

La expresión de la identidad a través de la imagen: los archivos fotográficos de Miguel de Unamuno y Joaquín Turina

The Expression of Identity through the Image: The Photographic Archives of Miguel de Unamuno and Joaquín Turina

Modesto Escobar Mercado y José Gómez Isla

Palabras clave

- Identidad
- Imágenes
- Método biográfico
- Redes sociales
- Turina
- Unamuno

Key words

- Identity
- Images
- Biographical Method
- Social Networks
- Turina
- Unamuno

Resumen

La presente investigación se centra en la expresión de la identidad a través de la fotografía. Con este fin se ha realizado un estudio comparativo de dos colecciones icónicas pertenecientes a personajes públicos españoles, cuya biografía abarca un periodo comprendido entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. En concreto, se ha ejecutado un análisis de los álbumes familiares del profesor y literato Miguel de Unamuno y del compositor y músico Joaquín Turina, donde, con una técnica basada en el análisis de redes, se muestra la importancia del estudio de las coincidencias de los personajes fotografiados para revelar el componente social de la identidad.

Abstract

This piece of research focuses on the expression of identity through photography. A comparative study was undertaken of two iconic collections belonging to some Spanish public figures, whose lives spanned a period from the late nineteenth century to the first third of the twentieth century. Specifically, the family photograph albums of Miguel de Unamuno and Joaquín Turina were analysed by using a technique based on the representation of social networks. This showed the importance of studying the coincidences between the people featured in the photographs in terms of revealing the social component of their identity.

Cómo citar

Escobar Mercado, Modesto y Gómez Isla, José (2015). «La expresión de la identidad a través de la imagen: los archivos fotográficos de Miguel de Unamuno y Joaquín Turina». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 152: 23-46. (<http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.152.3>)

La versión en inglés de este artículo puede consultarse en <http://reis.cis.es>

Modesto Escobar Mercado: Universidad de Salamanca | modesto@usal.es
José Gómez Isla: Universidad de Salamanca | pepeisla@usal.es

«Ninguna obra de arte se contempla en nuestro tiempo con tanta atención como los retratos de uno mismo, de los parientes próximos y amigos, y de la amada», escribió Lichtwark ya en el año 1907, desplazando así la investigación desde el terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales» (Benjamin, 2004).

La crónica de nuestra cultura se ha cimentado durante siglos sobre las vidas de sus personajes más destacados y los hechos que protagonizaron. Los cronistas oficiales (y posteriormente los periodistas) han venido ejerciendo su autoridad para dar fe de acontecimientos reseñables, incidiendo especialmente en los que, por su relevancia social, se han considerado determinantes para el periodo que les tocó vivir. Asimismo, las artes plásticas reflejaron los hechos históricos más emblemáticos (gestas, batallas o acontecimientos singulares), representados mediante géneros como la pintura histórica o el retrato, de los cuales muchos pintores de la corte europea fueron espléndidos exponentes. Durante siglos, solo los poderosos e ilustres (pertenecientes fundamentalmente a la nobleza, a la monarquía o al clero) tuvieron el privilegio de retratarse y perpetuar su imagen para las generaciones venideras, convirtiendo así su relato personal en relato público.

Sin embargo, con la aparición del estudio fotográfico profesional y de la fotografía *amateur* (a finales del siglo XIX) la construcción del «diario visual» a través del álbum familiar adquirirá un auge inusitado. «... a partir de 1888, fecha en que George Eastman lanzaba la primera Kodak, cobra verdadero impulso la fotografía de aficionado» (Freund, 1974: 17). Con anterioridad a esa fecha, la mayoría de hogares de nivel adquisitivo medio-bajo conservaban un número muy limitado de imágenes, fundamentalmente de retratos familiares, que se solían exhibir enmarcadas en las paredes del hogar para deleite de visitas y allegados. Esas fotografías aparecían lujosamente enmarca-

das, ocupando un lugar destacado en la casa. Con la llegada del siglo XX, la popularización de un ingente mercado de cámaras de pequeño formato y la aparición de la película en rollo (sustituyendo a la placa de vidrio) hicieron posible que la fotografía se convirtiera en una práctica *amateur* cada vez más popular. Con el tiempo, el género del retrato familiar acabaría escapando del estudio del profesional para terminar masivamente en manos del aficionado.

La democratización de la imagen, que había sido impulsada inicialmente por la fotografía de estudio, no llegó a completarse hasta que los propios protagonistas de esas «historias fotográficas» no fueron capaces de producir sus propios relatos visuales de los momentos más decisivos y cruciales de sus propias vidas. En la investigación sociológica realizada durante los años sesenta por Bourdieu (1965) se recordaba que la probabilidad de que existiese una cámara fotográfica en un determinado hogar se duplicaba en los casos de familias con hijos pequeños. Así, durante buena parte del siglo XX, la mayoría de los aficionados adquirirían una cámara para retratar mayoritariamente su entorno familiar.

No es extraño que desde finales del XIX, personajes de rango social medio-alto se aprestasen a confeccionar su propio álbum familiar. Por aquel entonces, la cámara ya se había convertido en el instrumento idóneo para «inmortalizar» los momentos estelares de la vida familiar. Lógicamente, los personajes más destacados de la escena española tampoco fueron ajenos a esta práctica y se dedicaron a confeccionar álbumes con los recuerdos más preciados de sus seres queridos. Esta investigación trata de desentrañar hasta qué punto la representación de estos personajes a través del álbum familiar configura tanto temática como socialmente una especie de «identidad» visual.

A continuación se analizan los álbumes fotográficos de dos personajes ilustres de la escena española del primer tercio del siglo

XX: el literato, profesor y filósofo D. Miguel de Unamuno y el compositor D. Joaquín Turina. Con ello se tratará de dar respuesta a tres interrogantes interrelacionados entre sí: en primer lugar, se dará cuenta de las temáticas incluidas en las colecciones fotográficas de estas personalidades; en segundo lugar, se relatarán las personas reflejadas en las fotografías y, finalmente, se analizará la disposición de estas personas, es decir, con quiénes han sido inmortalizadas, para lo cual se hará uso de la metodología de las redes sociales, que se considera muy apropiada para el análisis de los fenómenos microsociales. Así, analizando el complejo juego de presencias y ausencias de temas y personas retratadas en las fotos, se mostrarán las redes de relaciones en las que se movían estos dos personajes protagonistas.

IDENTIDAD, NARRATIVA Y REDES SOCIALES

El concepto de identidad personal que desarrolla Erwin Goffman en su obra *Estigma* remarca dos ideas centrales. La primera es la «marca positiva», como puede ser la «imagen fotográfica que tienen los demás de un individuo, o el conocimiento de su ubicación espacial dentro de una determinada red de parentesco». La segunda idea es la de que «si bien la mayoría de los hechos particulares relativos a un individuo también pueden aplicarse a otros, advertimos que en ninguna otra persona en el mundo se encuentran, combinados, la totalidad de los hechos en aquellas que conocemos íntimamente» (Goffman, 1963). Vinculada con la identidad personal, para este autor interaccionista, la imagen pública resulta ser una reducida selección de acontecimientos verdaderos que se inflan hasta adquirir una apariencia dramática y llamativa para la descripción completa de la persona.

Por ende, en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Goffman, 1959), el

autor subraya el carácter dramático de la interacción humana, donde representamos un personaje y proyectamos una determinada imagen en nuestra relación con los otros. En el caso de los álbumes o las colecciones personales de fotos, estos no han sido confeccionados para ser vistos solo por las personas que los elaboran, sino, sobre todo, para mostrar quiénes y cómo somos junto con nuestras circunstancias.

También hay que poner de relieve que, cuando elaboramos un álbum familiar, construimos una narrativa de nosotros mismos y de nuestro entorno en el que puede haber uno o varios protagonistas y varios personajes secundarios. Generalmente, las fotos no se colocan aleatoriamente en las hojas de los cuadernos, sino que generalmente se sigue un orden cronológico y, en el caso de colecciones más complejas y estructuradas, se separan por capítulos temáticos, como es el caso de fotografías privadas en las que solo aparecen los miembros de nuestra familia, separadas de aquellas que se hacen de paisajes o de monumentos durante nuestros viajes o excursiones, e incluso separadas de aquellas que realizamos en encuentros con compañeros de trabajo o con amigos. Por tanto, al seleccionar entre las fotografías disponibles para confeccionar cualquier álbum, producimos una reconstrucción de determinados momentos biográficos en los que incluimos a las personas más significativas y relevantes para nosotros. Cabe afirmar que con esta selección estamos confeccionando la expresión de una identidad personal y familiar conformada generalmente por un personaje con su pareja, además de un conjunto de grupos primarios, generalmente familiares, pero también de amistades y de otras personas con las que nos relacionamos en el ámbito público, en el caso de que los protagonistas de esas colecciones fotográficas tengan una proyección y dimensión pública relevante de la que se quiera dejar constancia gráfica. Goffman subraya en *Gender Advertisements* (1987) esta trivial

distinción entre fotografías públicas y privadas.

Según Somers, los estudios sobre formación de la identidad han aportado importantes contribuciones a nuestra comprensión de la agencia social (1994: 605). Como señala esta autora, a través de las narrativas se constituyen nuestras identidades sociales (1994: 606). Para la narrativa conceptual supone un reto el desarrollo de un vocabulario que nos permita localizar las narrativas de los actores sociales en configuraciones temporales y espaciales de relaciones y prácticas culturales (1994: 625). En esa misma línea, Wagner (2002) considera la identidad como algo construido con infinitas posibilidades de elección, en lugar de como una realidad objetiva y preconfigurada.

Siguiendo con la idea de «identidad narrativa», Ricoeur (1990) distingue entre identidad como *mismidad* y como *ipseidad*. La *mismidad* es la parte no reflexiva de la identidad, es decir, que se refiere al carácter o a los rasgos concretos del sujeto que permiten identificarle como el mismo; mientras que la *ipseidad* es la parte reflexiva de la identidad, es decir, el relato mantenido por el sujeto frente al otro. Este autor concibe la identidad personal como la confrontación entre ambas acepciones, entre, por un lado, la permanencia o «perseverancia» del carácter y, por el otro, el mantenimiento o «constancia» de la palabra o promesas que formulamos ante otros. De igual forma, para él la identidad no es algo estable, ya que se forma como resultado de la tensión entre la estabilidad que busca la narración y la variabilidad de los acontecimientos que surgen en el contexto. Así, fruto de la continua recomposición del relato, surge la persona como narrador y como sujeto de la acción, haciendo que a través de la identidad de la historia narrada se forme la «identidad personal narrativa».

Confeccionar un álbum fotográfico es un buen ejemplo de la construcción personal de la identidad desde esta composición narrati-

va del relato a la que alude Ricoeur. Cuando construimos un álbum, hacemos un ejercicio de selección de los personajes que incluimos en nuestro relato personal: primero, nos seleccionamos a nosotros mismos; después, a nuestros seres queridos que, en general, corresponden con nuestros familiares y amigos. Finalmente, también podemos incorporar personajes públicos de nuestra consideración, especialmente, si nosotros aparecemos con ellos.

Precisamente, a causa del componente relacional con el que configuramos nuestra identidad, componiendo una imagen de nosotros mismos en compañía de otros, la metodología de redes puede considerarse idónea para este tipo de investigación. Originalmente, los sociogramas se elaboraban preguntando al individuo con quiénes le gustaría asistir a una fiesta o con quienes le gustaría hacer un trabajo conjunto (Moreno, 1932). Con los análisis centrados en colecciones fotográficas, no es necesario preguntar a los sujetos. Cuando se elabora un álbum propio, se elige quién aparece y con quién se quiere aparecer e incluso en qué lugares se quiere estar. Por supuesto que este proceso de selección no era fácil en la época analizada en este estudio, cuando no era posible hacer fotos donde y con quien se quisiera. Sin embargo, las clases acomodadas de comienzos del siglo XX ya disponían de medios suficientes como para realizarse retratos en momentos elegidos y para aparecer en imágenes públicas. Por eso, se considera que tanto el disparo como la posterior conservación de determinadas fotografías implican decantarse por los seres próximos y significantes para transmitir y conservar la identidad de los protagonistas de los álbumes.

Similares investigaciones se han realizado sobre la presencia conjunta de personajes en escenarios. En el ámbito literario es conocida la red de personajes de la novela de Víctor Hugo *Los Miserables* (Knuth, 1993). En el ámbito cinematográfico también se ha tomado

como ejemplo del «Pequeño mundo» la coincidencia de los actores en las películas (Watts y Strogatz, 1998; Watts, 1999; Amaral *et al.*, 2000; Watts *et al.*, 2002). Asimismo, se han aplicado metodologías similares para el estudio de redes científicas en la web (Adamic, 1999) o para estudiar las redes de contactos en redes sociales como Facebook o Twitter (Ellison *et al.*, 2007). Y también se han realizado este tipo de investigaciones para el análisis de textos tanto fuera como en nuestro país (Verd, 2005; Escobar, 2009). Pese a ello, la novedad de este estudio es la aplicación del análisis de redes a personas que comparten presencia en fotografías, para lo que se ha diseñado un programa específico que adscribe simultaneidad o adyacencia en el supuesto de dependencia probabilística y estadística entre los personajes o características presentes en los materiales gráficos. Además, el planteamiento asumido también supone una innovación por la introducción de técnicas cuantitativas en el análisis de la imagen, con la que podrían enriquecerse las perspectivas de la sociología visual actual (Pinto, 2010; Bericat, 2012).

DATOS

Miguel de Unamuno¹ nace en Bilbao en 1864 del matrimonio entre el comerciante Félix de Unamuno y Salomé Jugo. En 1880 se traslada a Madrid para estudiar Filosofía y Letras. Allí publica su primer artículo y se casa con Concha Lizárraga. En 1891 consigue la plaza de catedrático de Lengua Griega en la Universidad de Salamanca y nueve años más tarde es elegido rector de la Universidad, puesto en el que es revocado y vuelto a nombrar en tres ocasiones. Como literato, ha dejado obras tan reconocidas como *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917) o *La tía Tula*

(1921), y multitud de ensayos, como la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) o su póstumo *Diario íntimo* (1970).

El archivo fotográfico de Miguel de Unamuno se encuentra en la *Casa Museo Unamuno*, sita en las dependencias de la antigua casa rectoral de la Universidad de Salamanca. Para esta investigación se nos han facilitado las fotografías del archivo de la propia Casa Museo, incluyendo imágenes que no solo pertenecieron al álbum personal de Unamuno, sino a una colección más extensa. De un total de 1.117 fotos, la mayoría (concretamente 941, que constituyen aproximadamente un 80% del total del archivo) perteneció directamente al álbum familiar de la familia Unamuno. Debe suponerse que dicho álbum fue confeccionado por iniciativa de algún miembro de esta familia. Sin embargo, este álbum, con un sistema de ranuras específicamente diseñado para guardar fotos, fue vaciado en su día para proceder a la confección catalográfica del archivo, perdiéndose el contexto y el orden de las imágenes (Martín, 2013: 337). Tras la muerte de Unamuno, su archivo siguió aumentando al incorporar un buen número de fotografías (Jaramillo, 2013: 309 y ss.), que no van a ser analizadas aquí por razones obvias.

Joaquín Turina Pérez nace en Sevilla en 1882, hijo de un pintor sevillano de ascendencia italiana². Estudia música desde muy pequeño y completa su formación inicial sevillana con viajes a Madrid y a París, donde conoce a creadores como Isaac Albéniz o Manuel de Falla. Muere en 1949 tras dejar piezas musicales como las *Danzas Fantásticas* o la *Fantasia del Reloj*. En su faceta docente, publicó obras como la *Enciclopedia Abreviada de la Música* (1917) o el *Tratado de Composición* (1946).

¹ Entre las diversas biografías de Unamuno se han consultado especialmente las de Juaristi (2012), Rabaté y Rabaté (2009) y Salcedo (2005).

² Para Joaquín Turina se han empleado la tesis de Olivera (2010), la biografía de García del Busto (1981) y la página web «Joaquín Turina».

La fuente de la que se ha obtenido el material gráfico de Turina es el archivo conservado por la Fundación Juan March. Este archivo ha sido documentado gracias a la tesis doctoral de Olivera (2010), titulada *La colección iconográfica de Joaquín Turina*. Como esta autora indica, la familia del músico hizo acopio de una gran cantidad de documentos fotográficos producidos o coleccionados por él mismo, en concreto, ocho álbumes de familia que contienen 1.438 fotografías, además de otras más de 1.800 fotografías sueltas almacenadas en carpetas, y una colección de tarjetas postales adquiridas por el compositor. El conjunto del archivo arroja un total de 5.271 materiales gráficos.

METODOLOGÍA

A continuación se expone de modo formal el procedimiento analítico empleado para analizar las fotografías de ambos archivos. Aunque el peculiar tratamiento estadístico al que se han sometido las imágenes pertenecientes a ambas colecciones fotográficas sea una de las principales novedades de este artículo, el lector menos interesado en cuestiones técnicas puede prescindir de la lectura de este apartado, sin menoscabo del resto del artículo.

Se denominará análisis de coincidencias a una técnica que persigue como objetivo detectar qué personajes, objetos, atributos, características o sucesos tienden a aparecer conjuntamente dentro de unos límites dados. Estos límites, que serán denominados escenarios, tendrán la consideración de unidades de análisis y podrán ser tratados en una serie de H conjuntos reconocidos con el superíndice h .

En cada escenario puede producirse una serie de J sucesos, dependientes o independientes entre sí, que serán representados como variables dicotómicas X_j^h . El propósito del análisis es descubrir el subconjunto de pares de categorías que no son independientes en el conjunto de $J(J-1)/2$ coincidencias posibles de sucesos en cada escenario. El análisis

mínimo posible es el de un solo conjunto, con un solo escenario en el que sean posible dos sucesos a los que llamaremos respectivamente X_j^h y X_k^h . Solo en el caso de que ambos sucesos se den conjuntamente en el mismo escenario, diremos que ambos son coincidentes, es decir,

$$(X_j^h = 1 \wedge X_k^h = 1) \Rightarrow f_{jk}^h = 1.$$

El análisis comienza a complicarse y a ser objeto de análisis estadístico cuando se tienen un número elevado de escenarios en cada conjunto (n^h). En ese caso, se podrían disponer los datos bajo la forma de H matrices de dimensiones $n^h \times J^h$, lo que viene a indicar que los sucesos no necesariamente tienen que ser iguales en los distintos conjuntos h en consideración. Denominaremos a estas matrices \mathbf{I}^h , matrices de incidencias, compuestas únicamente por 0 y 1, que indican respectivamente si en el escenario i se ha producido (1) o no (0) el suceso j .

A partir de estas matrices pueden obtenerse las correspondientes matrices de frecuencias (\mathbf{F}^h) mediante el producto $\mathbf{I}^h \mathbf{I}^h$. Los elementos de esta matriz, de dimensión $J \times J$, son las frecuencias univariadas (f_{jj}^h) y bivariadas (f_{jk}^h) de los sucesos en cada uno de los conjuntos de escenarios.

Por definición, dos sucesos j y k son independientes cuando se cumple la siguiente condición:

$$f_{jk}^h = \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}$$

A partir de ahí, llamaríamos sucesos coincidentes a aquellos sucesos j y k que cumplan la siguiente desigualdad:

$$f_{jk}^h > \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}$$

Ahora bien, como generalmente se trabaja con muestras de escenarios, se puede ser más restrictivo, empleando un criterio de significación de los residuos (r_{jk}^h) (Haberman, 1973) obtenidos mediante la siguiente expresión:

$$r_{jk}^h = \frac{f_{jk}^h - \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}}{\sqrt{\frac{1 - f_{jj}^h}{n^h} \frac{1 - f_{kk}^h}{n^h}}}$$

Seguidamente, pueden construirse las matrices de coincidencias (o adyacencias) (\mathbf{A}^h) de cada conjunto de escenarios con la siguiente regla:

$$a_{jk}^h \begin{cases} = 1 \Leftrightarrow P(r_{jk}^h <= 0) < x \wedge f_{jk}^h > 0 \wedge j \neq k \\ = 0 \Leftrightarrow P(r_{jk}^h <= 0) > x \vee j = k \end{cases}$$

Dependiendo del valor que se le otorgue a x , pueden considerarse tres grados de coincidencia. Se llamará coincidencia *simple* a aquella en que x se fija a su valor máximo, es decir, la unidad, y solo se pone como condición para otorgar una adyacencia (a_{jk}^h) si ambos sucesos han coincidido al menos una vez ($f_{jk}^h > 0$). La coincidencia es más que *probable* si el valor del residuo de Haberman es al menos 0 o, dicho de otro modo, cuando se establece el valor de x en 0,5. Finalmente, si se trabaja con muestras, se puede ser más exigente con lo que se entiende por probable y habrán de considerarse solo los sucesos *estadísticamente probables*, en cuyo caso el valor de p tendrá que fijarse en 0,05, lo que implica que la probabilidad de que el mencionado residuo sea negativo, es decir de que los sucesos no sean coincidentes, es menor del 5%.

A partir de esta matriz \mathbf{A}^h puede dibujarse para cada conjunto h un gráfico con tantos nodos como sucesos (J^h), cuyas líneas o flechas de conexión pueden trazarse con un grosor proporcional al tamaño de los residuales r_{jk}^h . Asimismo, el área de cada nodo puede representarse de modo proporcional a la frecuencia (f_{jj}^h) de cada suceso (X_j^h) en un determinado conjunto h de escenarios.

Trasladado este esquema formal de análisis al caso de los álbumes fotográficos de Unamuno y Turina, los conjuntos h son cada una de las colecciones en estudio, mientras

los j son los personajes que aparecen en cada fotografía, esto es, cada imagen se concibe como un escenario i en el que está presente (o ausente) una persona, un grupo determinado de personas o nadie, en el caso de paisajes, monumentos o cualquier otro tipo de fotografías en las que no aparezcan personas.

Consecuentemente, han de ubicarse en cada línea de las matrices \mathbf{I}^h las n^h fotografías de cada colección y en cada columna los J^h personajes, siempre y cuando los consideremos relevantes para incluirlos en el análisis. Los elementos de dicha matriz son 1, si el personaje j aparece en la foto i y 0 en caso contrario.

De igual modo, las matrices \mathbf{F}^h muestran en la diagonal principal (el grupo de casillas (f_{jj}^h) la frecuencia de fotos en las que aparece cada personaje y en el resto de casillas (f_{jk}^h) el número de fotos con las que cada personaje j aparece en compañía del personaje k . Por tanto, se trata de una matriz simétrica.

Finalmente, mediante la matriz \mathbf{A}^h se pueden distinguir aquellos personajes que coinciden con otros dentro de la misma fotografía, sea de un modo simple (apareciendo al menos una vez en la misma foto), de modo más que probable, o en grado estadísticamente probable, según se haya adoptado para asignar la adyacencia un valor de p igual a la unidad, a 0,5, o a 0,05. Cabe esperar que, a mayor grado de relación entre dos personas dadas, haya mayor posibilidad de que aparezcan juntas en la misma fotografía, por lo que, a partir de la representación en forma de red, se podrán descubrir el conjunto y la estructura de relaciones entre los sujetos que forman parte de una colección fotográfica según la intención de quienes hayan participado en la elaboración y selección de las imágenes.

ANÁLISIS

Los materiales fotográficos de los archivos de Turina y Unamuno aportan importantes

reflexiones sobre la dinámica relacional de la identidad, pues esta no está compuesta solo por la reflexión de uno mismo sobre su ser, sino también por la interacción del individuo con una serie de instancias sociales. Un análisis empírico de las imágenes pasa por la comprobación de algunas constantes en las colecciones realizadas por estos personajes de principios del siglo XX. En primer lugar, se analiza la colección del profesor bilbaíno afincado en Salamanca y, seguidamente, los rasgos de la colección del músico sevillano, con último domicilio en Madrid.

Para ello se ha realizado un análisis de la red de relaciones (familiares, profesionales o amistosas) establecidas en torno a los protagonistas centrales de cada colección. Así, se ha representado gráficamente a cada personaje destacado en función del número de veces que aparece en ellas, así como la frecuencia con la que aparecen también el resto de miembros destacados de su círculo cercano (sobre todo familiares y amigos). El análisis arroja datos esclarecedores sobre los distintos modelos de relación desplegados por los protagonistas de cada álbum. Los gráficos construidos son una representación visual de las relaciones existentes tanto en la vida familiar de cada creador de la colección como en su vida pública y profesional. También revelan las figuras claves que constituyeron nexos de unión entre un mundo y otro.

Contenido de las colecciones

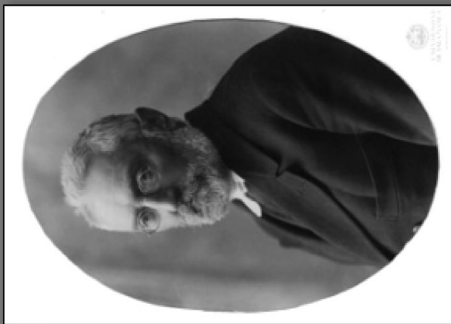
La colección del archivo de Unamuno dispone de 885 ejemplares fotográficos únicos³. Como acertadamente refleja Jaramillo (2013), son fotografías de registro testimoniales,

compuestas por retratos personales (véase la ilustración 1, fotografía U.1), vivencias públicas (U.2) o intereses intelectuales (U.3), clasificables en cuatro categorías: a) retratos, que a su vez se dividen en personales, familiares (U.4), de amigos (U.5) y admiradores (U.6); b) viajes y excursiones (véase la ilustración 2, fotografía U.7); c) patrimonio, donde incluye tanto el cultural (U.8) como el natural-etnográfico, y d) función, como, por ejemplo, el conjunto de doce fotografías que muestran actividades e instalaciones educativas en Filipinas (U.9). Otra posible clasificación es la que ofrece el índice del catálogo de la exposición *Miguel de Unamuno y la Fotografía*, celebrada en la Universidad de Salamanca a finales del 2012, donde se clasifica el material fotográfico en los siguientes apartados: *álbum de familia*; *icono Unamuno*, donde se ubican sus retratos; *pose y representación*, que presenta a Unamuno como modelo de obras pictóricas; *difusión pública*, con materiales icónicos difundidos por la prensa; correspondencia fotográfica, en la que se ubican las fotos, generalmente dedicadas, que le fueron mandadas por correspondencia, y el apartado *viajes*, compuesto por fotos realizadas en sus excursiones etnográficas y turísticas.

En el archivo de la Casa de Unamuno, cada imagen está catalogada con título, fecha, signatura, fondo al que pertenece y contenido descriptivo. Al mismo tiempo cada material se acompaña con un conjunto de descriptores agrupables en cuatro categorías: tema, personaje o fotógrafo, lugar y localidad. Así, temáticamente destacan las fotografías con los descriptores *viajes* (375) y *arquitectura* (174), por encima en frecuencia de *retratos de Unamuno* (102), *familia* (98) y *correspondencia*. En relación con la frecuencia de las localidades que reflejan los materiales gráficos, en 171 casos aparece el descriptor *Salamanca*, en 33 tanto *Fuerte-ventura*, la isla de su destierro, como el *País Vasco*, en 31 *Hendaya*, en 28 *Bilbao*. También hay 26 fotografías localizadas en *Ma-*

³ Según Jaramillo (2013: 309) son 941 los ejemplares reunidos por el propio personaje. Para realizar este trabajo nos fueron suministradas 920 imágenes escaneadas junto con una base de datos compuesta por 908 registros, algunos de los cuales indicaban fotos repetidas. Tras la eliminación de estas últimas, el número de ejemplares únicos de trabajo es de 885 imágenes.

ILUSTRACIÓN 1. Imágenes de la colección de Unamuno (a)



U.1



U.2



U.3



U.5



U.6



U.4

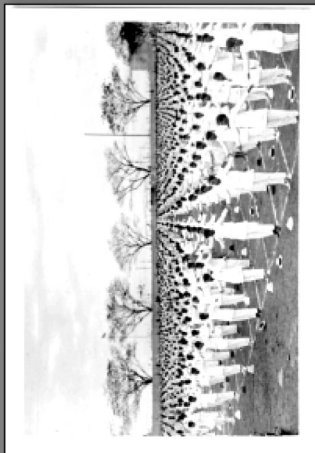
ILUSTRACIÓN 2. Imágenes de la colección de Unamuno (b)



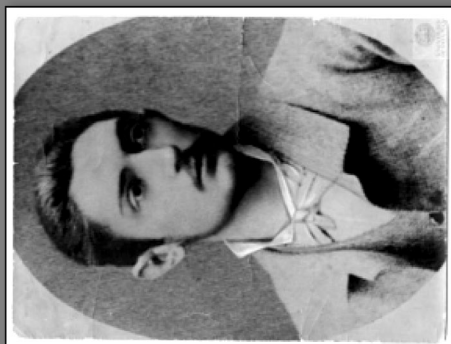
U.7



U.8



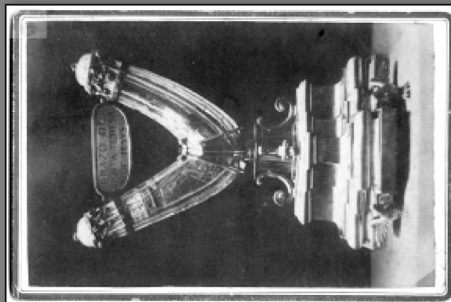
U.9



U.10



U.11



U.12

drid, 19 en París, 16 en Jerusalén y 13 en Buenos Aires.

Por otro lado, en la colección de Turina, según la catalogación realizada por Olivera (2010), se dispone de los siguientes atributos: *clasificación* (dependiendo de si el material se encuentra en el álbum familiar, en carpetas de fotografías sueltas o en la colección de postales), *archivo* (número del álbum, caja o carpeta donde se contiene la foto o postal); *localización* (localidad donde fuera tomada la fotografía); *personajes* (nombre de las personas presentes en la instantánea); *tema* (siendo sus categorías las de *retrato*, *paisaje* y *varios*); *tema específico* (donde se especifica el tipo de paisaje u objeto fotografiado: mar, camino, calle, virgen, santo, estación... son algunos ejemplos de sus categorías); *descripción* (línea donde se detalla el contenido de la fotografía); *fecha* (aunque solo 1.350 materiales contengan este dato); *técnica* (según fuera negativo, positivo o fotografía estereoscópica); *modo* (blanco y negro o color) y *fotógrafo* (más de 3.000 materiales disponen de esta información).

Al ser el músico sevillano el autor material de dos terceras partes del archivo fotográfico estudiado, Turina ha jugado un papel primordial en la definición del contenido de su colección. No sabemos nada acerca del proceso de revelado utilizado, pero ello tendría una influencia mínima en el resultado. Lo que sí parece cierto es que el propio Turina, según testimonios de los familiares recogidos por Olivera (2010), también fue responsable de la selección y ordenación de los álbumes de la colección, mientras que la inclusión de fotografías sueltas ha sido un proceso menos controlado por el protagonista. De ahí que la comparación entre ambas colecciones arroje importantes pistas sobre la propia imagen construida por el compositor. Finalmente, consideramos también de menor importancia en el producto final las tareas de documentación y catalogación, por lo que su influencia se considerará irrelevante para nuestro estudio. En consecuencia, resultaría

de interés hacer un análisis teniendo en cuenta dos dimensiones: una, según cómo hayan permanecido guardadas las fotografías, ya sea en el álbum o en carpetas, y la otra, según quién haya sido el autor de dichas fotografías, ya sea el propio protagonista de la colección u otra persona o profesional de la imagen. En estas páginas, por razones de espacio, solo se considerará la primera dimensión.

Si se elimina de nuestro análisis la colección de tarjetas postales que poseía, se dispone de un total de 3.281 materiales en el archivo de Turina, de los que solo se encuentran datados 830. La primera imagen está fechada en 1887, esto es, cuando Turina apenas tenía 7 años. Dos años después hay otro material y antes de 1900 se dispone de una decena de imágenes. De las imágenes tomadas a los 18 años de edad del compositor, ya a comienzos del siglo XX, se conservan 17 fotografías. Pero no será hasta 1906 cuando encontremos otro conjunto de imágenes compuesto por más de 10 fotografías. Aunque el promedio es de trece documentos por año, en dos de esos años se tomaron más de cincuenta fotos: se trata de 1928 y 1929, fechas en la que el compositor viaja a Cuba.

En relación con el lugar donde fueron tomadas las imágenes, la mayor parte están realizadas en Madrid (1.015) o en Sevilla (624). Pero también se dispone de una nada despreciable cantidad de imágenes tomadas en París (238), además de las capturadas en Toledo (54), en Sanlúcar de Barrameda (40) y en Nueva York (40). Queda constancia de su interés por viajar gracias a la existencia de fotos en Alemania, Bélgica, Cuba, Egipto, Gran Bretaña, Grecia, Israel, Italia, Japón, Países Bajos, Palestina y Suiza.

Afortunadamente, conocemos a los autores de la mayoría de fotografías de este archivo. Tan solo un 23% de ellas carecen de autoría. Debido a la afición que Turina desarrolló por la práctica fotográfica, hay certezas

de que dos terceras partes de las fotos conservadas fueron disparadas por él mismo. A su colección también contribuyeron, con más de 20 fotos, algunos fotógrafos profesionales como Serrano, Martín y Alfonso.

En cuanto a los temas coleccionados, pueden distinguirse básicamente cuatro. El más prominente es el *retrato*, que representa más de la mitad de las fotografías. El segundo tema en importancia es el *paisaje*, generalmente urbano, donde quedan plasmados monumentos (iglesias, palacios, ruinas u otros edificios), calles, plazas, jardines y puentes. Entre los paisajes no urbanos son frecuentes las fotos de mares y ríos. Un tercer tema recurrente es el *religioso*. Casi trescientas fotos con este contenido se encuentran repartidas entre los álbumes y las carpetas. Tanto en una como en otra colección hay más de 100 ejemplares. Ahora bien, el subtema mayoritario, casi exclusivo, de este tipo de imágenes son las fotos de procesiones. Gran cantidad de ellas, más de 200, han sido realizadas por el propio Turina. También hay documentada otra buena cantidad, que ronda la cuarentena, realizada por Serrano. Finalmente, el cuarto tema destacado es el *ejército*. En este caso, las más de cien fotos disponibles en la colección son autoría del propio músico y resulta significativo que más de veinte hayan sido incluidas en el álbum familiar.

Personajes

Una vez descritas las características generales de la colección de fotos de Unamuno y Turina, se presentan los datos relacionados con los personajes presentes. Como se dijo anteriormente, se parte de la hipótesis de que el conjunto de elecciones a la hora de tomar la imagen y colocarla en el álbum familiar constituye *per se* un conglomerado de señas de identidad distintivas que nos dan una determinada idea sobre el retratado y su forma de ser. Pero, al mismo tiempo, el álbum implica una serie de selecciones que van más allá

de la toma, pues también supone desechar aquellas fotos intrascendentes, mal tomadas o donde aparecen personajes, posturas o escenarios no deseados. Por tanto, en la interpretación que realicemos debe tenerse en cuenta que el proceso de construcción de una colección personal, aunque inconsciente, posee una intencionalidad representativa de la realidad de un personaje y su entorno. Obviamente, el resultado que estamos comentando es producto de múltiples decisiones en las que puede intervenir más de una persona. No obstante, analizada en su conjunto, esta labor de selección revela rasgos sustanciales de la identidad del personaje.

Del conjunto de 885 materiales fotográficos unamunianos, solo hay 329 (37,2%) con personajes reconocibles, correspondientes a 198 nombres diferentes. De este conjunto, puede decirse que solo 27 individuos aparecen al menos en tres ocasiones distintas. Más exiguo aún es el número de los que aparecen en la tablas 1 y 3, en las que se han expuesto, además de a Unamuno, a los 16 personajes que aparecen en 5 o más fotografías. Agrupando, podríamos clasificar los personajes de la colección de Unamuno del siguiente modo: su pareja y él mismo pueden considerarse «personajes principales». Además también destacan sus ocho hijos sobrevivientes, su familia extensa, sus nietos, otros personajes catalogados, como Delfina Molina, Pedro Múgica, Rodrigo Soriano, y, finalmente, un último apartado lo ocuparían las personas desconocidas.

Si hubiera que caracterizar por algo a la colección de Unamuno, sería por el alto grado de protagonismo del poseedor de la colección. En casi el 20% de las fotografías aparece su figura, porcentaje que asciende al 50% si solo se cuentan aquellas en las que aparecen mujeres u hombres. Esto se traduce en 167 unidades icónicas, así llamadas por incluirse también recortes periodísticos y caricaturas, de los cuales, en más de la tercera parte (en unas 60 concretamente), aparece Unamuno como único retratado.

Además de él, los principales protagonistas de su colección son los miembros de su familia. Con su esposa Concepción Lizárraga tuvo 9 hijos, aunque uno de ellos no aparece retratado pues murió a corta edad. El más representado en la colección es el benjamín de la familia, Ramón, y, en segundo lugar, su mujer. Sin embargo, ni esta, ni sus otros hijos destacan por aparecer solos en

las fotos, pues, salvo el pequeño Ramón, ninguno de los miembros de la familia es protagonista único de una imagen en más de cuatro ocasiones.

Otra cosa distinta sucede con los grandes amigos de D. Miguel. Quien más aparece, tanto sola como acompañada, es Delfina Molina; pero también se repite en la colección la imagen solitaria de Pedro de Múgica.

TABLA 1. Apariciones principales en las fotos de la colección de Unamuno

Personajes principales	Fotos	% Total	% Retratos	% R. catalog.	Solo	% Fotos*
Unamuno y Jugo, Miguel de	173	19,5	32,4	54,1	62	35,8
Lizárraga, Concepción	19	2,1	3,6	5,9	4	21,1
Familia de origen	6	0,7	1,1	1,9	1	
Jugo, Salomé	5	0,6	0,9	1,6	1	20,0
Unamuno, María de (hermana)	2	0,2	0,4	0,6	–	
Hijos/as	54	6,0	10,1	16,9	12	
Unamuno, Fernando de	7	0,8	1,3	2,2	1	14,3
Unamuno, Pablo de	17	1,9	3,2	5,3	3	17,6
Unamuno, Salomé de	11	1,2	2,1	3,4	–	
Unamuno, Felisa de	12	1,3	2,2	3,8	–	
Unamuno, José de	10	1,1	1,9	3,1	2	20,0
Unamuno, María de	13	1,4	2,4	4,1	–	
Unamuno, Rafael de	8	0,9	1,5	2,5	–	
Unamuno, Ramón de	23	2,5	4,3	7,2	6	26,1
Nietos	14	1,6	2,6	4,4	1	
Quiroga Unamuno, Miguel	10	1,1	1,9	3,1	1	10,0
Unamuno, Salomé de (nieta)	7	0,8	1,3	2,2	–	
Unamuno, Carmina de	5	0,6	0,9	1,6	–	
Unamuno, Mercedes de	4	0,4	0,7	1,3	–	
Unamuno Pérez, Miguel de	2	0,2	0,4	0,6	–	
Unamuno y Adarraga, Concha	1	0,1	0,2	0,3	–	
Unamuno y Adarraga, María Teresa	1	0,1	0,2	0,3	–	
Otros	162	18,0	30,3	50,6	68	42,0
Molina y Vedia, Delfina	15	1,7	2,8	4,7	2	13,3
Múgica Ortiz de Zárate, Pedro de	8	0,9	1,5	2,5	6	75,0
Soriano, Rodrigo	6	0,7	1,1	1,9	–	
Total de fotos		885	534	320	83	

* Este porcentaje es horizontal. El resto verticales.

TABLA 2. Material fotográfico de Turina según personajes y localización

Personaje				Total		% Fotos	
	Total	Álbum	Carpetas	% Pers.	% Fotos	Álbum	Carpeta
Turina	423	291	132	12,4	24,3	31,8	16,0
Turina y familia	1352	772	580	59,4	77,7	84,4	70,3
Familia	1057	559	498	44,0	60,8	61,1	60,4
Hijos	832	440	392	31,8	47,8	48,1	47,5
Turina, María	395	222	173	11,5	22,7	24,3	21,0
Garzón, Obdulia	367	216	151	10,7	21,1	23,6	18,3
Turina, Joaquín	322	262	60	9,4	18,5	28,6	7,3
Turina, Concha	316	134	182	9,2	18,2	14,6	22,1
Turina, Obdulia	288	86	203	8,4	16,6	9,4	24,6
Turina, José Luis	251	101	151	7,3	14,4	11,0	18,3
Grupo	235	133	102	6,9	13,5	14,5	12,4
Valle, Josefa	41	21	20	1,2	2,4	2,3	2,4
Garzón, Josefa	26	11	17	0,8	1,5	1,2	2,1
perro Peveta	20	10	12	0,6	1,2	1,1	1,5
Cubiles, José	14	10	4	0,4	0,8	1,1	0,5
Rivera, Lydia de	11	7	4	0,3	0,6	0,8	0,5
Fernández, Carmen	10	8	2	0,3	0,6	0,9	0,2
Otaño, Nemesio	10	5	5	0,3	0,6	0,5	0,6
Falla, Manuel de	9	9	0	0,3	0,5	1,0	0,0
Valdivia, Paquita	9	5	4	0,3	0,5	0,5	0,5
Otras personas	198	88	110	8,2	11,3	9,6	13,3
Grupo	235	133	102	9,8	13,5	14,5	12,4
Desconocidos/as	313	149	164	9,1	18,0	16,3	19,9
Total	1.740	915	825			100,0	100,0

Otro amigo presente en más de cinco ocasiones en la colección es Rodrigo Soriano, aunque en ninguna ocasión aparezca sin otra persona relevante a su lado.

En el caso de la colección de Joaquín Turina, como hemos comentado anteriormente, más de la mitad de las fotografías se han catalogado como retratos. Obviamente, la distribución de los protagonistas de las imágenes resulta muy desigual en cuanto a su frecuencia de aparición. Como cabría suponerse, el personaje principal es el propio Turina, pues aparece en 423 de ellas, lo que

representa el 24% de los retratos. Los siguientes protagonistas del material iconográfico estudiado por orden de relevancia son los hijos. Turina tuvo cinco: Joaquín, María, José Luis, Obdulia y Concha, que aparecen en 832 fotos pertenecientes a la colección, esto es, en una proporción que dobla la presencia del propio Turina en su álbum. En principio, parece lógico pensar que, siendo Turina el padre de familia, además del autor de la mayor parte de las fotos, no sea precisamente él quien más aparezca. Sin embargo, si se tiene en cuenta a cada uno de los

miembros de la familia, sí que es su propio retrato el que más veces aparece en el álbum (con un total de 291 imágenes), seguido de su hijo mayor, Joaquín, presente en 262 fotos.

Conviene reseñar aquí que esta proporción no es equivalente en el conjunto de fotos analizado. Es decir, que si añadimos a las imágenes del álbum todas las fotografías sueltas contenidas en las carpetas, las personas más fotografiadas de la familia son María, la hija mayor (con 395 instantáneas), y Obdulia, su esposa (con otras 367). El resto de descendientes tienen cada uno de ellos entre 251 (pertenecientes al varón menor) y 322, en el caso del primogénito. Ello implica que, aun habiendo un número similar de fotos tomadas en el conjunto del archivo, el encargado de diseñar el álbum optó por poner más imágenes de los descendientes mayores.

En definitiva, puede decirse que la colección de Turina posee una predominancia familiar incuestionable, como lo atestigua el hecho de que en más del 60% de las fotografías aparezcan miembros de su propia familia, incluyendo tan solo a su esposa, cinco hijos, su suegra y su cuñada. En consecuencia, se puede considerar que solo ocho personas, entre los más de trescientos personajes identificados, son los verdaderos protagonistas de la colección. Si a ello se añaden las imágenes del propio músico, resulta que más de las tres cuartas partes del material analizado están protagonizadas por los miembros de la familia Turina-Garzón. Más aún, analizando solo las fotografías ordenadas en los siete álbumes, casi el 85% tiene como protagonista a Turina o a alguna persona de su entorno familiar inmediato.

Sin embargo, no podemos obviar que esta tendencia hacia el retrato (ya sea individual o grupal) de la propia familia responde en buena medida al estereotipo de práctica fotográfica mayoritaria, ya que, según Susan Sontag, desde el principio, «las cámaras se

integran en la vida familiar... No fotografiar a los hijos, especialmente cuando son pequeños, es un signo de indiferencia parental» (Sontag, 1981: 18).

FOTOGRAFÍA, IDENTIDAD Y RELACIONES

La identidad conlleva, a primera vista, un cierto componente de permanencia en el tiempo (Ricoeur, 1996). Gracias a esta característica, completamente obvia, consideramos «idéntico» a un mismo personaje en el transcurso de su vida. Esto permite que los personajes centrales de cada colección tengan «historia». Este carácter estable de la identidad resulta muy obvio en la colección unamuniana. Es fácil distinguir en ella la presencia de D. Miguel, su protagonista, tanto en la foto U.10 de la ilustración 2, donde aparece un primer plano suyo en un retrato de estudio de 1884, como en la foto U.11, donde aparece con su nieto mayor.

Igualmente pueden advertirse otros elementos identitarios: por un lado, sus aficiones viajeras y etnográficas; y, por otro, su profundo sentido religioso, a través de la inclusión de estampas religiosas, además de la conservación de fotografías de iglesias y esculturas sacras (U.12).

Aunque el personaje central del archivo unamuniano sea el propio D. Miguel, en no pocas imágenes de la colección aparece también con otros contemporáneos suyos, bien sea en un ambiente público, en una posición central; bien sea con los suyos, en fotos de ámbito familiar. En contraste con Turina, los familiares suelen aparecer retratados también junto a él, hecho fácilmente explicable debido a que el ilustre pensador no poseía una cámara fotográfica propia y, por tanto, no tuvo que sacrificar nunca su rol de retratado en aras de su papel como fotógrafo, circunstancia que sí se da en el caso de Turina. Otro elemento diferenciador entre ambas colecciones es el hecho de que el fi-

TABLA 3. Matriz de significaciones de los residuos de Haberman en la colección de Unamuno

Valores p de residuos de Haberman	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	P17	P18	P19	P20	P21	P22	P23	P24	P25	P26	P27
1.- Unamuno y Jugo, Miguel	-																										
2.- Lizárraga, Concepción	0,19	-																									
3.- Unamuno, Fernando de	0,17	0,00	-																								
4.- Unamuno, Pablo de	0,52	0,00	0,00	-																							
5.- Unamuno, Salomé de	0,03	0,00	0,00	0,00	-																						
6.- Unamuno, Felisa de	0,02	0,00	0,00	0,00	0,00	-																					
7.- Unamuno, José de	0,14	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	-																				
8.- Unamuno, María de	0,04	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	-																			
9.- Unamuno, Rafael de	0,11	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	-																	
10.- Unamuno, Ramón de	1,00	0,01	0,22	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	-																
11.- Jugo, Salomé	0,93	0,09	0,00	0,07	0,02	0,03	0,01	0,03	0,01	0,73	-																
12.- Quiroga Unamuno, Miguel	0,14	0,79	0,68	0,77	0,00	0,73	0,71	0,74	0,69	0,81	0,65	-															
13.- Unamuno, Salomé de	0,04	0,75	0,01	0,73	0,00	0,70	0,68	0,71	0,66	0,77	0,63	0,00	-														
14.- Unamuno, Carmina de	0,02	0,71	0,00	0,70	0,02	0,67	0,65	0,68	0,64	0,73	0,61	0,00	0,00	-													
15.- Unamuno, Mercedes de	0,03	0,69	0,00	0,68	0,01	0,65	0,64	0,66	0,62	0,71	0,60	0,00	0,00	0,00	-												
16.- Molina y Vedia, Delina	1,00	0,84	0,73	0,83	0,78	0,79	0,77	0,80	0,74	0,87	0,69	0,77	0,73	0,69	0,68	-											
17.- Múgica Ortiz de Zárate	1,00	0,76	0,66	0,75	0,70	0,71	0,69	0,72	0,67	0,78	0,64	0,69	0,66	0,64	0,62	0,74	-										
18.- Soriano, Rodrigo	0,01	0,73	0,64	0,72	0,68	0,68	0,67	0,69	0,65	0,75	0,62	0,67	0,64	0,62	0,61	0,09	0,65	-									
19.- Teresa de Jesús	1,00	0,73	0,64	0,72	0,68	0,68	0,67	0,69	0,65	0,75	0,62	0,67	0,64	0,62	0,61	0,71	0,65	0,63	-								
20.- Onís, Federico	0,38	0,71	0,63	0,70	0,66	0,67	0,65	0,68	0,64	0,73	0,61	0,65	0,63	0,61	0,60	0,69	0,64	0,62	0,62	-							
21.- Landa, Pablo	0,98	0,05	0,62	0,04	0,65	0,65	0,64	0,66	0,62	0,71	0,60	0,64	0,62	0,60	0,59	0,68	0,62	0,61	0,61	0,60	-						
22.- Legendre, Maurice	0,56	0,69	0,62	0,68	0,65	0,65	0,64	0,66	0,62	0,71	0,60	0,64	0,62	0,60	0,59	0,68	0,62	0,61	0,61	0,60	0,59	-					
23.- Castiñeira, Ramón	0,32	0,67	0,60	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,65	0,61	0,00	0,59	0,59	0,58	0,58	-				
24.- Ortega y Gasset, Eduardo	0,05	0,67	0,00	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,65	0,61	0,59	0,59	0,59	0,58	0,58	0,57	-			
25.- Pérez, J	0,32	0,67	0,60	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,65	0,61	0,00	0,59	0,59	0,58	0,58	0,00	0,57	-		
26.- Velarde, Bernardo	0,32	0,67	0,60	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,65	0,61	0,59	0,59	0,59	0,58	0,58	0,57	0,57	-		
27.- Bastianini, Laura	0,32	0,67	0,60	0,66	0,63	0,63	0,62	0,64	0,61	0,68	0,59	0,62	0,60	0,59	0,58	0,00	0,61	0,00	0,59	0,59	0,58	0,58	0,57	0,57	0,57	-	

Nota: En negrita p<.05; en cursiva p<.50

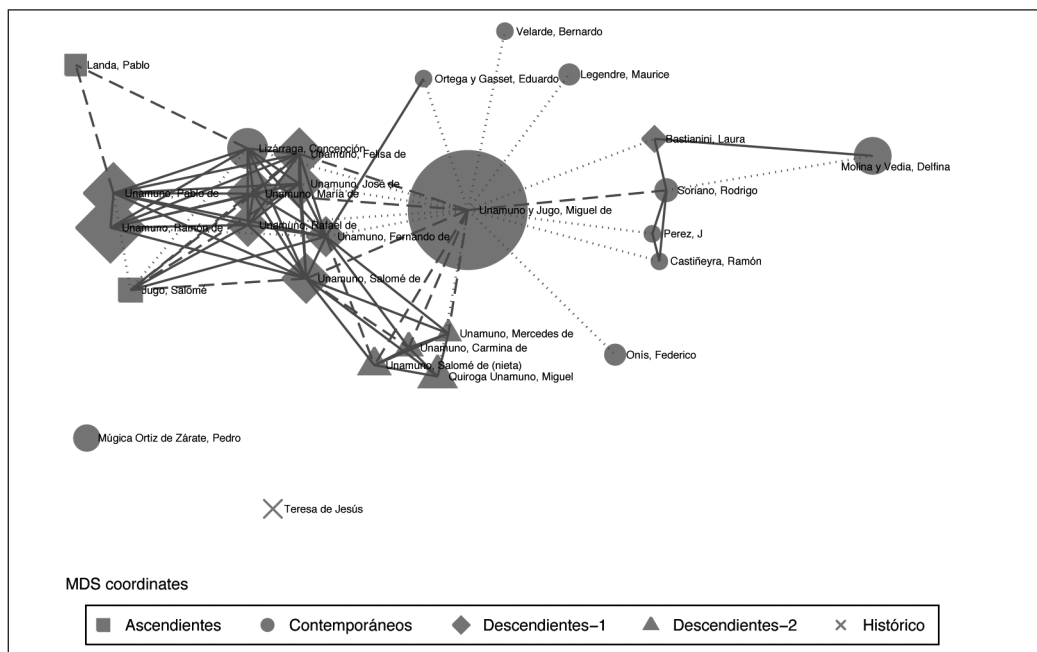
lósofo conserve un buen conjunto de imágenes de personajes ilustres de su época que le enviaban retratos suyos dedicados con mucho afecto.

Asimismo, a través de la red de coapariciones de las personas representadas, se distinguen dos mundos muy distintos, articulados en torno a la posición central unamuniana. Uno, muy denso, que es el de su propia familia, y otro, el de sus amigos más presentes en sus fotografías, aunque con ninguno de ellos aparece frecuentemente, salvo con Rodrigo Soriano, su compañero de destierro en Fuerteventura. Este último personaje se relaciona también con otros acompañantes en las islas, tales como J. Pérez, Ramón Castiñeyra y Laura Bastianini, a través de quien su madre, Delfina Molina, aparece también en el mapa de

relaciones de la colección. Otras amistades ligadas a la imagen de Unamuno serían las de Eduardo Ortega y Gasset, Bernardo Velarde y Federico Onís.

En la otra colección analizada, entre los 915 retratos de Joaquín Turina, el personaje central puede ser reconocido como idéntico en la foto T.1 de la ilustración 3, realizada en Sevilla por Manuel del Castillo en 1887, y en la T.2, datada en Madrid el año 1945, más de cincuenta años después. A su vez, hay otros personajes de los que también puede constatar su evolución, al tiempo que su permanencia temporal. De ello son claros ejemplos las fotos en las que aparece Obdulia Garzón, la esposa de Turina, con imágenes que van desde 1908 (T.3) hasta 1935 (T.4); o la de sus hijos Joaquín, desde 1911 (T.5) has-

GRÁFICO 1. Coincidencias de personajes en la colección familiar de Unamuno⁴



⁴ Las estadísticas y gráficos de este artículo han sido elaborados con un programa denominado *coirn*, elaborado por el primer autor de este artículo. Este programa, que funciona en el entorno de Stata, puede obtenerse mediante la siguiente instrucción: net install coin, from(<http://sociocav.usal.es/stata>). Los nodos representan a los personajes y están dibujados con un área proporcional a la cantidad de fotos en las respectivas colecciones o álbumes. Las flechas representan las relaciones significativas, tal como han sido definidas en la metodología del artículo, y el tipo de línea indica distintos grados de significación de los residuos de Haberman.

ILUSTRACIÓN 3. Imágenes de la colección de Turina (a)



T.1



T.2



T.3



T.4



T.5



T.6

ILUSTRACIÓN 4. Imágenes de la colección de Turina (b)



T.7



T.8



T.9



T.11



T.12

AGENCE MUSICAL, E. DEBETS
 10, rue de Valenciennes
 PARIS 10^e arr. (M. St. Maurice)

Salon de la BIBLIOTHÈQUE GAYVARDER, 200, rue Montorgueil

Le Vendredi 10 Mai 1915, à 8 h. de soir
 (ouverture des portes à 7 h. 30)

CONCERT de Musique Espagnole

Joaquin TURINA
 M^{me} ENGEL-BATHORI M. Manuel DE FALLA
 et du QUATUOR LOISEAU
 ME LOBLAS, L. SUFFREN, P. MEYER & R. HETS

1. Concerto pour Piano et Orchestre
 2. Concerto pour Piano et Orchestre
 3. Concerto pour Piano et Orchestre
 4. Concerto pour Piano et Orchestre

5. Ballets de Foyatier
 6. Ballets de Foyatier
 7. Ballets de Foyatier
 8. Ballets de Foyatier

9. Ballets de Foyatier
 10. Ballets de Foyatier

11. Ballets de Foyatier
 12. Ballets de Foyatier

13. Ballets de Foyatier
 14. Ballets de Foyatier

15. Ballets de Foyatier
 16. Ballets de Foyatier

17. Ballets de Foyatier
 18. Ballets de Foyatier

19. Ballets de Foyatier
 20. Ballets de Foyatier

21. Ballets de Foyatier
 22. Ballets de Foyatier

23. Ballets de Foyatier
 24. Ballets de Foyatier

25. Ballets de Foyatier
 26. Ballets de Foyatier

27. Ballets de Foyatier
 28. Ballets de Foyatier

29. Ballets de Foyatier
 30. Ballets de Foyatier

31. Ballets de Foyatier
 32. Ballets de Foyatier

33. Ballets de Foyatier
 34. Ballets de Foyatier

35. Ballets de Foyatier
 36. Ballets de Foyatier

37. Ballets de Foyatier
 38. Ballets de Foyatier

39. Ballets de Foyatier
 40. Ballets de Foyatier

41. Ballets de Foyatier
 42. Ballets de Foyatier

43. Ballets de Foyatier
 44. Ballets de Foyatier

45. Ballets de Foyatier
 46. Ballets de Foyatier

47. Ballets de Foyatier
 48. Ballets de Foyatier

49. Ballets de Foyatier
 50. Ballets de Foyatier

51. Ballets de Foyatier
 52. Ballets de Foyatier

53. Ballets de Foyatier
 54. Ballets de Foyatier

55. Ballets de Foyatier
 56. Ballets de Foyatier

57. Ballets de Foyatier
 58. Ballets de Foyatier

59. Ballets de Foyatier
 60. Ballets de Foyatier

61. Ballets de Foyatier
 62. Ballets de Foyatier

63. Ballets de Foyatier
 64. Ballets de Foyatier

65. Ballets de Foyatier
 66. Ballets de Foyatier

67. Ballets de Foyatier
 68. Ballets de Foyatier

69. Ballets de Foyatier
 70. Ballets de Foyatier

71. Ballets de Foyatier
 72. Ballets de Foyatier

73. Ballets de Foyatier
 74. Ballets de Foyatier

75. Ballets de Foyatier
 76. Ballets de Foyatier

77. Ballets de Foyatier
 78. Ballets de Foyatier

79. Ballets de Foyatier
 80. Ballets de Foyatier

81. Ballets de Foyatier
 82. Ballets de Foyatier

83. Ballets de Foyatier
 84. Ballets de Foyatier

85. Ballets de Foyatier
 86. Ballets de Foyatier

87. Ballets de Foyatier
 88. Ballets de Foyatier

89. Ballets de Foyatier
 90. Ballets de Foyatier

91. Ballets de Foyatier
 92. Ballets de Foyatier

93. Ballets de Foyatier
 94. Ballets de Foyatier

95. Ballets de Foyatier
 96. Ballets de Foyatier

97. Ballets de Foyatier
 98. Ballets de Foyatier

99. Ballets de Foyatier
 100. Ballets de Foyatier

T.10

ta 1933 (T.6) y las de su hija María, cuya primera foto aparece datada en 1914 (T.7 en la ilustración 4), año en el que nació, y la última en 1931 (T.8).

A través de las imágenes incorporadas en el álbum personal, se refuerza el contenido relacional de la identidad, pues el material analizado no solo está compuesto por imágenes personales, sino también por las personas con las que el compositor se relacionaba. Entre la España y la Francia de comienzos del siglo XX, pueden distinguirse en la colección de Turina dos grandes áreas de relación: por un lado, la de su familia, y, por otro, la de sus colegas de profesión, con muchos de los cuales mantenía estrechas relaciones de amistad (T.9).

Se pueden advertir también otros elementos identitarios si se incorporan a este análisis otras fotos distintas de las del género específico del retrato. De este modo, aparece representado el trabajo a través de instantáneas de alguna de sus piezas musicales o carteles de sus obras (T.10). Pero también parece incorporar a su elenco personal su afición por las procesiones sevillanas (T.11), prueba, añadida a su obra musical, de que el compositor tenía una fuerte identidad religiosa. Asimismo, es igualmente reseñable la incorporación de dos docenas de fotos sobre el ejército en el propio álbum (T.12), por no mencionar el más de un centenar de imágenes de distintos cuerpos militares que aparecen entre las fotos sueltas.

A través del examen de los personajes que aparecen en una misma fotografía, también pueden distinguirse dos mundos en la constelación de Turina. Por un lado, el mundo privado del compositor, donde aparece su familia nuclear, su esposa y sus cinco hijos, acompañados en algunas ocasiones por su suegra y su cuñada. Por otro lado, su vertiente pública, en la que aparecen reflejados un conjunto diverso de compositores, actores y otros conocidos del autor.

Como queda reflejado en el gráfico 2, los

mundos público y privado aparecen completamente separados, aunque únicamente interconectados significativamente a través de dos mujeres, su propia esposa, Obdulia Garzón, y Pilar Cubiles, que era la hermana del famoso pianista e intérprete de las obras de Turina.

En la esfera pública, el personaje central es obviamente el propio Turina, quien aparece fotografiado en compañía de profesionales: fundamentalmente aparece con dos varones y tres mujeres. Por otro lado, hay tres tríos en esta esfera fuera de las conexiones del personaje central. Se trata, por un lado, de un grupo de fotografías en las que Manuel de Falla aparece con la escritora María Lejárraga y su hermana Natividad y, por otro, de un grupo compuesto por Odón González, Conrado del Campo y Luis Vila. Finalmente un tercer grupo está formado por Nemesio Otaño, Pilar Cubiles y su hermano José Cubiles.

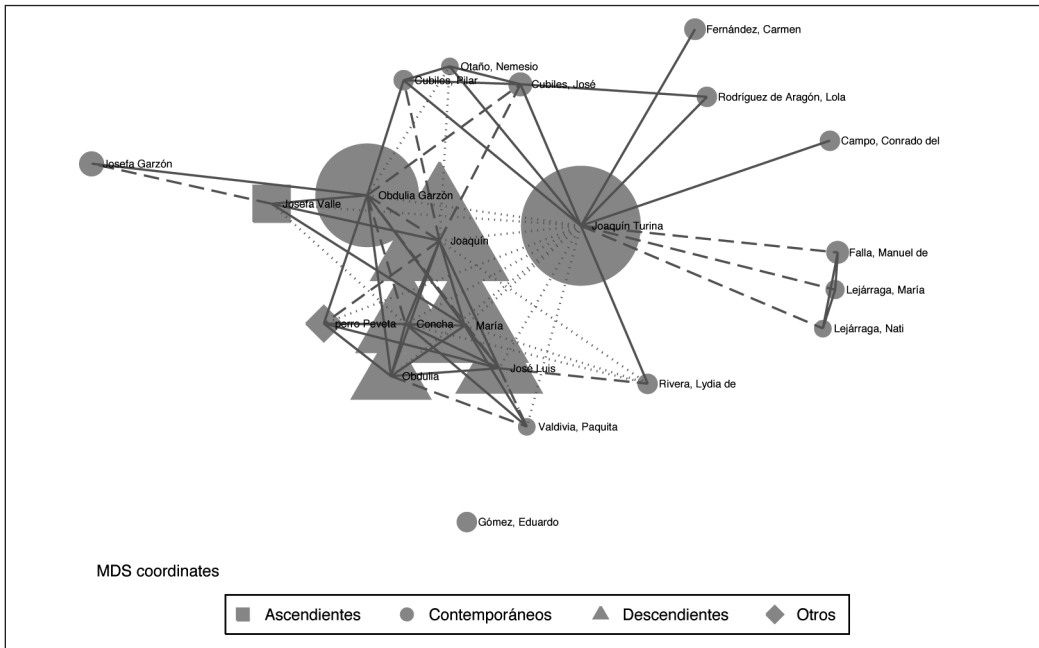
Si comparamos los gráficos 1 y 2, pueden apreciarse sustanciales diferencias entre los álbumes de D. Miguel y D. Joaquín. Por un lado, resulta notorio el mayor peso de la representación fotográfica del propio Unamuno en su colección con respecto al resto de personas que en ella aparecen. Pero esto no quiere decir que haya mayor proporción de retratos del profesor que del músico, ya que ambos porcentajes son similares. El dato relevante y diferenciador entre ambos consiste más bien en que, en los álbumes de Turina, la cantidad de fotos de sus familiares es muy parecida a la del propio personaje central. Por otro lado, también sobresale la representación de la más tupida red de los hijos de Unamuno, como es lógico. En parte, esta diferencia se debe a que Unamuno tuvo más descendencia que Turina (9 hijos frente a los 5 de Turina), y en parte también porque hay una importante cantidad de fotos en el álbum unamuniano en la que aparecen retratados en el estudio profesional todos los miembros de la familia Unamuno.

En el ámbito público, el número de per-

TABLA 4. Matriz de significaciones de los residuos de Haberman en la colección de Turina

Valores p de residuos de Haberman	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	P17	P18	P19	P20	P21	P22	
1.-Joaquín Turina	-																						
2.- Obdulia Garzón	1,00	-																					
3.- Joaquín	1,00	0,06	-																				
4.- María	1,00	0,04	0,00	-																			
5.- Concha	1,00	0,05	0,00	0,00	-																		
6.- José Luis	1,00	0,06	0,00	0,00	0,00	-																	
7.- Obdulia	1,00	0,04	0,02	0,00	0,00	0,00	-																
8.- Josefa Valle	0,99	0,02	0,00	0,01	0,52	0,95	0,93	-															
9.- Josefa Garzón	0,99	0,00	0,98	0,97	0,92	0,88	0,86	0,07	-														
10.- Cubiles, José	0,00	0,32	0,46	0,96	0,91	0,87	0,85	0,69	0,64	-													
11.- perro Peveta	0,79	0,00	0,21	0,12	0,01	0,00	0,01	0,69	0,64	0,63	-												
12.- Falia, Manuel de	0,06	0,95	0,97	0,96	0,89	0,86	0,83	0,68	0,63	0,62	0,62	-											
13.- Fernández, Carmen	0,00	0,94	0,96	0,95	0,88	0,84	0,82	0,67	0,62	0,62	0,62	0,61	-										
14.- Campo, Conrado del	0,00	0,93	0,95	0,93	0,86	0,83	0,80	0,66	0,62	0,61	0,61	0,60	0,60	-									
15.- Cubiles, Pilar	0,01	0,00	0,20	0,93	0,86	0,83	0,80	0,66	0,62	0,00	0,61	0,60	0,60	0,59	-								
16.- Gómez, Eduardo	0,96	0,93	0,95	0,93	0,86	0,83	0,80	0,66	0,62	0,61	0,61	0,60	0,60	0,59	0,59	-							
17.- Rivera, Lydia de	0,00	0,93	0,80	0,73	0,51	0,39	0,80	0,66	0,62	0,61	0,61	0,60	0,60	0,59	0,59	0,59	-						
18.- Rodríguez de Aragón	0,00	0,93	0,95	0,93	0,86	0,83	0,80	0,66	0,62	0,00	0,61	0,60	0,60	0,59	0,59	0,59	0,59	-					
19.- Lejáruga, María	0,17	0,91	0,94	0,92	0,85	0,81	0,79	0,65	0,61	0,60	0,60	0,00	0,59	0,59	0,59	0,59	0,59	0,59	-				
20.- Lejáruga, Nati	0,09	0,89	0,92	0,90	0,82	0,79	0,76	0,63	0,60	0,59	0,59	0,00	0,58	0,58	0,58	0,58	0,58	0,58	0,00	-			
21.- Otaño, Nemesio	0,01	0,58	0,67	0,90	0,82	0,79	0,76	0,63	0,60	0,00	0,59	0,59	0,58	0,58	0,00	0,58	0,58	0,58	0,57	0,57	-		
22.- Valdivia, Pequita	0,72	0,89	0,67	0,00	0,00	0,26	0,21	0,63	0,60	0,59	0,59	0,59	0,58	0,58	0,58	0,58	0,58	0,58	0,57	0,57	0,57	-	

Nota: En negrita p<.05; en cursiva p<.50

GRÁFICO 2. *Coincidencias de personajes en los álbumes de Turina*

sonajes que aparecen recurrentemente en el álbum del rector salmantino es menor y están menos relacionados entre sí. Las únicas relaciones visibles en la representación reticular del profesor son las de los amigos que le acompañan en los viajes realizados a Las Hurdes o Fuerteventura. Por otro lado, el papel de intermediación entre el mundo privado y el público no es desempeñado por un personaje femenino, sino por el propio Unamuno que conecta ambas esferas, al aparecer de modo significativo, con la inmensa mayoría de sus familiares cercanos.

CONCLUSIONES

A partir de los análisis realizados, habría que plantear dos tipos de conclusiones relevantes: por un lado, las sustantivas, relacionadas con la identidad personal analizada a través de la fotografía, y, por otro, las más técnicas, relacionadas con el procedimiento estadístico-gráfico elegido para analizar la

presencia conjunta de los personajes en las fotografías.

Es bien conocido el alcance polisémico del concepto de identidad. En sus tres aspectos —la permanencia personal (*mismidad*), la caracterización como único (*ipseidad*) y la asimilación con los demás—, una colección biográfica de fotografías supone un instrumento idóneo para el estudio básico de la identidad personal. La hipótesis de que el conjunto de elecciones a la hora de tomar (y guardar) imágenes nos da una determinada idea sobre el retratado y su mundo social ha sido factible en el análisis realizado sobre las colecciones icónicas de Turina y de Unamuno. La inclusión de otras colecciones y de otros modos de lectura de las imágenes puede, sin duda, enriquecer en el futuro nuestra comprensión del fenómeno de la identidad.

¿Qué es lo que puede observarse en una fotografía para realizar un estudio de la identidad? La primera respuesta a esta pregunta

es la presencia de los personajes, es decir, las personas que han sido retratadas. Pero un examen de estas sería incompleto si no se tiene en cuenta también el conjunto de relaciones presentes en las imágenes. Estas constituyen un espacio que puede o no ser compartido entre las personas que aparecen en las fotografías. Si resultan importantes para el estudio de la identidad las fotografías en las que aparece una sola persona, mucho más lo son aún aquellas en las que aparecen un conjunto de individuos, en la medida en que nos permiten indagar sobre los referentes sociales de los personajes que contiene una colección icónica.

Además del «quién» y del «con quién», también puede estudiarse en la imagen el «dónde» y el «cómo». La variable del lugar donde se toma la imagen puede complementar el estudio de los referentes institucionales del coleccionista: no solo en lo relativo a la distinción del mundo público y el privado, sino también en lo referente a los distintos ámbitos (o temáticas) que recoge el conjunto de imágenes seleccionadas. De este modo, se ha advertido cómo la familia, la profesión, los viajes, las cofradías, el ejército y las ciudades constituyen ejes temáticos en las colecciones analizadas.

Por otra parte, se considera que la matriz de coincidencias es una técnica idónea para el estudio de las relaciones entre los personajes retratados, ya que es capaz de distinguir distintos «mundos sociales» en una colección de fotos. El uso de residuos ajustados tiene dos considerables ventajas. La primera es su capacidad de crear un corte objetivo entre categorías relacionadas y no relacionadas, mediante el criterio de la significación. La segunda ventaja consiste en que, por el hecho de ser simétrico, se simplifica la interpretación de las relaciones personales al no distinguir entre el hecho de estar «contigo» y el de estar «conmigo».

Asimismo, se ha demostrado que la representación gráfica a modo de red es reve-

ladora, por cuanto que permite distinguir espacialmente conjuntos de relaciones, particularmente en las dos colecciones analizadas, el mundo privado y el público. Esta representación gráfica en red se basa en la conexión entre personas que aparecen conjuntamente en las fotografías, en lugar de primar el dato del número de veces que aparecen los personajes o los temas.

Obviamente, este análisis de coincidencias podría extenderse al estudio de otros elementos que aparecen o que se pueden deducir de la imagen, como el año o la década en que las fotografías fueron realizadas, el lugar, la ciudad, los espacios y las posturas que en ellas aparecen. Adicionalmente, para enriquecer el análisis comparativo de diversas colecciones y álbumes fotográficos, podrían incorporarse igualmente otros procedimientos analíticos más elaborados que los que un simple examen visual de ellas permite realizar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamic, Lada A. (1999). «The Small World Web». *Lecture Notes in Computer Science*, 1696: 443-452.
- Amaral, Luis A. N. et al. (2000). «Classes of Small-World Networks». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 97(21): 11149-11152.
- Benjamin, Walter (2004). «Pequeña historia de la fotografía». En: *Sobre la fotografía*. Walter Benjamin. Valencia: Pre-Textos.
- Bericat, Eduardo (2012). «La visualización en la obra de Erving Goffman». En: *Sociologías en tiempos de transformación social*. Madrid: CIS.
- Bourdieu, Pierre (1965). *Un Art Moyen. Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Ellison, Nicole B. et al. (2007). «The Benefits of Facebook "Friends": Social Capital and College Students' Use of Online Social Network Sites». *Journal of Computer-Mediated Communication*.
- Escobar, Modesto (2009). «Redes semánticas en textos periodísticos: propuestas técnicas para su representación». *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 17: 13-39.

- Freund, Gisele (1974). *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García del Busto, José. L. (1981). *Turina*. Madrid: Espasa Calpe.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in the Everyday Life*. London: Penguin Books.
- Goffman, Erving (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Goffman, Erving (1987). *Gender Advertisements*. New York: Harper & Row Publishers.
- Haberman, Shelby J. (1973). «The Analysis of Residuals in Cross-Classified Tables». *Biometrics*, 29: 205-220.
- Jaramillo, Miguel Á. (2013). «Las fotografías de Unamuno». En: Jaramillo, M. Á. et al. (eds.). *Miguel de Unamuno y la Fotografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- «Joaquín Turina», (página web) En: <http://www.joaquinturina.com>, último acceso el 22 de abril de 2013.
- Juaristi, Jon (2012). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus-Fundación Juan March.
- Knuth, Donald E. (1993). *The Stanford Graphbase: A Platform for Combinatorial Computing*. Reading: Addison Wesley.
- Martín, Alberto (2013). «Ya sé que la fotografía puede ser arte». En: Jaramillo, M. A. et al. (eds.). *Miguel de Unamuno y la Fotografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moreno, Jacob L. (1932). *Application of the Group Method to Classification*. New York: National Committee on Prisons and Prison Labor.
- Olivera, María (2010). *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina. Análisis documental: inventario y catalogación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pinto, Carmelo (2010). *Otra Mirada*. Barcelona: Mil-Razones.
- Rabaté, Colette y Rabaté, Jean c. (2009). *Miguel de Unamuno. Biografía*. Madrid: Taurus.
- Ricoeur, Paul (1990). *Soi même comme un Autre*. Paris: Editions du Seuil.
- Salcedo, Emilio (2005). *Vida de Don Miguel (Unamuno, un Hombre en Lucha con su Leyenda)*. Salamanca: Globalia Ediciones Anthemia.
- Somers, Margaret R. (1994). «The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach». *Theory and Society*, 23(5): 605-649.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Verd, Joan M. (2005). «El uso de la Teoría de las Redes Sociales en la representación y análisis de textos». *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 10: 129-150.
- Wagner, Peter (2002). «Identity and Selfhood as a Problématique». En: Friese, H. (ed.). *Identities: Time, Difference, and Boundaries*. New York: Berghahn Books.
- Watts, Duncan J. (1999). *Small Worlds: The Dynamics of Networks Order and Randomness*. Princeton: Princeton University Press.
- Watts, Duncan J. et al. (2002). «Identity and Search in Social Networks». *Science*, 296(5571): 1302-1305.
- Watts, Duncan J. y Strogatz, Steven H. (1998). «Collective Dynamics of "Small-World" Networks». *Nature*, 393(6684): 440-442.

RECEPCIÓN: 06/09/2013

REVISIÓN: 12/02/2014

APROBACIÓN: 16/01/2015

AGRADECIMIENTOS

La investigación objeto de esta comunicación se ha financiado con fondos del Programa Nacional del Plan de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D+I) 2008-2011 del Ministerio de Economía y Competitividad (CS02011-27005) y cofinanciado por la Unión Europea. Se agradece a la Fundación Juan March el empleo del archivo Joaquín Turina Pérez y, especialmente a Paz Fernández, directora de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, por su inestimable ayuda. De igual forma, queremos agradecer a la Casa Museo Unamuno, y particularmente a su directora, Ana Chaguaceda, las gestiones que emprendió para que dispusiéramos del archivo fotográfico de Miguel de Unamuno y de su base documental. También estamos en deuda con Pablo de Unamuno por las precisiones biográficas de su abuelo que realizó de una versión preliminar de este texto.

The Expression of Identity through the Image: The Photographic Archives of Miguel de Unamuno and Joaquín Turina

*La expresión de la identidad a través de la imagen: los archivos
fotográficos de Miguel de Unamuno y Joaquín Turina*

Modesto Escobar Mercado and José Gómez Isla

Key words

- Identity
- Images
- Biographical Method
- Social Networks
- Turina
- Unamuno

Palabras clave

- Identidad
- Imágenes
- Método biográfico
- Redes sociales
- Turina
- Unamuno

Abstract

This piece of research focuses on the expression of identity through photography. A comparative study was undertaken of two iconic collections belonging to some Spanish public figures, whose lives spanned a period from the late nineteenth century to the first third of the twentieth century. Specifically, the family photograph albums of Miguel de Unamuno and Joaquín Turina were analysed by using a technique based on the representation of social networks. This showed the importance of studying the coincidences between the people featured in the photographs in terms of revealing the social component of their identity.

Resumen

La presente investigación se centra en la expresión de la identidad a través de la fotografía. Con este fin se ha realizado un estudio comparativo de dos colecciones icónicas pertenecientes a personajes públicos españoles, cuya biografía abarca un periodo comprendido entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. En concreto, se ha ejecutado un análisis de los álbumes familiares del profesor y literato Miguel de Unamuno y del compositor y músico Joaquín Turina, donde, con una técnica basada en el análisis de redes, se muestra la importancia del estudio de las coincidencias de los personajes fotografiados para revelar el componente social de la identidad.

Citation

Escobar Mercado, Modesto and Gómez Isla, José (2015). «The Expression of Identity through the Image: The Photographic Archives of Miguel de Unamuno and Joaquín Turina». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 152: 23-46. (<http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.152.23>)

Modesto Escobar Mercado: Universidad de Salamanca | modesto@usal.es
José Gómez Isla: Universidad de Salamanca | pepeisla@usal.es

“In our age there is no work of art that is looked at so closely as a photograph of oneself, one’s closest relatives and friends, and one’s sweetheart”, wrote Lichtwark back in 1907, thereby moving the inquiry out of the realm of aesthetic distinctions into that of social functions (Benjamin, 2005)

For centuries, the chronicle of our culture has been built on the lives of its most prominent figures and the events that they played a key part in. Official chroniclers (and later, journalists) exerted their authority to vouch for notable events, especially those who, because of their social relevance, were considered to have exerted a decisive influence over the period of their lifespan. The plastic arts also reflected the most remarkable historical facts (deeds, battles or singular events), represented by genres such as historical painting or portrait, of which many painters of the European Court were superb exponents. For centuries, only the illustrious and powerful (mostly belonging to the nobility, the monarchy or the clergy) were privileged enough to be the subjects of portraits and perpetuate their image for future generations, thus turning their personal story into a public one.

However, with the emergence of professional photography studios and amateur photography at the end of the 19th century, the construction of a “visual diary” through the family album experienced an unprecedented boom. “... From 1888, when George Eastman launched the first Kodak, amateur photography experienced a real boost” (Freund, 1974, p. 17). Prior to that date, most households with a medium-low purchasing power held a very limited number of images, mainly of family portraits, which were framed and displayed on the walls of their home to delight visitors and relatives. These photographs appeared luxuriously framed, and had a prized place in the home. With the arrival of the 20th century, small format cameras

became popularised and resulted in a large market. And with the appearance of the film roll, which replaced the glass plate, photography became an increasingly popular amateur pass-time. Over time, the genre of the family portrait would no longer remain in professional studios and was left largely in amateur hands.

The democratisation of the image, which was initially driven by studio photography, was never completed until the very people featured in these “photographic stories” were able to produce their own visual narratives of the most decisive and crucial moments of their lives. In the sociological research conducted during the 1960s, Bourdieu (1965) recalled that the probability that there would be a camera in a given household doubled in cases of families with young children. Thus, for much of the 20th century, most amateurs acquired a camera mainly to take portraits of their family members.

Not surprisingly, since the late 19th century, people of a medium-high social rank sought to build their own family albums. At that time, the camera had already become the ideal instrument with which to “immortalise” the highlights of family life. Logically, the most prominent figures of the Spanish scene were not alien to this practice and set out to make albums of the most cherished memories of their loved ones. This piece of research seeks to unravel to what extent the representation of these characters through the family album constitutes a kind of visual “identity”, both thematically and socially.

In what follows, the photographic albums of two illustrious characters from the first third of the twentieth century in Spain are analysed: namely writer, professor and philosopher Miguel de Unamuno and composer Joaquín Turina. This will seek to address three interrelated issues: Firstly, accounting for the themes included in the photographic collections of these celebrities; secondly, detailing the people featured in the photo-

graphs; and finally, analysing the positions in which these people appear, that is, with whom have they been immortalised, by the use of the methodology of social networks, which is considered to be highly suitable for the analysis of micro-social phenomena. By analysing the complex interplay of the presence and absence of themes and people portrayed in the photos, the networks of relationships in which the two main characters operated will be shown.

IDENTITY, NARRATIVE AND SOCIAL NETWORKS

Through the concept of personal identity, developed by Erwin Goffman in his book *Stigma*, he highlighted two key ideas. The first is the “positive mark”, such as “the photographic image of the individual in others’ minds, or the knowledge of his special place in a particular kinship network”. The second idea is that “while most particular facts about an individual will be true of others too, the full set of facts known about an intimate is not found to hold, as a combination, for any other person in the world” (Goffman, 1963). For this interactionist author, public image is linked to personal identity and turns out to be a reduced selection of real events that are inflated until they acquire a dramatic and striking appearance for the full description of the person in question.

In *The Presentation of Self in Everyday Life* (Goffman, 1959), the author emphasised the dramaturgical nature of human interaction, in which we play a role and project a certain image in our relationship with others. In the case of the albums or personal collections of photographs, these have not been made to be seen only by the people who make them, but above all, to show who we are and what we are like, together with our individual circumstances.

It must also be stressed that, when we make a family album, we build a narrative of

ourselves and our environment in which there may be one or more leading players, and several supporting characters. Usually, photographs are not placed randomly on the pages of notebooks, but generally follow a chronological order and, for more complex and structured collections, they are divided into themed chapters, such as private photographs in which only members of our closest family appear, which are separated from those of landscapes or sights taken during our trips and travels, and even separate from those which portray meetings with colleagues or friends. Therefore, by making a selection among the photographs available to make any album, we produce a reconstruction of certain biographical moments that includes the people who are the most significant and relevant to us. It can be argued that, by making this selection, an expression of a personal and family identity is collected together, which usually consists of a person with their partner, and a set of main groups who are generally relatives. In addition, if the protagonists of these photographic collections have a public projection and relevance that they want to have photographic evidence of, the selection includes friends and other people with whom they have a relationship in the public sphere. In *Gender Advertisements* (1987) Goffman underlined this trivial distinction between public and private photographs.

According to Somers (1994), studies on identity formation have made major contributions to our understanding of social agency (p. 605). As noted by the author, it is through narratives that we constitute our social identities (p. 606). A challenge of conceptual *narrativity* is to develop a vocabulary that will allow us to locate actors’ social narratives in temporal and spatial configurations of relationships and cultural practices (p. 625). In the same vein, Wagner (2002) considers identity as being constructed of infinite possibilities, rather than as an objective and pre-configured reality.

Following the idea of “narrative identity”, Ricoeur (1990) distinguishes between identity as *idem-identity* and *ipse-identity*. *Idem* is the non-reflexive part of identity, that is, it refers to the nature or specific features that make it possible to identify the subject; while *ipse* is the reflexive part of identity, that is, the account held by the subject in front of the other. This author sees personal identity as a confrontation between the two meanings: on the one hand, character permanence or “perseverance” and on the other, the maintenance or “record” of the word given or promises made to others. Similarly, for him identity is not stable, because it is formed as a result of the tension between the stability sought by narration and the variability of the events which arise in the context. Thus, the individual as a narrator and the subject of action arises as a result of the continued restructuring of the story, and so through the identity of the narrated story the “personal narrative identity” is formed.

Making a photograph album is a good example of personal identity construction based on the narrative composition of the story referred to by Ricoeur. When we build an album, we engage in the selection of the people to be included in our personal account: first, we select ourselves; then our loved ones, generally our family and friends. Finally, we may incorporate public figures that we hold in high regard, especially if we appear with them. Precisely because of the relational component that shapes our identity, the act of composing an image of ourselves in the company of others means that the methodology of networks can be considered to be optimal for this kind of research. Originally, sociograms were developed by asking the individual the people with whom s/he would like to attend a party or with whom s/he would like to work (Moreno, 1932). When the analysis is focused on photographic collections, it is not necessary to ask the subjects. When constructing an album, the individual chooses who should be in it and who

to appear with, and even in what places. Of course this selection process was not easy during the period analysed in this study, when it was not possible to take pictures where and with the people one desired. However, the upper classes of the early 20th century already had sufficient means to have portraits taken of chosen moments and to appear in public images. It is therefore considered that both the actual shooting, and the subsequent preservation of certain photographs, involve choosing those closest and most significant to the subject to convey and preserve the identity of the people featured in the albums.

Similar research has been done on the joint appearance of characters on stage. In the literary field the network of characters in the novel “Les Misérables” by Victor Hugo has been studied (Knuth, 1993). In the cinema industry the film “Small World” has been taken as an example of the appearance of the same actors in films (Watts and Strogatz, 1998; Watts, 1999; Amaral *et al.*, 2000; Watts *et al.*, 2002). Similar methodologies have also been applied to the study of scientific networks on the web (Adamic, 1999), as well as being used for the study of networking on social networks such as Facebook and Twitter (Ellison *et al.*, 2007). And this type of research has also been used for the analysis of texts, both in Spain and in other countries (Verd, 2005; Escobar, 2009). Nevertheless, the novelty of this study lies in the application of network analysis to people who appear together in photographs, and to that effect a specific programme was designed which ascribes simultaneity or proximity in the event of probabilistic and statistical dependence between the characters or features present in the images under review. In addition, the approach taken is also innovative due to the introduction of quantitative techniques in the analysis of the image, which could enrich the perspectives of current visual sociology (Pinto, 2010; Bericat, 2012).

DATA

Miguel de Unamuno¹ was born in Bilbao in 1864, the product of a marriage between Félix de Unamuno and Salomé Jugo. In 1880 he moved to Madrid to study Philosophy and Humanities. There he published his first paper and married Concha Lizárraga. In 1891 he became a professor of Greek at the University of Salamanca and nine years later was elected Chancellor of the University, a post to which he was revoked and reappointed three times. As a writer, he has left renowned works such as *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917) and *La tía Tula* (1921), and numerous essays, including *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) and his posthumous *Diario íntimo* (1970).

The photographic archive of Miguel de Unamuno can be found in *Casa Museo Unamuno*, located in the premises of the former chancellor's office of the University of Salamanca. For this research we were provided with the photographic archive of the *Casa Museo Unamuno*, including not only images that belonged to the Unamuno's personal album, but to a more extensive collection. From a total of 1,117 photos, most (specifically 941, which account for approximately 80% of total archive) directly belonged to the family album of the Unamuno family. It must be assumed that this album was made at the initiative of a member of this family. However, the album had a system of slots specifically designed to store photographs and had been previously emptied at the time of cataloguing the archive. In so doing the context and order of the images was lost (Martin, 2013, p. 337). After the death of Unamuno, the archive was increased with the incorporation of a large number of photographs (Jaramillo, 2013, p. 309 et seq.), which will not be discussed here for obvious reasons.

Joaquín Turina Pérez was born in Seville in 1882, son of a Seville-born painter of Italian descent². He studied music from an early age and completed his initial training in Seville with trips to Madrid and Paris, where he met composers such as Isaac Albéniz and Manuel de Falla. He died in 1949 and left pieces such as *Danzas Fantásticas* and *Fantasia del Reloj*. During his teaching career, he published works such as *Enciclopedia Abreviada de la Música* (1917) and *Tratado de Composición* (1946).

The source of the images concerning Turina was the archive maintained by *Fundación Juan March*. This archive has been documented thanks to the doctoral thesis by Olivera (2010) entitled *The iconographic collection of Joaquín Turina (La colección iconográfica de Joaquín Turina)*. As this author notes, the musician's family mustered a vast number of photographic documents that had either been produced or collected by himself, namely eight family albums containing 1,438 photographs, and more than 1,800 other loose photographs stored in folders, as well as a collection of postcards acquired by the composer. The entire file consists of a total of 5,271 graphic material items.

METHODOLOGY

In this section the analytical procedure used to analyse the pictures of both archives will be formally outlined. While the peculiar statistical treatment given to the images in both photographic collections is one of the main innovations of this paper, those readers who may be less interested in technical matters can dispense with the reading of this section, as this would not compromise the rest of the paper.

¹ Among the various existing biographies of Unamuno, those by Joaristi (2012), Rabaté and Rabaté (2009) and Salcedo (2005) have been mostly used.

² For the study of Joaquín Turina, Olivera's thesis (2010), the biography by Garcia del Busto (1981) and the 'Joaquín Turina' website were used.

The technique that seeks to identify which people, objects, attributes, characteristics and events tend to appear jointly within certain given limits is called coincidence analysis. These limits, which will be called scenarios, shall be considered as units of analysis and may be treated in a series of H sets recognised by the superscript h .

Each scenario could produce a series of J events, dependent on or independent from each other, to be represented as dichotomous variables X_j^h . The purpose of the analysis is to find the subset of pairs of categories that are not independent in the set of $J(J-1)/2$ possible coincidences of events in each scenario. The smallest analysis possible is that of a single set, with a single scenario in which two events are possible that we will call X_j^h and X_k^h , respectively. Only if both events occur together in the same scenario will we say that they are coincident, that is

$$(X_j^h = 1 \wedge X_k^h = 1) \Rightarrow f_{jk}^h = 1.$$

The analysis starts to be more complicated and to become the object of statistical analysis when there are a large number of scenarios in each set (n^h). In that case, data could be outlined in the form of H matrices of dimensions $n^h \times J^h$, which indicates that the events need not be equal in the different h groups being considered. We will call these matrices I^h , incidence matrices, composed of only 0 and 1, which indicate respectively whether event j occurred (1) or not (0) in scenario i .

From these matrices the corresponding matrix frequency (F^h) may be obtained through the product $I^h \cdot I^h$. The elements of this matrix, of dimension $J \times J$, are univariate (f_{jj}^h) and bivariate (f_{jk}^h) frequencies of events in each of the sets of scenarios. By definition, two events j and k are independent when the following condition is met:

$$f_{jk}^h = \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}$$

Hence, we call coinciding events those events J and K that meet the following inequality:

$$f_{jk}^h > \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}$$

However, as this usually involves working with samples of scenarios, it is possible to be more restrictive, by using a criterion of significance of the residuals (r_{jk}^h) (Haberman, 1973) obtained from the following expression:

$$r_{jk}^h = \frac{f_{jk}^h - \frac{f_{jj}^h f_{kk}^h}{n^h}}{\sqrt{\frac{1 - f_{jj}^h}{n^h} \frac{1 - f_{kk}^h}{n^h}}}$$

Subsequently, the matrices of coincidences (or proximities) (A^h) for each set of scenarios can be constructed with the following rule:

$$a_{jk}^h \begin{cases} = 1 \Leftrightarrow P(r_{jk}^h <= 0) < x \wedge f_{jk}^h > 0 \wedge j \neq k \\ = 0 \Leftrightarrow P(r_{jk}^h <= 0) > x \vee j = k \end{cases}$$

Depending on the value given to x , there could be considered to be three degrees of coincidence. *Simple* coincidence is that in which x is fixed at its maximum value, that is, the unit, and the only condition for granting a proximity (a_{jk}^h) is that the two events need to have coincided at least once ($f_{jk}^h > 0$). Coincidence is most *probable* if the value of Haberman's residual is at least 0 or, in other words, when the value of x is set to 0.5. Finally, when working with samples, one can be more demanding about what is understood as being probable and only those events which are *statistically probable* should be considered, in which case the p -value will be set to 0.05. This means that the probability of Haberman's residual being negative, that is, that events do not coincide, is less than 5%.

From this matrix A^h a graph can be drawn for each set h with as many nodes as there are events (J^h), whose connecting lines or arrows may be drawn with a thickness proportional to the size of the residuals r_{jk}^h . Likewise, the area of each node can be represented in propor-

tion to the frequency of (f_{ij}^h) each event (X_j^h) in a given set h of scenarios.

If this formal scheme of analysis is transferred to the case of the photographic albums of Unamuno and Turina, the h sets are each of the collections being studied, whereas the j sets are the people appearing in each photograph, that is, each image is conceived of as a scenario I in which a person, a certain group of people or nobody (for landscapes, historical sites or other types of photographs where no people appear) is present (or absent).

Consequently, the n^h photographs of each collection need to be placed in each line of the matrices I^h , and the J^h people in each column, provided that we consider them relevant to the analysis. The elements of this matrix are 1, if character j appears in photograph i and 0 if that character does not appear.

Similarly, matrices F^h show on the main diagonal (the group of cells f_{jj}^h), the frequency of photographs in which each character appears and in the other cells (f_{jk}^h) the number of photographs in which each person j appears together with person k . Therefore, this is a symmetric matrix.

Finally, matrix A^h shows that it is possible to identify those people who coincide with others in the same photograph, whether on a simple basis (appearing at least once in the same photograph), on a more than likely basis, or to a statistically probable degree, according to whether a value of p equal to 1, 0.5 or 0.05 has been adopted to assign the proximity. It is to be expected that the greater the degree of relationship between any two given people, the more likely they are to appear together in the same picture. Therefore from this network representation, the set and relationship structure between the subjects that form part of a photographic collection can be discovered based on the intention of those who participated in the production and selection of the images.

ANALYSIS

The photographic materials in the Turina and Unamuno archives provide important insights into the relational dynamics of identity, as these are not only composed of self-reflection on their being, but also of the individual's interaction with a number of social entities. An empirical analysis of the images requires checking some constants in the collections made by Unamuno and Turina. First to be analysed was the collection of the Bilbao-born professor, followed by the collection of the Seville-born musician, who resided in Madrid in the latter part of his life.

An analysis of the network of relationships (with family members, professionals or friends) was conducted based on the key individuals appearing in each collection. Each prominent individual has been graphically represented in terms of the number of times they appear in the images, as well as the frequency with which the other prominent members of the close circle (mainly family and friends) appeared. The data analysis sheds some light on the different relationship models of the individuals portrayed in each album. The figures are a visual representation of the relationships both in the family life of the author of each collection, and in their public and professional life. They also reveal the key figures who formed links between each of those spheres.

THE CONTENT OF THE COLLECTIONS

The Unamuno archive contains 885 unique photographs³. As Jaramillo aptly recorded (Jaramillo, 2013), they are photographs taken for testimonial purposes, made up of personal

³ According to Jaramillo (2013, 309) there are 941 photographs collected by the author himself. For this study, we were supplied with 920 scanned images, along with a database of 908 entries, some of which showed repeated photos. After removal of the latter, the number of individual pieces of work was 885 images.

portraits (see Figure 1, photograph U.1), public experiences (U.2) or intellectual interests (U.3), which can be classified into four categories: (a) portraits, which in turn are divided into personal, of family (U.4), of friends (U.5) and of admirers (U.6); (b) short trips and longer travels (see illustration 2 photograph (U.7.)); (c) both cultural (U.8), and natural-ethnographic heritage; and (d) functional, for example, the set of twelve photographs showing educational activities and facilities in the Philippines (U.9). Another possible classification is that offered by the index of the catalogue of the exhibition entitled *Miguel de Unamuno and Photography*, held at the University of Salamanca in late 2012, where the photographic material was classified into the following sections: *family album*; *Unamuno as an icon*, where his portraits were located; *pose and representation*, featuring Unamuno as a model for paintings; *public dissemination*, with iconic materials disseminated by the press; *photographic correspondence*, including the photographs, usually dedicated, which were sent to him by post; and the *travel* section, consisting of photographs taken on his ethnographic and tourist trips.

In the archives of *Casa de Unamuno* each image is listed with its title, date, reference number, collection to which it belongs and descriptive content. At the same time each item is accompanied by a set of descriptors grouped into four categories: theme, person or photographer, place and location. So thematically the most outstanding photos are those with the descriptors *travel* (375) and *architecture* (174), over the frequency of *portraits of Unamuno* (102), *family* (98) and *correspondence*. Regarding the frequency of the towns shown in the images, the descriptor *Salamanca* appears 171 times, *Fuerteventura*, the island of his exile, 33 times, the same as the *Basque Country*, *Hendaye*, 31 times, and *Bilbao*, 28 times. There are also 26 photographs located in *Madrid*, 19 in *Paris*, 16 in *Jerusalem* and 13 in *Buenos Aires*.

Turina's collection, as catalogued by Olivera (Olivera, 2010), has the following attributes: *classification* (depending on whether the material is in the family album, in individual photograph folders or in the postcard collection); *file* (album number, box or folder where the photo or postcard is located); *location* (location where the photo was taken); *characters* (name of the people appearing in the photograph); *theme* (with the categories of *portrait*, *landscape* and *miscellaneous*); *specific subject* (where the type of landscape or object in the photograph is specified: sea, path, street, virgin statue, saint statue, season ... are all examples of some of their categories); *description* (a line with the content details of the photograph); *date* (although only 1,350 materials contain this information); *technique* (as in negative, positive or stereoscopic photograph); *type* (black and white or colour), and *photographer* (over 3,000 materials have this information).

As the author of two-thirds of the photographic archive studied, Turina played a major role in defining the content of his collection. We know nothing about the development process used, but this would have had a minimal influence on the result. What does seem certain is that Turina himself, according to the statements made by family members collected by Olivera (2010), was also responsible for the selection and organisation of the albums in the collection, while he had less control regarding the loose photographs which were also included. Hence a comparison of the two collections provides important insights into the self-image constructed by the composer. Finally, we consider the tasks of documentation and cataloguing to be of minor importance in the final product, so their influence is considered irrelevant to our study. It would therefore be of interest to conduct an analysis taking into account these two aspects: one, how the pictures have been kept, whether in the album or in a loose folder; and the other, who the author of the

FIGURE 1. Images from Unamuno's collection (a)



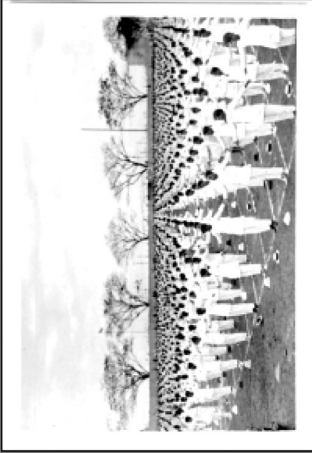
FIGURE 2 Images from Unamuno's collection (b)



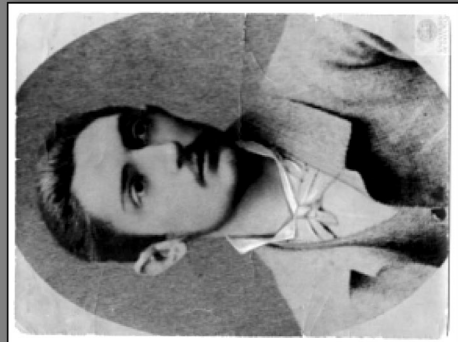
U.7



U.8



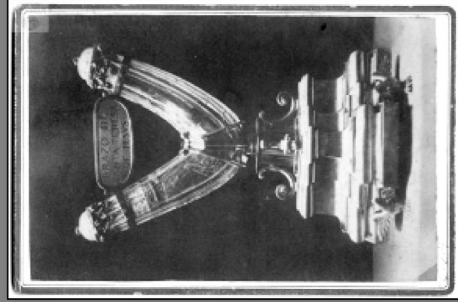
U.9



U.10



U.11



U.12

photographs was, either the very protagonist of the collection, or another person, or a professional photographer. In these pages, for space reasons, we will only consider the first aspect.

If we eliminate Turina's collection of postcards from our analysis, there are a total of 3,281 items in the archives, of which only 830 are dated. The first image is dated 1887, that is, when Turina was just seven years old. Two years later there is another image and a further ten images are available dated before 1900. 17 photographs have been preserved of the 18-year-old composer, taken in the early 20th century. But it was not until 1906 that we find another set composed of more than 10 photographs. Although the average is of thirteen documents per year, in two of those years over fifty pictures were taken: these date from 1928 and 1929, when the composer travelled to Cuba.

Regarding the places where the images were taken, most were made in Madrid (1015) or Seville (624). But there is also a fairly considerable amount of pictures taken in Paris (238), Toledo (54), Sanlúcar de Barrameda (40) and New York (40). His interest in travelling is evident, given the existence of pictures taken in Germany, Belgium, Cuba, Egypt, Great Britain, Greece, Israel, Italy, Japan, the Netherlands, Palestine and Switzerland.

We are also fortunate to know who the authors of most of the photographs in this file were. Only 23% of them are of unknown authorship. Since Turina was a passionate photographer, it is certain that two thirds of the preserved pictures were shot by him. His collection was also helped by the contribution of more than 20 photographs from professional photographers such as Serrano, Martín and Alfonso.

The collected items can be basically put into four thematic groups. The most prominent is the *portrait*, which represents more than half of the photographs. The second most important is the *landscape*, usually ur-

ban, which depicts monuments (churches, palaces, ruins and other buildings), streets, squares, gardens and bridges. Non-urban landscapes frequently include pictures of seas and rivers. The third recurring theme is *religion*. Nearly three hundred pictures of religious content are distributed in albums and folders. In both collections counted together, there are more than 100 photographs. There is an almost exclusive sub-theme in this grouping of images, namely processions. A vast number, over 200, were taken by Turina himself. There are approximately 40 taken by Serrano. Finally, the fourth major theme is the *army*. More than a hundred photos in the collection were taken by Turina himself, and it is significant that more than twenty were selected to be included in the family album.

PEOPLE

Having described the general characteristics of Unamuno and Turina's photo collections, respectively, attention is now turned to the people appearing in the photographs. As stated above, our starting hypothesis is that the set of choices involved in taking the picture and placing it in the family album per se is a conglomerate of distinctive identity signs that give us a certain idea about the person depicted and their personality. At the same time, the album involves a series of choices that go beyond the shooting of the photographs, as the act of editing entails rejecting any inconsequential photos, either due to technical errors, or due to the fact that they depicted unwanted characters, poses or scenes. Therefore, our interpretation must take into account that the process of building a personal collection, albeit unconscious, is intended to be representative of the situation of an individual and their environment. Obviously, the outcome discussed here is a product of many decisions in which more than one person can take part. However, taken overall, this work of selecting images reveals

substantial features about the identity of the individual.

Of the 885 photographs in Unamuno's collection, there are only 329 (37.2%) recognisable people, amounting to 198 different individual names. From this group, only 27 individuals appear at least on three separate occasions. Sparser still is the number of those in Tables 1 and 3. These include, in addition to Unamuno, 16 people who were depicted in five or more photographs. The people in Unamuno's collection can be classified in the following way: his partner and he can be considered "main characters". His eight surviving children also play a central role, as well as his extended family, grandchildren, other characters listed such as Delfina Molina, Pedro de Múgica and Rodrigo Soriano, and finally, there is a last section containing unknown people.

Something that stands out in Unamuno's collection is the high level of prominence of the owner of the collection. He appears in almost 20% of the photographs, a percentage that rises to 50% if only those in which women or men appear are counted. This translates into 167 iconic units, a term that refers to those units containing newspaper clippings and caricatures. In more than a third of these (specifically, in some 60), Unamuno is the only person portrayed.

Besides him, the main people featured in the collection are family members. He had 9 children with his wife, Concepción Lizárraga, although one of them does not appear in the photographs because he died at a young age. The most-often depicted person in the collection is the youngest member of the family, **Ramón and, secondly, his wife.** However, neither she nor their other children appear alone in the pictures; except for little Ramón, none of the family members is the only protagonist of an image on more than four occasions.

Something different happens with Unamuno's closest friends. The friend most often

appearing in the photos, either alone or accompanied, is Delfina Molina. Pedro Múgica also appears as a repeated image by himself. Another friend who appears more than five times in the collection is Rodrigo Soriano, but at no time does he appear without another relevant person beside him.

In Joaquín Turina's collection, as mentioned above, more than half of the photographs have been catalogued as portraits. Obviously, the distribution of the people featured in the images is very uneven in terms of their frequency. As might be expected, the main person identified is Turina himself, as he appears in 423 images, which represent 24% of the portraits. The other characters in order of importance are his children. Turina had five: Joaquín, María, José Luis, Obdulia and Concha, all of whom appeared in 832 photos from the collection, that is, at a rate that doubles the presence of Turina himself in his own album. In principle, it seems logical that, where Turina the parent is also the author of most of the photos, he cannot then be the main person depicted in them. However, if one considers each of the family members individually, it is Turina's own portrait which most often appears on the album (with a total of 291 images), followed by his eldest son, Joaquín, who is featured in 262 photos.

It should be noted here that this proportion does not apply if we take the set of photographs analysed as a whole. That is, if we add to the images of the album all loose photos contained in the folders, the most photographed family members are María, the eldest daughter (395 pictures) and Obdulia, his wife, (another 367). The remaining descendants each appear between 251 (in the case of the younger boy) and 322 times, in the case of the firstborn. This implies that, although there are a similar number of photographs taken in the archive as a whole, the person in charge of designing the album chose to put more images of the older offspring in it.

In short, we can say that there is an unquestionably family predominance in Turina's collection, as evidenced by the fact that in over 60% of the photographs members of his own family, including only his wife, five children, his mother-in-law and his sister-in-law appear. Therefore it can be considered that only eight people, of the more than three hundred identified, are the

true protagonists of the collection. If the images of the musician himself are added to that, more than three quarters of the material analysed feature members of the Turina-Garzón family. Moreover, analysing only the photos arranged in the seven albums, nearly 85% had Turina or someone in his immediate family environment as the main character.

TABLE 1. Main people featured in Unamuno's photo collection

Main individuals	Photos	% Total	%Portraits	%catalog. p.	Solo	%Photos(*)
Unamuno y Jugo, Miguel de	173	19.5	32.4	54.1	62	35.8
Lizárraga, Concepción	19	2.1	3.6	5.9	4	21.1
Familia de origen	6	0.7	1.1	1.9	1	
Jugo, Salomé	5	0.6	0.9	1.6	1	20.0
Unamuno, María de (hermana)	2	0.2	0.4	0.6	–	
Hijos/as	54	6.0	10.1	16.9	12	
Unamuno, Fernando de	7	0.8	1.3	2.2	1	14.3
Unamuno, Pablo de	17	1.9	3.2	5.3	3	17.6
Unamuno, Salomé de	11	1.2	2.1	3.4	–	
Unamuno, Felisa de	12	1.3	2.2	3.8	–	
Unamuno, José de	10	1.1	1.9	3.1	2	20.0
Unamuno, María de	13	1.4	2.4	4.1	–	
Unamuno, Rafael de	8	0.9	1.5	2.5	–	
Unamuno, Ramón de	23	2.5	4.3	7.2	6	26.1
Nietos	14	1.6	2.6	4.4	1	
Quiroga Unamuno, Miguel	10	1.1	1.9	3.1	1	10.0
Unamuno, Salomé de (nieta)	7	0.8	1.3	2.2	–	
Unamuno, Carmina de	5	0.6	0.9	1.6	–	
Unamuno, Mercedes de	4	0.4	0.7	1.3	–	
Unamuno Pérez, Miguel de	2	0.2	0.4	0.6	–	
Unamuno y Adarraga, Concha	1	0.1	0.2	0.3	–	
Unamuno y Adarraga, María Teresa	1	0.1	0.2	0.3	–	
Otros	162	18.0	30.3	50.6	68	42.0
Molina y Vedia, Delfina	15	1.7	2.8	4.7	2	13.3
Música Ortiz de Zárate, Pedro de	8	0.9	1.5	2.5	6	75.0
Soriano, Rodrigo	6	0.7	1.1	1.9	–	
Total de fotos		885	534	320	83	

(*) This percentage is horizontal. The rest are vertical.

TABLE 2. *Turina's photographic images by people and location*

Individual				Total		% Photos	
	Total	Album	Folders	% Pers.	% Photos	Álbum	Folders
Turina	423	291	132	12.4	24.3	31.8	16.0
Turina and familia	1352	772	580	59.4	77.7	84.4	70.3
Family	1057	559	498	44.0	60.8	61.1	60.4
Children	832	440	392	31.8	47.8	48.1	47.5
Turina, María	395	222	173	11.5	22.7	24.3	21.0
Garzón, Obdulía	367	216	151	10.7	21.1	23.6	18.3
Turina, Joaquín	322	262	60	9.4	18.5	28.6	7.3
Turina, Concha	316	134	182	9.2	18.2	14.6	22.1
Turina, Obdulía	288	86	203	8.4	16.6	9.4	24.6
Turina, José Luis	251	101	151	7.3	14.4	11.0	18.3
Group	235	133	102	6.9	13.5	14.5	12.4
Valle, Josefa	41	21	20	1.2	2.4	2.3	2.4
Garzón, Josefa	26	11	17	0.8	1.5	1.2	2.1
perro Peveta	20	10	12	0.6	1.2	1.1	1.5
Cubiles, José	14	10	4	0.4	0.8	1.1	0.5
Rivera, Lydia de	11	7	4	0.3	0.6	0.8	0.5
Fernández, Carmen	10	8	2	0.3	0.6	0.9	0.2
Otaño, Nemesio	10	5	5	0.3	0.6	0.5	0.6
Falla, Manuel de	9	9	0	0.3	0.5	1.0	0.0
Valdivia, Paquita	9	5	4	0.3	0.5	0.5	0.5
Other people	198	88	110	8.2	11.3	9.6	13.3
Group	235	133	102	9.8	13.5	14.5	12.4
Unknown people	313	149	164	9.1	18.0	16.3	19.9
Total	1740	915	825			100.0	100.0

However, we cannot ignore that this trend towards taking portraits (either individual or group ones) of the family itself largely responds to the stereotype of mainstream photographic practice since, according to Susan Sontag, from the beginning, “Cameras go with family life... Not to take photographs of one’s children, particularly when they are

small, is a sign of parental indifference” (Sontag, 1981, p. 18).

PHOTOGRAPHY, IDENTITY, AND RELATIONSHIPS

Identity involves, at first glance, a certain component of permanence over time (Ri-

coeur, 1996). Thanks to this totally obvious feature, we consider the same individual in the course of his/her life to be “identical”. This allows the central characters in each collection to have a “history”. The stable nature of identity is very clear in Unamuno’s collection. It is easy to distinguish the presence of Miguel, the protagonist, both in photograph U.10, Illustration 2, where his close-up appears in an 1884 studio portrait, as in photograph U.11, where he appears with his oldest grandson.

Other elements concerning identity can also be seen in his collection: first, his travelling and ethnographic interests; and, second, his deep religious sense, through the inclusion of religious prints, plus the conservation of photographs of churches and sacred sculptures (U.12).

Although the central character in Unamuno’s archive is Miguel de Unamuno himself, he also appears with other contemporaries in numerous images, either in a public setting, taking a central position; or with his relatives, in the family setting. In contrast to Turina, his family members are usually depicted beside him. This can be easily explained by the fact that he did not own a camera, and therefore did not have to sacrifice his role as a portrayed subject in order to play the role of photographer, something that Turina had to do. Another differentiating factor between the two collections is the fact that the philosopher retained a large set of pictures of famous people of his time, who sent him their portraits with an affectionate dedication.

Through the network of joint appearances of the people represented in the images, two very different worlds, articulated around Unamuno’s central position, can be distinguished. One, very dense, that of his own family, and another one, of those friends of his who are most present in his photographs, although he did not appear with any of them frequently, except for Rodrigo Soriano, a fellow exile in Fuerteventura, Canary Islands,

Spain. Soriano is also related to other fellow exiles on the Canary Islands, such as J. Pérez, Ramón Castiñeyra and Laura Bastianini, through whom her mother, Delfina Molina, also appears in the relationship map of the collection. Other friends linked to the image of Unamuno are Eduardo Ortega y Gasset, Bernardo Velarde and Federico Onís.

In the other collection analysed, among the 915 portraits of Joaquin Turina, the central character can be recognised as identical in photograph T.1, Illustration 3, taken in Seville by Manuel del Castillo in 1887, and in photograph T.2, taken in Madrid and dated 1945, over fifty years later. There are also other people featured in the photographs whose development and appearance can be followed over time. Clear examples of this are the photographs featuring Obdulia Garzón, Turina’s wife, with images ranging from 1908 (T.3) to 1935 (T.4); and their children, Joaquín, from 1911 (T.5) to 1933 (T.6) and María, whose first photograph is dated 1914 (T.7 in Illustration 4), the year when she was born, and the last in 1931 (T.8).

Through the images contained in the personal album, the relational content of identity is reinforced, as the material analysed is not only composed of personal images, but also by the people with whom the composer had a relationship. Between Spain and France in the early twentieth century, two major relationship areas can be seen: on the one hand, that of his family and, on the other, that of his colleagues, many of whom he maintained a close friendship with (T.9).

Other identity elements can also be identified in photographs other than portraits when they are added to the analysis. They are represented through images of some of his pieces of music or posters of his works (T.10). In addition to his musical work, his fondness for Seville processions (T.11) is evidence of his strong religious identity. Also noteworthy are the two dozen photos of the army in his album (T.12), not to mention the

TABLE 3. Significance matrix for Haberman's residuals in Unamuno's collection

P-values of Haberman's residuals	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	P17	P18	P19	P20	P21	P22	P23	P24	P25	P26	P27
1.- Unamuno y Jugo, Miguel	-																										
2.- Lizárraga, Concepción	0.19	-																									
3.- Unamuno, Fernando de	0.17	0.00	-																								
4.- Unamuno, Pablo de	0.52	0.00	0.00	-																							
5.- Unamuno, Salomé de	0.03	0.00	0.00	0.00	-																						
6.- Unamuno, Felisa de	0.02	0.00	0.00	0.00	0.00	-																					
7.- Unamuno, José de	0.14	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	-																				
8.- Unamuno, María de	0.04	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	-																			
9.- Unamuno, Rafael de	0.11	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	-																		
10.- Unamuno, Ramón de	1.00	0.01	0.22	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	-																	
11.- Jugo, Salomé	0.93	<i>0.09</i>	0.00	0.07	0.02	0.03	0.01	0.03	0.01	0.73	-																
12.- Quiroga Unamuno, Miguel	<i>0.14</i>	0.79	0.68	0.77	0.00	0.73	0.71	0.74	0.69	0.81	0.65	-															
13.- Unamuno, Salomé de	0.04	0.75	0.01	0.73	0.00	0.70	0.68	0.71	0.66	0.77	0.63	0.00	-														
14.- Unamuno, Carmina de	0.02	0.71	0.00	0.70	0.02	0.67	0.65	0.68	0.64	0.73	0.61	0.00	0.00	-													
15.- Unamuno, Mercedes de	0.03	0.69	0.00	0.68	0.01	0.65	0.64	0.66	0.62	0.71	0.60	0.00	0.00	0.00	-												
16.- Molina y Vedia, Delina	1.00	0.84	0.73	0.83	0.78	0.79	0.77	0.80	0.74	0.87	0.69	0.77	0.73	0.69	0.68	-											
17.- Múgica Ortiz de Zárate	1.00	0.76	0.66	0.75	0.70	0.71	0.69	0.72	0.67	0.78	0.64	0.69	0.66	0.64	0.62	0.74	-										
18.- Soriano, Rodrigo	0.01	0.73	0.64	0.72	0.68	0.68	0.67	0.69	0.65	0.75	0.62	0.67	0.64	0.62	0.61	0.09	0.65	-									
19.- Teresa de Jesús	1.00	0.73	0.64	0.72	0.68	0.68	0.67	0.69	0.65	0.75	0.62	0.67	0.64	0.62	0.61	0.71	0.65	0.63	-								
20.- Onís, Federico	0.38	0.71	0.63	0.70	0.66	0.67	0.65	0.68	0.64	0.73	0.61	0.65	0.63	0.61	0.60	0.69	0.64	0.62	0.62	-							
21.- Landa, Pablo	0.98	<i>0.05</i>	0.62	0.04	0.65	0.65	0.64	0.66	0.62	0.71	0.60	0.64	0.62	0.60	0.59	0.68	0.62	0.61	0.61	0.60	-						
22.- Legendre, Maurice	0.56	0.69	0.62	0.68	0.65	0.65	0.64	0.66	0.62	0.71	0.60	0.64	0.62	0.60	0.59	0.68	0.62	0.61	0.61	0.60	0.59	-					
23.- Castiñeira, Ramón	0.32	0.67	0.60	0.66	0.63	0.63	0.62	0.64	0.61	0.68	0.59	0.62	0.60	0.59	0.58	0.65	0.61	0.00	0.59	0.59	0.58	0.58	-				
24.- Ortega y Gasset, Eduardo	<i>0.05</i>	0.67	0.00	0.66	0.63	0.63	0.62	0.64	0.61	0.68	0.59	0.62	0.60	0.59	0.58	0.65	0.61	0.59	0.59	0.59	0.58	0.58	0.57	-			
25.- Pérez, J	0.32	0.67	0.60	0.66	0.63	0.63	0.62	0.64	0.61	0.68	0.59	0.62	0.60	0.59	0.58	0.65	0.61	0.00	0.59	0.59	0.58	0.58	0.00	0.57	-		
26.- Valarde, Bernardo	0.32	0.67	0.60	0.66	0.63	0.63	0.62	0.64	0.61	0.68	0.59	0.62	0.60	0.59	0.58	0.65	0.61	0.59	0.59	0.59	0.58	0.58	0.57	0.57	-		
27.- Bastianini, Laura	0.32	0.67	0.60	0.66	0.63	0.63	0.62	0.64	0.61	0.68	0.59	0.62	0.60	0.59	0.58	0.00	0.61	0.00	0.59	0.59	0.58	0.58	0.57	0.57	0.57	-	

Note: in bold $p < .05$; in italics $p < .50$

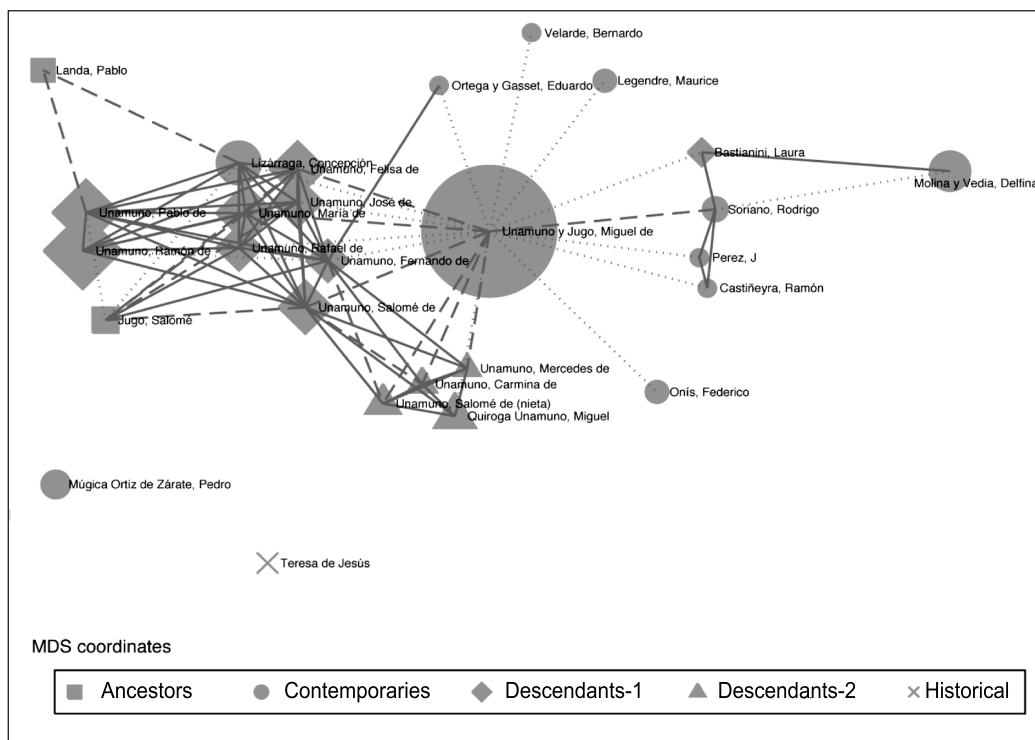
more than one hundred images of various military units that appear among the loose photographs.

Two worlds can be identified within the constellation around Turina by examining the people who appear in the same photograph. On the one hand, the private world of the composer, where his nuclear family, his wife and five children are portrayed, sometimes accompanied by his mother-in-law and sister-in-law. On the other hand, his public side, featuring a diverse group of composers, actresses and other acquaintances of the musician.

As shown in Figure 2, the public and private worlds appear completely separated, and are only interconnected by two women, his wife, Obdulia Garzón, and Pilar Cubiles, who must have been the sister of the famous pianist and performer of Turina's works.

In the public sphere, the central character is obviously Turina himself, who is portrayed in the company of professionals: he mainly appears with two males and three females. There are also three groups of three members each in this sphere outside of those connected to the central character. These

GRAPH 1. *Coincidences of individuals in Unamuno's family collection⁴*



⁴ The statistics and figures in this paper have been produced by the use of a programme called Coin, developed by the first author of this paper. This programme, which operates in the Stata environment, can be obtained by using the command: net install coin, from(<http://sociocav.usal.es/stata>). Nodes represent people and are drawn with an area proportional to the number of photos in the respective collections or albums. The arrows represent significant relationships, as already defined in the methodology section of the paper, and the type of line indicates varying degrees of significance for Haberman's residuals.

FIGURE 3. Turina's Photograph Album (a)



are: a group of photographs in which Manuel de Falla appears with the writer María Lejárraga and her sister Natividad; a group composed of Odón González, Conrado del Campo and Luis Vila; and a third group, formed by Nemesio Otano, Pilar Cubiles and his brother José Cubiles.

Comparing Figures 1 and 2, substantial differences can be seen between the albums of Miguel de Unamuno and Joaquín Turina. On the one hand, Unamuno's predominance in his photograph collection is striking, compared to other people who appear in it. But this does not mean there is higher proportion of portraits of the professor than of the musician, as both percentages are similar. The relevant difference between them is rather that, in Turina's albums, the number of photos of his family members is very similar to that of the protagonist. On the other hand, the larger network of Unamuno's children logically stands out. In part, this difference is due to the fact that Unamuno had more offspring than Turina (9 children compared to Turina's 5), and partly due to the large number of photos in Unamuno's album which are portraits of all members of Unamuno's family taken in a professional studio.

In the public sphere, there are fewer people who appear repeatedly in Unamuno's album and they are less closely related among themselves. The only visible relationships in the network representation of the professor are the friends who accompanied him on trips to Las Hurdes and Fuerteventura. Moreover, the role of intermediary between the private and the public worlds is not played by a female character, but by Unamuno himself, who connects both spheres, as he appears significantly with the vast majority of his close relatives.

CONCLUSION

Two types of relevant conclusions can be drawn from the analysis: first, the substantive

ones, related to personal identity as analysed through photography; and secondly, the more technical ones, related to the statistical-graphic procedure chosen to analyse the joint presence of the individuals in the photographs.

The polysemic scope of the concept of identity is well known. In its three aspects, namely personal permanence (*idem-identity*), the characterisation as unique (*ipse-identity*) and the assimilation with others, a biographical collection of photographs is an ideal instrument for the basic study of personal identity. The hypothesis that the set of choices in terms of taking (and keeping) photographs give us a certain idea about the subject of the portraits and their social world has been shown to be feasible in the analysis of the iconic collections of Turina and Unamuno. The inclusion of other collections and other ways of reading images would certainly further enrich our understanding of the phenomenon of identity.

What can be seen in a photograph for a study of identity? The first answer to this question is the presence of the characters, that is, the people who have been portrayed. But an examination of these would be incomplete if it did not take into account also the set of relationships present in the images. These constitute a space that may or may not be shared among the people who appear in the photographs. If photographs in which one person appears are important for the study of identity, even more so are those featuring a group of individuals, as they make it possible to investigate the social references of the characters contained in an iconic collection.

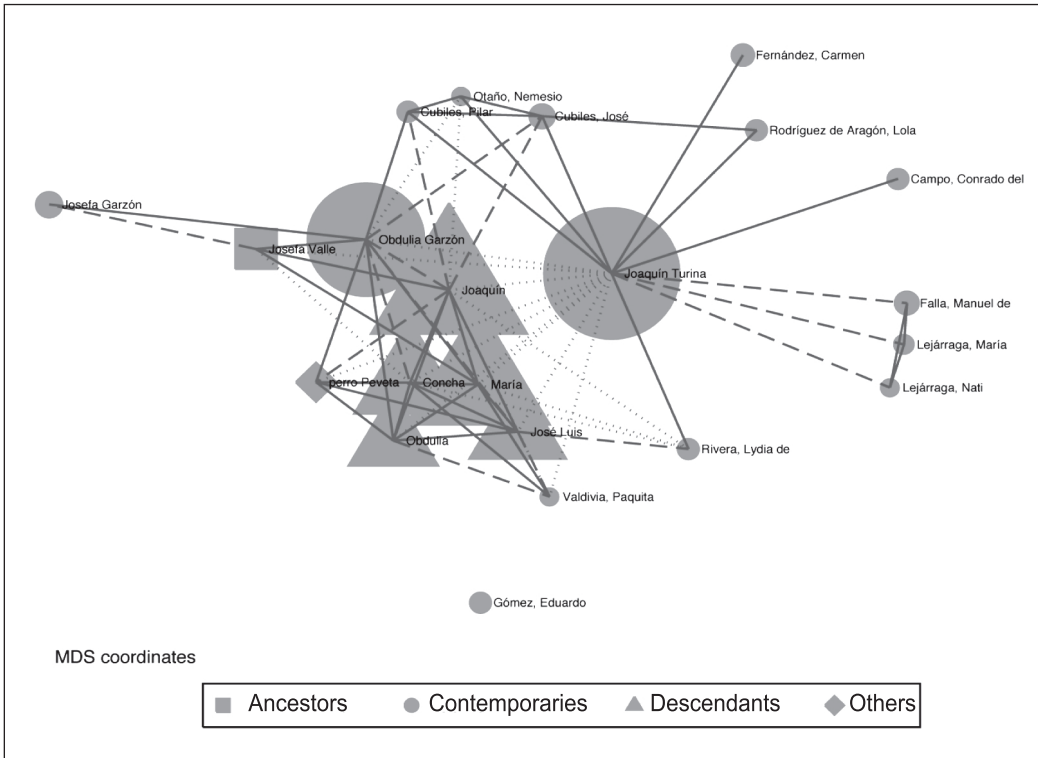
As well as the "who" and "with whom", the "where" and the "how" of the picture can also be studied. The variable of where the photograph was taken can complement the study of the collector's institutional reference points, not only as regards the distinction between the public and the private spheres,

TABLE 4. Significance matrix for Haberman's residuals in Turina's collection

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	P17	P18	P19	P20	P21	P22	
1.-Joaquín Turina	-																						
2.-Obdulia Garzón	1.00	-																					
3.-Joaquín	1.00	0.06	-																				
4.-María	1.00	0.04	0.00	-																			
5.-Concha	1.00	0.05	0.00	0.00	-																		
6.-José Luis	1.00	0.06	0.00	0.00	0.00	-																	
7.-Obdulia	1.00	0.04	0.02	0.00	0.00	0.00	-																
8.-Josefa Valle	0.99	0.02	0.00	0.01	0.52	0.95	0.93	-															
9.-Josefa Garzón	0.99	0.00	0.98	0.97	0.92	0.88	0.86	0.07	-														
10.-Cubiles, José	0.00	0.32	0.46	0.96	0.91	0.87	0.85	0.69	0.64	-													
11.-perro Peveta	0.79	0.00	0.21	0.12	0.01	0.00	0.01	0.69	0.64	0.63	-												
12.-Falla, Manuel de	0.06	0.95	0.97	0.96	0.89	0.86	0.83	0.68	0.63	0.62	0.62	-											
13.- Fernández, Carmen	0.00	0.94	0.96	0.95	0.88	0.84	0.82	0.67	0.62	0.62	0.62	0.61	-										
14.- Campo, Conrado del	0.00	0.93	0.95	0.93	0.86	0.83	0.80	0.66	0.62	0.61	0.61	0.60	0.60	-									
15.- Cubiles, Pilar	0.01	0.00	0.20	0.93	0.86	0.83	0.80	0.66	0.62	0.00	0.61	0.60	0.60	0.59	-								
16.- Gómez, Eduardo	0.96	0.93	0.95	0.93	0.86	0.83	0.80	0.66	0.62	0.61	0.61	0.60	0.60	0.59	0.59	-							
17.- Rivera, Lydia de	0.00	0.93	0.80	0.73	0.51	0.39	0.80	0.66	0.62	0.61	0.61	0.60	0.60	0.59	0.59	0.59	-						
18.- Rodríguez de Aragón	0.00	0.93	0.95	0.93	0.86	0.83	0.80	0.66	0.62	0.00	0.61	0.60	0.60	0.59	0.59	0.59	0.59	-					
19.- Lejarraga, María	0.17	0.91	0.94	0.92	0.85	0.81	0.79	0.65	0.61	0.60	0.60	0.00	0.59	0.59	0.59	0.59	0.59	0.59	-				
20.- Lejarraga, Nati	0.09	0.89	0.92	0.90	0.82	0.79	0.76	0.63	0.60	0.59	0.59	0.00	0.58	0.58	0.58	0.58	0.58	0.58	0.58	0.00	-		
21.- Otaño, Nemesio	0.01	0.58	0.67	0.90	0.82	0.79	0.76	0.63	0.60	0.00	0.59	0.59	0.58	0.58	0.00	0.58	0.58	0.58	0.58	0.57	0.57	-	
22.- Valdivia, Paquita	0.72	0.89	0.67	0.00	0.00	0.26	0.21	0.63	0.60	0.59	0.59	0.59	0.58	0.58	0.58	0.58	0.58	0.58	0.57	0.57	0.57	-	

Note: in bold p<.05; in italics p<.50

GRAPH 2. *Coincidences of characters in the Turina's albums*



but also in terms of the different areas (or themes) covered in the set of selected images. Thus, it has been noted how the family, profession, travel, religious associations, the army and the cities are themes that pervaded the analysed collections.

Moreover, it is considered that the matrix of coincidences is a suitable technique for the study of the relationships between the characters portrayed, as it is able to distinguish different “social worlds” in a photograph collection. The use of fitted residuals has two significant advantages. The first is its ability to create an objective cut between related and unrelated categories, by using the criterion of significance. The second advantage is that, given its symmetrical nature, the interpretation of relationships is sim-

plified by not distinguishing between the fact of being “with you”, from that of being “with me”.

Likewise, it has been shown that the graphic representation as a network is revealing, since it makes it possible to spatially distinguish between sets of relationships, particularly in the two collections analysed, the private and the public. This graphic representation of networks is based on the connection between people who appear in the photographs together, instead of giving priority to the data of the number of occurrences of individuals or themes.

Obviously, this analysis of coincidences could be extended to the study of other items that appear in, or can be deduced from, the image, such as the year or the

decade in which the photographs were taken, the place, the city, the spaces and positions which appear in them. Additionally, to enrich the comparative analysis of various photograph collections and albums, more elaborate analytical procedures than those conducted through a mere visual examination of the material could also be incorporated.

BIBLIOGRAPHY

- Adamic, Lada A. (1999). "The Small World Web". *Lecture Notes in Computer Science*, 1696: 443-452.
- Amaral, Luis A. N. et al. (2000). "Classes of Small-World Networks". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 97(21): 11149-11152.
- Benjamin, Walter (2004). "Pequeña Historia de la Fotografía". In: *Sobre la Fotografía*. Walter Benjamin. Valencia: Pre-Textos.
- Bericat, Eduardo (2012). "La Visualización en la Obra de Erving Goffman". In: *Sociologías en Tiempos de Transformación Social*. Madrid: CIS.
- Bourdieu, Pierre (1965). *Un Art Moyen. Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Ellison, Nicole B. et al. (2007). "The Benefits of Facebook "Friends": Social Capital and College Students' Use of Online Social Network Sites". *Journal of Computer-Mediated Communication*.
- Escobar, Modesto (2009). "Redes Semánticas en Textos Periodísticos: Propuestas Técnicas para su Representación". *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 17: 13-39.
- Freund, Gisele (1974). *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García del Busto, José. L. (1981). *Turina*. Madrid: Espasa Calpe.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in the Everyday Life*. London: Penguin Books.
- Goffman, Erving (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Goffman, Erving (1987). *Gender Advertisements*. New York: Harper & Row Publishers.
- Haberman, Shelby J. (1973). "The Analysis of Residuals in Cross-Classified Tables". *Biometrics*, 29: 205-220.
- Jaramillo, Miguel Á. (2013). "Las Fotografías de Unamuno", en M. Á. Jaramillo et al. (eds.). *Miguel de Unamuno y la Fotografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- "Joaquín Turina", (on line). In <http://www.joaquinturina.com>, last access April, 22, 2013.
- Joaristi, Jon (2012). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus. Fundación Juan March.
- Knuth, Donald E. (1993). *The Stanford Graphbase: A Platform for Combinatorial Computing*. Reading: Addison Wesley.
- Martín, Alberto (2013). "Ya Sé que la Fotografía Puede Ser Arte". In: Jaramillo, M. A. et al. (eds.). *Miguel de Unamuno y la Fotografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moreno, Jacob L. (1932). *Application of the Group Method to Classification*. New York: National Committee on Prisons and Prison Labor.
- Olivera, María (2010). *La Colección Iconográfica del Compositor Joaquín Turina. Análisis Documental: Inventario y Catalogación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pinto, Carmelo (2010). *Otra Mirada*. Barcelona: Mil-Razones.
- Rabaté, Colette and Rabaté, Jean C. (2009). *Miguel de Unamuno. Biografía*. Madrid: Taurus.
- Ricoeur, Paul (1990). *Soi Même comme un Autre*. Paris: Editions du Seuil.
- Salcedo, Emilio (2005). *Vida de Don Miguel (Unamuno, un Hombre en Lucha con su Leyenda)*. Salamanca: Globalia Ediciones Anthema.
- Somers, Margaret R. (1994). "The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach". *Theory and Society*, 23(5): 605-649.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Verd, Joan M. (2005). "El Uso de la Teoría de las Redes Sociales en la Representación y Análisis de Textos". *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 10: 129-150.
- Wagner, Peter (2002). "Identity and Selfhood as a Problématique". In: Friese, H. (ed.). *Identities: Time, Difference, and Boundaries*. New York: Berghahn Books.

Watts, Duncan J. (1999). *Small Worlds: The Dynamics of Networks Order and Randomness*. Princeton: Princeton University Press.

Watts, Duncan J. and Strogatz, Steven H. (1998). "Collective Dynamics of "Small-World" Networks". *Nature*, 393(6684): 440-442.

Watts, Duncan J. *et al.* (2002). "Identity and Search in Social Networks". *Science*, 296(5571): 1302-1305.

RECEPTION: September 06, 2013

REVIEW: February 12, 2014

APPROBANCE: January 16, 2015

ACKNOWLEDGEMENTS

The research outlined in this paper was funded by the National Programme Plan for Scientific Research, Development and Technological Innovation (I+ D+i) 2008-2011 of the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness (CS02011-27005) (Programa Nacional del Plan de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D+i) 2008-2011 del Ministerio de Economía y Competitividad (CS02011-27005)) funded by the European Union. We thank the Juan March Foundation for the use of Joaquín Turina Pérez's archives, especially Paz Fernández, Director of the Spanish Library of Contemporary Music and Theatre, for her invaluable help. Likewise, we thank Casa Museo Unamuno, and particularly its Director, Ana Chaguaceda, for the efforts undertaken in making the photographic archive of Miguel de Unamuno and its documents available to us. We are also indebted to Pablo de Unamuno for the biographical details of his grandfather he provided in a preliminary version of this text.