

LA MIRADA EXPLÍCITA: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA FOTOGRAFÍA DE XAVIER MISERACHS

CARMELO VEGA¹
Universidad de La Laguna

Xavier Miserachs fue uno de los fotógrafos más influyentes en el contexto de la fotografía española de los años 50 y 60. Su discurso fotográfico y sus proyectos editoriales personales (*Barcelona blanco y negro*, 1964; *Costa Brava Show*, 1966) marcaron un camino de renovación y modernización fotográfica hacia los lenguajes de la fotografía de reportaje, que se alejaba de los postulados académicos del “salonismo” y de las agrupaciones fotográficas.

Palabras clave: Xavier Miserachs; fotografía; agrupaciones fotográficas; AFAL; fotografía moderna; estética; reportaje.

THE EXPLICIT LOOK: AESTHETIC FOUNDATIONS OF THE PHOTOGRAPHY OF XAVIER MISERACHS

Xavier Miserachs was one of the most influential photographers in the context of Spanish photography of the 1950s and '60s. His photographic approach and his personal publishing projects (*Barcelona blanco y negro*, 1964; *Costa Brava Show*, 1966) signaled a path of photographic renewal and modernization towards reportage, moving away from the academic postulates of “salonismo” and of the photographic groups.

Key words: Xavier Miserachs; photography; photographic groups; AFAL; modern photography; aesthetics; reportage.

Cómo citar este artículo / Citation: Vega, Carmelo (2019): “La mirada explícita: fundamentos estéticos de la fotografía de Xavier Miserachs”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, núm. 368, Madrid, pp. 411-426. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.26>.

Introducción

En este artículo se plantea una aproximación al ideario estético inicial de la obra de Xavier Miserachs, uno de los autores más representativos de la nueva generación de fotógrafos que, desde principios de la década de los 50, contribuyó a transformar y actualizar la fotografía española. Nuestro objetivo es demostrar cómo determinados conceptos y estrategias que conformaron el núcleo seminal de su trabajo más temprano sirvieron para articular y orientar sus propuestas posteriores en el contexto del reportaje fotográfico. Si bien sus fotografías han sido objeto de numerosas exposiciones y publicaciones —destacando sobre todo, los textos de Laura Terré— que han ayudado a entender la magnitud y singularidad de su producción artística (tanto de forma individual o en relación a las actividades de la Agrupación Fotográfica de Cataluña o del proyecto innovador de AFAL, en Almería), se propone aquí una revisión crítica de sus escritos

¹ cvega@ull.edu.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3497-4113>.

(artículos, entrevistas), frecuentemente mencionados, pero poco utilizados como fuente documental para el estudio y comprensión de sus imágenes.

Xavier Miserachs, nuevo fotógrafo

Vinculado a la Agrupación Fotográfica de Cataluña, en la que ingresó en 1952 con solo 15 años, Xavier Miserachs (Barcelona, 1937-1998) siguió, en un primer momento, las pautas y los criterios estéticos normativos impuestos por la académica fotografía de Salón de la época. De esa primera fase, fueron cruciales el apoyo y los consejos de sus compañeros de afición José María Marca y Álvaro Esquerdo, quienes le facilitaron los principios básicos de su formación técnica². Su paso por la Agrupación le permitió además contactar con otros jóvenes y activos fotógrafos como Oriol Maspons, Ricard Terré o Ramón Masats, empeñados como él, en renovar una escena fotográfica cada vez más anquilosada y restrictiva, que el propio Maspons haría saltar por los aires en su polémico artículo “Salonismo” publicado en 1957, en la revista *Arte Fotográfico*³.

Por entonces Miserachs había dado ya forma a su perfil de nuevo fotógrafo: joven, simpático y adorable (sin la antipática y profundamente irónica arrogancia de Masats ni el radicalismo provocador de Maspons), cuya creciente notoriedad fue proporcional a los riesgos y apuestas personales que asumió con el objetivo de hacer realidad su idea de lo que debían ser la fotografía y el fotógrafo moderno: así, tras ganar en 1954 el I Trofeo Luis Navarro en el II Salón de Fotografía Moderna, organizado por la Agrupación Fotográfica de Cataluña, comenzó a redefinir, poco a poco, sus postulados en busca de una mayor libertad expresiva, fuera de los cánones impuestos por la fotografía de Salón, adaptando su obra a los discursos del reportaje fotográfico y asumiendo como una necesidad la práctica profesional de la fotografía (en la línea de su admirado Francesc Català Roca), hasta el punto de abandonar, ya en 1957, sus prometedores estudios de Medicina⁴.

Su fulgurante éxito se consolidó además con la presencia de algunas de sus fotografías en 1956, en la exposición colectiva que la Agrupación, a través de Maspons, había organizado con el Club Fotográfico Les 30x40, en la Embajada de España en París (donde se mostró una selección de obras de 26 autores españoles), y sobre todo, en la exposición que el “grupo” formado por Terré, Miserachs y Masats, presentó en abril de 1957, en la sede de la mencionada Agrupación, causando un gran impacto entre el público, tanto por la nueva deriva formal y conceptual de sus imágenes como por el formato alternativo de exposición grupal independiente. Con motivo de esta exposición, Maspons publicó en la sección “Como hago mis fotografías”, de la revista madrileña *Arte Fotográfico*, un artículo en el que presentaba la breve trayectoria fotográfica de los tres y profundizaba en las tesis principales de sus trabajos⁵, mientras que el *Boletín* de la Agrupación Fotográfica de Cataluña y la revista *AFAL* —editada por el Grupo AFAL, en el seno de la Agrupación Fotográfica Almeriense—, les dedicaron la atención especial que requería tal acontecimiento.

Esta última preparó un amplio dossier con dos fotografías de cada uno y textos de diversos críticos y fotógrafos que valoraron sus principales aportaciones. Consciente de su repercusión “en nuestro mundo fotográfico”, *AFAL* no dudó en considerarla como la “exposición del año” y, cuando, unos meses más tarde, se presentó en la Biblioteca Francisco Villaespesa en Almería, insistió en lo que la exposición tenía “de sacudida, de latigazo que fustigó el conformismo habitual”. Entre los comentarios que publicó la revista, destacaron especialmente las reflexiones de

² Martínez, 1971: 129-136.

³ Maspons, 1957a: 3-4.

⁴ Miserachs relató esta etapa inicial de formación en su libro *Criterio Fotográfico. Notas para un curso de fotografía*, que publicó en 1998. En el libro se recogen los textos producidos a partir de su labor docente como profesor de fotografía, primero en la Escuela de Diseño Elisava a principios de los años 60 y, más tarde, en la Escuela Eina; véase especialmente el capítulo “Las fuentes del autor” (Miserachs, 1998a: 177-230). También en 1998, Miserachs presentó un libro de “memorias” bajo el título de *Fulls de contactes*, en el que igualmente, narró algunos pasajes de su vida como fotógrafo.

⁵ De manera excepcional, Maspons cambió el nombre de la sección por el de “Como hacen sus fotografías”, para poder incluir el análisis de la obra de los tres autores. Maspons, 1957b: 294-296, 336.

Català Roca, que veía en sus trabajos un ejemplo de “verdadera fotografía actual”, dejando claro “que saben lo que buscan”. Mientras, Tarrats aludía a su capacidad para “saber ver”, a su “lucidez” y “decisión”, que, en su opinión, continuaban la “extraordinaria labor” de Català Roca, Jacques Leonard o Leopoldo Pomés. Por su parte, Manuel Closa Bosser adscribía sus obras en el marco de la Fotografía Pura, con una temática de “psicología de la calle donde las gentes expresan fisionómicamente sus problemas personales dentro del bullicio urbano. Aspectos de la figura humana que ahondan en lo inédito como una incursión gráfica al fatalismo”.

El entusiasmo de *AFAL* ante la exposición dejó clara la consonancia de sus respectivos discursos de renovación, pues unos y otros compartían la misma actitud de cambio y el mismo “espíritu joven y vital”. En este sentido, José María Artero, director de la revista, los consideró un ejemplo más del “esperanzador horizonte” que empezaba a alumbrar a la fotografía española: “cada fotografía es distinta a la anterior, hecha bajo diferente impulso, sugerida por una nueva voz interior... ¡No hay fórmulas ni cánones para estas fotografías! Solo hay lo que pedía [Daniel] Masclat: ‘¡Ojos nuevos, virginales! Más sencillez, menos reglas aprendidas, más intuición, más veracidad, más Importancia, más Intensidad’”.

Carlos Pérez Siquier analizó las aportaciones individuales de las propuestas de Masats (un reportaje “flojo” pero con el suficiente “realismo lírico” para darle “categoría estética”), Terré (con una “visión y sentido fotográfico muy agudizados” pero todavía demasiado ligado a las formulaciones salonistas), y Miserachs, del que destacaba la “honda poesía [que] va discurriendo silenciosamente” en sus fotografías y su “poder de penetración subjetiva”, con sus “personajes transidos de su angustia esencial”, que hacían de él, “el aficionado catalán que ha sabido imprimir a sus obras mayor trascendencia”.

Para el “crítico de arte de *AFAL*” José Andrés Díaz, la exposición mostraba la obra de “tres artistas que se complementan”, cuyo “concepto fotográfico es de tal virtualidad moderno que [...] era el necesario para crear un estilo”. Para Díaz, sus respectivos trabajos estaban atravesados de valores esenciales del arte como “inquietud, atención, visión especial, receptividad impresionable, gusto y pasión”. Además, desde su punto de vista, Miserachs era el “más inteligente” de los tres y sus fotografías mostraban “el alcance subjetivista, la fina sensibilidad, [y] el concreto tecnicismo de su autor”⁶.

Esos años fueron especialmente fructíferos para el Miserachs que empezaba a liberarse de las distracciones de la fotografía salonista, conectando sus discursos estéticos con los postulados alternativos de *AFAL* y preparando las bases teóricas y conceptuales para sus dos primeros proyectos editoriales, que marcarían ya de forma definitiva su tránsito hacia las prácticas fotográficas profesionales. Así, en 1957 fue seleccionado, junto a Ramón Masats, para participar en la exposición internacional de fotografía *Images inventées* (Palais des Beaux-Arts de Bruselas), dirigida por Otto Steinert, y ese mismo año, sus trabajos pudieron contemplarse en el XVI Salon International Albert I^{er}, en Charleroi (Bélgica), en el marco de la invitación que desde el Cercle Royal Photographique de Charleroi se hizo al grupo *AFAL* como invitado de honor.

La repetición dos años más tarde, de la experiencia expositiva junto a Masats y Terré, con motivo de la apertura en Barcelona de la Sala Aixelà, que dirigía el fotógrafo y crítico José María Casademont, ayudó a reforzar y difundir sus posicionamientos fotográficos compartidos. Los tres estuvieron también presentes en la exposición colectiva que *AFAL* organizó con el Club fotográfico de París Les 30x40, presentada en la Biblioteca Española de la capital francesa y que, meses más tarde, fue expuesta también en Berlín. En 1962, Miserechas y Masats volvieron a exponer en París junto a otros fotógrafos españoles, casi todos ellos vinculados al grupo *AFAL*, con motivo de la exposición *Españoles en París*, organizada por el Servicio de Turismo de París.

⁶ Català, 1957; Tarrats, 1957; Closa, 1957; Artero, 1957; Pérez, 1957; Díaz, 1957.

No obstante, varios críticos matizaron el alcance del conjunto de las obras que Miserachs presentó en aquella exposición, señalando algunos desaciertos en la selección de las mismas: José María Tous Jové, por ejemplo, escribió que Miserachs mostraba las mejores fotos pero también las peores (Tous, 1957), y desde el *Boletín* de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, se insistía en que Miserachs era “el más irregular de los tres, aunque también el que mayores aciertos particulares presenta” (“Lo que dice el BOLETÍN...”, 1957).



Fig. 1. “Jóvenes ninfas”,
Costa Brava Show, 1966.

Mientras tanto, Miserachs dejó de frecuentar los salones de fotografía españoles —a pesar de que algunos de sus colegas renovadores como Masats o Maspons lo siguieron haciendo como un acto premeditado de provocación—, aunque sí participó de manera solidaria en varios salones organizados por la Agrupación Fotográfica Almeriense (III Gran Salón de Invierno, 1958; XI Salón del Mar, 1960).

La citada exposición Terré-Miserachs-Masats en la Sala Aixelà significó el espaldarazo definitivo de las trayectorias personales de los tres autores y la consolidación de sus propuestas fotográficas en el contexto de la “nueva fotografía”. Fue en esta segunda muestra colectiva de 1959 —que Anáxagoras definió como “una unidad de vanguardia en la lucha por el arte vivo”— donde Miserachs mostró por primera vez, una serie de fotografías realizadas en la Costa Brava (entre otras: paisajes, rocas y retratos de jóvenes en la playa que resaltaban, en palabras de Arturo Llopis, la “suprema arquitectura humana”⁷) [fig. 1].

Para Anáxagoras, la obra y la actitud de estos tres “atrevidos pioneros” ponía en entredicho los objetivos salonísticos y concursísticos que hasta entonces habían caracterizado las prácticas de la mayoría de fotógrafos españoles. Él insistía en el valor inaugural del objetivo claramente utilitario de muchas de las fotografías expuestas, centrandó la atención en el uso inmediato de buena parte de esas obras como proyectos editoriales propios:

El verdadero meollo de la fotografía de hoy no era, ni podía ser otro que el de prescindir de una vez para siempre de considerar el ‘salón’ como meta de la fotografía, y que el fotógrafo dirigiese, también de una vez para siempre, su atención a la publicidad, a la prensa y a la ilustración, sin desesperar por ello de hacer, en cada una de estas artes aplicadas, verdadero arte con letra mayúscula. En suma: sustituir el pomposo ‘artista de la cámara’, por el modesto pero fértil concepto de “obrero de la cámara” [...]. Lo mismo el trabajo de Terré sobre la Semana Santa, que el de Miserachs sobre la Costa Brava, que el sabrosísimo reportaje de Masats sobre las fiestas de San Fermín en Pamplona, no son más que una parte de lo que, en un futuro inmediato, han de ser sendos libros sobre cada una de las materias tratadas⁸.

⁷ A Miserachs “le interesa la tierra, la desnudez mineral de ciertos paisajes, la brutal convulsión de las rocas, la planificación de los viñedos, la figura humana como suprema arquitectura. Sería un fotógrafo excepcional de cabezas femeninas si se dedicara a ello. En este aspecto, su máquina hace milagros y todo lo convierte en una simple y pura maravilla”. Llopis, 1959: 30.

⁸ Anaxagoras, 1959.



Fig. 2. “Calle de la Piedad”,
Barcelona blanco
y negro, 1964.

Por su parte, Francisco Vicens ya había expresado unos meses antes, desde las páginas del *Boletín* de la Agrupación Fotográfica de Cataluña y con motivo de esa exposición, una serie de reflexiones en esta misma línea, lanzando una dura crítica contra la fotografía pictórica y reivindicando los nuevos usos editoriales y documentales de la imagen fotográfica, en cuanto instrumento para “conocer nuestro propio mundo”. En virtud de los nuevos derroteros que la fotografía como proyecto editorial podía llegar a alcanzar y ante el exceso de exposiciones y salones que seguían defendiendo los principios fotográficos clásicos, Vicens llegó a preguntar a los lectores sobre si realmente debían “exponerse las fotografías”⁹.

En 1959, Miserachs había definido las bases del ideario estético que iba a marcar su trabajo: la apuesta por el “valor intrínseco de la fotografía”, por una fotografía “interesante e inteligente” alejada de los convencionalismos y las normas de lo bello, le llevó a considerar el acto de la creación fotográfica como el resultado de un “shock psicológico” entre el fotógrafo y el asunto fotografiado que culminaba en el momento de la contemplación pública de la imagen: la fotografía se convertía entonces en una “transmisión elemental”, en una “relación de impresionabilidad”, entre “[el] yo fotógrafo” y el espectador¹⁰. En este sentido, los primeros críticos de arte que hablaron de su obra, destacaron su capacidad de “penetración” en la realidad y su habilidad para mostrar lo insólito, “que es una manera de hacer ver nuevamente la realidad”¹¹, de un “modo absolutamente inédito”; así, el fotógrafo convertido en “cronista de nuestro tiempo” era capaz de “dota[r] al mundo que perciben sus ojos de una virtud de sorpresa [...], de un sentimiento íntimo de lo maravilloso”¹² [fig. 2].

⁹ Vicens, 1959: 67-68.

¹⁰ Como afirmó Maspons, Miserachs era un buen ejemplo de lo que, por entonces, se denominaba fotógrafo moderno, “imbuido de espíritu moderno [...]. Sensible a todo lo actual y predisposto a lo aún inexistente”. Maspons, 1957b: 294-296, 336.

La “sensibilidad del fotógrafo”, declaró el propio Miserachs, ha de verse “influida” por el mundo actual. Véase Mylos, 1959: 38.

¹¹ Perucho, 1962: 35.

¹² Mylos, 1959: 38.

En *Criterio Fotográfico*, Miserachs dedicó un capítulo al análisis de las relaciones entre “Fotografía y Realidad”, afirmando que “el máximo talento de un fotógrafo se manifiesta cuando consigue hacer expresiva la realidad. La realidad expresándose desde la superficie de un papel fotográfico sería la mayor y más singular aportación de la fotografía al mundo de la comunicación” (Miserachs, 1998a: 61).

Miserachs en *AFAL*

En este proceso de construcción estética de sus ideas fueron fundamentales los textos que publicó en la revista *AFAL*. Junto a Terré, Miserachs se hizo socio de la Agrupación Fotográfica Almeriense en abril de 1957 (Masats lo haría unos meses más tarde), coincidiendo con la celebración de la primera exposición TMM en Barcelona y la amplia cobertura informativa que la revista les dedicó. Desde ese momento, ya como miembro activo del Grupo AFAL, colaboró de manera esporádica con la publicación, bien cediendo algunas de sus fotografías —dos de las cuales aparecieron, durante 1958, en portada— o con artículos en los que expuso sus planteamientos fotográficos: en total, fueron tres textos, si bien uno de ellos, publicado en 1961, era tan solo una carta remitida al director de la revista, que fue transformada como artículo por la redacción, en la que narraba su viaje a París junto a Oriol Maspons con la intención de visitar los estudios de diversos profesionales dedicados a la fotografía de moda¹³. Los otros dos artículos, titulados “Estética fotográfica” y “Fotografía explícita” fueron publicados respectivamente, en 1958 y 1961.

Para entender mejor el alcance de esta colaboración hay que tener en cuenta el papel que la revista tuvo desde un primer momento, en los procesos de renovación de la fotografía española de mediados de los 50 y principios de los 60. En este sentido, *AFAL* fue, ante todo, un foco activista y crítico que supo atraer y conciliar el interés de una joven generación de fotógrafos insatisfechos con el “letargo”, el “retraso”, el “anquilosamiento” y el “desconcierto” generados por la rutina materialista de los concursos y los salones¹⁴. Estos conceptos críticos fueron muy habituales en las páginas de la revista que, además, se enfrentó, con una orientación radical y una actitud receptiva de las grandes tendencias fotográficas internacionales contemporáneas, a los debates dialécticos dominantes en la España de aquellos años, como la dicotomía entre la fotografía clásica o pictórica y la fotografía moderna; la fotografía salonista frente a la fotografía libre; la fotografía artística; la fotografía de “avanzada” o de vanguardia; la fotografía de “hoy”, de nuestro tiempo, actual, del “tiempo en que vivimos”; la fotografía abstracta; la fotografía “con mensaje”; la fotografía subjetiva; la “visión fotográfica personal” y la “intencionalidad emocional”; las posibilidades creativas del reportaje; la plasmación de la vida y del factor humano; o los lenguajes fotográficos innovadores.

Es en este fecundo contexto de debate en el que hay que calibrar las aportaciones teóricas de Miserachs. Sus primeras valoraciones publicadas en la revista, fueron, en realidad, los comentarios tangenciales que hizo en 1957, con motivo de su participación como jurado en el V Trofeo Luis Navarro del Salón de Fotografía de Vanguardia, de la Agrupación Fotográfica de Cataluña. La decisión del jurado había sido polémica no solo por la elección de la obra premiada (una fotografía “desenfocada y movida” de Masats), sino por la enorme criba de las fotografías presentadas, pues de un total de 103 solo fueron admitidas 14 para su exposición pública, que pertenecían a solo nueve autores, entre ellos, Maspons, Terré o José María Marca. El texto de Miserachs relativizaba el concepto mismo de fotografía de vanguardia y criticaba la escasa capacidad de los “salonistas” españoles para resolver este tipo de fotografías: lo sucedido en este Salón era, según él, una demostración más de “la falta de cultura del aficionado medio”¹⁵.

Al año siguiente, Miserachs publicó su artículo “Estética fotográfica” en el que de nuevo arremetía contra la “masa salonista” en España incapaz de ofrecer algo más que un “conjunto de

¹³ El artículo-carta narraba la estancia de ambos fotógrafos en París y sus visitas a los estudios de Guy Boudin (“estuvo muy amable con nosotros y hasta nos invitó a whisky”), Studio Chevalier-Astorg, Studio Vogue y, sobre todo, William Klein (“joven, alto y fuerte, con cara de muy inteligente. Hace un poco de todo: al lado de su libro ‘New York’ y el todavía mejor ‘Roma’, con fotografías movidas, desenfocadas y estupendas, hace fotos de moda para *Vogue* con una distinción y una pulcritud inmejorables, diseña las portadas de la revista italiana *Domus*, tiene un estudio lleno de grandes cuadros en los que no hay más que ensayos tipográficos, va a hacer cine y prepara un nuevo libro ‘Moscú’. Es el tipo que más me impresionó. Hace de todo y todo lo hace fantástico, nuevo”. Miserachs, 1961a).

Como ejemplo de los retrasos y deficiencias que sufrió la fotografía española en los años 50 y 60, Manuel Falces reprodujo esa carta en su libro *Introducción a la fotografía española*. Falces, 1977: 22-24.

¹⁴ Sobre el protagonismo y la repercusión de AFAL en el panorama fotográfico de la época, véase el documentado trabajo de Laura Terré Alonso, *Historia del Grupo Fotográfico AFAL 1956/1963*, publicado en 2006.

¹⁵ Miserachs, 1957.

fotografías deprimentes” y lastrada por una “falsa actitud de ser modernos”. Fue en este texto donde, además, empezó a definir y defender, el componente psicológico de la práctica y la recepción fotográfica: “una buena fotografía”, escribió, “es una transmisión psicológica entre el fotógrafo y el espectador [...]. El elemento psicológico es el substrato de la estética fotográfica”. Al acentuar la importancia de esta transmisión en el acto fotográfico, Miserachs desmontó el supuesto protagonismo de los temas o de los motivos representados en la imagen —que fue otra de las grandes cuestiones de los debates tratados en el seno de las agrupaciones fotográficas de la época—, resaltando como verdadero valor de la fotografía, la capacidad (la “personalidad”) del fotógrafo para plasmar cualquier tema: “la posible intervención artística en una fotografía no está tanto en lo que se transmite como en la forma de hacerlo”¹⁶.

En este sentido, diferenció dos tipos de fotografía contemporánea según los modos en los que el fotógrafo asumía —o se relacionaba con— los elementos psicológicos: por un lado, la “fotografía receptiva”, de carácter “primitiva y vital”, en la que el fotógrafo, “sujeto de una reacción”, actúa “impresionado” por esos elementos “que existe[n] de forma latente” y que él “detecta en su vida cotidiana, sin aumentar ni alterar su sentido”, reproduciéndolos “con la máxima objetividad para despertar en el espectador una reacción idéntica”. Por otro lado, la “fotografía creativa”, esencialmente “elaborada e intelectualizada”, donde ese elemento psicológico “es ideado por el autor y es él quien debe inventar los accidentes de la imagen y polarizarlos para una perfecta transmisión”¹⁷.

Esta primera etapa de consolidación de su discurso estético se completó en 1961 con la publicación de su artículo “Fotografía explícita”, un término con el que intentaba certificar la existencia de una fotografía “cada vez más auténtica, más fiel a sí misma [y con] mayor conocimiento de sus posibilidades” y, de paso, reivindicar la voluntad profesional de las prácticas fotográficas contemporáneas. De hecho, Miserachs señaló a *AFAL* como la alternativa para liderar cualquier intento de “renovación del campo profesional” como antes lo había hecho en la “revolución del amateur”. Otra vez, frente al fotógrafo de concurso o al fotógrafo anclado en convencionalismos profesionales, antepuso al “fotógrafo consciente”, al “fotógrafo excepcional” capaz de entender el valor revolucionario de la fotografía “con impacto” y que “explica” a los demás, sin palabras, ideas que trascienden de la realidad contenida en la imagen”. Esa fotografía “consciente” se correspondería, entonces, a la última y más reciente fase de la historia de la fotografía desde el punto de vista de “su finalidad”, en la que ésta por fin, habría alcanzado su autonomía frente al texto y la palabra:

La fotografía que tiempo atrás desplazó a la pintura de su labor informativa, va desplazando actualmente a la letra impresa en la explicación de la realidad, presentándola tal cual es, exponiendo imágenes que NO NECESITAN NI ADMITEN explicaciones, porque todo lo que pudiera decirse sobre la representación queda acallado por la fuerza expresiva de dicha imagen [...]. Lo fotográficamente importante y ‘serio’, es precisamente aquello que escapa de las palabras, el directo pellizco que nos da la imagen en el mismo momento de mirarla. Y si en vez de pellizcos damos puñetazos, tanto mejor¹⁸.

¹⁶ Miserachs, 1958.

En un ejercicio de autocrítica, Miserachs se refirió años más tarde a este texto como “un confuso artículo sobre estética fotográfica” cuyo “contenido resulta de un desorden y una ingenuidad sobrecogedores”, que ponía “de manifiesto las enormes lagunas que me impedían una visión coherente, cierta perspectiva, ante el hecho fotográfico”, pero que mostraba los síntomas de un voluntario proceso de reflexión sobre la fotografía. No obstante, él mismo destacaba la presencia de “un par de ideas que se han mantenido constantes a lo largo de los años”, como la comprensión de la fotografía como un fenómeno de comunicación o los aspectos psicológicos del proceso de creación y visualización de las imágenes. Miserachs, 1998a: 184.

¹⁷ En 1959, con motivo de la segunda exposición del grupo TMM en la Sala Aixelà, la revista *Destino* publicó el ya citado artículo-entrevista, firmado por Mylos, en el que el fotógrafo desarrollaba estos mismos planteamientos y presentaba algunos principios básicos de su obra: “Procuro fijar con la cámara los objetos, formas, situaciones, expresiones que causan una impresión en mi ánimo y que pasan inadvertidos a los demás, con el fin de producir una situación idéntica a las personas de sensibilidad afín a la mía”. Mylos, 1959: 38.

¹⁸ Miserachs, 1961b.



Fig. 4. “Barrio de la Verneda”,
Barcelona blanco y negro, 1964.



Fig. 5. “Plaza del Rey”,
Barcelona blanco y negro, 1964.

llamaron la atención sobre esa capacidad del fotógrafo para desvelar “aspectos ocultos de la realidad” y descubrir “una dimensión de la realidad, un nuevo aspecto”²¹, al tiempo que valoraban su contribución como proyecto editorial innovador: R. Pelegero habló de “esta clase de libros” como la “señal inequívoca de la madurez expresiva” a la que había llegado la fotografía²², y Casademont, que señalaba la importancia en España de las recientes “realizaciones editoriales con base total o parcialmente fotográficas”, reivindicaba su “carácter de libro para mirar”²³ [fig. 3].

Esta coincidencia de los argumentos críticos apareció también en el análisis de los contenidos del libro, prevaleciendo una opinión unánime: no se trataba tanto de un retrato de Barcelona (de la ciudad, del lugar), como de una indagación, profunda y diferente, sobre sus habitantes²⁴. En este sentido, la deuda fotográfica de *Barcelona blanco y negro* con el *New York* (1956) de William Klein, era muy evidente al centrar la atención del libro en los sujetos y no tanto en el espacio urbano que, como puede suponerse, tenía su papel como escenario de fondo. Juan Perucho, por ejemplo, advirtió a sus lectores de que el libro no daba la “dimensión total de Barcelona” y que mejor “debería titularse ‘Els barcelonins’ porque, en realidad, es sobre los barceloneses que el objetivo de Miserachs se ha detenido”. Y aunque el propio Perucho fijaba los “riesgos” de un planteamiento de este tipo al “despersonalizar” y “uniformar” las imágenes de las ciudades (“¿Cómo saber que ese muchacho que juega al fútbol ante un gran edificio funcional en construcción, lo hace en Barcelona y no en Milán?” [fig. 4]), reconocía su importancia como un estudio fotográfico sobre la condición social y humana: “El libro de Miserachs”, concluía, “nos da la dimensión humana de una gran ciudad, y lo que en ella hay de comunitario y universal”²⁵. Pelegrero, por su parte, indicaba que el “acento” del libro se ponía “sobre el elemento humano y no sobre el arquitectónico como es costumbre. Se capta lo vivo, lo que pasa, nosotros en defi-

²¹ Perucho, 1964: 59.

²² Pelegero, 1964: 77.

²³ Casademont, 1964.

²⁴ Fernando Molinero advirtió que el libro no pretendía “hacer una colección de fotografía para uso turístico [...]”. Esto es Barcelona [...] no por la vía de las tarjetas postales”. Molinero, 1965: 8.

²⁵ Perucho, 1964: 59.



Fig. 6. Cubierta de *Costa Brava Show*, 1966.

las fotografías del libro habían sido realizadas durante “el verano pasado” de 1965²⁸ [fig. 6].

Otra vez, se hablaba en términos de objetividad para referirse a este nuevo “reportaje humano”: “un documento impresionante, certero y auténtico del litoral gerundense”, escribió Arturo Llopis, que “no explica, enseña. Las imágenes tienen un poder y una claridad contundentes. Nada es falaz, y todo es cierto”, pues como apuntaba el propio Miserachs al hablar de sus fotografías de Cadaqués, “todo me parece auténtico. Sorprendes a la gente viviendo como quiere vivir. Hay en todo, más sinceridad de la que la gente supone. Por otra parte, yo me limito a fotografiar”²⁹. Por su parte, Juan Perucho, resaltaba el “poder subyugante” de los libros de fotografía y el “impacto de su verídico realismo” en el contexto de la moderna “civilización de la imagen” (“Vivimos evidentemente el momento de la concisión y la intensidad, y una buena imagen debe ser concisa e intensa”), reafirmando la voluntad de realismo y la búsqueda

nitiva, las piedras también, pero porque nos acompañan, porque nos son inevitables”²⁶. Además de esta apuesta de interpretación de la ciudad desde la perspectiva humana, de Klein son también algunos recursos de puro lenguaje fotográfico, (primeros planos desenfocados, recortes expresivos de la imagen, contrastes forzados de luces y sombras), que Miserachs explotó de una manera muy habilidosa en este libro y que, de forma menos “aparente”, utilizó también en *Costa Brava Show*²⁷ [fig. 5].

En 1966, *Costa Brava Show* fue presentado al público como “el libro-reportaje más vivo y actual”, y algunos de los comentarios críticos que suscitó seguían los parámetros ya citados para su anterior trabajo, lo que indica la continuidad discursiva y estética de ambas obras, entre otras razones, porque Miserachs ya venía trabajando en esta serie sobre la Costa Brava desde 1958, aunque en varias entrevistas insistiera en destacar que

²⁶ Pelegrero, 1964: 77.

²⁷ En *Criterio Fotográfico*, Miserachs habló de la importancia en su trabajo del “patrón Klein” y de la influencia de la exposición *The Family of Man*, aunque en su opinión, el “discurso” de *Costa Brava Show* mostraba ya una mayor “fluidez y espontaneidad”. Miserachs, 1998a: 192.

La revista *AFAL* publicó dos artículos sobre las obras de Klein: el primero, firmado por Gonzalo Juanes llevaba por título “Anotaciones sobre el New York” (Juanes, 1960); el segundo fue una reseña sobre su libro dedicado a Roma, escrito por Francesco Bolzoni (Bolzoni, 1961). Debe recordarse que en ese mismo número se publicó el citado texto de Miserachs sobre la fotografía explícita.

²⁸ Miserachs, 1966.

Entre los primeros textos periodísticos que se hicieron eco de la aparición del libro pueden citarse especialmente, las entrevistas de Carlos Carrero, “*Costa Brava Show*, un nuevo libro del fotógrafo Xavier Miserachs” (Carrero, 1966), y de Roberto Saladrigas, “La Costa Brava de Miserachs” (Saladrigas, 1966:19).

Sobre los pormenores del proyecto y de la publicación, puede consultarse el breve, pero muy documentado texto de Laura Terré sobre *Costa Brava Show*, en el catálogo de la exposición *Fotos&libros. España 1905-1977*, (edición de Horacio Fernández), celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Terré, 2014: 190-191).

²⁹ Llopis, 1966: 31.



Fig. 7. “La corrida ha terminado”,
Costa Brava Show, 1966.



Fig. 8. “Jóvenes ninfas”,
Costa Brava Show, 1966.

de “lo insólito” en su trabajo³⁰. “Nunca pienso en hacer literatura” aclaró Miserachs, insistiendo que “yo solo me preocupo de explicar cosas a través de una imagen y de sugerir muchas más [...]. La fotografía según mi criterio, es una nueva forma de comunicación, que no tiene nada que ver con la literatura”³¹ [figs. 7 y 8].

Mientras tanto, José de la Higuera puso el acento en los cruciales avances que se estaban haciendo en aquellos momentos en España en torno al libro fotográfico (especialmente con la serie de libros de la colección Palabra e Imagen de la editorial Lumen), y la enorme trascendencia de estos dos proyectos editoriales de Miserachs. En su opinión, el fotógrafo “nos presenta una Costa Brava profunda en su paisaje para encontrar en sus personajes y reflejos característicos, una razón de ser; pero una razón de ser completa en su contenido verídico en cuanto a lo turístico y fuerza erótica se refiere”³².

En su presentación de *Costa Brava Show*, José Pla escribió: “Estas fotografías del señor Miserachs son, a mi entender, las mejores que se han hecho sobre lo que suele llamarse la Costa Brava”. Semejante elogio colocaba el trabajo de Miserachs y el libro mismo —como resultado formal y conceptual de un proyecto fotográfico y editorial—, en una dimensión que iba más allá de la cortesía crítica para señalar el carácter innovador de unas imágenes y de una obra empeñadas en la descripción y revisión de esta zona costera catalana (y, por extensión, del territorio español) bajo la perspectiva de las nuevas condiciones impuestas por el desarrollo económico de la industria turística.

¿Qué aportaba *Costa Brava Show* a la ya extensa bibliografía turística y descriptiva sobre la Costa Brava? Como punto de partida, lo primero que debe recordarse es que se trataba de

³⁰ Perucho, 1966: 59.

³¹ Carrero, 1966.

Unos meses más tarde, José María Marca insistiría en esta misma idea al afirmar que “la literatura del libro forma parte —como artista invitado— en mínima expresión: las imágenes hablan por sí mismas”. Marca, 1966: 18.

³² Higuera, 1967: 623-631.



Fig. 9. “Costa-Brava-vive-como-puedas”,
Costa Brava Show, 1966.

un libro de fotografías y no de un libro con información turística sobre la Costa Brava³³. Este matiz es fundamental para entender el verdadero significado de la obra, pero, además, y a diferencia de esos otros trabajos anteriores o coetáneos, no puede obviarse que Miserachs concibió su libro como una indagación (despojada del habitual idealismo obsoleto y del “pintoresquismo completamente falso”) sobre los nuevos paradigmas turísticos que estaban transformando los destinos del lugar para convertirlo en un auténtico destino turístico. En este sentido, acentuó la idea de la Costa Brava como un espacio en proceso de cambio (“el rincón paradisiaco [...], no existe ya”) y como un “auténtico problema de escala nacional” en el que se ejemplificaban todos los males del desarrollismo turístico de aquellos momentos: falta de planificación y previsión de las necesidades, saturación demográfica, desorganización e improvisación urbanística, crecimiento anárquico de los núcleos poblacionales y turismo masificado y de menor “categoría”³⁴ [figs. 9 y 10].

Este matiz crítico que el fotógrafo expuso en algunas entrevistas no tuvo un papel determinante en el libro, aunque muchas imágenes reflejaran las contradicciones y paradojas del turismo como un fenómeno alterador del territorio y de las costumbres locales. No obstante, en los comentarios originales de las fotografías que se utilizaron como borrador del texto final que apareció en el libro, figuraban algunas observaciones similares en torno a la ausencia de planificación y al “rápido rendimiento” frente a la “calidad del servicio”: “la especulación y la improvisación se han adelantado al urbanismo, y así ha sido posible el nacimiento de engendros como Playa de Aro”. Sin embargo, y a pesar de reconocer las consecuencias desastrosas de este crecimiento turístico desmesurado que se estaba “cargando día tras otro la belleza natural de la Costa Brava”, el discurso crítico del fotógrafo se adaptaba, desde una cierta neutralidad de la mirada, a la realidad del propio fenómeno: “nuestras ideas estéticas evolucionan y estamos ahora aprendiendo a apreciar cualquier tipo de manifestación formal. El Pop-Art ha hecho mucho bien a la Costa Brava”³⁵.

³³ Carlos Carrero (Carrero, 1966) ya había advertido a los lectores de la época sobre este asunto, señalando que este “gran libro” no era “una guía turística ni nada que se le parezca. Aunque sea un libro eminentemente informativo. A veces irónico, a veces cruel, siempre exacto y tan objetivo como el objetivo de las cámaras de Xavier Miserachs [...]”. Presenta la Costa Brava tal y como es. Unas veces elegante e inteligente (las menos). Otras grotesca y erótica (las más)”.

Por su parte, Luis Permanyer (Permanyer, 1966) afirmaba que “el libro no pretende ser una guía más o menos completa, ni siquiera parcial, sino una interpretación gráfica, marcadamente subjetiva, de los aspectos más característicos, sean de la condición que fueren [...]”. La bibliografía sobre la Costa Brava tiene ya un respetable volumen; sin embargo, este libro no es uno más sobre el tema, sino una excelente interpretación del mismo, aunque no tenga nada que ver con lo que posiblemente hubiera gustado a aquellos lectores que prefieren las versiones ‘oficiales’”.

³⁴ Saladrigas, 1966: 19.

³⁵ Borrador con anotaciones manuscritas del texto de *Costa Brava Show*. Fondo documental Editorial Kairós, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Donación Editorial Kairós, 2017.



Fig. 10. “Diversos grupos festivos”, *Costa Brava Show*, 1966.

Desde esta perspectiva, tanto el concepto como la estructura de *Costa Brava Show* diferían de cualquier otro proyecto fotográfico anterior sobre esta zona de la costa catalana. El libro incluía 155 fotografías (17 en color y el resto, en blanco y negro) seleccionadas a partir de cerca de mil imágenes, e incorporaba la breve presentación de José Pla y unos textos de Manuel Vázquez Montalbán y Peter Coughtry (seudónimo de Salvador Pániker), que introducían cada una de las tres partes del libro. Tal y como se señalaba ya en la portada, el “guion” era del propio Miserachs, lo que venía a reforzar la idea de autoría del fotógrafo, pues el libro no era un conjunto de simples imágenes que ilustraban un texto previo sino textos que acompañaban y complementaban una obra fotográfica ya elaborada y organizada.

Miserachs insistió siempre en la importancia argumental de ese “guion”, ya que el libro se ideó y realizó a partir de un “estudio previo” que permitió elaborar un esquema de trabajo: “con él en la mano me lancé a fotografiar. Lo cierto es que sobre la marcha unas veces amplié y otras recorté el trazado del guion”³⁶. Suyos fueron también, al menos en una primera fase de redacción, los textos que servían de pie de foto y que aportaban datos sobre la ubicación geográfica de los lugares fotografiados o añadían sugerentes interpretaciones de las propias imágenes.

En el proyecto inicial, el libro se dividía en cinco capítulos, que finalmente redujo a tres (El reclamo, La feria y Un mundo aparte), incorporando los dos restantes (El sol, Lo económico) en los anteriores³⁷. Esta estructura recordaba la ordenación que él mismo había seguido en *Barcelona blanco y negro*, al organizar el libro en dos partes con tres capítulos en total (Barrios y subur-

³⁶ Saladrigas, 1966: 19.

³⁷ Carrero, 1966.

En la entrevista, Miserachs explicó también el sentido de esa organización en tres capítulos del libro: “Primero pensé que había que dar una visión del porqué la Costa Brava atrae al turista. Tras ello pensé que habría que ofrecer una visión de la ‘feria’ que es la Costa Brava. Una feria donde se vende y se compra de todo. Donde unos trabajan para que otros se diviertan. Donde se ha eclipsado por completo el antiguo concepto del veraneo, lo que ha producido este gran fenómeno económico, a nivel nacional. Y por último pensé que había que ofrecer una visión de ese mundo aparte que es Cadaqués y el Ampurdán”.



Fig. 11. “Salvador Dalí”,
Costa Brava Show, 1966.

bios, Los barceloneses y Calendario de fiestas) y, a su vez, se parecía al modelo usado ya por Masats en su libro *Los Sanfermines* (1963), dividiéndolo en cinco capítulos independientes que representaban sendos momentos distintos de las fiestas, pero cuya lectura en conjunto contribuía a dar un sentido de unidad a la obra [fig. 11].

Conclusión: el reportaje fotográfico como solución final

Podríamos concluir que, como proyecto editorial, *Costa Brava Show* reafirmó la creencia de Miserachs sobre las posibilidades del reportaje fotográfico entendido como un lenguaje moderno, eficaz y funcional. De hecho, por esas mismas fechas barajaba ya otros dos proyectos de libro, que nunca llegó a realizar: uno dedicado a la locura, con textos previstos de Salvador Pániker, José María Gironella y “un siquiatra no designado”; y otro, sobre “la Medicina desde el punto de vista humano, de relación médico-enfermo-monja, de cabecera y de caridad-burocracia”, cuyo objetivo era “establecer una unidad plástica entre la medicina y las enfermedades de todos los puntos del mundo”³⁸.

³⁸ Carrero, 1966.

La publicación en 1967, de los libros *Los cachorros*, con fotografías suyas y texto de Mario Vargas Llosa —dentro de la citada colección Palabra e Imagen de la Editorial Lumen—, o *Las conversaciones en Cataluña*, de Salvador Pániker, para Kairós, serviría para consolidar esta línea de trabajo que, a partir de 1968, derivó en una fructífera labor como reportero gráfico en la revista *Triunfo*, donde presentó numerosos e importantes trabajos, entre los que pueden destacarse los dedicados a los acontecimientos del Mayo francés (que ilustraron un artículo sobre el tema de Eduardo Haro Tecglén), la “revolución vestimentaria” de los jóvenes en Londres, el “viaje a Checoslovaquia” de Miguel Delibes, el “amar en Madrid” de Francisco Umbral, la tradición de los “empalao” de César Alonso de los Ríos, o las series de artículos de Luis Carandell, tituladas “Nosotros los catalanes”, que se publicaron entre abril y mayo de 1968, y “Vacaciones a la española” (un recorrido por la “geografía veraniega española” en un Seat 124, “seis mil kilómetros a través del veraneo español”), para el que realizó un reportaje fotográfico en color sobre Salou³⁹, mientras que Martínez Parra y Jorge Rueda cubrieron el resto de artículos sobre otras zonas vacacionales en la costa española, en las que eran perceptibles las huellas y las tensiones del *boom* turístico, que ya había descrito en su libro sobre la Costa Brava.

Miserachs consideró su experiencia en *Triunfo* como un “paréntesis positivo”, que le supuso “uno de los años más movidos y de mejor producción” de su carrera profesional, al tiempo que marcaba de forma definitiva, su actividad en el ámbito del reportaje fotográfico para otras revistas y proyectos editoriales, y sus futuras realizaciones y colaboraciones en el campo del cine⁴⁰, dejando claro que sus teorizaciones iniciales sobre la “fotografía explícita”, por muy cargadas de ingenuidad y confusión que estuvieran, fueron cruciales en esta apuesta final y definitiva por una fotografía de reportajes que decantaba los valores comunicativos, autónomos y directos de la imagen frente a cualquier otra consideración artística.

BIBLIOGRAFÍA

- Anaxagoras (1959): “La II de T.M.M. Una muestra de arte vivo”. En: *AFAL foto cine*, 21, Almería.
- Artero, José María (1957): “Lo que dice AFAL. ¡Objetivos libres!”. En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 8, Almería.
- Bolzoní, Francesco (1961): “Roma”. En: *AFAL foto cine*, julio-agosto, 31, Almería.
- Casademont, José María (1964): “Barcelona blanco y negro”. En: *Imagen y Sonido*, noviembre, 17, Barcelona.
- Carandell, Luis (1968): “Vacaciones a la española 2. Salou, la playa de la corona de Aragón”. En: *Triunfo*, agosto, 323, Madrid, pp. 30-39.
- Carrero, Carlos (1966): “Costa Brava Show, un nuevo libro del fotógrafo Xavier Miserachs”. En: *Tele/eXpres*, agosto, Barcelona.
- Catalá, Francisco (1957): “Lo que dice Francisco Catalá Roca”. En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 8, Almería.
- Closa, Manuel (1957): “Lo que dice Manuel Closa Bosser”. En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 8, Almería.
- Díaz, José Andrés (1957): “Lo que dice un crítico de arte de AFAL. Un camino para la fotografía”. En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 8, Almería.
- Falces, Manuel (1977): *Introducción a la fotografía española*. Granada: Universidad de Granada.
- Higuera, José de la (1967): “La fotografía en el libro actual”. En: *Arte Fotográfico*, junio, 186, Madrid, pp. 623-631.
- Juanes, Gonzalo (1960): “Anotaciones sobre el New York”. En: *AFAL foto cine*, mayo-junio, 24, Almería.
- “Lo que dice el BOLETÍN de Mayo de la A.F.C. Muestra de Terré, Miserachs, Masats” (1957): En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 8, Almería.
- Llopis, Arturo (1959): “La exposición de TMM”. En: *Destino*, 1129, Barcelona, p. 30.
- Llopis, Arturo (1966): “El ‘show’ de Xavier Miserachs”. En: *Destino*, agosto, 1514, Barcelona, p. 31.
- Marca, José María (1966): “Las fotos y su autor. Xavier Miserachs y su ‘Costa Brava Show’”. En: *El Noticiero Universal*, diciembre, Barcelona, p. 18.
- Martínez, Rosario (1971): “Teleobjetivo. Xavier Miserachs”. En: *Boletín afc, Agrupación Fotográfica de Cataluña*, agosto-septiembre, Barcelona, pp. 129-136.

³⁹ Carandell, 1968: 30-39.

⁴⁰ Miserachs, 1998a: 194-196.

- Masats, Ramón (1963): *Los Sanfermines*. Madrid: Espasa alpe.
- Maspons, Oriol (1957a): "Salonismo". En: *Arte Fotográfico*, 61, Madrid, pp. 3-4.
- Maspons, Oriol (1957b): "Cómo hacen sus fotografías. Terré, Miserachs, Masats". En: *Arte Fotográfico*, 64, Madrid, pp. 294-296, 336.
- Miserachs, Xavier (1957): "Los miembros del jurado opinan...". En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 9, Almería.
- Miserachs, Xavier (1958): "Estética fotográfica". En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 13, Almería.
- Miserachs, Xavier (1961a): "Oriol y yo hemos ido a París". En: *AFAL foto cine*, 30, Almería.
- Miserachs, Xavier (1961b): "Fotografía explícita". En: *AFAL foto cine*, julio-agosto, 31, Almería.
- Miserachs, Xavier (1964): *Barcelona blanco y negro*. Barcelona: Aymà
- Miserachs, Xavier (1966): *Costa Brava Show*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Miserachs, Xavier (1998a): *Criterio Fotográfico. Notas para un curso de fotografía*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Miserachs, Xavier (1998b): *Fulls de contactes. Memòires*. Barcelona: Edicions 62.
- Molinero, Fernando (1965): "Barcelona, blanco y negro". En: *Triunfo*, enero, 139, Madrid, p.8.
- Mylos (1959): "Con Xavier Miserachs". En: *Destino*, 1129, Barcelona, p. 38.
- Pelegero, R. (1964): "Barcelona, blanc i negre". En: *Destino*, noviembre, 1425, Barcelona, p.77.
- Pérez, Carlos (1957): "Lo que dice Carlos Pérez Siquier". En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 8, Almería.
- Pérez, Carlos (1962): "Narración por imágenes". En: *AFAL foto cine*, enero-febrero, 34, Almería.
- Permanyer, Luis (1966): "El turismo en los libros. Costa Brava Show". En: *Touring*, octubre, 9, Barcelona.
- Perucho, Juan (1962): "Realismo en la fotografía de Xavier Miserachs". En: *Destino*, 1300, Barcelona, p. 35.
- Perucho, Juan (1964): "La Barcelona de Xavier Miserachs". En: *Destino*, noviembre, 1423, Barcelona, p. 59.
- Perucho, Juan (1966): "La Costa Brava vista por Xavier Miserachs". En: *Destino*, septiembre, 1526, Barcelona, p. 59.
- Pujol, Aquiles [José María Casademont] (1961): "Fotografía moderna y fotografía de vanguardia". En: *Arte Fotográfico*, octubre, 118, Madrid, pp. 859-862.
- Saladrigas, Roberto (1966): "La Costa Brava de Miserachs". En: *El Correo Catalán*, agosto, Barcelona, p. 19.
- Tarrats, (1957): "Tres maneras de ver Barcelona". En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 8, Almería.
- Terré, Laura (2006): *Historia del Grupo Fotográfico AFAL 1956/1963*. Sevilla: PhotoVision, IG Fotoeditor.
- Terré, Laura (2014): "Costa Brava Show". En: Fernández, Horacio (ed.): *Fotos&libros. España 1905-1977*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 190-191.
- Terré, Laura (2018): "Epilogo imprevisto". En *Xavier Miserachs. Epilogo imprevisto*. Barcelona, Fundació Catalunya La Pedrera, pp. 15-142.
- Tous, José M.^a (1957): "Lo que dice José M.^a Tous Jové". En: *Afal, revista bimestral de fotografía y cinematografía*, 8, Almería.
- Vicens, Francisco (1959): "Reflexiones sobre la 2ª Exposición Terré-Miserachs-Masats". En: *Boletín afc*, abril, Barcelona, pp. 67-68.

Fecha de recepción: 24-II-2019

Fecha de aceptación: 10-VI-2019