



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Artes y Ciencias Sociales

Grado en Fotografía

Los últimos mineros del Pozo Nicolasa

Trabajo fin de estudio presentado por:	Luis Díaz Gil
Tipo de trabajo:	Fotografía documental
Director/a:	Juan Jesús Torres Jurado
Fecha:	10/7/2026

Resumen

Este trabajo presenta un proyecto de fotografía documental sobre los últimos mineros del Pozo Nicolasa, última explotación carbonífera de Asturias en producir carbón, cuya actividad extractiva finalizó el 17 de diciembre de 2024. Su objetivo es construir un archivo visual que preserve la memoria individual y colectiva de un oficio y una comunidad en el momento de su desaparición.

El trabajo, articulado en dos documentos independientes, combina una investigación histórica, territorial y visual con la producción de una serie de retratos fotográficos, siguiendo una metodología basada en el análisis documental, el estudio de referentes fotográficos y artísticos, y el trabajo de campo con acceso negociado a las instalaciones de la mina. Las imágenes se realizaron en la lampistería, con un lenguaje basado en la frontalidad, el estatismo y el fondo negro, bajo un protocolo de consentimiento informado. De veintisiete mineros retratados se seleccionaron veinte, reunidos en un fotolibro independiente que se complementa con una selección incluida en esta memoria.

Los resultados confirman que el retrato fotográfico no preserva la memoria incorporada en sentido pleno, entendida como el conocimiento físico acumulado durante décadas de trabajo, pero deja constancia de su existencia en un momento irrecuperable. Esta función testimonial justifica la práctica fotográfica como acto político y archivístico en contextos de desindustrialización.

Palabras clave: Fotografía documental, retrato, minería del carbón, desindustrialización, identidad obrera.

Abstract

This work presents a documentary photography project on the last miners of the Nicolasa Mine, the last coal mine in Asturias still producing coal, which ceased operations on 17 December 2024. Its aim is to create a visual archive that preserves the individual and collective memory of a trade and a community at the moment of their disappearance.

The project, comprising two separate documents, combines historical, regional and visual research with the production of a series of photographic portraits, following a methodology based on documentary analysis, the study of photographic and artistic references, and fieldwork involving negotiated access to the mine's facilities. The images were taken in the lamp room, using a style characterised by frontal composition, stillness and a black background, in accordance with an informed consent protocol. Of the twenty-seven miners portrayed, twenty were selected and compiled into a separate photobook, which is complemented by a selection included in this thesis.

The results confirm that the photographic portrait does not fully preserve embodied memory, understood as the physical knowledge accumulated over decades of work, but it does bear witness to its existence at an irretrievable moment. This testimonial function justifies the practice of photography as a political and archival act in contexts of deindustrialisation.

Keywords: Documentary photography, portraiture, coal mining, deindustrialization, working-class identity.

Índice de contenidos

1.	Introducción	7
1.1.	Justificación del tema y motivación	7
1.2.	Objetivo general	9
1.3.	Objetivos específicos	9
2.	Marco teórico	10
2.1.	Referentes teóricos	10
2.1.1.	Formación y consolidación de la minería asturiana	10
2.1.2.	Movimiento obrero: de la Revolución de 1934 a la Huelgona.....	12
2.1.3.	Identidad obrera y cultura minera	14
2.1.4.	Reconversión industrial y transición justa en las cuencas mineras	15
2.1.5.	El Pozo Nicolasa: historia, declive y cierre	16
2.1.6.	Paisaje, patrimonio y memoria de las cuencas mineras	19
2.1.7.	Allan Sekula y John Tagg. La construcción política del archivo	20
2.2.	Referentes artísticos y visuales	22
2.2.1.	Pierre Gonnord. El retratista del alma humana	22
2.2.2.	Richard Avedon. <i>In the American West</i>	24
2.2.3.	Sebastião Salgado. La épica del esfuerzo	26
2.2.4.	Milton Rogovin. <i>Working People</i>	28
2.2.5.	August Sander. El archivo como retrato de una sociedad	29
2.2.6.	Archivos históricos de la minería. Memoria visual.....	30
2.2.7.	Otros lenguajes artísticos. Cómic, teatro, literatura, pintura y música	31
3.	Metodología	33
3.1.	Metodologías empleadas	33
3.2.	Técnica fotográfica	34

3.3.	Proceso y criterios de selección	36
3.4.	Consideraciones éticas y protocolo de consentimiento informado	38
4.	Diseño de la propuesta	38
4.1.	Statement	38
4.2.	Propuesta fotográfica	39
4.2.1.	Selección de retratos incluidos en la memoria	39
4.2.2.	El fotolibro: diseño y estructura	50
4.2.3.	Aciertos y errores técnicos del proceso	52
5.	Conclusiones.....	52
6.	Limitaciones y prospectiva	55
	Referencias bibliográficas.....	56

Índice de figuras

Figura 1. <i>Retrato grupal de unos mineros posando con sus respectivos candiles, bastones y las mulas de trabajo.</i>	8
Figura 2. <i>Cuencas carboníferas de Asturias. Municipios de la Cuenca del Narcea y la Cuenca Hullera Central.</i>	11
Figura 3. <i>Vista del barrio de Rioturbio, en el concejo asturiano de Mieres.</i>	12
Figura 4. <i>Reunión de mujeres de los mineros despedidos durante La Huelgona (1962).</i>	14
Figura 5. <i>Vista de labores de construcción en superficie del Pozo Nicolasa.</i>	16
Figura 6. <i>Mineros trasladan en camilla el cuerpo de un compañero fallecido tras el accidente de grisú del Pozo Nicolasa.</i>	18
Figura 7. <i>Lampistería del Pozo Nicolasa, Ablaña, Mieres.</i>	20
Figura 8. <i>Concepción, de la serie Gitanos de la Raya.</i>	23
Figura 9. <i>Billy Mudd, Trucker. Alto, Texas.</i>	25
Figura 10. <i>Mina de Oro de Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.</i>	27

1. Introducción

Este trabajo es un proyecto de fotografía documental sobre los últimos mineros que participaron en la extracción de carbón en el Pozo Nicolasa, la última explotación carbonífera asturiana en mantener activa esta actividad hasta su finalización definitiva el 17 de diciembre de 2024. Su propósito es construir una serie de retratos que preserven la memoria individual y colectiva de un oficio y una comunidad en el momento de su desaparición, sustentada en una investigación histórica, geográfica y visual que aporte contexto a cada decisión formal del reportaje.

El contexto que hace necesario el proyecto arranca mucho antes del cierre. En las cuencas mineras asturianas, sobre todo en los valles de los ríos Nalón y Caudal, esta actividad, además de generar empleo y desarrollo industrial, contribuyó a formar un sistema social donde la producción, la identidad colectiva y la organización del territorio estaban estrechamente relacionadas. La mina fue el eje que articuló la vida cotidiana durante más de un siglo. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX, y de manera más patente a partir de los años ochenta, la minería del carbón en España entró en una crisis estructural. El sector dejó de ser competitivo frente a otras energías y se vio envuelto entre las nuevas dinámicas del mercado global y las exigencias de liberalización impuestas por las nuevas políticas europeas en materia medioambiental. Todo ello desembocó en una reconversión industrial profunda con el cierre progresivo de explotaciones, una drástica reducción del empleo minero, despoblación y envejecimiento demográfico. Y, más allá del impacto económico, el cierre de las minas ha supuesto también una ruptura de los vínculos simbólicos y culturales que durante generaciones sostuvieron la identidad de estas comunidades.

1.1. Justificación del tema y motivación

La manera en que se percibe el trabajo minero no es casual: la imagen juega un papel clave en la construcción del imaginario colectivo. Sekula (1986) y Tagg (1988) demuestran que la fotografía industrial y los archivos no son simples registros objetivos, sino herramientas culturales que condicionan nuestra visión social. Tradicionalmente, estas imágenes han ensalzado la épica del esfuerzo y la figura del minero como héroe, ayudando a crear una identidad muy fuerte. No obstante, ese mismo enfoque implica decidir qué se queda fuera del

encuadre, lo que a menudo termina por ocultar realidades más amargas, como el daño físico en los cuerpos o la vulnerabilidad social de los trabajadores (figura 1).

Figura 1. *Retrato grupal de unos mineros posando con sus respectivos candiles, bastones y las mulas de trabajo.*



Fuente: Anónimo, ca. 1930. Muséu del Pueblo d'Asturies.

Desde la geografía humana crítica, el paisaje no es solo naturaleza, sino el resultado de prácticas sociales situadas en el tiempo (Cosgrove, 1998). Así, el entorno minero deja de ser un mero escenario físico para entenderse como una construcción social donde se forjan las relaciones de poder y los conflictos del colectivo. En este sentido, la memoria social nos enseña que el fin de la producción no borra el significado de un lugar. Connerton (1989, pp. 1-2) distingue entre la memoria que se deposita en objetos y monumentos y la que reside en el cuerpo de quienes practicaron un oficio, y ambas corren peligro cuando una industria cierra. Por tanto, patrimonializar es siempre un acto selectivo mediante el cual unos elementos del pasado son preservados y resignificados, mientras otros quedan marginados.

Bajo este prisma, surge una pregunta inevitable: ¿qué ocurre con los espacios industriales cuando dejan de cumplir su función productiva? El estudio del Pozo Nicolasa, en Mieres, sirve para analizar la transición de un enclave minero hacia dos posibles horizontes. Por un lado, su permanencia como un símbolo de memoria y patrimonio industrial más o menos conservado;

por otro, su reconversión práctica. En esta línea, HUNOSA (2025) ha planteado la transformación del pozo en una instalación de almacenamiento energético basada en un sistema de bombeo reversible. Este plan busca situar a Nicolasa como una pieza esencial en la estrategia de descarbonización, dándole un nuevo sentido a la infraestructura.

Para articular este análisis, el trabajo se apoya en tres ejes teóricos que operan en planos distintos y complementarios. El primero es la crítica de Sekula (1986) y Tagg (1988) al archivo fotográfico como dispositivo de poder. Ambos autores demuestran que ninguna imagen del trabajador es neutral, pues toda representación decide qué cuerpos merecen ser vistos, desde qué posición y con qué propósito. En esta premisa se basa la revisión crítica de la tradición fotográfica minera y justifica las decisiones formales del proyecto. El segundo eje es el concepto de lugares de memoria (Nora, 1984), que permite interpretar el Pozo Nicolasa no solo como una infraestructura productiva clausurada, sino como un espacio donde la identidad colectiva de la comunidad minera sigue consolidándose en el momento preciso de su desaparición; esa condición de umbral entre la historia viva y la memoria es la que confiere al reportaje su dimensión más urgente. El tercer eje es la noción de paisaje cultural (Cosgrove, 1998; Sabaté Bel y Benito del Pozo, 2010), que aporta el marco para leer el entorno minero no como escenario residual de la industria, sino como expresión material de un modelo económico y de las relaciones de poder y de arraigo que lo sostuvieron durante más de un siglo.

1.2. Objetivo general

Documentar fotográficamente a los últimos mineros del Pozo Nicolasa mediante una serie de retratos, construida sobre una investigación documental y visual, con el propósito de dejar constancia de un oficio y una comunidad.

1.3. Objetivos específicos

Para alcanzar el objetivo general se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Reconstruir el contexto histórico, social y territorial de la minería del carbón en Asturias, con especial atención al Pozo Nicolasa, para fundamentar la relevancia del proyecto fotográfico en el momento concreto de su cierre.
- Analizar críticamente la tradición de representación fotográfica del trabajo minero.

- Realizar una serie de retratos fotográficos de mineros del Pozo Nicolasa, aplicando criterios formales de estatismo, frontalidad y fondo negro como posición ética y documental frente a la estetización del trabajo.
- Evaluar la función del retrato fotográfico como instrumento de preservación de la memoria obrera en contextos de desindustrialización y cierre, conectando los resultados de la serie con el marco teórico desarrollado.

2. Marco teórico

Este capítulo desarrolla la fundamentación teórica del proyecto en dos bloques: los referentes conceptuales que sustentan la investigación y los referentes artísticos y visuales que orientan sus decisiones formales.

2.1. Referentes teóricos

A continuación se expone el recorrido histórico y conceptual del proyecto, desde los orígenes de la minería asturiana hasta la crítica teórica del archivo fotográfico como dispositivo de poder.

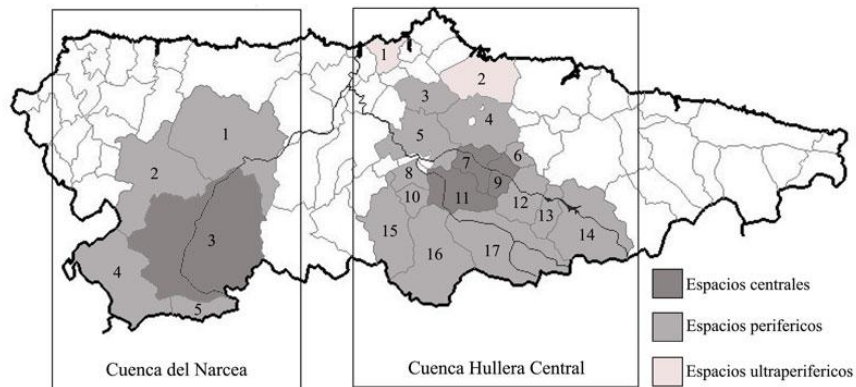
2.1.1. Formación y consolidación de la minería asturiana

La minería del carbón en Asturias tiene un origen temprano. Las primeras licencias de explotación datan del reinado de Felipe II (Muñiz López, 2017), y se concentró desde entonces en los municipios distribuidos entre la Cuenca del Narcea y la Cuenca Hullera Central (Suárez Antuña, 2005) (figura 2).

Su consolidación como actividad industrial fue, no obstante, lenta y desigual, y no llegaría hasta el siglo XIX. Ese fue el momento en que la minería se integró plenamente en el proceso de industrialización asturiano: en 1833 se fundó la Real Compañía Asturiana de Minas, impulsada por capital de la familia belga Lesoinne junto a socios catalanes (Bahamonde Magro y Martínez Martín, 1994; Muñiz Sánchez, 2019). A esta iniciativa empresarial le siguieron las grandes obras de infraestructura que hasta entonces habían faltado. La Carretera Carbonera, terminada en 1842, unió las cuencas mineras con el puerto de Gijón y facilitó el comercio exterior del carbón asturiano (Ojeda, 1985); una década más tarde, en 1852, la línea de ferrocarril Langreo-Gijón multiplicó la capacidad de transporte desde las cuencas centrales hasta la costa (Gómez Mendoza, 1982). El resultado de todo ello fue un nuevo paisaje

industrial con pozos, escombreras, castilletes y poblados obreros, que reorganizó por completo el territorio y la vida cotidiana de sus habitantes (Álvarez Areces, 2010).

Figura 2. *Cuencas carboníferas de Asturias. Municipios de la Cuenca del Narcea y la Cuenca Hullera Central.*



Fuente: Suárez Antuña, 2005. Municipios: Cuenca del Narcea: 1) Tineo, 2) Allande, 3) Cangas del Narcea, 4) Ibias, 5) Degaña. Cuenca Central: 1) Castrillón, 2) Gijón, 3) Llanera, 4) Siero, 5) Oviedo, 6) Bimenes, 7) Langreo, 8) Morcín, 9) San Martín del Rey Aurelio, 10) Riosa, 11) Mieres, 12) Laviana, 13) Sobrescobio, 14) Caso, 15) Quirós, 16) Lena, 17) Aller.

El siglo XX consolidó a la minería como eje central de la economía asturiana, pero también trajo consigo una conflictividad social creciente. La Primera Guerra Mundial disparó la demanda de carbón al interrumpirse el suministro británico, lo que se tradujo en un notable aumento de la producción y del empleo; ahora bien, ese crecimiento puso de manifiesto las debilidades estructurales del sector, y las duras condiciones de trabajo favorecieron el desarrollo de una conciencia obrera fuertemente sindicalizada (Shubert, 1984).

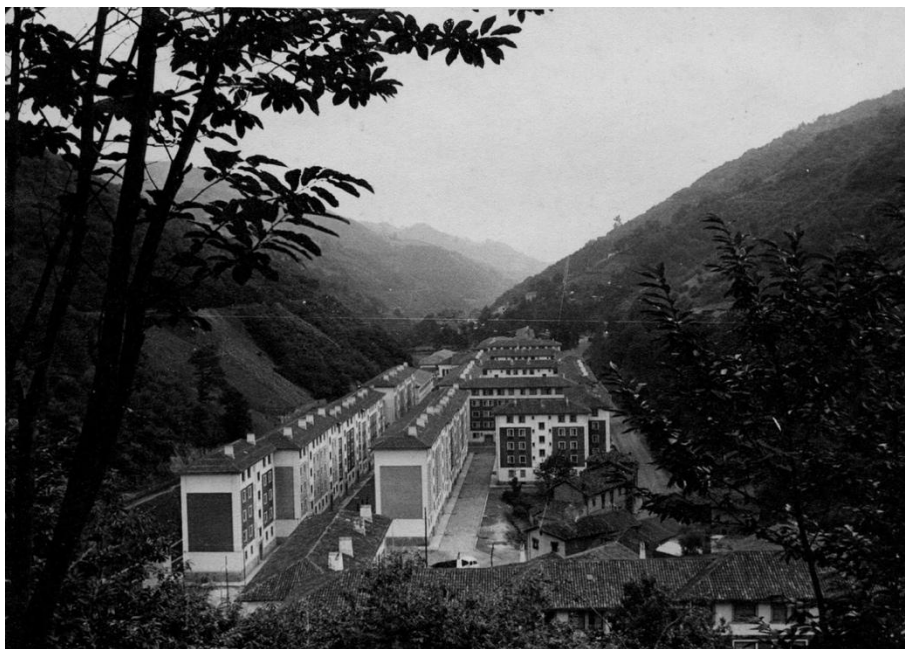
La bonanza bélica resultó pasajera. La crisis de posguerra y la competencia del carbón extranjero provocaron una brusca caída de la producción durante la década de 1920, y ni los intentos de protección estatal emprendidos durante la Segunda República bastaron para devolver al sector una estabilidad duradera antes de 1936 (Shubert, 1984). La Guerra Civil revirtió momentáneamente esa fragilidad: la necesidad de garantizar el suministro energético y abastecer a la industria armamentística otorgó de nuevo a las minas asturianas un valor estratégico que las convirtió en objetivo prioritario del conflicto.

Tras la Guerra Civil, el régimen franquista, en un contexto de aislamiento internacional y autarquía económica, situó al carbón asturiano como la principal fuente de energía del país. Ese periodo estuvo marcado por la implantación de un modelo de paternalismo industrial,

materializado en viviendas, escuelas y equipamientos sociales como los del barrio de Rioturbio en Mieres (figura 3). Si bien estas iniciativas mejoraron ciertos aspectos de la vida cotidiana, también reforzaron mecanismos de control sobre los trabajadores (Babiano Mora, 1998).

A partir de la década de 1960, esa misma minería se convertiría en uno de los principales focos de oposición obrera a la dictadura, consolidando la imagen del minero como figura de resistencia (Soto Carmona, 1998), un protagonismo que se desarrolla con mayor detalle en el epígrafe siguiente.

Figura 3. *Vista del barrio de Rioturbio, en el concejo asturiano de Mieres.*



Fuente: Anónimo, ca. 1938. Muséu del Pueblo d'Asturies.

2.1.2. Movimiento obrero: de la Revolución de 1934 a la Huelgona

El auge de la minería del carbón en Asturias no puede entenderse únicamente como un fenómeno económico, sino como un proceso de transformación social de gran alcance, que atrajo a miles de trabajadores y dio lugar a un movimiento obrero firmemente estructurado en torno al socialismo y al anarquismo (Shubert, 1984). Este proceso de politización alcanzó uno de sus momentos culminantes en la Revolución de Octubre de 1934, cuando la Alianza Obrera —una coalición de socialistas, comunistas y anarquistas que respondió a la entrada de la CEDA en el gobierno de la República, interpretada por la izquierda como el preludio de un giro fascista— protagonizó una insurrección armada. Pertrechados con dinamita y armas

tomadas de depósitos militares, los mineros llegaron a proclamar la "República Socialista de Asturias" y a tomar Oviedo durante varios días, antes de que la revuelta fuera aplastada con una dureza extrema por el Ejército de África, coordinado desde Madrid por el general Francisco Franco. La represión dejó miles de bajas entre los mineros y cerca de 30.000 detenciones, y esa brutalidad posterior dejó una herida profunda en la memoria colectiva de la izquierda española y contribuyó decisivamente a polarizar la sociedad, sembrando un odio entre bloques que solo tres años después desembocaría en la Guerra Civil de 1936 (Shubert, 1984). Tras la Guerra Civil, el régimen franquista instauró un modelo autoritario de relaciones laborales, pero las cuencas mineras mantuvieron una intensa conflictividad, especialmente a partir de la década de 1960 (Soto Carmona, 1998).

En este contexto se enmarca la huelga minera de Asturias de 1962, La Huelgona, que nació precisamente del gesto de siete mineros en el Pozo Nicolasa que decidieron abandonar el tajo en protesta por la reorganización unilateral de los turnos y las precarias condiciones salariales (Fundación Juan Muñiz Zapico, 2012). Los siete fueron sancionados con la suspensión de empleo y sueldo, castigo que en lugar de disuadir a sus compañeros encendió la protesta. La huelga, de dos meses de duración, se extendió primero por las minas y siderúrgicas de Asturias y después por 23 provincias españolas (Vega García, 2013), pero se sostuvo sobre todo gracias a la valentía de las mujeres (figura 4), que rompieron sus roles tradicionales para enfrentar a la dictadura.

Mientras el régimen aplastaba cualquier vestigio de sindicalismo libre, figuras como Anita Sirgo, Tina Pérez y Tina Marrón organizaron la resistencia en la sombra: simulaban cumpleaños con cafeteras sobre la mesa para poder reunirse sin levantar sospechas, memorizaban cada plan para no dejar rastro escrito, y en los pozos formaban piquetes que avisaban con granos de maíz (una forma de llamar "gallinas") a quienes se prestaban a volver al trabajo cuando algún esquirol lo intentaba. Gestionaron también comedores en las parroquias, al amparo de lo que en la época se llamó el "blindaje de la sotana", y llegaron a entrelazarse en los brazos ante la Guardia Civil para impedir que se llevaran detenida a ninguna de ellas. Sirgo pagó ese liderazgo con torturas y el rapado de su cabeza a navajazos, un castigo que ella misma convirtió en símbolo de lucha. Su determinación, y la de tantas otras, obligó finalmente al Gobierno a aprobar y publicar en el Boletín Oficial del Estado una subvención extra por tonelada de carbón, lo que permitió aumentar los salarios y propició el

regreso de los mineros al trabajo con una victoria tangible. Más allá de lo económico, el éxito de los "siete de la Nicolasa" y el papel clave de las mujeres demostraron que la resistencia pacífica y la unidad podían doblegar la mano de hierro de la dictadura (Fundación Juan Muñiz Zapico, 2012).

Figura 4. *Reunión de mujeres de los mineros despedidos durante La Huelgona (1962).*



Fuente: Fundación Juan Muñiz Zapico. (s. f.). Archivo de la Fundación Juan Muñiz Zapico.

Fotografía cedida por Francisco González.

2.1.3. Identidad obrera y cultura minera

El resultado de estos procesos fue la configuración de una sociedad minera con rasgos culturales específicos. El trabajo en la mina generó un fuerte sentimiento de pertenencia colectiva, reforzado por la experiencia compartida del riesgo y la lucha. La figura del minero adquirió un alto valor simbólico, asociada tanto al sacrificio físico como a la dignidad del trabajo manual y la resistencia frente a la explotación (Vega García, 2013). Esta imagen se consolidó no solo a través de la acción sindical, sino también mediante relatos orales, rituales comunitarios y representaciones culturales que circularon ampliamente en el ámbito regional.

Desde una perspectiva sociológica y antropológica, puede afirmarse que la minería del carbón en Asturias dio lugar a una identidad obrera profundamente arraigada, que trascendió el ámbito laboral para impregnar la vida social y cultural de las cuencas: los conflictos laborales,

los sindicatos (SOMA y CC.OO.) y la solidaridad entre mineros marcaron las costumbres locales. El “amor-odio” al trabajo de la mina, las tradiciones obreras (huelgas, barricadas con lemas como UHP: *Uníos Hermanos Proletarios*), y la cohesión en las fiestas patronales (Santa Bárbara) son testimonios de cómo la minería impregnó la vida cotidiana.

Esta identidad se mantuvo activa incluso en los momentos de crisis y reconversión, actuando como un marco de referencia desde el cual los trabajadores interpretaron los cambios económicos y defendieron sus derechos. La identidad obrera minera no puede reducirse a una categoría homogénea. En el caso asturiano, es posible distinguir al menos tres dimensiones interrelacionadas: una identidad laboral vinculada a la experiencia compartida del riesgo; una identidad política articulada a través del sindicalismo y la conflictividad; y una identidad territorial, en la que la pertenencia a la cuenca minera trabaja como marcador colectivo. Esta estratificación permite comprender por qué el cierre de las explotaciones afectó no solo al empleo, sino al entramado simbólico que sostenía la cohesión comunitaria (Vega García, 2013; Vega García y Díaz Martínez, 2022).

2.1.4. Reconversión industrial y transición justa en las cuencas mineras

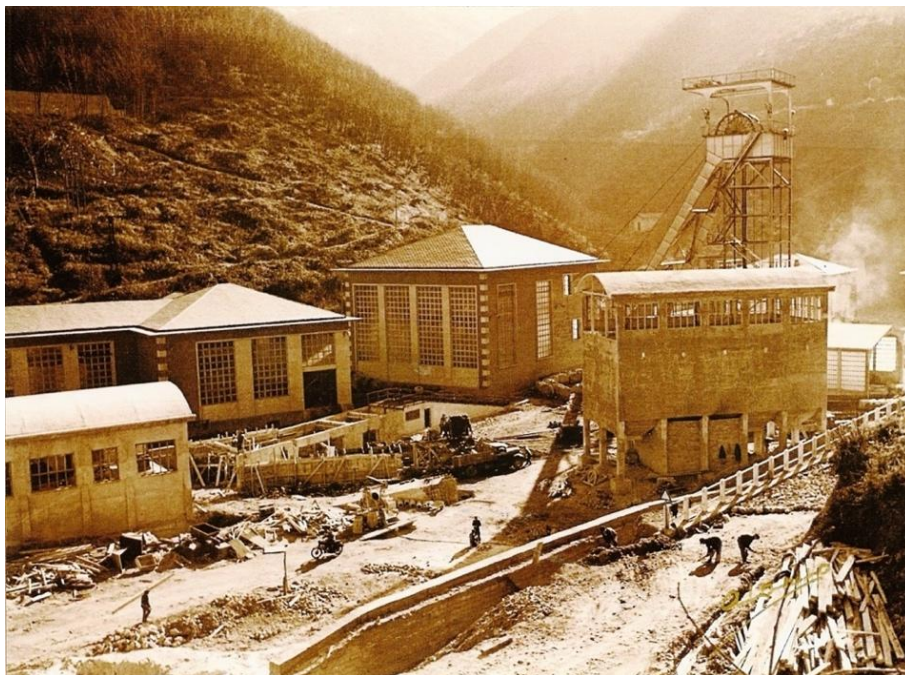
El declive de la minería del carbón en Asturias se inscribe en un proceso más amplio de transformación del sistema energético español y europeo. A partir de la década de 1980, la pérdida de competitividad del carbón y las exigencias de liberalización impuestas por la integración en la Comunidad Económica Europea precipitaron una crisis estructural que culminó en el Plan de la Minería del Carbón de 1989, primer gran hito de una reconversión que estableció una reducción progresiva de la producción y el empleo acompañada de medidas compensatorias para el desarrollo alternativo de las comarcas afectadas (del Rosal Fernández, 2004; González Rabanal, 2005). Los sucesivos programas de prejubilaciones, indemnizaciones e inversión a través de los Fondos Miner amortiguaron parcialmente el golpe, pero no lograron consolidar un tejido productivo capaz de absorber a la población activa más joven (Fernández García et al., 2007; Ruiz-Valdepeñas, 1992). El resultado fue un proceso de despoblación y envejecimiento demográfico que todavía hoy persiste en las cuencas mineras y que se tradujo, entre las décadas de 1990 y 2000, en marchas, encierros y huelgas que expresaban tanto la percepción de abandono institucional como una crisis no solo económica, sino también cultural y simbólica del desarraigo de comunidades enteras (Vega García y Díaz Martínez, 2022).

El concepto de transición justa, incorporado a la agenda climática internacional, adquirió en este contexto una relevancia creciente. Tras el acuerdo marco de 2019, las instituciones plantearon la necesidad de combinar la protección social de los trabajadores con estrategias de desarrollo sostenible para los territorios afectados (Instituto para la Transición Justa, 2020; Ministerio para la Transición Ecológica, 2018). Diversos estudios advierten, sin embargo, que su implementación práctica se ve condicionada por dinámicas administrativas centralizadas y escasa participación local (Gutiérrez et al., 2022). El caso del Pozo Nicolasa ilustra con precisión estas dinámicas: su cierre definitivo el 17 de diciembre de 2024 evidenció las dificultades de una transición energética que, cuando no va acompañada de una reconfiguración social efectiva, gestiona el cierre sin transformar de fondo el modelo (Vega García y Díaz Martínez, 2022).

2.1.5. El Pozo Nicolasa: historia, declive y cierre

El Pozo Nicolasa (figura 5) constituye uno de los enclaves más significativos de la minería del carbón en Asturias, tanto por la duración de su actividad como por su carga simbólica dentro de la memoria obrera regional. Situado en el concejo de Mieres, en la cuenca del río Caudal, su trayectoria permite observar de manera concreta los grandes procesos históricos que han marcado la minería asturiana desde el siglo XIX hasta su desaparición en el siglo XXI.

Figura 5. *Vista de labores de construcción en superficie del Pozo Nicolasa.*



Fuente: Archivo histórico de HUNOSA, ca. 1956.

Vinculada inicialmente a la Fábrica de Mieres, uno de los complejos industriales más importantes de la región, la mina respondió a la necesidad de asegurar el suministro de carbón para la producción siderúrgica y metalúrgica (Álvarez Areces, 2000). En 1956 completó su transición de explotación extractiva de montaña a pozo vertical, lo que permitió alcanzar capas de carbón mucho más profundas y marcó el paso definitivo hacia un sistema de extracción industrial de gran escala.

La creación de HUNOSA en 1967 supuso un cambio decisivo en su gestión: la nacionalización parcial del sector respondió a la crisis de rentabilidad de muchas explotaciones privadas y a la necesidad de sostener el empleo en las cuencas mineras (González Rabanal, 2005), aunque como se ha señalado, se inscribe igualmente en el marco de la política energética franquista y su apuesta por el control estatal de los recursos minerales. Bajo gestión pública, el Pozo Nicolasa mantuvo su papel como generador de empleo y referente identitario de la comunidad local.

Desde el punto de vista social, fue un espacio clave de sociabilidad obrera. Alrededor de la explotación se articuló una red de relaciones laborales, familiares y vecinales que reforzaron el sentimiento de pertenencia a una comunidad minera, apoyada en experiencias compartidas de trabajo pero también en la participación en movilizaciones y conflictos que marcaron la historia reciente de las cuencas (Vega García y Díaz Martínez, 2022).

Uno de los episodios más traumáticos en su historia fue el accidente ocurrido el 31 de agosto de 1995 (figura 6), cuando una explosión de grisú a 400 metros de profundidad, en la capa octava del pozo, causó la muerte de catorce mineros: diez de HUNOSA y cuatro contratados checos (La Voz de Asturias, 2020). La conmoción social suscitó huelgas de solidaridad y un escrutinio intenso sobre la seguridad minera. Este suceso tuvo un fuerte impacto en la sociedad asturiana y puso de relieve, una vez más, la peligrosidad inherente al trabajo minero incluso en contextos de aparente modernización tecnológica. En 1996 se inauguró en Mieres el Monumento Internacional al Minero, cuya llama se enciende cada 31 de agosto en homenaje a los catorce fallecidos (Ayuntamiento de Mieres, s. f.). Desde entonces, el enclave quedó asociado en la memoria colectiva no solo al trabajo y la lucha, sino también a la pérdida y al duelo, reforzando su condición de lugar de memoria en el sentido que Nora (1984) otorga al término.

Figura 6. *Mineros trasladan en camilla el cuerpo de un compañero fallecido tras el accidente de grisú del Pozo Nicolasa.*



Fuente: Eduardo Urdangaray, 31 de agosto de 1995. Archivo Histórico Minero.

En las últimas décadas de su actividad, el Pozo Nicolasa adquirió un carácter excepcional al convertirse en una de las últimas explotaciones de carbón en funcionamiento en Asturias. Su conexión con la central térmica de La Pereda y su integración en la estrategia de HUNOSA le permitieron sobrevivir cuando otras minas cerraban (González Rabanal, 2005), lo que le otorgó un valor simbólico añadido como testimonio de la persistencia del sector en un contexto de declive generalizado.

El cierre definitivo de la mina antes mencionado marcó el final de una etapa histórica. Para muchos trabajadores, no implicó solo la pérdida del empleo, sino la desaparición de un marco vital que había estructurado sus biografías y relaciones sociales durante décadas (Vega García y Díaz Martínez, 2022). Las galerías, hoy sin actividad extractiva, y los registros de personal conservan, además de su valor administrativo, las trayectorias vitales de generaciones de familias asturianas. Ese momento concreto, el paso de la actividad al cierre, es el que justifica documentar fotográficamente a los últimos mineros en activo antes de que la transición los convierta en memoria.

2.1.6. Paisaje, patrimonio y memoria de las cuencas mineras

Las cuencas mineras constituyen hoy espacios profundamente transformados por más de un siglo de actividad extractiva. Desde la perspectiva de los estudios del paisaje, estos territorios pueden entenderse como paisajes culturales, resultado de la interacción prolongada entre la sociedad minera y el medio físico (Cosgrove, 1998; Sabaté Bel y Benito del Pozo, 2010): el relieve modificado y las infraestructuras asociadas no son el resultado meramente funcional de la explotación, sino la expresión material de un modelo económico y social basado en la utilización intensiva de los recursos naturales y de la fuerza de trabajo.

Una vez cesa la actividad productiva, ese mismo paisaje se convierte en objeto de un proceso distinto: la patrimonialización. Huyssen (1995) relaciona este impulso conservacionista con la velocidad del cambio histórico: cuanto más deprisa desaparece algo, mayor es la ansiedad por preservarlo, con el riesgo de que el pasado se convierta en espectáculo museificado y la memoria viva quede sustituida por una representación que ya no cuestiona a nadie. Su expresión institucional más visible en Asturias es el Museo de la Minería y de la Industria de Asturias (MUMI), en El Entrego. Vega García (2013) señala, por otra parte, que la exaltación de la épica del trabajo en este tipo de espacios convive a menudo con el olvido de los conflictos laborales y el sufrimiento cotidiano: el museo conserva una versión de la memoria minera y deja fuera otras.

Esta lectura se extiende más allá de las infraestructuras productivas. Las colonias obreras, la toponimia urbana y espacios como los templos dedicados a Santa Bárbara evidencian la centralidad de la mina en la vida cotidiana; la misma lógica se aplica a la lampistería, umbral simbólico entre la vida en superficie y el interior de la tierra, donde comienza y termina cada jornada. Que el reportaje fotográfico que acompaña a este trabajo haya sido realizado precisamente en ese espacio no es una decisión estética: es un posicionamiento que sitúa los retratos en el límite más cargado de la cultura minera, convirtiendo la propia sesión en un acto de inscripción en el paisaje antropológico de Nicolasa. Frente a esa misma lógica patrimonializadora, la que convierte castilletes, colonias y museos en objeto de conservación, el archivo fotográfico de trabajadores todavía en activo ocupa un lugar distinto: no monumentaliza, documenta un presente a punto de convertirse en pasado.

Connerton (1989, pp. 73-74) distingue entre la memoria inscrita, depositada en monumentos, archivos y museos, y la memoria incorporada, que reside en los hábitos del cuerpo, en los

gestos repetidos durante décadas y en el saber físico que no admite traslado a ningún soporte material. La patrimonialización del castillete o de la lampistería puede preservar la primera; la segunda, en cambio, desaparece con el cuerpo de quienes la practicaron, y ningún museo puede sustituirla por completo. La fotografía, tomada mientras ese cuerpo todavía porta el oficio, es probablemente el único registro capaz de dejar constancia de ella, aunque sea de forma parcial.

Mitchell (2002, p. 1) propone entender el paisaje como un verbo más que como un sustantivo: algo que se produce activamente mediante decisiones de selección y encuadre, no algo que simplemente existe y se documenta. Fotografiar en la lampistería (figura 7), elegir el fondo negro y situar al minero en el centro del plano son, en ese sentido, actos de *landscaping*; decisiones que participan en la producción del paisaje minero, y en su resignificación a través del cuerpo del sujeto retratado, más que en su mera descripción desde fuera.

Figura 7. *Lampistería del Pozo Nicolasa, Ablaña, Mieres.*



Fuente: Eduardo Urdangaray, 27 de diciembre de 2024. Archivo Histórico Minero.

2.1.7. Allan Sekula y John Tagg. La construcción política del archivo

Allan Sekula y John Tagg representan el núcleo crítico sobre el que se apoya la reflexión teórica del proyecto, y conviene detenerse en sus tesis con la atención que merecen, porque no se trata de referencias decorativas sino de instrumentos conceptuales sin los cuales el trabajo

fotográfico sobre los mineros de Nicolasa correría el riesgo de reproducir, sin saberlo, exactamente aquello que pretende cuestionar. Sekula, especialmente en *The Body and the Archive* (1986, p. 10), y Tagg, en *The Burden of Representation* (1988), elaboran de manera independiente pero convergente una misma hipótesis fundamental: que la fotografía no es un espejo neutro de la realidad, sino un dispositivo de poder que produce significado, que construye versiones de la historia, y que esas versiones no son inocentes ni aleatorias, sino que responden a intereses concretos, a jerarquías sociales, a decisiones sobre quién merece ser visto, cómo y desde qué posición.

Sekula (1986) entiende el archivo fotográfico como un campo de disputa simbólica más que como un simple depósito de memoria. Su estudio de los usos policiales, médicos y criminológicos de la fotografía en el siglo XIX muestra que estas instituciones convirtieron la fotografía en una herramienta de clasificación y control social, mediante protocolos como la ficha policial de frente y perfil o el registro antropométrico. El retrato del trabajador, del preso, del enfermo o del minero cumplía originalmente una función de identificación y vigilancia, antes que de reconocimiento de su dignidad. Tagg (1988), por su parte, insiste en que la fotografía no posee un valor documental intrínseco. Ese valor le es otorgado por las instituciones que la producen, la conservan y la distribuyen, instituciones que tienen sus propias agendas y que seleccionan, al hacerlo, qué fragmentos del pasado merecen perdurar y cuáles pueden desaparecer sin consecuencias. Ambos autores coinciden, en definitiva, en que la supuesta transparencia de la imagen fotográfica es una construcción ideológica; que creer que la cámara simplemente registra equivale a ignorar todo lo que ocurre antes y después del disparo. ¿Quién decide apuntar hacia dónde?, ¿quién archiva el resultado?, ¿quién lo exhibe y con qué propósito?

Benjamin (1931/2022), en su *Pequeña historia de la fotografía*, anticipa parte de este argumento al señalar que la fotografía no es inocente respecto a las estructuras de poder que la rodean, y que leer una imagen sin atender a esas estructuras equivale a leerla a medias. Esa advertencia, que el autor formuló observando el trabajo de August Sander, sigue siendo válida nueve décadas después cuando se trabaja con los últimos mineros de un pozo que cierra.

Estas tesis resultan cruciales para el presente proyecto en un sentido doble y complementario. Por un lado, obligan a revisar el archivo histórico de la fotografía minera asturiana con una mirada que va más allá de lo que las imágenes muestran explícitamente: las ausencias, los

encuadres sistemáticamente elegidos, los cuerpos que aparecen en determinadas posiciones y no en otras, la representación de la mina como espacio heroico o como espacio de miseria según quién financiara la imagen y para qué fin. Por otro, sitúan la práctica fotográfica actual ante una gran responsabilidad, ya que, si toda imagen construye más de lo que documenta, entonces el fotógrafo que trabaja hoy sobre el mundo minero no puede limitarse a registrar con buena voluntad y esperar que el resultado hable por sí solo. Debe tomar decisiones conscientes sobre la forma, la distancia, la luz, el encuadre y el contexto de exhibición; y debe asumir que esas decisiones son, en último término, decisiones políticas.

2.2. Referentes artísticos y visuales

La pregunta que Sekula y Tagg plantean desde la teoría, quién decide qué cuerpos merecen ser vistos y con qué propósito, ha encontrado en la práctica fotográfica respuestas formales distintas y, a veces, contradictorias. Los referentes que se analizan a continuación no son un catálogo de influencias sino un conjunto de posiciones ante ese mismo problema: cómo representar al trabajador sin convertirlo en símbolo ni reproducir los mecanismos de clasificación que la fotografía ha ejercido históricamente sobre los cuerpos subalternos.

2.2.1. Pierre Gonnord. El retratista del alma humana

Pierre Gonnord (Cholet, 1963 – Madrid, 2024) llegó a Madrid en 1988, con 25 años, siguiendo a una amiga que se había trasladado allí, y desde el primer día le pareció una ciudad abierta y generosa, una sociedad en transformación que colocaba rápidamente la capital entre las más atractivas de Europa (Díaz-Guardiola, 2025). La fotografía no fue una vocación temprana sino el resultado de una búsqueda lenta que encontró su momento en la adversidad. El vuelco definitivo llegó en 1996, cuando la muerte de su hermano mayor le sacudió con una fuerza que le dejó, por un tiempo, sin orientación. Decidió entonces cuál sería su proyecto personal: acercarse a desconocidos e intentar mostrar su vida en un retrato. La fotografía se convirtió, según sus propias palabras, en un chaleco salvavidas (Díaz-Guardiola, 2025).

Su trayectoria arrancó con *Interiors* (Madrid, 1999), siguió con *City* (Nueva York, 2001) y posteriormente con series como *Regards* (2000-2003), *Far East* (Japón, 2003) y *Utópicos* (2004-2005). A partir de ahí, Gonnord realizó un trabajo siempre guiado por el mismo impulso: fotografiar comunidades con raíces profundas, realidades en vías de extinción, personas a quienes él llamaba gentes en peligro. Gitanos de la Raya, trabajadores inmigrantes del Magreb

en los invernaderos de Almería, mineros de la cuenca astur-leonesa, monjes ortodoxos en el Alentejo, los Cárpatos y Grecia. Todos ellos retratados con fondos negros de los que parecían emerger, fotografiados con luz del alba o del atardecer, en sesiones que raramente superaban el minuto y que condensaban semanas o meses de convivencia previa sin cámara de por medio (Morales, 2024). Ese minuto de sesión era una decisión estética y ética a la vez. Si se alargaba, los retratados podían convertirse en modelos, y con ello se perdía la frescura del encuentro virginal con la cámara.

En la fotografía *Concepción*, Gonnord (2006) retrata a una mujer de cabello negro, vestida con un manto de tonos oscuros que cubre sus hombros y parte del cuerpo, con la mirada fija y directa a cámara (figura 8). El fondo negro elimina cualquier referencia contextual y el encuadre en plano medio corto concentra la atención en el rostro y la figura. La iluminación lateral genera un marcado contraste de luces y sombras que acentúa el volumen del rostro y otorga a la imagen una profundidad pictórica característica del trabajo del autor.

Figura 8. *Concepción*, de la serie *Gitanos de la Raya*.



Fuente: Gonnord, 2006.

La obra de Gonnord se sitúa en una encrucijada poco frecuente en la fotografía contemporánea: la de quien asume conscientemente una herencia pictórica sin convertirla en cita ni en pastiche, sino en método. Sus retratos invocan de manera inmediata el claroscuro barroco de Velázquez, Zurbarán, Ribera y Caravaggio (Levenfeld y Vallhonrat, 2016). Lo que comparte con aquellos pintores no es un repertorio de recursos visuales sino una convicción sobre la luz: que cuando se usa con austeridad y precisión puede conferir a un rostro una presencia que trasciende el instante en que fue captado. Aunque desde el principio de su carrera la crítica lo vinculó de forma recurrente a los grandes maestros del Siglo de Oro español, Gonnord terminó por distanciarse de esa etiqueta, que consideraba como una simplificación de su trabajo. Sus referentes declarados eran otros: en literatura, autores que indagan en la psicología humana como Dostoievski, Faulkner, Chéjov o Borges; en el cine, la tradición expresionista del cine mudo; y en fotografía, la obra de Brassai como influencia principal (Morales, 2024). Este fotógrafo húngaro fue el primero en revelarle que ser retratista supone un viaje largo y constante hacia la existencia humana, hacia lo que Gonnord llamaba la *part commune d'humanité* (Espacio Fundación Telefónica, 2015).

Su trabajo con los mineros asturianos, materializado en *De Laboris* para el Museo Universidad de Navarra dentro del programa Tender Puentes (Museo Universidad de Navarra, 2016), ilustra con exactitud ese método y esa herencia simultáneamente. Gonnord dialogó con los retratos históricos de Napper, Laurent y Tenison pertenecientes a la colección, estableciendo sin esfuerzo una continuidad que otros habrían tenido que forzar: sus mineros y sus gitanos de la Raya encajaban en los huecos dejados por aquellos fotógrafos pretéritos porque compartían con ellos un mismo principio técnico y ético, individuos aislados sobre fondos neutros, retratados a la luz del día, en sus vestimentas cotidianas, con una agudeza psicológica que el tiempo no había disminuido sino confirmado. La tradición, en Gonnord, no es un punto de partida sino un interlocutor permanente; un modo de afirmar que aquello que desaparece puede, sin embargo, ser fijado con la misma dignidad con que los maestros antiguos inmortalizaron a sus contemporáneos.

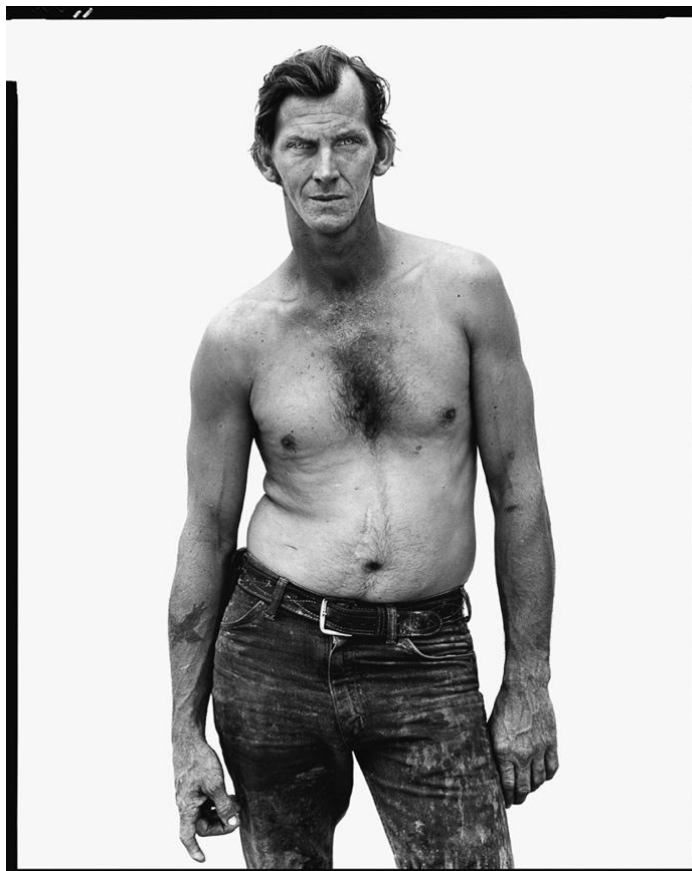
2.2.2. Richard Avedon. *In the American West*.

Richard Avedon llegó al oeste americano en 1979 con una cámara de gran formato, un fondo blanco y una convicción que pocos fotógrafos de su generación habrían sabido formular con tanta claridad: que la verdad de un ser humano no reside en el contexto que lo rodea, sino en

la superficie. Durante cinco años recorrió Wyoming, Montana, Nevada y Texas fotografiando a trabajadores del matadero, mineros, presos, parejas, recolectores de cosecha, buscadores de petróleo, vagabundos o camareras. Los retrató sin fondo, sin paisaje apabullante, sin la narrativa tranquilizadora del entorno. Solo el cuerpo. Solo el rostro. Lo que Avedon descubrió en ese proyecto no fue América, sino algo más antiguo y más difícil de nombrar: la manera en que la vida deja su firma en el cuerpo. Sus sujetos no posan como iconos del esfuerzo ni como víctimas de la explotación. Están ahí con una presencia que, más que compasión o admiración, reclama ser mirada.

En la fotografía *Billy Mudd, trucker*, Avedon (1985b) retrata a un camionero sin camisa, de complexión robusta, hombros ligeramente caídos, con una cicatriz visible en el estómago, brazos caídos a los lados, mirada directa a cámara (figura 9). El torso desnudo y la cicatriz quedan expuestos sin filtros, mientras el rostro conserva un gesto sereno, casi impasible, que no busca comunicar emoción alguna. El fondo blanco elimina cualquier referencia contextual y el encuadre en plano americano centra la atención en el cuerpo.

Figura 9. *Billy Mudd, Trucker. Alto, Texas.*



Fuente: Avedon, 1985b.

Hay en *In the American West* (Avedon, 1985a) una decisión en la que merece la pena detenerse, porque es también, en el fondo, una declaración política. Avedon aplicó a los trabajadores del oeste el mismo protocolo visual que había utilizado durante décadas para retratar a Truman Capote, a los Rolling Stones o a las modelos de Vogue. El mismo formato, la misma luz, el mismo fondo, la misma atención...

Esa equivalencia formal no es neutral, sostiene que el cuerpo de todos los que aparecen retratados en el proyecto, merece exactamente el mismo espacio visual que el de cualquier figura del poder cultural o económico. El fondo blanco, que en el mundo de la moda había sido siempre un dispositivo de idealización se convierte aquí en lo contrario, en un dispositivo de igualación.

In the American West (Avedon, 1985a), el trabajo que realizó en esos años, no enseña a fotografiar, enseña a mirar; es una lección sobre la dignidad como método. Avedon demostró que renunciar al contexto no empobrece el retrato; al contrario, lo obliga a sostenerse sobre lo único que importa, la presencia del otro. El estatismo, la frontalidad, el fondo que elimina toda distracción narrativa son decisiones que concentran la mirada en el rostro y en el cuerpo como únicos documentos posibles de una vida. Esa es la “enseñanza” que este trabajo deja a cualquier fotógrafo que trabaje con personas reales en entornos de trabajo: la confianza en que la quietud dice más que la acción, y en que la honestidad formal es, más que nada, una posición ética.

2.2.3. Sebastião Salgado. La épica del esfuerzo

Sebastião Salgado es la referencia inevitable cuando se trabaja sobre el trabajo extractivo, y lo es en un sentido que va más allá de la mera admiración estética. Su obra constituye un problema al mismo tiempo que una lección, un modelo que hay que asumir con la misma honestidad con la que habría que tomar distancia de él.

En series como *Gold* (Salgado, 2019), realizada en la mina de Serra Pelada en Brasil, o en *Workers* (Salgado, 1993), donde recorre durante más de una década los escenarios del trabajo manual en todo el mundo, Salgado desarrolla una capacidad para capturar la textura del esfuerzo físico que no tiene parangón en la fotografía documental contemporánea.

En una de las imágenes más conocidas de su trabajo realizado en Serra Pelada, Salgado (1986/2019) fotografía desde un punto de vista elevado una columna de garimpeiros

ascendiendo por escaleras de barro bajo la lluvia (figura 10). La luz difusa y el blanco y negro organizan la masa humana en diagonales que recorren el encuadre de esquina a esquina, generando una tensión visual que remite a la iconografía épica de las vanguardias del siglo XX. La potencia compositiva de la imagen opera a escala colectiva: la dignidad que Salgado otorga al trabajador es la dignidad de la masa, no la del sujeto individual. Es precisamente esa escala la que el presente proyecto desplaza hacia el retrato singular.

Figura 10. *Mina de Oro de Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.*



Fuente: Salgado, 1986/2019.

Su influencia sobre el presente proyecto es técnica y conceptual a la vez. La pregunta que Salgado plantea implícitamente con su obra, y que este proyecto asume como propia, es la de cómo representar la dignidad del trabajador físico sin estetizarlo hasta el punto de convertirlo en símbolo, sin sustituir la persona concreta por un tipo humano que ilustra un trabajo. En Gold, el riesgo de esa sustitución está muy presente, y es el que el presente trabajo quiere

obviar. Paradójicamente, en esa evitación, Salgado sigue siendo una referencia, porque sus retratos individuales, los que se detienen en un rostro o en una mirada, demuestran que la épica y la intimidad no son términos incompatibles.

El enfoque pretendido aquí es, por tanto, menos monumentalista. No se persigue la imagen total, la composición que abarca la mina entera como escenario de una tragedia histórica. El objetivo perseguido es otro, esa dignidad que Salgado otorga al sujeto mediante composiciones que equilibran la fuerza física del trabajador con la melancolía del fin de una época, pero trasladada a una escala más individual, más atenta a lo que hay de irrepetible en cada rostro concreto.

2.2.4. Milton Rogovin. *Working People*

Frente a la épica de Salgado, Milton Rogovin aporta la intimidad. Su método de retratar al trabajador en dos espacios, el tajo y su entorno doméstico, es crucial para la metodología. Su serie *Working People* (Rogovin, 1976-1987), iniciada en 1976 y desarrollada durante más de diez años en la ciudad industrial de Buffalo, Nueva York, constituye uno de los proyectos fotográficos sobre el trabajo obrero más rigurosos y menos conocidos del siglo XX; un proyecto que merece más atención de la que habitualmente recibe debido a sus soluciones metodológicas y éticas.

Rogovin retrató a los trabajadores en dos espacios distintos y con un intervalo de tiempo entre ambas tomas: primero en el lugar de trabajo, con las herramientas o la maquinaria de fondo; después en el entorno doméstico, en casa, con la familia, con los objetos personales que configuran una vida más allá del tajo. El díptico resultante no es una ilustración del contraste entre el trabajo y el descanso, sino algo más preciso y perturbador: la demostración de que una misma persona contiene dos existencias igualmente reales, igualmente dignas de ser registradas, y de que la fotografía que solo muestra una de ellas está, en cierta medida, amputando al sujeto.

Trabajaba con una luz plana, casi deliberadamente antiestética, que en un primer momento puede sorprender al espectador acostumbrado a la fotografía más espectacular; pero que, con el tiempo, se revela como la decisión más honesta posible, porque no interpone la habilidad técnica del fotógrafo entre el retratado y quien mira. Sus imágenes son lecciones de humildad y respeto hacia la biografía del obrero en el sentido más literal del término. No hay

en ellas ningún gesto que diga yo, el fotógrafo, he transformado esta realidad en algo bello; hay, en cambio, una presencia del sujeto que resulta tanto más poderosa cuanto más ausente está el estilo que habitualmente la oculta.

La influencia de Rogovin sobre el presente proyecto es metodológica antes que formal. No se trata de reproducir su estética, sino de asumir su pregunta de fondo: ¿qué queda de un trabajador cuando se le fotografía únicamente en el contexto de su trabajo? Y, en sentido inverso: ¿qué se pierde de la mina cuando se la estudia sin los cuerpos y las biografías de quienes la habitaron? El retrato de los mineros del Pozo Nicolasa no puede responder a estas preguntas ya que las condiciones de acceso y el contexto histórico son distintos. Pero las cuestiones en sí mismas permanecen, y son de las que articulan el trabajo.

2.2.5. August Sander. El archivo como retrato de una sociedad

August Sander emprendió a principios del siglo XX uno de los proyectos fotográficos más ambiciosos de la historia del medio: retratar sistemáticamente a la sociedad alemana en su totalidad (Sander, 2002). *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Gente del siglo XX), concebido como un archivo monumental organizado en siete grupos sociales (el campesino, el artesano, la mujer, los trabajadores, los artistas, la gran ciudad y los últimos hombres), es uno de los intentos más ambiciosos que la fotografía ha producido de construir un mapa visual de una civilización. Sander fotografiaba a cada persona con los atributos de su oficio o condición, en postura frontal o ligeramente ladeada, con una luz uniforme que no jerarquizaba ni dramatizaba. El resultado no era un retrato psicológico sino un documento sociológico. La suma de las imágenes producía una lectura de la sociedad alemana de entreguerras que ningún texto podría ofrecer.

Lo que distingue a Sander de la tradición del retrato de estudio de su época es esa convicción de que el individuo y su condición social son inseparables. No fotografía personas, fotografía roles: el agricultor con su azada, el pastelero con su bandeja, el notario con su traje. Los atributos del oficio no son accesorios decorativos sino parte constitutiva del retrato, la prueba material de que una vida ha sido moldeada por un trabajo. Esa idea, de que la fotografía puede capturar no solo un rostro sino la huella que una actividad deja en quien la ejerce, conecta directamente con la tradición documental en la que se inscribe el presente proyecto.

El proyecto de Sander fue interrumpido por el nazismo. En 1936 la Gestapo destruyó las planchas del libro *Antlitz der Zeit* (Rostro de la época) por considerar que su visión plural e igualitaria de la sociedad alemana era subversiva. Esa destrucción convierte el archivo de Sander en algo más que un proyecto fotográfico, lo transforma en un testimonio de lo que el poder hace con la memoria cuando decide qué imagen de una sociedad merece sobrevivir y cuál no. Su influencia sobre la tradición del retrato documental de trabajadores es tan profunda que resulta difícil fotografiar un oficio de frente, con honestidad y sin artificios, sin que su sombra esté presente de algún modo.

2.2.6. Archivos históricos de la minería. Memoria visual

Como se ha desarrollado en el apartado 2.1.7, el archivo no es un depósito neutral de imágenes, es un dispositivo que selecciona, ordena y legitima determinadas versiones del pasado mientras silencia otras. Trabajar con los fondos fotográficos de las cuencas mineras asturianas antes de realizar cualquier fotografía no fue un trámite de documentación previa sino un acto de lectura crítica: comprender qué imagen del minero había construido el archivo histórico era condición necesaria para entender qué imagen alternativa justificaba este proyecto. Los fondos consultados pertenecen a cuatro instituciones de distinta naturaleza.

El archivo del Muséu del Pueblo d'Asturies (s. f.), en Gijón, constituye el repertorio más amplio y heterogéneo. Integra archivos de fotógrafos profesionales y aficionados, de fotoperiodistas y etnógrafos, de periódicos y familias, en todos los sistemas y formatos fotográficos existentes, desde el daguerrotipo hasta la imagen digital. No es un archivo especializado en un tema o en una época sino algo más ambicioso, es un fondo cuya misión es conservar la memoria del pueblo asturiano en casi todos los órdenes de la vida, el doméstico, el laboral, el social y el ritual.

El Archivo Histórico de HUNOSA (S. Delgado, comunicación personal, febrero de 2026) ofrece una perspectiva institucional que el Muséu del Pueblo no cubre. Sus fondos documentan la actividad productiva, las instalaciones y los trabajadores desde la óptica de la empresa pública, lo que los convierte, en términos de Sekula, en el ejemplo más nítido del archivo como instrumento de gestión y control. Fotografías de inauguraciones, visitas oficiales, registros de plantilla y documentación técnica conviven con imágenes de accidentes y paradas productivas que raramente circularon públicamente. La distancia entre lo que HUNOSA fotografió y lo que expuso dice tanto sobre la minería asturiana como las propias imágenes.

El Archivo Histórico Minero (2008) es un proyecto colaborativo en línea que constituye el mayor fondo mundial de fotografía y documentación sobre minería en acceso abierto, con más de 55.000 imágenes y documentos digitalizados y una red de más de 600 colaboradores. La relevancia del Archivo Histórico Minero (AHM) adquiere una dimensión concreta cuando se advierte que Eduardo Urdangaray, uno de sus colaboradores más activos, es también el autor de dos imágenes recogidas en este trabajo (figuras 6 y 7), convirtiendo al archivo en parte del tejido visual en el que el proyecto se inscribe. Su modelo de construcción colectiva plantea una alternativa al archivo institucional: frente a la selección desde una posición de poder, el AHM propone una acumulación horizontal en la que el criterio de inclusión es la pertenencia al mundo minero, no la utilidad administrativa de la imagen.

Por último, el archivo de la Asociación Santa Bárbara (A. Soto, comunicación personal, febrero de 2026), de carácter más local y comunitario, recoge fundamentalmente la dimensión festiva, ritual y solidaria de la cultura minera: las celebraciones de la patrona, los actos de homenaje a los fallecidos en accidente, las imágenes de las familias en los momentos de movilización. Es, de los cuatro, el archivo más cercano a la memoria incorporada en el sentido de Connerton (1989). No documenta la producción sino la comunidad que la producción hizo posible.

2.2.7. Otros lenguajes artísticos. Cómic, teatro, literatura, pintura y música

Junto a los referentes estrictamente fotográficos, otros lenguajes visuales y narrativos han aportado marcos de comprensión relevantes para este proyecto.

Alfonso Zapico constituye el referente absoluto del cómic asturiano contemporáneo y representa uno de los trabajos visuales más rigurosos sobre las cuencas mineras realizados en cualquier medio. En *La Balada del Norte* (Zapico, 2015-2023), el tratamiento de la plumilla y el uso del negro carbón como valor dominante de la paleta construyen una gramática visual que no ilustra la minería, sino que la habita desde dentro; esa misma potencia gráfica ha influido en la decisión de trabajar con fondos oscuros y contrastes marcados que evocan la densidad del subsuelo sin representarlo literalmente.

La obra de Zapico aporta, además, una lección de encuadre: los castilletes aparecen integrados en el paisaje y en las montañas asturianas, casi como si hubieran crecido de ellas, en lugar de mostrarse como piezas aisladas o monumentos. Esta concepción del paisaje como algo dotado de memoria ha resultado decisiva para articular la narrativa visual del proyecto,

aunque su huella se refleja sobre todo en material fotográfico de campo no incluido en la serie final (véase apartado 3.3).

Esa misma lógica de la oscuridad como presencia activa, y no como simple ausencia, remite a la tradición pictórica del tenebrismo, cuyo exponente más radical es Caravaggio. En obras como *La vocación de San Mateo* (Caravaggio, ca. 1599-1600), una fuente de luz única y dirigida emerge de la oscuridad y modela el volumen de los cuerpos dejando zonas en sombra deliberada; la oscuridad empuja al sujeto hacia el espectador en lugar de ocultarlo. Esta lógica construye la iluminación de los retratos del proyecto, en los que el fondo no es el negro plano del estudio fotográfico convencional, sino una profundidad que rodea y realza al retratado. La conexión con Caravaggio no es únicamente técnica. El pintor italiano retrató con frecuencia a personajes de extracción popular, trabajadores y gente de los márgenes sociales, con una dignidad que la pintura de su época reservaba a santos y nobles, un gesto de elevación del sujeto ordinario que este proyecto adopta como principio.

En un registro distinto, las movilizaciones mineras de las décadas de 1990 y 2000 pueden entenderse no solo como conflicto social, sino como una forma de performance colectiva. El uso de las lámparas encendidas en la oscuridad, el estruendo de los voladores y la estética de los rostros manchados de carbón constituyen un lenguaje de "cuerpo presente" que desafía al poder desde la visibilidad física del trabajador; esta estética responde a una conciencia visual deliberada, no espontánea, una manera de reclamar el espacio visual antes de que se apague la última lámpara. Los retratos de este proyecto persiguen esa misma visibilidad del cuerpo minero por la vía opuesta: no el estruendo colectivo de la calle, sino la quietud de uno solo, de pie, frente a la cámara.

Del mismo modo, la novela *Germinal* (Zola, 1885/2010) constituye una de las representaciones más rigurosas y mejor documentadas de la cultura y la estructura social de la mina del siglo XIX. Émile Zola la escribió tras descender personalmente a las minas de Anzin, conviviendo durante semanas con los trabajadores y tomando notas exhaustivas sobre sus cuerpos, su lenguaje, sus rituales y sus condiciones de vida. Ese método de inmersión y observación directa, que anticipa en décadas la fotografía documental de campo, establece un precedente ético que este proyecto reconoce como propio, aunque el contexto sea el norte de Francia y no Asturias. *Germinal* ofrece también una lección sobre cómo aproximarse a un mundo ajeno sin idealizarlo ni reducirlo a símbolo: Zola no convierte a sus personajes en

héroes abstractos del esfuerzo, sino que los muestra en su contradicción, su cansancio y su dignidad cotidiana. Esa misma tensión entre la dureza de la condición minera y la singularidad de quienes la viven es la que el retrato frontal y estático de este proyecto persigue frente a la épica que convierte al minero en tipo.

Por último, la música aporta un referente sonoro a través de Víctor Manuel. El cantautor nació en Mieres, el mismo concejo donde se ubica el Pozo Nicolasa, y creció en un entorno familiar vinculado a la minería, lo que sitúa su obra en un conocimiento directo del mundo del carbón y no en la observación externa. Su canción "La Planta 14" (San José, 1969) funciona en ese sentido como referente sonoro del proyecto. En apenas unos minutos, su letra narra un accidente minero y el duelo que le sigue, contraponiendo la angustia de las familias que esperan los cuerpos a la frialdad protocolaria del patrón y las autoridades que llegan después. La misma espera, junto a la boca del pozo, que Urdangaray fijó casi tres décadas más tarde en la fotografía de la figura 6.

3. Metodología

Se detallan a continuación las metodologías, la técnica fotográfica y el proceso de trabajo que han hecho posible la realización de este proyecto.

3.1. Metodologías empleadas

Para la elaboración de este trabajo se han combinado varias metodologías, cada una asociada a un momento distinto de la investigación, como si cada etapa exigiera su propia herramienta y su propia pregunta. Ninguna de ellas explica por sí sola el enfoque transversal y multidisciplinar del proyecto; es la superposición de las cuatro, y el modo en que terminan por completarse entre sí, lo que permite atender a la vez a las dimensiones histórica, estética y práctica que exige un trabajo de este tipo. Esa combinación no es acumulación, es la única forma de evitar una lectura parcial del tema estudiado.

La primera es la metodología de análisis estético, aplicada al estudio de la obra de los referentes fotográficos, pictóricos y de otros lenguajes artísticos (véase apartado 2.2). El examen formal de las imágenes de autores como Gonnord, Avedon, Salgado, Rogovin, Sander o Caravaggio, y de referentes no fotográficos como Zapico, Zola o Víctor Manuel, ha permitido

identificar y sistematizar los recursos visuales y conceptuales que después se aplican en la construcción de la propia serie fotográfica.

La segunda es una metodología histórica, empleada en la revisión crítica de los hechos que configuran el desarrollo de la minería del carbón en Asturias y, en particular, la trayectoria del Pozo Nicolasa (véase apartado 2.1). A partir de fuentes documentales, historiográficas y archivísticas contrastadas, ha sido posible reconstruir el marco temporal, social y territorial necesario para justificar la relevancia del proyecto fotográfico en el momento concreto de su cierre.

La tercera es una metodología de investigación basada en la experiencia artística. La propia producción fotográfica funciona como instrumento de reflexión sobre el tema escogido, en diálogo constante con el marco teórico desarrollado (véanse apartados 3.3 y 4). La construcción de la serie de retratos forma parte del proceso mismo de investigación y aporta conclusiones que solo esta práctica podía generar.

Finalmente, se ha recurrido a una técnica fotográfica concreta, descrita con detalle en el apartado siguiente (véase apartado 3.2), basada en el uso de una cámara sin espejo de formato 35 mm, un esquema de iluminación específico y unos parámetros técnicos definidos, que constituyen una decisión metodológica al servicio del discurso visual del proyecto.

3.2. Técnica fotográfica

Para fotografiar a los últimos mineros del Pozo Nicolasa se utilizó una cámara sin espejo de formato 35 mm. Esta elección no es casual: frente a las réflex tradicionales, estas cámaras son más silenciosas y menos intimidantes, lo que ayuda a que los retratados se olviden, en la medida de lo posible, de que hay alguien al otro lado del objetivo. El fondo empleado está compuesto por papel continuo antirreflejante de color negro montado sobre un soporte de fondo fotográfico. El papel mate absorbe la luz incidente y produce un negro limpio y neutro. De esta forma se consigue aislar al retratado del contexto minero eliminando cualquier elemento que distraiga o contextualice en exceso. Por otro lado, esta configuración permite garantizar la continuidad visual entre todas las imágenes del proyecto.

La principal óptica empleada fue un objetivo zoom 70 – 200 mm, y se usaron distancias focales comprendidas en la horquilla de entre 85 y 135 mm. Estas distancias focales están entre las más empleadas en retrato porque, a la distancia de trabajo habitual para un plano de busto o

medio cuerpo, minimizan la distorsión de perspectiva que sí aparece con focales más cortas; no exageran el tamaño de la nariz ni comprimen o deforman los rasgos faciales, manteniendo proporciones similares a las de la visión natural. Esto las convierte en una elección técnica adecuada para una fotografía que prioriza una representación fiel de los rasgos del sujeto.

El diafragma usado fue $f/8$ para mantener nítido todo el cuerpo del retratado durante la sesión. El fondo, situado a una distancia de aproximadamente dos metros del sujeto, queda ligeramente desenfocado gracias a esta separación y a la distancia focal larga empleada (85–135 mm). El resultado es una separación tonal moderada entre retratado y fondo, coherente con la sobriedad formal buscada en el proyecto, y no un desenfoque pronunciado propio de aperturas más abiertas. La velocidad de obturación fue 1/160, suficiente para "detener" el momento. La sensibilidad elegida fue 400 ISO.

El encuadre escogido es un plano americano, que favorece la lectura de la postura y los gestos corporales, sin perder el rostro como centro de atención. Este encuadre evita el aislamiento del primer plano cerrado, conservando parte del entorno y el lenguaje corporal del sujeto; la mirada del retratado es frontal o ligeramente lateral. Ambas variantes, frontal y lateral, funcionan de forma distinta pero con el mismo propósito: establecer una conexión directa entre el sujeto y el espectador, evitando ángulos de mirada que sugieran evasión o desconexión con la cámara.

En cuanto a la iluminación, se ha construido un esquema basado en las galerías de la propia mina. La fuente de luz principal es un *softbox* octogonal de 105 cm de diámetro con doble difusión. Su tamaño relativo respecto al sujeto produce una luz suave y de transición tonal gradual. Un reflector negro situado a la izquierda del retratado absorbe la luz reflejada en ese lado, aumentando el contraste y produciendo sombras de borde difuso pero profundas, como la oscuridad de una galería que no llega a cerrarse del todo. Otro flash, dirigido al fondo negro, crea un gradiente de luminosidad detrás del sujeto: más claro en el centro, que se oscurece progresivamente hacia los bordes, generando una separación sutil entre el retratado y el fondo y añadiendo profundidad espacial a la imagen.

El referente estético central de este trabajo es Pierre Gonnord. De su trabajo se ha tomado el esquema de fondo negro, el uso de una fuente de luz suave y direccional, y el encuadre frontal como base del retrato, aplicados aquí al contexto específico de la lampistería minera.

La postproducción es mínima: ajustes básicos de reencuadre, exposición y color. El objetivo perseguido es la sobriedad y la fidelidad, y retocar en exceso sería una contradicción. Cada elección técnica —la distancia focal, el diafragma, el esquema de iluminación, el encuadre— es ya una decisión sobre cómo construir la presencia del retratado; la postproducción no añadiría ninguna capa adicional a las que ya existen y han sido asumidas conscientemente.

3.3. Proceso y criterios de selección

Si el apartado anterior describe las decisiones formales del proyecto, este recoge el proceso que las hizo posibles. El trabajo previo fue tan exigente como el fotográfico: acceder a los mineros del Pozo Nicolasa en el lugar donde prestan sus servicios no es una gestión sencilla, y requirió establecer una red de intermediarios y colaboradores sin los cuales el trabajo no habría sido posible.

El desarrollo del proyecto se extendió a lo largo de seis meses. Durante las vacaciones de Navidad de 2025 se realizó la investigación documental inicial: revisión bibliográfica, consulta de archivos fotográficos y primeros contactos por correo electrónico con HUNOSA, el sindicato SOMA, el Ayuntamiento de Mieres y la Asociación Santa Bárbara. La respuesta de Fernando Fernández, secretario de relaciones institucionales y formación de SOMA en Mieres, fue determinante. A través de Fernando se estableció contacto con el secretario general del sindicato en el Pozo Nicolasa (Darío), figura clave para obtener la confianza del grupo, y con el ingeniero jefe (Alexis), quien finalmente autorizó el acceso a las instalaciones e hizo posible el desarrollo de las sesiones.

En febrero de 2026 tuvo lugar el primer desplazamiento a Asturias, orientado al reconocimiento del territorio, la visita a los fondos de HUNOSA y Santa Bárbara, y el establecimiento de los contactos personales que harían posible el acceso a las instalaciones. En marzo, el segundo desplazamiento permitió realizar la primera sesión fotográfica en la lampistería, con el protocolo de consentimiento informado ya en vigor. En abril, se completó el trabajo de campo con la segunda y última sesión, hasta un total de veintisiete mineros retratados a lo largo de las dos sesiones. Durante todo este tiempo, se realizaron también fotografías de otros pozos mineros abandonados, reutilizados para nuevos usos, en ruina o con una existencia actual meramente testimonial, aunque se decidió no incluir este material en la serie final para mantener la unidad conceptual del proyecto, centrado en el retrato

individual y no en el paisaje industrial. Alojarse en la zona facilitó una inmersión más profunda en el entorno. Casualmente, el casero de uno de los hospedajes resultó ser un minero jubilado, lo que amplió la comprensión del proyecto más allá de lo estrictamente documental. En mayo, junio y julio de 2026 se llevó a cabo la selección definitiva de los veinte retratos, la maquetación del fotolibro y la redacción de la memoria escrita.

El acceso no estuvo exento de dificultades. En estos meses, la presencia no autorizada en otros pozos de la zona había generado tensión previa con HUNOSA, lo que se tradujo en un escrutinio inicial hacia el proyecto. En uno de los desplazamientos, la matrícula del vehículo fue anotada por personal de seguridad como medida de control. Esa desconfianza inicial, por otra parte, forma parte del proceso y superarla fue también una forma de ganarse el acceso y, en cierta medida, el respeto de quienes después se situaron frente a la cámara.

En total se han retratado veintisiete mineros, de los cuales se seleccionaron veinte, que es el número máximo permitido para el trabajo. Los criterios de descarte responden a prescindir de retratos que, siendo individualmente válidos, generaban redundancia visual excesiva con otro ya seleccionado, rompiendo el equilibrio de heterogeneidad marcado como objetivo de la secuencia; o imágenes donde la postura del retratado resultaba excesivamente forzada o donde la tensión de la sesión era visible de forma evidente.

Cada sesión fue individual y tuvo lugar en la lampistería. Este espacio no es solo un almacén, sino el punto de control vital donde se gestiona el equipo de iluminación y de seguridad necesario para trabajar bajo tierra; también es el lugar que todos tienen que atravesar al terminar su turno. Por tanto, esa doble condición motivó que fuera el lugar elegido para instalar el estudio portátil. Aunque con algunos ya se había establecido contacto con anterioridad, la elección de la mayoría de los protagonistas fue aleatoria. El proceso ha sido sencillo: presentación personal, exposición razonada del proyecto y contextualización y uso de los retratos obtenidos. Además, a cada uno de los mineros se les entregó una copia del consentimiento informado, que habían firmado con anterioridad, en el que quedaba reflejado tanto el propósito como los derechos personales vinculados al uso y difusión de su imagen.

Los recursos empleados fueron los propios de un trabajo de estas características: vehículo para el desplazamiento y transporte del equipo, material de iluminación y captación, consentimiento firmado por cada uno de los mineros y ordenador para la gestión, selección y edición de las imágenes.

3.4. Consideraciones éticas y protocolo de consentimiento informado

Fotografiar a trabajadores identificables en el momento en que su mundo desaparece exige un tratamiento ético que va más allá del marco legal, porque implica una asimetría de poder: el retratado se expone en una situación de vulnerabilidad biográfica e institucional, mientras quien fotografía controla el encuadre, la selección, la edición y la difusión del material. Esa asimetría no se neutraliza con buenas intenciones; se administra con procedimientos concretos y transparentes.

El protocolo de consentimiento informado se articuló en dos fases. La primera fue una presentación oral e individual a cada retratado antes de la sesión, con el propósito académico del trabajo, los usos previstos de las imágenes (tribunal universitario, eventual exposición, posible fotolibro) y los derechos del retratado sobre su propia imagen. La participación era voluntaria; quienes declinaron participar fueron respetados sin presión ni negociación.

La segunda fase fue la firma de un consentimiento escrito, conforme a la Ley Orgánica 3/2018, de Protección de Datos Personales, y a la Ley Orgánica 1/1982, de protección del derecho al honor y a la propia imagen, que recogía identificación del fotógrafo y del proyecto, uso previsto, derechos del retratado y el compromiso de no cederlas a terceros; se entregó una copia firmada a cada participante.

Al margen del procedimiento formal, rige el principio que Gonnord formuló para su práctica: no llegar a un lugar con la cámara por delante. La confianza se construye antes de la sesión, en el tiempo de presencia sin objetivo.

4. Diseño de la propuesta

Este capítulo presenta la propuesta resultante de la investigación previa, articulada en un statement, una selección de retratos y el diseño del fotolibro.

4.1. Statement

El 17 de diciembre de 2024, el Pozo Nicolasa detuvo su actividad extractiva y la explotación de carbón desapareció de Asturias por primera vez en más de un siglo. De esa fecha surgen estas imágenes. Desde entonces, una plantilla reducida permanece en el pozo acometiendo las labores de desmantelamiento, el último eslabón de una presencia minera que se extingue por fases. Fotografiar a los mineros que sostienen esta fase final respondía a un objetivo simple:

cuando el desmantelamiento concluya, ese oficio y esos cuerpos concretos ya no estarán disponibles para ser retratados en su contexto de trabajo. No se trataba de narrar el cierre de la mina como acontecimiento, sino de dejar constancia de quienes lo vivieron desde dentro, antes de que el desmantelamiento los convierta también a ellos en memoria.

La serie aborda el retrato individual del minero, no el paisaje de la mina ni la crónica de su cierre. La decisión responde a una lectura crítica de la tradición fotográfica minera. Como explican Sekula (1986) y Tagg (1988), el archivo fotográfico del trabajo industrial ha tendido a mostrar la épica del esfuerzo colectivo o el paisaje transformado por la extracción, dejando fuera el cuerpo concreto del trabajador. Frente a esa tradición, este proyecto opta por el retrato frontal y estático.

No se busca la épica del esfuerzo ni la conmisericordia por un oficio que desaparece. Se busca que quien mire estos retratos reconozca en cada rostro a una persona concreta, y se pregunte qué queda de un oficio y de una comunidad cuando su condición material desaparece pero las personas que lo sostuvieron siguen vivas.

4.2. Propuesta fotográfica

El proyecto se presenta en dos documentos complementarios e interdependientes. El primero es este trabajo escrito, que integra la investigación histórica, territorial y visual con una selección de imágenes de apoyo que aportan contexto sin formar parte de la serie fotográfica propiamente dicha. El segundo reúne exclusivamente los veinte retratos en formato fotolibro maquettato en vertical. Los dos documentos son autónomos: la memoria escrita reconstruye las condiciones históricas y conceptuales que hicieron necesaria la serie fotográfica, mientras que esta aporta un registro que el lenguaje verbal difícilmente puede transmitir con la misma inmediatez.

4.2.1. Selección de retratos incluidos en la memoria

De los veinte retratos que componen la serie se reproducen diez de ellos a continuación, que se presentan como láminas del proyecto fotográfico y no como figuras documentales, por lo que no se incluyen en el índice de figuras contenido en esta memoria. El fotolibro recoge la serie completa.



Diego Albuérne Fernández



Iván González García



Jose María Palacios Frechoso



Raúl Miguel Robles



Julio Fernández Alonso



Ismael Fernández Barrio



Jose Manuel Guerra González



Miguel Álvarez Menéndez



Iván Lazaré García



Jose Manuel Periscal Álvarez

4.2.2. El fotolibro: diseño y estructura

El fotolibro constituye un documento autónomo respecto a esta memoria, que no lo reproduce en su totalidad; en el apartado 4.2.1 se ha incluido únicamente una selección de retratos a modo de muestra. Para su consulta íntegra —la secuencia completa de los veinte retratos, las guardas, la tipografía y los textos intercalados— puede accederse a la versión digital a través del siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1Etu7gnE8gblGb3lDEL4RQKTJGhUBYjl6?usp=sharing>

El fotolibro traduce estas decisiones a un objeto físico concreto, de modo que formato, tipografía y secuencia se plantean con el mismo criterio de sobriedad presente en los propios retratos. La elección del formato vertical no es solo práctica ya que el uso del plano americano para el retrato necesita ese eje para desplegarse; la postura del minero y la posición de los brazos y las manos deben ser legibles sin que el encuadre los fuerce ni los recorte.

La portada es negra, sin imagen. Se ha usado la fuente Cormorant Garamond para el título del proyecto “los últimos mineros del pozo”, de un cuerpo menor y de menor peso tipográfico, seguido de “Nicolasa”, en cuerpo grande. En la contraportada, con la misma tipografía, se sitúan las fechas de inicio y fin de la explotación con el típico anagrama minero entre ambas. El símbolo del martillo y el pico cruzados es el emblema universal del oficio desde la tradición minera centroeuropea del siglo XV, y está presente en la iconografía de las cuencas asturianas. Las guardas finales repiten ese negro, de modo que el libro se abre y se cierra en la misma oscuridad desde la que emergen los retratos. La página interior recoge la filiación académica y los agradecimientos del trabajo en la fuente Montserrat clara y reducida.

El tipo de letra elegido responde a una lógica de contraste deliberado. La fuente Cormorant Garamond utilizada en la portada, contraportada y tercera página, aporta la tensión entre lo clásico y lo severo. Sus remates contrastados y su geometría densa conectan con la tradición del retrato formal sin renunciar a cierta dureza que conviene al tema. En el interior, la fuente Montserrat en sus variantes semibold y negrita ocupa todos los elementos textuales. Más legible a cuerpos reducidos, más directa en su tono, actúa como un contrapunto tipográfico que no compite con las imágenes sino que las sirve con la misma sobriedad.

El fotolibro se abre con una cita de Émile Zola: “En el portillo, cada obrero cogía la suya marcada con su número; luego la examinaba y cerraba él mismo, mientras el encargado,

sentado a una mesa, anotaba en el registro la hora del descenso” (Zola, 1885/2010, p. 41). La elección no es ornamental. La lampistería del Pozo Nicolasa, donde se realizaron todos los retratos de este proyecto, es exactamente el espacio que Zola describió en 1885 para la mina de Voreux: el umbral entre la superficie y el interior, el lugar donde la identidad del minero se formaliza en un número y en un peso de metal. Ese gesto ha permanecido prácticamente invariable durante siglo y medio: el escritor que descendió a las minas de Anzin para documentar su novela y el fotógrafo que instaló su estudio portátil en la lampistería de Ablaña se encontraron, sin buscarlo, con el mismo espacio y el mismo ritual. Esa correspondencia responde a una estructura del trabajo minero que atraviesa países y siglos, más que a una casualidad biográfica entre ambos. Por eso la cita, colocada antes del primer retrato, funciona como algo más que un adorno literario: convierte la serie en una continuación de lo que Zola ya había comenzado a documentar, la última imagen posible de un ritual que ha perdurado durante generaciones.

Los veinte retratos se disponen, de manera sistemática a lo largo de todo el fotolibro, en la página derecha de cada apertura. La página izquierda recoge únicamente el nombre completo del retratado, en tipografía Montserrat semibold, situado en la zona superior izquierda sobre fondo blanco. La secuencia es intencionadamente irregular. No sigue un orden cronológico ni una progresión por edad o por oficio, ni ningún criterio tipológico. Los retratos se suceden con la misma lógica con que se suceden las personas en un corredor de mina; sin que nadie los haya ordenado, sin que el azar sea completamente arbitrario. Hay agrupaciones intuitivas de dos o tres retratos que comparten algo en la mirada o en la postura, seguidas de un corte que impide que esa similitud se convierta en serie tipológica. Lo que se busca es que el conjunto resulte tan coherente como heterogéneo, que el espectador perciba que está ante un mundo con sus propias leyes internas, pero que la coherencia del grupo no disuelva la singularidad de cada retratado.

La homogeneidad formal de los retratos, construida con los mismos parámetros de luz, encuadre y fondo, es una decisión ética antes que estética pues garantiza que ningún minero sea tratado con más o menos atención visual que otro. Pero esa homogeneidad exige un contrapeso que evite la monotonía sin romper la coherencia. Ese contrapeso son los textos.

Se intercalan seis fragmentos en prosa a lo largo del fotolibro, distribuidos de forma irregular entre los retratos. Cada uno ocupa la esquina inferior de la página izquierda, en tipografía

Montserrat negrita blanca sobre negro. No son interrupciones del ritmo visual; son pausas dentro de él. Cada texto no describe a ningún minero de los retratados, sino que describe un momento de la jornada bajo tierra; habla de un cuerpo genérico que es, al mismo tiempo, el cuerpo de todos. Lo que el retrato fija en la postura y en la mirada, el texto lo articula en el tiempo y en el gesto acumulado.

4.2.3. Aciertos y errores técnicos del proceso

Entre los aciertos, el esquema de iluminación tomado como referencia del trabajo de Pierre Gonnord adaptado a las intenciones expresivas del proyecto (*softbox* como fuente principal, reflector negro para acentuar el contraste y fondo oscuro con gradiente de luminosidad) funcionó según lo previsto: se mantuvo estable y repetible entre las dos sesiones, separadas por semanas, sin necesidad de recalibrar el montaje minero a minero, y produjo de forma consistente la presencia y el volumen de rostro buscados en el referente.

Entre las dificultades, la brevedad deliberada de cada sesión, coherente con el principio ético de no prolongar la exposición del retratado ante la cámara, dejó en ocasiones un margen insuficiente para repetir una toma cuando la postura o la expresión no habían quedado como se esperaba. A esto se sumó que la lampistería es un espacio de tránsito constante de trabajadores durante los cambios de turno, lo que obligó a interrumpir o reencuadrar varias sesiones y redujo el tiempo real disponible para cada retrato. Ambos factores explican parte de los descartes señalados en el apartado 3.3 y confirman que la sobriedad formal del proyecto no fue un resultado automático del equipo empleado, sino el resultado de decisiones tomadas bajo una presión de tiempo y espacio real.

5. Conclusiones

La minería del carbón en Asturias generó, durante más de un siglo, un tipo de conocimiento que no se aprende en ningún aula ni se deposita en ningún archivo. La manera de medir el tiempo bajo tierra, el reconocimiento auditivo de los sonidos de la galería, los ritmos de respiración ajustados a la profundidad... Lo que Connerton (1989) llamaba memoria incorporada reside en el cuerpo de quienes la practican, y desaparece con él. Ningún museo, ningún documento escrito, ninguna grabación de vídeo puede conservarla íntegramente. La fotografía tampoco. Pero la fotografía hace algo que los demás medios no pueden: detiene al

retratado en un instante concreto, fija la postura, la mirada, el gesto acumulado de años, y los convierte en materia visible y duradera.

No es un dato anecdótico que varios de los retratados hayan pedido copias de sus retratos para ampliarlos y colocarlos en un lugar visible dentro de su casa; es la confirmación más elocuente de que el retrato fotográfico opera en dos direcciones simultáneas, hacia afuera como documento histórico y testimonio colectivo, hacia adentro como espejo en el que quien ha sido fotografiado se reconoce y decide conservar algo de sí mismo en el momento en que el mundo que lo definió está dejando de existir. No preserva la memoria incorporada, pero sí la prueba de que existió, el testimonio de que hubo alguien que la sostuvo. Que esa prueba regrese a manos de quien la vivió es, quizás, la respuesta más honesta que este trabajo puede ofrecer.

El primer objetivo era reconstruir el contexto histórico, social y territorial de la minería asturiana. La investigación ha confirmado que la minería del carbón no puede entenderse como un fenómeno económico acotado, fue un sistema total que organizó el territorio, el tiempo y las relaciones sociales de las cuencas durante más de un siglo. El cierre del Pozo Nicolasa el 17 de diciembre de 2024 no clausura una actividad productiva, clausura un modelo de vida que no tiene sustituto directo, y frente al cual las políticas de transición justa han demostrado ser instrumentos de gestión del cierre antes que de transformación efectiva del territorio.

El segundo objetivo era analizar críticamente la tradición de representación fotográfica del trabajo minero. La lectura de Sekula y Tagg ha tenido consecuencias prácticas que van más allá del marco teórico, pues obliga a reconocer que ninguna imagen del minero es inocente, ni las del archivo histórico ni las producidas en este proyecto. La fotografía que pretende restituir dignidad puede reproducir, sin saberlo, los mismos mecanismos de clasificación y control que denuncia. Esa incomodidad no se resuelve con buenas intenciones; se gestiona con decisiones formales conscientes.

El tercero era realizar la serie fotográfica con criterios de honestidad formal, aplicando el estatismo, la frontalidad y el fondo negro no como recursos estéticos, sino como respuesta consciente a la tensión planteada por el marco teórico. Estas decisiones formales solo fueron posibles gracias a un trabajo de campo tan exigente como las propias fotografías. El acceso al personal de Nicolasa no fue un trámite previo al proyecto, sino parte constitutiva de él. La

negociación con HUNOSA, el sindicato y los propios mineros, y la confianza necesaria para el retrato, no se obtuvieron con una carta de presentación, sino con tiempo, presencia y la aceptación de que el otro podía negarse. Veinte retratos de un universo de unos doscientos trabajadores no es una muestra representativa en sentido estadístico; es una selección condicionada por la disponibilidad, la confianza y el azar.

El fotolibro, como segundo documento del proyecto, no ilustra esta memoria escrita ni la resume; la secuencia de veinte retratos, separados por pausas textuales y enmarcados por el negro de las guardas, produce una experiencia temporal que el análisis escrito no puede reproducir. El lector construye el archivo, retrato a retrato, en el tiempo de la lectura. Las decisiones de diseño responden además a la crítica de Sekula al archivo institucional: donde el registro de HUNOSA reducía al trabajador a un número, el fotolibro le restituye el nombre completo como único identificador, invirtiendo la lógica clasificatoria que el marco teórico denuncia.

El cuarto objetivo era reflexionar sobre la función del retrato fotográfico como instrumento de preservación de la memoria obrera en contextos de desindustrialización. La conclusión, que ya ha quedado formulada al inicio de este apartado, obliga a replantear la pregunta de fondo: si el retrato no puede preservar la memoria incorporada, ¿qué preserva exactamente? En términos estrictamente documentales, el retrato fotográfico ha demostrado ser eficaz como herramienta de preservación de la memoria obrera en contextos de desindustrialización no porque conserve la memoria incorporada en sentido pleno, sino porque fija la evidencia de su existencia en un momento irrecuperable. Esta función testimonial, limitada pero irreemplazable, justifica la práctica fotográfica como acto político y archivístico.

Queda, por último, lo que ningún objetivo puede formular del todo, la extraña certeza de que estas imágenes sobrevivirán al mundo que las hizo posibles. No al de las personas que las protagonizan, que seguirán viviendo sus vidas con la misma intensidad con que bajaron al pozo durante años, sino al de la mina, al del turno, al del gesto de colgar la lámpara al final de la jornada y saber que mañana habrá que volver a por ella. Cuando ese mundo ya no exista más que en el recuerdo, alguien mirará estos retratos y querrá saber qué había detrás de esas miradas. No encontrará la respuesta en la imagen, porque la imagen no la contiene. Pero la pregunta, al menos, seguirá siendo posible.

6. Limitaciones y prospectiva

El principal condicionante del trabajo ha sido el acceso. Fotografiar en la lampistería fue una decisión conceptualmente sólida, pero también una solución de compromiso: un acceso total a las instalaciones habría permitido explorar otros espacios igualmente cargados de significado, como el interior de las galerías. La selección de retratados, aunque representa aproximadamente un diez por ciento del total de trabajadores, estuvo condicionada por la disponibilidad y la confianza, lo que introduce una parcialidad inevitable en el archivo. Por último, el carácter individual del proyecto ha limitado la posibilidad de desarrollar en paralelo una investigación etnográfica más sistemática que hubiera enriquecido el marco teórico con fuentes primarias propias.

Estas limitaciones abren, sin embargo, líneas de trabajo que el proyecto actual no ha podido abordar. La más inmediata sería un seguimiento temporal de los mismos retratados, fotografiándolos de nuevo una vez concluida la actividad extractiva, construyendo un díptico en el tiempo que registre cómo el cierre transforma no solo el territorio, sino también las biografías. Una segunda línea ampliaría el archivo hacia los espacios domésticos y las familias, completando la dimensión comunitaria que este trabajo solo ha podido esbozar. Una tercera documentaría la transformación física del Pozo Nicolasa en el marco del proyecto de reconversión energética impulsado por HUNOSA (2025), poniendo en diálogo la arqueología industrial con los nuevos paisajes de la transición energética.

En cuanto a la difusión, el proyecto contempla su presentación en formato expositivo, con una selección de entre doce y quince retratos en gran formato, acompañados de otras imágenes “quietas” de bodegón sumadas a fotografías de otros pozos mineros de Asturias, y la publicación de un fotolibro que integre la serie fotográfica, las fotografías antes mencionadas y una selección del material histórico y teórico desarrollado en este trabajo.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Areces, M. Á. (2000). *Asturias y la mina*. Ediciones Trea S. L.
- Álvarez Areces, M. Á. (2010). Patrimonio industrial, paisaje y desarrollo territorial. *Áreas: revista internacional de ciencias sociales*, (29), 21-30.
- Anónimo. (ca. 1930). *Retrato grupal de mineros con candiles, bastones y mulas de trabajo* [Fotografía]. Muséu del Pueblo d'Asturies, Gijón, España.
- Anónimo. (ca. 1938). *Vista del barrio de Rioturbio, Mieres* [Fotografía]. Muséu del Pueblo d'Asturies, Gijón, España.
- Archivo histórico de HUNOSA. (ca. 1956). *Labores de construcción en superficie del Pozo Nicolasa* [Fotografía]. HUNOSA.
- Archivo Histórico Minero. (2008). *Archivo de imágenes y documentos sobre minería* [Fondo documental en línea]. <https://archivohistoricominerio.org>
- Avedon, R. (1985a). *In the American West*. Abrams.
- Avedon, R. (1985b). *Billy Mudd, Trucker. Alto, Texas* [Fotografía]. En *In the American West*. Abrams.
- Ayuntamiento de Mieres. (s. f.). Monumento Internacional al Minero. <https://www.mieres.es/turismo/patrimonio/patrimonio-artistico/monumento-internacional-al-minero/>
- Babiano Mora, J. (1998). *Paternalismo industrial y disciplina fabril en España (1938–1958)*. Consejo Económico y Social.
- Bahamonde Magro, Á., y Martínez Martín, J. A. (1994). *Historia de España siglo XIX*. Cátedra.
- Benjamin, W. (2022). *Pequeña historia de la fotografía*. (S. Alemany, Trad.). José J. Olañeta Editor. (Obra original publicada en 1931).
- Caravaggio. (ca. 1599-1600). *La vocación de San Mateo* [Pintura]. Capilla Contarelli, Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma, Italia.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.

- Cosgrove, D. E. (1998). *Social formation and symbolic landscape* (2ª ed.). University of Wisconsin Press.
- Del Rosal Fernández, I. (2004). La reconversión del carbón, una dependencia plena de la decisión pública. *Economía industrial*, (355), 155-166.
- Díaz-Guardiola, J. (2025, enero 25). La ilusionante historia de Pedro “el francés”. *ABC Cultural*.
<https://sietedeungolpe.es/semblanza-de-pierre-gonnord-artista-de-abc-cultural-en-arco25/>
- Espacio Fundación Telefónica. (2015, octubre 7). *Entrevistamos al fotógrafo Pierre Gonnord*.
<https://espacio.fundaciontelefonica.com/entrevistamos-al-fotografo-pierre-gonnord/>
- Fernández García, A., Sevilla Álvarez, J., Ortega Montequín, M., González Parada, J. R., y Álvarez-Cienfuegos Fidalgo, J. (2007). *Población, administración y territorio en Asturias*. Consejo Económico y Social del Principado de Asturias.
- Fundación Juan Muñiz Zapico. (s. f.). *Reunión de mujeres de los mineros despedidos durante La Huelga (1962)* [Fotografía]. Archivo Fundación Juan Muñiz Zapico. Fotografía cedida por Francisco González.
- Fundación Juan Muñiz Zapico. (2012, abril 29). *Hay una luz en Asturias... Testigos de las huelgas de 1962* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=mQ0SL4tnHBE&t=29s>
- Gómez Mendoza, A. (1982). *Ferrocarriles y cambio económico en España, 1855-1913: un enfoque de nueva historia económica*. Alianza.
- Gonnord, P. (2006). *Concepción* [Fotografía]. Galería Juana de Aizpuru, Madrid, España.
- González Rabanal, N. (2005). Importancia de los planes de reordenación en la reconversión del carbón en España. *Pecunia: Revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, (1), 67-92. <https://doi.org/10.18002/pec.v0i1.742>
- Gutiérrez, F. R., Fernández, R. M., Domínguez, G. F., Díaz, C. P., y González, M. C. E. (2022). Mieres (Asturias) como laboratorio geográfico para verificar la transición urbana en ciudades mineras. *Ería*, 42(1), 107-140.

- HUNOSA. (2025, agosto 6). *Hunosa avanza en su transformación como paradigma del proceso de descarbonización*. HUNOSA. <https://www.hunosa.es/2025/08/06/hunosa-avanza-en-su-transformacion-como-paradigma-del-proceso-de-descarbonizacion/>
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. Routledge.
- Instituto para la Transición Justa. (2020). *Convenios de transición justa en Asturias*. Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico. <https://www.compromisoasturiasxxi.es/wp-content/uploads/2021/02/Folleto-Convenios-Transición-Justa.-Dic-2020.pdf>
- La Voz de Asturias. (30 de agosto de 2020). Sangre y carbón en el calendario, un cuarto de siglo de la tragedia del pozo Nicolasa. <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/asturias/2020/08/29/sangre-carbon-calendario-cuarto-siglo-tragedia-pozo-nicolasa/00031598703922675215118.htm>
- Levenfeld, R., y Vallhonrat, V. (Comisarios). (2016). *Pierre Gonnord: De laboris* [Catálogo de exposición]. Museo Universidad de Navarra.
- Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 115, de 14 de mayo de 1982. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1982-11196>
- Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 294, de 6 de diciembre de 2018. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2018-16673>
- Ministerio para la Transición Ecológica. (2018). *Acuerdo marco para una transición justa de la minería del carbón y el desarrollo sostenible de las comarcas mineras para el periodo 2019–2027*. Gobierno de España. <https://www.transicionjusta.gob.es/es/reestructuracion-mineria/acuerdo-marco-mineria-carbon-2019-2023.html>
- Mitchell, W. J. T. (Ed.). (2002). *Landscape and power* (2.^a ed.). University of Chicago Press.
- Morales, M. (2024, abril 22). *Muere el fotógrafo francés Pierre Gonnord, magistral retratista del alma humana, a los 60 años*. El País. <https://elpais.com/cultura/2024-04-22/muere-el-fotografo-frances-pierre-gonnord-magistral-retratista-del-alma-humana-a-los-60-anos.html>

- Muñiz López, I. (2017). *La piedra negra: Arnao. Orígenes de la minería del carbón en España*. El Sastre de los Libros.
- Muñiz Sánchez, J. (2019). El germen belga de la industrialización en el norte de España. Asturias, 1833-1838. *Signos Históricos*, 21(41), 42-67.
- Museo Universidad de Navarra. (2016). *Pierre Gonnord. De Laboris* [Exposición]. Museo Universidad de Navarra. <https://museo.unav.edu/agenda/-/events/27/04/2016/de-laboris-pierre-gonnord/JA6fw1cTOMDY/0/9944715>
- Muséu del Pueblo d'Asturies. (s. f.). *Archivo de Fotografía* [Colección documental]. Red de Museos Etnográficos de Asturias, Gijón, España. Recuperado el 2 de junio de 2026 de <https://fondos.gijon.es/fotoweb/archives/5021-Fondos-fotográficos/>
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Ojeda, G. (1985). *Asturias en la industrialización española (1833–1907)*. Universidad de Oviedo.
- Rogovin, M. (1976-1987). *Working people 1976–1987* [Serie fotográfica en línea]. <https://miltonrogovin.com/artworks/nggallery/album/working-people-1976-1987>
- Ruiz-Valdepeñas, H. P. (1992). Reconversión y reestructuración industrial en Asturias. *Ería*, (28), 151-163.
- Sabaté Bel, J., y Benito del Pozo, P. (2010). Paisajes culturales y proyecto territorial: Un balance de treinta años de experiencia. *Identidades: Territorio, Cultura, Patrimonio*, (2), 2–21.
- Salgado, S. (1986/2019). *Mina de Oro de Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil* [Fotografía]. En *Gold* (Obra original de 1986). Taschen.
- Salgado, S. (1993). *Workers: An archaeology of the industrial age*. Aperture.
- Salgado, S. (2019). *Gold*. Taschen.
- Sander, A. (2002). *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Schirmer/Mosel.
- San José, V. M. (1969). *La Planta 14* [Canción]. En *Víctor Manuel [Álbum]*. Belter.
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, 39, 3-64. <https://doi.org/10.2307/778312>

- Shubert, A. (1984). *Hacia la revolución: Orígenes sociales del movimiento obrero en Asturias, 1860–1934* (Á. Palacios Honorato, Trad.). Crítica.
- Soto Carmona, Á. (1998). Huelgas en el franquismo: causas laborales-consecuencias políticas. *Historia social*, (30), 39-61. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=121303>
- Suárez Antuña, F. (2005). La organización de los espacios mineros de la hulla en Asturias. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, (9), 181-204. <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-203.htm>
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation: Essays on photographs and histories*. University of Massachusetts Press.
- Urdangaray, E. (1995, 31 de agosto). *Mineros trasladan en camilla el cuerpo de un compañero fallecido tras el accidente de grisú del Pozo Nicolasa* [Fotografía]. Archivo Histórico Minero.
- Urdangaray, E. (2024, 27 de diciembre). *Lampistería del Pozo Nicolasa, Abaña, Mieres* [Fotografía]. Archivo Histórico Minero.
- Vega García, R. (2013). *El movimiento obrero en Asturias durante el Franquismo, 1937-1977*. KRK y Fundación Juan Muñiz Zapico.
- Vega García, R., y Díaz Martínez, I. (2022). *Desindustrialización, memoria, patrimonio y representaciones*. Trea.
- Zapico, A. (2015-2023). *La balada del norte* (Vols. 1-4). Astiberri Ediciones.
- Zola, É. (2010). *Germinal* (M. Armiño, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1885).

Los últimos mineros
del Pozo

Nicolasa

Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Artes y Ciencias Sociales

Grado en Fotografía

Los últimos mineros del Pozo Nicolasa

Luis Díaz Gil

**En el portillo,
cada obrero cogía la suya, marcada con su número;
luego la examinaba y cerraba él mismo,
mientras el encargado, sentado a una mesa,
anotaba en el registro la hora del descenso.**

Émile Zola, Germinal, 1885

Diego Albuerne Fernández



Iván González García



Jose María Palacios Frechoso



Antes de bajar, la lámpara.

Cada hombre tiene asignada la suya desde hace años. La conoce por el peso, por el pequeño rasguño en el lateral que nunca nadie reparó. La coge casi sin mirarla, como se coge la mano de alguien que siempre está ahí. La lampistería huele a metal frío y a ropa húmeda que no termina de secarse. Fuera todavía es de noche. Dentro, siempre lo es.

Raúl Miguel Robles



Julio Fernández Alonso



Ismael Fernández Barrio



Jose Manuel Guerra González



La jaula baja despacio al principio.

Luego el cuerpo aprende a no calcular la profundidad. Aprende a no pensar en los metros que quedan arriba, en el peso de la tierra, en el grosor del aire. El oído se afina: hay sonidos que significan que todo va bien y sonidos que significan otra cosa. Con los años, un minero distingue unos de otros sin pensarlo, igual que un padre distingue el llanto de hambre del llanto de miedo.

Nadie habla mucho en la bajada. No es protocolo. Es costumbre.

Miguel Álvarez Menéndez



Iván Lazaré García



Jose Manuel Periscal Álvarez



Borja Bardio Álvarez



El carbón no se extrae. Se convence.

Hay vetas que ceden al primer golpe y vetas que llevan semanas resistiendo. Los hombres hablan de ellas como si tuvieran carácter. Esta es dura. Esta viene bien hoy. Esta lleva días rara. Con los años, el lenguaje de la mina se vuelve el lenguaje de quien vive con algo el tiempo suficiente para encontrarle una voluntad.

Marcos Fernández



Daniel García Rodríguez



Manuel Ángel Gato



Ismael López García



A mediodía, o lo que aquí abajo cuenta como mediodía, los mineros comen juntos.

No con ceremonias. Pero juntos. Es una regla no escrita que todos conocen desde el primer día y que nadie tuvo que explicar. Hay conversaciones que solo ocurren aquí abajo. El peso de la tierra sobre la cabeza hace a los hombres más honestos, o quizá solo más cansados de guardar silencio.

Nadie come solo si hay alguien cerca.

Damián Vázquez González



Juan Carlos Valles



Effray Gutiérrez Vázquez



Cuando algo va mal, el primero que lo sabe es el cuerpo.

Antes del sonido, antes de la señal, el cuerpo ya sabe. Se tensa. Se orienta hacia la salida sin que la mente haya dado la orden. Los más veteranos dicen que la mina avisa, que hay que saber escucharla. No es superstición, es experiencia destilada en algo que ya no necesita palabras para transmitirse.

El más joven siempre mira al más viejo.

David González Gómez



Francisco Alonso Arnáez



Al final del turno, la lámpara vuelve a su sitio.

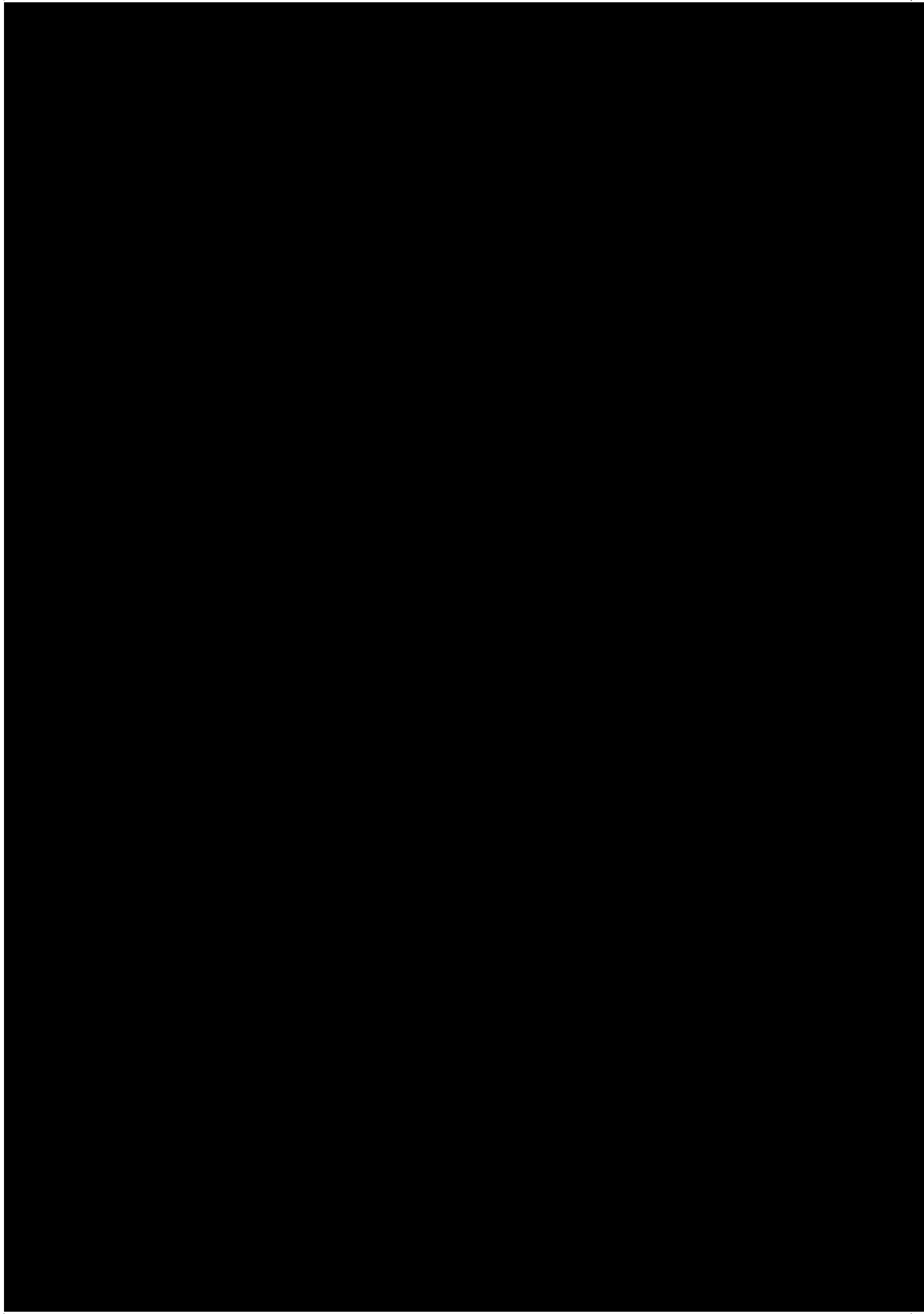
La persona que la devuelve es la misma que la recogió, pero ha pasado algo entre los dos gestos que no tiene nombre preciso. La ducha borra el carbón de la piel pero no del todo. Siempre queda algo en los pliegues, en las cutículas. Los que llevan años dicen que el cuerpo guarda memoria de cada turno. Que la piel sabe lo que la mente ya ha olvidado.

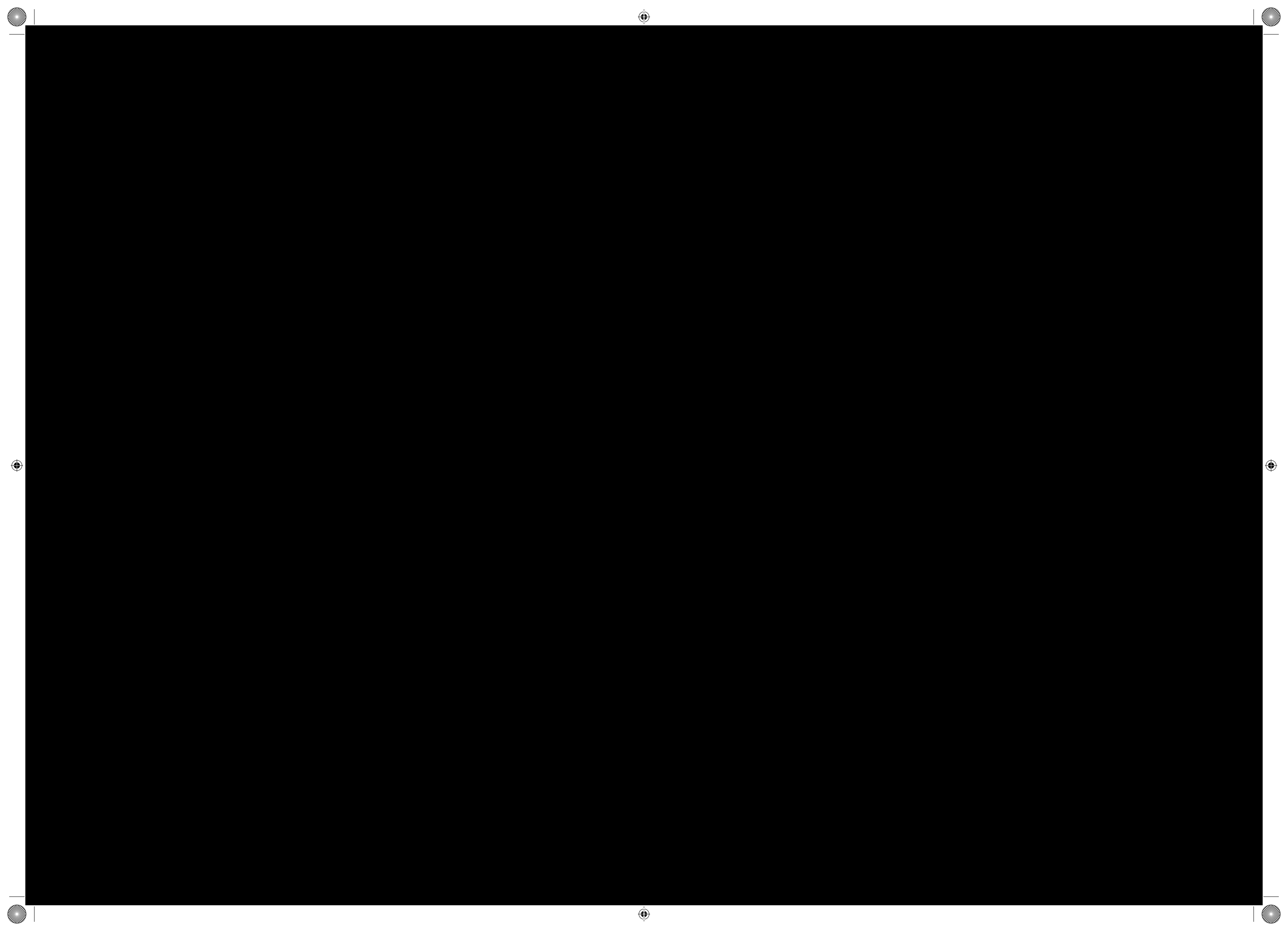
Todas las fotografías del presente fotolibro se tomaron en la lampistería del Pozo Nicolasa, Ablaña, Mieres.

Para su realización se contó con la colaboración inestimable de Fernando Fernández, secretario de relaciones institucionales y formación de SOMA-FITAG-UGT en Mieres; y Darío, secretario general del sindicato en Nicolasa.

Gracias a los mineros que desinteresadamente decidieron posar delante del objetivo; también a los que no.

Gracias a Asturias y sus gentes por seguir siendo un "paraíso", y a mi familia y amigos por la paciencia y el apoyo continuo.





1856 ✕ 2024