-Roca, F. (1959). *Madrid* (2ª ed.). Barcelona: Destino.
- Cabezas, J. A., & Català-Roca, F. (1971). *Madrid* (3ª ed.). Barcelona: Destino.
- Deltell, L.; Gámir, A., & Valdés, C.M (2024). *Madrid desde el cine*. Madrid: Ediciones la librería.
- Deltell Escolar, L., Mendieta Rodríguez, E., & Fernández-Hoya, G. (2023). Madrid, una ciudad en la sombra. Cine y anonimato. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 7-20. <https://doi.org/10.63700/1125>
- Fernández, H. (1999). *Fotografía pública. Photography in print 1919-1939*. Centro de Arte Reina Sofía y Aldeasa.
- Fontcuberta, J. (2011, 17 de diciembre). *El hechizo del fotolibro*. *El País*. https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html
- Formiguera, P. (1992). *Panorama de la fotografía española en los años 50 y 60* [Catálogo de exposición]. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Caixa de Catalunya.
- López Mondéjar, P. (1999). *Historia de la fotografía en España: Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Lunwerg.
- Margolis, E., & Pauwels, L. (Eds.). (2011). *The SAGE handbook of visual research methods*. SAGE.
- Martín Núñez, M. (2024). Leer un fotolibro: una propuesta metodológica. Estudio de *Paloma al aire* (2011) de Ricardo Cases. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 33, 621–648. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36671>
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Miserachs, X. (1994). *Fulls de contactes. Memòries*. Barcelona: Edicions 62.
- Pack, S. D. (2006). *Tourism and Dictatorship: Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*. Palgrave Macmillan.
- Pasternak, G. (Ed.). (2020). *The handbook of photography studies*. Routledge.
- Ramón Gabriel, M., & García Álvarez, J. (2016). Fotografía, turismo e identidad nacional en el primer franquismo (1939-1959): Rafael Calleja y la *Apología turística* de España. *Cuadernos de Turismo*, 38, 385–410. <https://doi.org/10.6018/turismo.38.1491>
- Richards, M. (1998). *A time of silence: Civil war and the culture of repression in Franco's Spain, 1936–1945*. Cambridge University Press.
- Sougez, M.-L., García Felguera, M. de los S., Pérez Gallardo, H., & Vega, C. (2001). *Historia general de la fotografía*. Cátedra.
- Terré, L. (2014). Pròleg a aquesta edició. En F. Català-Roca, *Impressions d'un fotògraf*. Barcelona: RM.
- Vallejo Pousada, R. (2002). Economía e historia del turismo español del siglo XX. *Historia Contemporánea*, 25, 203–232. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=638429>

- Vallejo Pousada, R. (2015). ¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (37), 89–113. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5672345>
- Vega, C. (2019). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/39636>