

Algunas influencias foráneas en la fotografía navarra de los siglos XIX y XX*

Asunción Domeño Martínez de Morentin
Universidad de Navarra

Resumen

La fotografía, por su peculiar configuración en la que la técnica se convierte en un aspecto esencial y de todo punto determinante, posee desde su origen un carácter universal como pocos otros medios de representación gráfica, condición que se va a mantener vigente a lo largo de sus ciento setenta años de existencia. Si fulgurante fue la difusión que tuvo la noticia de su invención, los operadores que practicaron la fotografía, ya desde el siglo XIX, estuvieron siempre al tanto de las novedades y aportaciones que iban surgiendo en uno o en otro punto del mundo que contribuían a la mejora de la obtención de imágenes, a su resultado final o a la implantación de modelos más o menos estandarizados de formatos, patrones iconográficos y formales o de fórmulas de explotación comercial. Navarra no fue un caso ajeno y tanto la llegada como la implantación y el posterior desarrollo de la fotografía estuvieron marcados por el predominio de las influencias foráneas.

Abstract

Photography, due to its characteristic configuration in which technique becomes an essential and decisive aspect, has since its origin a character more universal than other means of graphic representation, condition that is going to be in force during its one hundred and seventy years of existence. If the spreading of its invention was very fast, the photographers, since the XIX century, were always paying attention to the novelties and contributions to the improvement of the images, the final results or the implementation of standardized formats, iconographic and formal patterns or the commercial exploitation formulae that appeared all over the world. Navarre was not different and it was marked by the predominance of foreign influences not only in arrival but also in the implementation and the subsequent development of the photography.

* Debido a la amplitud del tema, nos hemos centrado principalmente en la ciudad de Pamplona y en el periodo cronológico que va desde 1840 a 1920.

En el texto se han utilizado las siguientes abreviaturas:

A.M.P.: Archivo Municipal de Pamplona y F.F.F.: Fondo Fotográfico Universidad de Navarra

Introducción

La fotografía, desde que fue comunicada públicamente en agosto del año 1839, se convirtió en una de las aportaciones de mayor repercusión y alcance mediático del siglo XIX. El nuevo descubrimiento, causó tal sensación en una sociedad de mentalidad positivista, ávida de nuevos descubrimientos técnicos y científicos, que dio lugar a un hecho poco común para la situación y los medios de esa época, que es el que en el corto plazo de cinco años, la fotografía fuera ya conocida en todo el mundo desarrollado. La fotografía inicia un camino sin retorno hacia el desarrollo de un universo muy limitado todavía, el de la imagen, que no sólo va a revolucionar el mundo, sino que va a propiciar el conocimiento del mismo, el cambio de mentalidades, al tiempo que posibilita el desarrollo de numerosas ciencias y la evolución de los códigos que regían el arte hacia nuevas propuestas.

Si este nuevo invento era presentado en sociedad en París el 19 de agosto de 1839, los ecos del descubrimiento, denominado daguerrotipo, capaz de reproducir fielmente la realidad sin intervención “de la mano del hombre”, llegan de forma inmediata a todos los lugares del orbe civilizado¹. Tan sólo tres escasos meses después, el 10 de noviembre de ese mismo año, se llevaba a cabo en España la primera demostración pública de la obtención de un daguerrotipo, que congregó a una gran cantidad de curiosos en la plaza del Rey de Barcelona, ávidos por conocer los resultados del nuevo y revolucionario invento².

En la rápida difusión y conocimiento del daguerrotipo tuvo mucho que ver, por una parte, el papel de la prensa de la época, que se encargó de informar sobre el descubrimiento -haciendo hincapié en las posibilidades y aplicaciones del nuevo medio-³ y, por otra, la aparición de publicaciones con los textos de Daguerre traducidos donde se daba cuenta detallada de las formulaciones técnicas del invento⁴. Ello contribuyó en gran medida a despertar el interés y la expectación del público que, en la mayor parte de los casos, deseaba comprobar en primera persona cómo eran esos registros obtenidos a través de la cámara oscura pero que, en ocasiones, perseguían también conocer el manejo y la práctica de este invento.

¹ RIEGO, B., *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2000, p. 61.

² KURTZ, G., “Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España”, en SÁNCHEZ VIGIL, M., (dir.), *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 99.

³ Trata con amplitud el efecto de la penetración del daguerrotipo en nuestro país RIEGO, B., Op. cit., pp. 61-127. En el caso de España, la primera difusión se lleva a cabo, principalmente, a través de la prensa editada en Madrid y Barcelona, algunos de cuyos periódicos y revistas llegaban también a lectores de otras provincias. Sin embargo, no es posible llevar a cabo una valoración certera de cómo se produjo la comunicación de la daguerrotipia ya que la proporción de ejemplares de la prensa de la época conservada en la actualidad es muy pequeña.

⁴ En España, en la primera década desde la aparición del daguerrotipo se llevan a cabo tres ediciones distintas con la traducción del proceso de Daguerre, la de Pedro Mata y Fontanet, la de Juan María Pou y Camps y la de Eugenio Ochoa. RIEGO, B., Op. cit., pp. 95-108. KURT, G., Op. cit., pp. 91-99.

Lo cierto es que, a partir de los primeros años de la década de los 40, la fotografía comienza a hacer acto de presencia primero en las principales capitales de provincia españolas y, después, en el resto de ciudades y localidades de menor relevancia.

Los pioneros

En el caso de Navarra desconocemos a día de hoy, cómo llegó la sociedad del momento a tener conocimiento del descubrimiento fotográfico. La Navarra del siglo XIX está conformada por una sociedad mayoritariamente agraria, rural y tradicional, que vive una compleja situación desde el punto de vista político, social y económico marcada por los continuos conflictos bélicos y que asume muy lentamente los cambios generados por el discurrir del siglo⁵. Y Pamplona es, a mediados del XIX, una pequeña ciudad de provincias de unos 20.000 habitantes, con un entramado urbano encorsetado por el cinturón de murallas, cuya función defensiva todavía seguía vigente por el hecho de que la ciudad continuaba manteniendo la condición de plaza fuerte.

Y en este contexto hay que insertar las primeras referencias que se conocen de la presencia de la fotografía en Navarra, de los llamados pioneros, fotógrafos en su mayor parte procedencia foránea, que trajeron hasta Pamplona, primero el conocimiento de un nuevo medio de representación y, después, contribuyeron a su difusión e implantación. Estos pioneros eran fotógrafos itinerantes que viajaban de una ciudad a otra ofreciendo sus servicios con el objeto de hacer y de enseñar la daguerrotipia; una vez llegados a un destino se establecían por un tiempo determinado en calles y plazas comerciales de esas ciudades y en sus anuncios es frecuente que empleasen distintas estrategias comerciales para atraer a la clientela, como la referencia de su procedencia extranjera –que podía ser real o no-⁶, de la posesión de títulos nobiliarios –cuando ciertamente no pertenecían a la aristocracia-, la incorporación de los últimos adelantos traídos de Francia, Inglaterra o Alemania o el anuncio de su breve permanencia en la ciudad y de su próxima marcha a otro lugar. En los espacios escogidos para trabajar- generalmente últimos pisos de los bloques de viviendas- instalaban para la ocasión improvisados montajes que les servían de estudio para la realización de los retratos. Estos gabinetes provisionales se solían situar cerca de alguna tienda conocida en cuyos escaparates los fotógrafos mostraban sus obras al gran público con ánimo de atraer la clientela. Su negocio abarcaba, además de la realización de retratos, la venta de aparatos fotográficos y de la química necesaria para su uso.

⁵ MIRANDA RUBIO, F., *Historia de Navarra IV. El siglo XIX*, Col. Temas de Navarra, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, p. 97.

⁶ RIEGO B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001, pp. 309-10.

La presencia de fotógrafos extranjeros en suelo español no es un fenómeno extraño ni aislado. No hay que olvidar que España se había convertido desde los años 20 del siglo XIX en un destino escogido por escritores, grabadores y pintores, a los que comienzan a sumarse, a partir de la década de los 40, los fotógrafos⁷; unos vienen en busca de motivos románticos, movidos por la atracción que despertaba España y, más concretamente, Andalucía y su legado exótico. Otros, con la intención de practicar un nuevo oficio, el de fotógrafo, en un territorio todavía “sin conquistar”. Pamplona, aunque no constituyó un destino de referencia en el XIX, si que, como muchas otras ciudades de provincias, contó con la presencia de estos fotógrafos itinerantes de procedencia, generalmente extranjera, que se van a convertir en los pioneros de la práctica fotográfica en el territorio del Antiguo Reino.

Las primeras noticias sobre la presencia de estos fotógrafos nos las facilita Ignacio Baleztena en un artículo de la revista *Pregón* titulado: “Ay Nemesio, Ay Nemesio, hazme una foto al magnesio”⁸, y corresponden a distintos anuncios publicados por la prensa de la década de 1840.

A 1843 corresponde un anuncio que reza así:

AVISO A LAS BELLAS.

Hallándose de paso Mr. Constant, retratista de París, premiado por el Rey para dar los colores naturales a la Daguerrotipo, piensa detenerse en esta capital poco tiempo, y propone que por 60 reales de vellón hará el retrato con toda perfección con colores o sin ellos, a la Daguerrotipo: para este efecto puede acudir-se a la calle Pozo Blanco n° 4, en el piso cuarto, donde ha puesto su taller, desde las nueve de la mañana hasta las cinco de la tarde; se previene que en la tienda del señor Campión [ferreteria en la calle Chapitela n° 20] hay muestras de este artista para el que quiera verlas.

5 de septiembre de 1843.

Queda claro que en 1843 la sociedad navarra se halla ya familiarizada con el término “daguerrotipo” que posiblemente haya conocido a través de la información proporcionada por la prensa o por la presencia de algún otro fotógrafo anterior del que no se tiene noticia. Mr. Constant, trae de París no sólo la posibilidad de hacer retratos fotográficos sino también otras técnicas que enriquecían la imagen como es la aportación del color mediante el pincel. Por tratarse ésta de una aplicación sumamente delicada, es posible que Mr. Constant hubiera trabajado anteriormente como iluminador en algún gabinete fotográfico de París.

⁷ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., “Los tipos de Laurent. La serie d’après nature”, en *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*, Barcelona, MNAC, 2004, p. 119.

⁸ TIBURCIO DE OKAPIO, “Ay, Nemesio, Ay Nemesio, hazme una foto al magnesio”, en *Pregón*, 1960, n° 66 s/p. Las citas de este artículo aparecen también recogidas en ARAZURI, J., “Historia de la fotografía en Navarra. Primeros fotógrafos ambulantes”, en *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*, Sevilla, 1986, pp. 305-306.

A Constant le siguen otros daguerrotipistas extranjeros como el gallo Antoine Desmains, que estuvo ofreciendo en 1843 sus servicios por distintas localidades de la Valdorba, y que “tras ganarse la confianza de todos los vecinos del valle, incluido el cura, le fueron sorprendidos algunos daguerrotipos que mostraban a mujeres desnudas, lo que impidió poder hacer fotografías en la región durante más de cuarenta años”⁹; el suizo Shmich [sic], que en 1848 ofrece la posibilidad, en los 15 días que va a permanecer en la ciudad, de “tomar lecciones de este arte” para quienes se decidan a aprenderlo y les garantiza que “no dejarán de tener un buen sueldo”¹⁰; o el parisino J. Harreguy, que llega en la tardía fecha de 1860¹¹.

Algunos de estos fotógrafos escogen la Plaza de la Constitución o Plaza del Castillo para instalar sus improvisados gabinetes¹². Este espacio urbano, va a ser lugar escogido ya desde la época de los pioneros para el ejercicio de la actividad fotográfica por tratarse del lugar con mayor dinamismo comercial de la ciudad de Pamplona y, muy especialmente, por configurarse como un espacio abierto, bien soleado e iluminado, frente al resto del entramado urbano formado por calles estrechas y un tanto lóbregas, no muy adecuadas para la práctica de la fotografía. (Fig. 1)

La producción retratista de estos fotógrafos pioneros estuvo limitada a las clases sociales de mayor poder adquisitivo, principalmente alta burguesía y nobleza, debido al elevado coste que poseía¹³. Una de las características de los retratos que llevaban a cabo estos fotógrafos itinerantes eran los largos tiempos de exposición que requerían las tomas debido a la escasa sensibilidad de las placas daguerrotípicas. Por esa razón los gabinetes fotográficos, eran conocidos en aquella época como “las cámaras de tortura”, debido al padecimiento que debían sufrir los animosos clientes, posando durante interminables minutos a plena luz del sol¹⁴. Los fotógrafos se afanaban en incorporar

⁹ CATALÁIN, J. de., “Crónicas Valdorbesas” en Tilín Tilón, Revista de la Orden del Cuto Divino”, recogido en CATALÁN C., “El ámbito común: fotografías de Navarra”, en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 448.

¹⁰ TIBURCIO DE OKAPIO, *Op. cit.* Instala su estudio en la Plaza del Castillo 22.

¹¹ *La Joven Navarra. Periódico de Literatura, ciencias, artes, industria y comercio*, domingo 1 de abril de 1860. Realiza sus retratos en el último piso del nº 15 de la calle Pozo Blanco. Agradecemos a Maite Díaz Francés la aportación de este dato.

¹² TIBURCIO DE OKAPIO, *Op. cit.* Un fotógrafo francés está localizado en la Plaza del Castillo 4, habitación de Don Domingo de Vigo nº 8 y el suizo Shmich en la Plaza del Castillo 22.

¹³ *Ibidem*, En algunos de los anuncios publicados en la prensa de la época se informa sobre los precios que tenían los daguerrotipos. Mr. Constant cobraba 60 reales de vellón en 1843 y, un año después, el fotógrafo francés antes citado, del que se desconoce el nombre, aporta una detallada relación sobre sus tarifas de precios:

El precio del retrato es el siguiente:

De un cuarto de placa, a 60 reales.

De un sexto de id, y los de menos dimensión, hasta los que pueden llevarse en un alfiler, 48.

El grupo de dos personas en un cuarto de placa, 80.

Pasando el grupo de dos personas, el precio será convencional.

RIEGO, B., *La construcción social de la realidad...*, pp. 310-11. El autor lleva a cabo un estudio comparativo del coste de la realización de daguerrotipos y de los sueldos medios de la época, del que deduce que el valor de producción de una fotografía equivalía al sueldo de tres días de un titulado superior y de diez días de un peón, con lo que, si atendemos a esos baremos, no resultaría accesible para un amplio segmento de la población pamplonesa y navarra.

¹⁴ SAGNE, J., *L'atelier du photographe (1840-1940)*, Paris, Presse de la Renaissance, 1984, p. 9-11. Algunos, incluso, terminaban aquejados de insolación o con quemaduras en los ojos.

todas las novedades que les llegan de los países vecinos con al ánimo de mejorar las condiciones de la obtención de los retratos¹⁵.

A día de hoy no tenemos suficiente conocimiento de la obra que produjeron estos operadores a su paso por Pamplona. Los daguerrotipos eran obras únicas, y ésta es la razón de que su conservación resulte mucho menos factible que en el caso de otro tipo registros fotográficos. No podemos, por ello, determinar las influencias estéticas y formales que estos operadores foráneos aportaron a la fotografía pamplonesa y navarra, pero sí podemos afirmar que estos fotógrafos itinerantes acercaron hasta Navarra un tipo de producción similar a la que se estaba dando en el resto de provincias y ciudades de España de escala semejante, y por qué no, también de Europa, y que contribuyeron, sin duda, a ofrecer algunos de los últimos adelantos técnicos llegados de fuera.

Sin embargo, no podemos acabar este apartado dedicado a los pioneros sin referirnos a un hecho singular, y es que, frente a la continua presencia de fotógrafos itinerantes, se tiene constancia en la temprana fecha de 1848, de la existencia en Pamplona, de uno de los primeros daguerrotipistas asentados. Su nombre es Pedro Alliet y ubicado en la calle Comedias nº 25 y su anuncio reza¹⁶:

Trabaja zapatos con suela de madera, útiles contra todas las humedades, se evita con ellos el constipado y otros males que afectan al pecho.

Él mismo retratará al Daguerrotipo, por la módica retribución de 40 reales de vellón por persona.

El anuncio revela nuevamente un hecho frecuente entre los fotógrafos de esta época como era el combinar la realización de daguerrotipos con otro tipo de ocupaciones como vendedores de paños o de aparatos ópticos y, en este caso, de zapatero.

La presencia de este comerciante asentado en Pamplona, nos sirve de marco para introducir una nueva etapa en la fotografía navarra, en la que se pasa de la práctica itinerante a la consolidación de negocios estables que van a posibilitar el desarrollo de la actividad fotográfica.

Los fotógrafos de asiento

Navarra, y más concretamente Pamplona, asiste, en la década de 1860, al igual que ocurría en otras capitales de provincia, a la apertura de los prime-

¹⁵ TIBURCIO DE OKAPIO, Op. cit. A propósito de las innovaciones técnicas recoge el siguiente anuncio de un fotógrafo francés del que no se cita el nombre: *Acaba de llegar a esta ciudad, procedente de Francia, un artista de Fotografía que hallándose al corriente de los diversos métodos inventados para adelantar este arte, ofrece sacar con toda perfección y en breve espacio de algunos segundos, los retratos que tengan a bien pedirle. [...] NOTA: El artista previene que hará los retratos con la misma perfección que haya o no sol y por cargada que esté la atmósfera.*

¹⁶ *Ibidem.*

ros negocios de asiento en torno a la fotografía. Este hecho se produce en un momento en que la técnica fotográfica ha experimentado un importante desarrollo, con la aparición del negativo al colodión húmedo y las copias a la albúmina, que frente a la práctica daguerrotípica, van a facilitar considerablemente el trabajo del operador en la preparación de la química, en la obtención de la toma -que requería tiempos mucho más reducidos de exposición- y en la posibilidad de obtener múltiples copias positivas a partir de un negativo. A ello se sumaba, también el abaratamiento de los costes de producción de las tomas, debido en buena parte a la aparición de nuevos formatos fotográficos como las *cartes de visite* -creadas en 1854 por el francés André Disdéri-, que se van a difundir con gran rapidez por todos los países. Estas novedades introducidas desde Francia e Inglaterra van a posibilitar el acceso a la fotografía de un mayor número de personas, que ahora sí van a ser capaces de hacer frente a los costes de un registro fotográfico. El volumen de clientela se amplía, pues, considerablemente, así como su procedencia social. La *carte de visite* “permitirá a las clases medias disfrutar definitivamente de un producto símbolo del mundo moderno” de tal manera que “el estudio fotográfico se convierte en un lugar frecuentado por ese segmento de la sociedad urbana decimonónica que está adherido a los valores del mundo liberal-burgués”¹⁷.

Los establecimientos fotográficos estuvieron regentados por fotógrafos profesionales, los primeros todavía de procedencia foránea, pero que, en cualquier caso, van a incorporar a sus establecimientos abiertos en las principales poblaciones navarras -con Pamplona a la cabeza¹⁸- las mismas fórmulas de negocio que se podían encontrar en cualquier gabinete de la geografía española o incluso europea o americana. La mayor diferencia entre unos establecimientos y otros podía deberse a la categoría del mismo y a la clientela a la que estaban orientados, lo que se ponía de manifiesto en el tamaño del local, en la decoración y el mobiliario, o en el número de operarios con que contaba una firma.

Entre esos fotógrafos extranjeros asentados en Pamplona se encuentran Leandro Desages y Compañía, activo en la capital en los primeros años de la década de 1860¹⁹, con estudio en el edificio de los Baños de Palacio²⁰; tras

¹⁷ RIEGO, B., *La construcción social de la realidad...*, pp. 317 y 332.

¹⁸ Además de Pamplona, hubo otras ciudades que también contaron con fotógrafos de asiento como fueron Tudela, Corella, Elizondo, Sangüesa o Estella. Mientras, en las pequeñas localidades del ámbito rural la fotografía llega de la mano de fotógrafos ambulantes que acudían a ellas con motivos de ferias o fiestas patronales.

¹⁹ ALEJANDRÍA, P., *El pamplonés. Guía de la ciudad y manual de curiosidades*, Pamplona, Sisto Díaz Espada, 1863, pp. 57 y 71. La guía constituye una detallada recopilación de las instituciones, establecimientos, cargos y oficios existentes en esa fecha en Pamplona, un documento de gran utilidad para conocer la configuración social y urbana de la ciudad. En los apartados de “Retratistas fotógrafos” y “Fábrica de cuadros para retratos en fotografía” cita únicamente el establecimiento de D. Leandro Desages y Compañía, por lo que es posible que el resto de la demanda se continuara cubriendo en un principio a través de fotógrafos itinerantes.

²⁰ ARAZURI, J. J., *Op. cit.*, p. 307. Según el historiador, “los Baños” eran un edificio propiedad de los Virreyes, situado junto al antiguo palacio de los Reyes, que fue alquilado para instalar una casa de baños. Una fotografía datada en 1870, propiedad del historiador, revela cómo sobre el tejado de esta casa se había construido un levante de dos plantas con claraboyas para acoger este estudio fotográfico.

trasladarse a Santander en 1864²¹, su estudio se refunda en 1876 en la Cuesta de Santo Domingo bajo el nombre de Leandro y Dublán²², nombres que se corresponden con los de Leandro Desages y Domingo Dublán Elicechi²³. También hay que citar a Anselmo María Coyne Barreras (1829-1896)²⁴, de origen francés, que estuvo asociado con un segundo fotógrafo de apellido Marín, que tuvieron establecimiento abierto en el último piso del nº 39 de la Plaza del Castillo, se publicita en 1867 con el nombre de “Fotografía Pamplonesa”, para pasar a denominarse posteriormente “Fotografía Marín y Coyne”; o al francés Leopoldo Ducloux que para 1872 se encuentra asentado en Pamplona²⁵, con sede en la Plaza del Castillo 31, al menos hasta 1886²⁶.

Pese a tratarse de estudios estables, estos fotógrafos de procedencia foránea y extranjera, no permanecen por muchos años en la capital navarra. Algunos provienen de otras ciudades donde ya habían dispuesto de gabinetes en los que ejercer su profesión; es el caso de Marín, que pudo haber fundado anteriormente un estudio fotográfico en Bilbao²⁷. Otros, en cambio se marchan de Pamplona en busca de otros enclaves, quizás más rentables económicamente; Coyne se trasladó a Zaragoza²⁸, Marín²⁹ y Ducloux³⁰ a San Sebastián y Leandro Desages y Domingo Dublán a Burgos y Zaragoza³¹. Estos desplazamientos de fotógrafos entre distintas ciudades fueron bastante frecuentes y favorecieron, sin duda, el contacto y el intercambio de conocimientos sobre la práctica fotográfica, cuyo beneficio recaía en la clientela de cada ciudad.

²¹ ARCHIVO GENERAL DE PALACIO. Fondo Administración. Sección Proveedores. Leg. 5296. En noviembre de 1864 eleva una carta a la Corona, solicitando ser nombrado fotógrafo de Cámara de la Reina y así poder usar en los respaldos de sus fotografías el escudo con las armas reales. La petición de este privilegio fue muy habitual entre los fotógrafos españoles ya que revestía de prestigio la actividad un establecimiento fotográfico y su concesión no requería ningún requisito especial. Fueron muchos los fotógrafos que ostentaron este privilegio y que publicitaron en sus trabajos o anuncios. El documento sitúa a Desages en la plaza Vieja de Santander nº 17. Agradecemos a Maite Díaz Francés el habernos proporcionado este dato.

²² *El Eco de Navarra*, 27 de septiembre de 1876. El anuncio que se publica informa de que: *Reparada y reformada la Galería Fotográfica de los señores Leandro y Dublán y provistos de todos los útiles que enseñan los grandes adelantos, que de día en día alcanza la fotografía, se han hecho retratos en el mencionado establecimiento, dignos de figurar entre los primeros de su clase.*

²³ El nombre completo de Dublán lo recoge MADARIAGA ATEKA, J., *Los inicios del cine y la fotografía en Navarra (1840-1940)*, Bilbao, Instituto Jerónimo Uztarriz, Gobierno de Navarra, 1988, p. 11. Cita a Domingo Dublán en 1880 con un establecimiento en la Plaza de la Constitución 5 conjuntamente con un tal Valentín M^a Aipurbe. Refuerza la idea de que la identidad de Leandro corresponda a Leandro Desages, el hecho de que ambos fotógrafos se publicitasen como “Fotógrafos de Cámara de su Majestad”, el título que en 1864 había solicitado Desages.

²⁴ FONTANELLA, L., *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981, p. 217. Recoge que Coyne procedía de la región de Montauban.

²⁵ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, París, 1872.

²⁶ AMP. Hoja catastral de Ducloux, D. Leopoldo (catastro 1883-86 D). Agradecemos a todo el personal del Archivo Municipal de Pamplona la disponibilidad y excelente disposición que hemos encontrado para la consulta de los materiales necesarios para la elaboración de este trabajo.

²⁷ CÁNOVAS, C., *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra*, Col. Panorama, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 10.

²⁸ ROMERO, A., “Historia de la fotografía en Aragón”, en *Actas del I Congreso...*, p. 73.

²⁹ AZPILICUETA, L. y DOMENECH, J. M., *Navarra en Blanco y Negro*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 21. Allí trabajó con el también fotógrafo Otero.

³⁰ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, París, 1892. Se instala en el número 16 de la calle Urbietta.

³¹ CÁNOVAS, C., Op. cit., p. 11.

Pero, sin lugar a dudas, el último cuarto del siglo XIX es el momento del apogeo de los estudios fotográficos, en el que destacan los nombres de cuatro fotógrafos, Emilio Pliego, Agustín Zaragüeta, José Roldán y Félix Mena, fundadores de los establecimientos más importantes del siglo XIX en la capital navarra que, en todos los casos, dieron lugar a la creación de sagas familiares, (Fig. 2). Los cuatro fotógrafos abren sus gabinetes en distintos emplazamientos de la Plaza del Castillo. Ya hemos señalado que este enclave urbano se convirtió en lugar preferido por los fotógrafos por su condición comercial y, principalmente, por las cualidades lumínicas que les proporcionaba. La plaza del Castillo o Plaza de la Constitución era, a juicio de Pedro Alejandría, *la parte más arreglada de la población y centro de concurrencia de sus moradores*³². Albergaba en su recinto cuatro sociedades de entretenimiento y recreo que estaban “al nivel de las más cultas de Europa”³³, además de fondas, cafés, establecimientos de imprenta y litografías o de enmarcación. En este concurrido espacio urbano es donde se van a ir abriendo a partir de 1875 sucesivos estudios de fotografía que, se añaden o sustituyen a los ya existentes, entre los que se van a disputar la clientela de Pamplona. (Fig. 3)

Uno de esos establecimientos es el de Emilio Pliego, fotógrafo natural de Madrid, que se instala en 1876 en el nº 31 de la Plaza del Castillo, en sociedad con Leopoldo Ducloux³⁴. Sin embargo, para 1879 se independiza y funda su propio negocio en el nº 2 de la calle San Nicolás, en una casa que hacía esquina con el nº 35 de la Plaza del Castillo creando una de las galerías de mayor prestigio en la capital. En esa fecha solicita permiso al Ayuntamiento para la instalación de un lucernario sobre el piso quinto de la fachada que mira a la plaza³⁵ (Fig. 4). Su negocio debió responder bastante bien porque contó con dos ayudantes, Félix Mena y Fermín Adocin que, a su vez, se van a formar como fotógrafos. Emilio Pliego se halla al tanto de las últimas novedades que ofrece la técnica fotográfica como reza un anuncio publicado en 1880, donde se publicita como *la única casa que usa el procedimiento instantáneo*³⁶.

La instantaneidad fotográfica se consiguió con la placa seca, una aportación dada a conocer dos años antes en Inglaterra. Pliego no sólo conoce el procedimiento sino que lo aplica, y ello es probablemente consecuencia de un fenómeno, cuando menos singular que ocurre en Pamplona y que no tiene parangón con ninguna otra ciudad de España y es que, nada más y nada menos, cuatro de sus fotógrafos –Leandro Desages, Leopoldo Ducloux,

³² ALEJANDRÍA, P., Op. cit., p. 65.

³³ *Ibidem*.

³⁴ ARAZURI, J. J., Op. cit., pág. 308.

³⁵ AMP. Licencia de Construcción. Expediente 073. Año 1879. Legajo 1. Los planos corresponden al arquitecto J. M. Villanueva.

³⁶ TIBURCIO DE OKAPIO, Op. cit., El anuncio informa de que:

En este establecimiento se continúa haciendo toda clase de trabajos relacionados con el arte y con arreglo a los últimos adelantos en el extranjero.

La única casa que usa procedimiento instantáneo, tan importante en todos los retratos, especialmente de los niños.

Única casa en Pamplona donde se trabajan los magníficos retratos de esmalte, cuya perfecta conservación puede considerarse por tiempo indefinido.

Emilio Pliego y Marín³⁷- figuran como miembros de la *Société Française de Photographie*, prestigiosa asociación fundada en 1854, que aglutinaba a fotógrafos profesionales y aficionados de todo el mundo³⁸. A la Sociedad pertenecieron un total de 25 fotógrafos españoles residentes en distintas ciudades y, entre ellos, se encontraban algunos prestigiosos profesionales como Paul Abdouard, Rafael Areñas, Jean Laurent, Jane Clifford o el infante Gabriel. Curiosamente, la ciudad con más miembros adscritos a esta sociedad era Barcelona, que llegó a sumar 7; y tras Barcelona, en segundo lugar se encuentra Pamplona con 4, superando a otras ciudades de mayor entidad como Madrid que contaba con 3, Sevilla y Bilbao con 2 y Valencia y Zaragoza con 1. Esta singularidad aún se hace más evidente si tenemos en cuenta que Pamplona era una pequeña ciudad de provincias de 27.000 habitantes a fines del siglo XIX, frente a Madrid que contaba con 400.000, Barcelona con 250.000 o Valencia con 200.000.

La pertenencia de estos fotógrafos a la Sociedad Francesa, les permitía recibir el Boletín que ésta editaba con interesantes artículos en materia de técnica y de estética fotográfica y, desde luego, les posibilitaba estar al tanto de las últimas novedades que aportaba la fotografía. Pero también existían otras fórmulas para poder recibir respaldo técnico y la Casa Pliego adquirió en 1900 la condición de sucursal de la “Sociedad Electro-Fotográfica” con sede en Gijón y depositarios en numerosas ciudades de España –Lugo, Madrid, Oviedo, La Coruña...-³⁹. Esta filiación, le facilitaba también el suministro de productos, materiales y equipamientos fotográficos.

Además del establecimiento de Pliego, en el último tercio del siglo XIX, la Plaza del Castillo cuenta con otros dos gabinetes más, el de Agustín Zaragüeta Colmenares, natural de San Sebastián, que se estableció, en fecha posterior a 1886, en el estudio del n° 31 de la Plaza del Castillo que había dejado vacante Leopoldo Ducloux⁴⁰. Fue también un retratista de gran reputación y a su muerte en 1920, su hijo Gerardo continuará con la actividad del estudio⁴¹.

Por su parte, José Roldán Bidaburu (1860-1934) solicitó en 1882 permiso al Ayuntamiento para instalar un gabinete fotográfico en el último piso del n° 48 de la Plaza del Castillo⁴² (Fig. 5), aunque en 1887 se traslada a otro edificio anexo recién construido, el del Casino Principal –n° 44-, donde se ubicará también en la última planta. Posiblemente sea a partir de este momento cuando se asocia con Félix Mena para formar la compañía “Fotografía Roldán y Mena”,

³⁷ Leandro Desages ingresa en 1864, Leopoldo Ducloux en 1872, Emilio Pliego en 1887, año en que se traslada al nuevo estudio de la Plaza del Castillo 22, y Marín solicita su incorporación en 1867. *Bulletin de la Société Française de Photographie*, Paris, 1864, 1867, 1872 y 1887.

³⁸ Según el *Bulletin* que editaba esta Sociedad, solicitaron su admisión, además de fotógrafos franceses, belgas, suizos, italianos, rusos, holandeses, noruegos, alemanes, rumanos, húngaros, portugueses, italianos, japoneses, mexicanos, argentinos, cubanos, entre otros muchos, y también, españoles.

³⁹ FONTANELLA, L., Op. cit., p. 217.

⁴⁰ AMP. Catastro 1903 (Leg. 5) Tarifa 5ª, Clase 4ª, Núm. 5.

⁴¹ *Diario de Navarra*, 14 de enero de 1920 y 16 de enero de 1920. Aparecen sendos anuncios del negocio bajo la denominación de “Zaragüeta e hijos”.

⁴² AMP. Licencia de Construcción. Expediente 079. Año 1882. Los planos son de Florencio Ansoleaga. En 1885 es derribado el edificio para construir uno nuevo, por lo que José Roldán cesa “en la industria de fotógrafo”. AMP. Pamplona. Catastro. Hojas de riqueza urbana, comercial e industrial. Roldán Fotógrafo. Caja desde 18 de febrero.

cuya asociación se mantuvo hasta 1899⁴³. A partir de ese momento ambos socios, ya por separado, van a ser iniciadores de sendas sagas fotográficas⁴⁴. En el caso de José Roldán, sus tres hijos –Nicanor, Victorino y José– y en especial, este último, regentarán el negocio a partir de 1900 bajo el nombre de “Roldán e hijo”⁴⁵.

Como se puede apreciar, los estudios fotográficos se van a instalar bien en los últimos pisos de las casas, bien añadiendo una nueva estructura o levante por encima del nivel del tejado. Estos lucernarios siguen unos modelos establecidos que se repetían en todas las ciudades y localidades donde existían fotógrafos asentados. Eran unas construcciones de hierro y cristal, a modo de invernaderos, que en el interior poseían un sistema de cortinas deslizantes para poder ajustar los efectos de luz en cada toma. Estas estructuras resultan muy fáciles de identificar en los documentos gráficos conservados. Los establecimientos más lujosos poseían, además del gabinete propiamente dicho, una sala de espera, e incluso un tocador o sala para cambiarse de ropa y retocarse para la toma. Las diferentes estancias se podían decorar con mobiliario, cuadros y plantas al modo de los elegantes salones. Y mientras el cliente esperaba su turno para la realización del retrato, podía ojear los muestrarios que ofrecía la casa donde podía encontrar desde fotografías de personalidades ilustres –reyes, papa, militares, políticos.– o de la propia ciudad, a paisajes urbanos, pasando por acontecimientos históricos o reproducciones de obras de arte.

Resultaba habitual en toda la geografía peninsular que los fotógrafos cambiaran de sede para mejorar sus condiciones de espacio y de iluminación y que, los lucernarios ya existentes fueran reaprovechados por otros operarios manteniéndose una continuidad en el empleo de esas instalaciones. Curiosamente, en muchos de estos edificios que en algún momento albergaron un establecimiento fotográfico, y, por tanto, un lucernario, una vez desaparecido el negocio, la estructura arquitectónica de éste no se elimina, sino que se integra a la de la casa, contando algunas de ellas en la actualidad, con una altura superior a la que tenían en origen.

A fines de la década de los 80, cuando las condiciones técnicas de la fotografía lo permitieron, los fotógrafos comenzaron a trasladar sus gabinetes a locales comerciales situados en la planta baja de los edificios, con objeto de hacerse más cercanos a la clientela y facilitar su acceso⁴⁶.

⁴³ ARAZURI J. J., Op. cit., p. 310.

⁴⁴ CÁNOVAS, C., Op. cit., p. 15.

⁴⁵ AMP. Patentes de comercio e industria. En el Catastro 1903 (Leg. 5) Tarifa 5ª, Clase 4ª, Núm. 5, continúa la denominación “Roldán e hijo” que se mantiene hasta el padrón de 1924.

AMP. Licencia de Construcción. Expediente 18. Año 1916. Leg. 1. José Roldán –suponemos que hijo– solicita la construcción de una galería fotográfica en la terraza del nº 40 de la Plaza de la Constitución. Adjunta Plano de Mariano Arteaga Villanueva. Creemos que, en función del diseño realizado, el permiso solicitado podría corresponder a una reforma del estudio existente en el nº 44 de la citada Plaza, en la que pudo haberse realizado un cambio en la numeración de los edificios.

⁴⁶ *Diario de Navarra*, 22 de marzo de 1903. Félix Mena, separados unos años antes de José Roldán, anuncia la apertura de su nuevo establecimiento en la Calle Mayor 86. La estrategia comercial que plantea, suponemos que para atraer a parte de su antigua clientela, es que en su negocio *encontrará el cliente toda clase de comodidades para el buen éxito del retrato, no necesitando subir escaleras y garantizándose la perfección de los trabajos*. Recordemos que el estudio de Roldán se encontraba ubicado en el último piso del Edificio del Café Iruña.

El primer fotógrafo del que se conoce un traslado a una planta baja es Emilio Pliego. Pliego, que se había distinguido como el fotógrafo de mayor reputación de la ciudad, contaba con una nutrida clientela y en 1887 decide ampliar su negocio y se traslada a uno de los mejores edificios que entonces existían en Pamplona, el del Crédito Navarro⁴⁷, en el nº 22 de la misma Plaza del Castillo⁴⁸, junto al Teatro Principal. El nuevo establecimiento se inauguró la víspera de San Fermín⁴⁹. Poco tiempo después el local fue remodelado y lujosamente decorado para fotografiar a la clientela más acomodada de Pamplona y de Navarra. Como curiosidad, señalar que entre los adelantos con que contaba el establecimiento estaba una línea telefónica, la nº 2 de la ciudad⁵⁰.

El segundo fotógrafo en trasladar su estudio a ras de suelo fue Félix Mena. Tras separarse de José Roldán, el 25 de marzo de 1903 Mena inauguró su propio negocio en la calle Mayor 86⁵¹, al frente del cual permaneció hasta 1906 aproximadamente en que se trasladó a Elizondo⁵², donde continuará su actividad fotográfica⁵³.

Sin embargo no todos los fotógrafos renunciaron a sus establecimientos en pisos altos. Roldán e hijo, continuaron en el estudio del edificio del Casino Principal, pero optaron por abrir un escaparate a ras de calle en 1904 donde poder exponer al público unas muestras de sus trabajos⁵⁴. (Fig. 6)

Los padrones industriales, nos muestran que, en Pamplona, no todos los estudios fotográficos tuvieron la misma condición. Al igual que ocurría en la práctica totalidad de las capitales de provincia de España y ciudades con un volumen medio de población, donde existía más de un estudio fotográfico, éstos estaban clasificados en varias categorías. Según la documentación catastral, los establecimientos de Emilio Pliego, y Roldán e hijo eran en 1903 de clase 1ª, el de Agustín Zaragüeta de 2ª y el de Félix Mena de tercer nivel al igual que el de otros fotógrafos que operaban en esos momentos en la ciu-

⁴⁷ ARAZURI, J. J., Op. cit., p. 308.

⁴⁸ AMP. Catastro. Relaciones de Profesionales y Oficios (1883-1886) Exp. 11.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Emilio Pliego continuó su negocio hasta 1922. En el Padrón industrial de 1924 figura ya su establecimiento a nombre de su sucesor. AMP. Padrón industrial de 1924. Fotógrafos. Tarifa 5ª, Clase 4ª, nº 15.

⁵¹ Diario de Navarra, 22 de marzo de 1903. Mena anuncia su nueva galería fotográfica situada en un local en planta baja de la Calle Mayor 86, comentando los beneficios que ello reportaba al cliente, posiblemente en un intento por atraer a parte de su antigua clientela, que recordemos, pertenecía al estudio de Roldán, ubicado en el último piso del Edificio del Café Iruña: *encontrará el cliente toda clase de comodidades para el buen éxito del retrato, no necesitando subir escaleras y garantizándose la perfección de los trabajos*.

Diario de Navarra, 9 de mayo de 1903. *En otro anuncio del mes de mayo de ese mismo año se lee: En esta nueva fotografía encontrará el público toda clase de retratos hechos por los procedimientos más modernos conocidos hasta el día [...]. Véase exposición a la entrada*.

⁵² AMP. Padrón industrial 1905 (Leg. 9). Fotógrafos. Tarifa 5ª, Clase 4ª, Núm. 5. Es el último año en que figura inscrito en Pamplona.

⁵³ ARAZURI J. J., Op. cit., p. 310. Su hijo Victorio mantendrá el negocio en la localidad baztanesa y, por el contrario, Javier abrirá su propio estudio en la calle de San Ignacio en 1924 para trasladarlo después a un establecimiento del Paseo de Sarasate bajo el nombre de "Fotografía Mena".

⁵⁴ AMP. Licencia de Construcción. Expediente 022. Año 1904. Roldán solicita el permiso al Ayuntamiento para la creación de ese escaparate en la casa nº 17 de la Plaza del Castillo, junto a un comercio de librería y objetos de escritorio. Adjuntan un diseño del mismo realizado por Florencio Ansoleaga. Está claro que Roldán busca esta solución para contrarrestar la competencia que suponía el que Emilio Pliego hubiera trasladado su estudio a un local en planta baja.

dad⁵⁵. La categoría catastral correspondía al tamaño del local donde trabajaba el fotógrafo pero ello también comportaba una diferenciación en cuanto a las condiciones del mismo y a los servicios que ofrecía el negocio. Podemos imaginar el aspecto que tendría el establecimiento de Emilio Pliego poniéndolo en relación con los gabinetes de algunos destacados fotógrafos de la época, como puede ser el de Dalton Kaulak de Madrid.

Los fotógrafos pamploneses ofrecían a su clientela servicios muy similares a los de cualquier otro fotógrafo de otra ciudad distinta ya sea de ámbito nacional o extranjero. Su principal actividad se centraba en la realización de retratos que comercializaban en diferentes formatos y presentaciones, siendo habitual la producción de fotografías en formatos estandarizados de carácter universal: *carte de visite*, *carte de cabinet*, *imperial*, *promenade*, *boudoir*, etc.

Se puede afirmar que, desde la década de 1860 hasta los años 20 de la centuria siguiente, se practica un tipo de retrato que responde a unas fórmulas comunes, que asimilan y aplican también los fotógrafos navarros. Como afirma Bernardo Riego, el uso social que alcanza la fotografía con la producción de millones de retratos en todo el mundo genera “una construcción escénica y una apariencia común” a todos ellos⁵⁶; esto significa que se generan unos códigos compositivos y estéticos que son asimilados por todos los fotógrafos independientemente del lugar y el espacio en el que desarrollen su labor, en lo que el autor ha denominado “normalización social a través de la representación fotográfica”.

Para la práctica de este género, los establecimientos disponían de distintos tipos de escenografías que se iban acomodando según la condición de la persona que se iba a fotografiar. Esas escenografías incluían elementos de mobiliario –sillas, mesas, veladores, balaustradas, columnas...-, objetos decorativos como jarrones, libros, cortinajes, alfombras y, en ocasiones, otros elementos complementarios como caballos de madera, bicicletas, para retratos infantiles o informales. Además, los estudios contaban con una variedad de telones de fondo o forillos con diversos motivos pintados, como paisajes, jardines, arquitecturas en perspectiva, decoraciones de interior, telas, etc. que iban intercambiando según las necesidades o los gustos. Dependiendo de la categoría del establecimiento, los fotógrafos contaban con equipamientos más o menos variados y complejos. En el caso de Pamplona, mientras que el gabinete de primer nivel de Emilio Pliego, disponía de un amplio y suntuoso repertorio de telones pintados con mucha perfección, Zaragüeta, por ejemplo, contaba con una oferta más limitada; lógicamente, la diferencia de medios tenía su reflejo en el precio del retrato.

El fotógrafo cuidaba al máximo la iluminación mediante la regulación, en un principio, de los estores y, posteriormente, de los focos eléctricos, para que las facciones del retratado resultasen lo más favorecedoras posibles. La cons-

⁵⁵ AMP. Catastro 1903 (Leg. 5) Tarifa 5ª, Clase 4ª, Núm. 5. Se citan otros fotógrafos que estaban incluidos en la Clase 3ª: Eugenio Segura, con establecimiento en la calle Eslava 1, Muñoz, Buitrago e Irigoyen, sitios en Tecenderías 16 –actual calle Ansoleaga- cuyo local fue ocupado en 1899 por Fermín Aduáin y Basilio Montes que también está ubicado en la calle Tecenderías, pero en el número 18.

⁵⁶ RIEGO, B., *La construcción social de la realidad...*, p. 336.

trucción escénica de los retratos fotográficos tenía todavía muchas filiaciones con los modelos pictóricos. Los encuadres más frecuentes eran los de cuerpo entero aunque a partir de esa escala existían diversas posibilidades hasta llegar al primer plano. Estos retratos constituyen una carta de presentación de la identidad de un individuo o, en su caso, de un grupo, llegándose a crear esteotipos según la extracción social o cultural del retratado⁵⁷. (Figs. 7 y 8)

Como ya hemos señalado anteriormente, los fotógrafos navarros adoptaron todos los formatos estandarizados de presentación. Cuando se trataba de cartes –*visite, cabinet, promenade, imperial...*– las fotografías se entregaban montadas sobre cartones que incorporaban, en la mayor parte de los casos, información sobre el estudio fotográfico y los servicios ofertados y podían ofrecer distintos acabados como el coloreado manual. También proliferaron en los años finales del siglo XIX y principios del XX otras tipologías como el álbum, la fotografía estereoscópica o las tarjetas postales que se convierten, especialmente las dos últimas, en una importante vía para la difusión de la fotografía en todo el mundo. Ello significa que los fotógrafos asentados en Pamplona, conocían perfectamente los adelantos, las modas, novedades, usos y tipologías que llegaban desde el extranjero y que eran rápidamente incorporadas a sus negocios.

Las últimas décadas del ochocientos suponen también una apertura para los fotógrafos profesionales. La creciente demanda de imágenes para publicaciones, o encargos de iniciativa particular o institucional y, a veces, la propia iniciativa personal, les lleva a realizar otro tipo de registros fuera del establecimiento fotográfico. De este modo, llevaron a cabo tomas de acontecimientos históricos, políticos, sociales, culturales, deportivos o de interés general, de monumentos, paisajes, etc., que en muchos casos pasaron a engrosar el repertorio de obras que se ofertaba a la venta en el estudio⁵⁸.

No podemos terminar este apartado sin hablar de la presencia en Navarra de fotógrafos de asiento foráneos que recalán en Navarra para la realización de tomas sobre diversos asuntos. Es cierto que, como ya hemos apuntado, ni Navarra en general, ni Pamplona en un plano más concreto, constituyeron un objetivo de interés prioritario para los fotógrafos de mentalidad romántica. No obstante, la provincia recibió la visita de algunos fotógrafos que, quisieron recoger en imágenes distintos aspectos de la realidad social, cultura o paisajística de Navarra que contribuyeron, por un lado, a la divulgación de la misma y, por otro, a la definición de un imaginario que tendrá su repercusión en fotógrafos posteriores.

⁵⁷ Tienen un carácter muy distinto en su configuración formal y presentación, por poner un ejemplo, los retratos de personas pertenecientes a una clase social de rango elevado de aquellos realizados a gentes de extracción social y cultural inferior, como puede ser el mundo del espectáculo. En el primer caso, también se aprecia una diferencia entre los retratos formales y los informales.

⁵⁸ Los fotógrafos también ideaban distintas fórmulas para atraer al público hasta sus establecimientos. *El Diario de Navarra* recoge varias informaciones que pone en conocimiento de sus lectores sobre la exhibición de obras de afamados pintores navarros, como Zubiri, Carceller o Istúriz, en el despacho de Roldán e hijo. Estos mismos fotógrafos en fechas próximas a San Fermín muestran el cartel de las fiestas y una “moña” donada para la Kermese en su escaparate. Por su parte, Emilio Pliego ofrece en su gabinete una exhibición de pianos de una casa comercial de Bilbao y, en otra ocasión, se presta a exponer el título de socio honorario del “Orfeón Pamplonés”.

El más conocido de todos ellos es, sin duda, el fotógrafo francés afincado en Madrid J. Laurent, el operador más importante de la España isabelina y dueño del negocio de fotografía de mayores dimensiones en su época. Laurent -o en su caso su socio y colaborador José Martínez Sánchez- llegó a Navarra entre 1864 y 1867 embarcado en un proyecto para documentar las principales obras públicas desarrolladas en nuestro país. Aquí tomó registros de la línea férrea de Tudela a Bilbao, al tiempo que aprovechó la visita para ampliar su catálogo de obras con vistas de la catedral de Pamplona. En los años 80, la Casa Laurent y Cía, regentada por el sucesor Alfonso Roswag vuelve a hacerse presente en Navarra con el objetivo de ampliar el número de imágenes que conformaban su catálogo⁵⁹. Y la Fototipia Laurent también intervendrá en los primeros años del siglo XX, como veremos, en la edición algunas postales de tema navarro, a partir de fotografías de autores locales⁶⁰.

Y, traspasada la barrera del 1900, el francés Lucien Roisin Besnard, con negocio abierto en Barcelona, visita tierras Navarras con un objetivo similar, realizar un reportaje fotográfico sobre la Catedral de Pamplona para la edición de una serie de 40 postales en formato “albúm”⁶¹.

Los fotógrafos aficionados

En el último cuarto del siglo XIX, la fotografía, además de alcanzar la instantaneidad, pierde su carácter artesanal y los fotógrafos pueden adquirir en los establecimientos los materiales preparados, listos para su uso. Este hecho, junto con la aparición de cámaras más manejables y ligeras, favorece en España la incorporación en masa de los aficionados que van a aportar nuevas perspectivas al medio fotográfico. Los aficionados navarros son en este momento fotógrafos de un extracto social medio alto –aristócratas, burgueses, profesiones liberales, rentistas, eclesiásticos, etc.–, personajes que en la sociedad de la época ocupan cargos de relevancia y que en buena medida van a ser los principales impulsores de las iniciativas culturales en la capital navarra. Los aficionados, disponen de medios propios de sustento por lo que practican la fotografía como un entretenimiento ligado en muchas ocasiones a excursiones, viajes o a la práctica de actividades lúdicas. La fotografía fue entendida como una de las innovaciones técnicas más importantes del siglo y un acercamiento a este medio, ya fuera para realizarse un retrato o para ejercer de operador, era tenido como un signo de modernidad⁶². Este fenómeno, que fue general en toda España, también se da en

⁵⁹ DÍAZ FRANCÉS, M., “Aportaciones de la Casa Laurent a la fotografía navarra del siglo XIX” en Actas. Véase el artículo de Maite Díaz Francés en este mismo volumen.

⁶⁰ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., “La imagen de la catedral de Pamplona a través del objetivo de la cámara”, en Estudios sobre la Catedral de Pamplona. In Memoriam Jesús M^o Omeñaca, Col. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, vol. I, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, p. 535.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² RIEGO, B., *La construcción social de la realidad...*, p. 337.

Navarra y son unos cuantos los fotógrafos que comienzan a capturar imágenes con su cámara.

A nivel general, se puede afirmar que los fotógrafos aficionados llevaron a cabo importantes contribuciones e innovaciones, aportaron nuevas perspectivas al medio fotográfico, ya que tenían una mayor libertad que los profesionales para elegir los temas de sus instantáneas, los procedimientos técnicos, los efectos estéticos, etc... El profesional, por el contrario, se ve sometido a los gustos y las exigencias de la clientela que contrata sus servicios. La calidad artística y técnica de sus fotografías no desmerecen, en muchos casos, las obtenidas por profesionales, y en muchos casos, incluso, llegan hasta superarla.

La incorporación de los aficionados coincide también con un fenómeno que cambia el discurrir del hecho fotográfico. Resueltas las ecuaciones del proceso técnico, conseguida la instantaneidad, la producción industrial de los materiales, cámaras de configuración ligera, la fotografía ya no va a avanzar tanto a tenor de la evolución técnica, sino en función de las corrientes estéticas y de los géneros, reivindicando su propio lenguaje.

Si bien en las principales ciudades españolas se detecta un claro interés por conocer lo que está ocurriendo más allá de las fronteras y por la incorporación de algunas tendencias predominantes en el panorama fotográfico internacional, como pueden ser el uso de los procedimientos pigmentarios o la práctica de una fotografía artística, en Navarra, al igual que en otras muchas ciudades de provincias, los aficionados del cambio de siglo se muestran ajenos a estas orientaciones y van a preferir desarrollar la línea del reportaje documental. Ello no significa que fueran completamente ajenos a producción de una fotografía artística, pero ésta ciertamente, constituye una pequeña parte de la obra que llevaron a cabo los aficionados en Navarra.

La labor desarrollada por estos fotógrafos desde los años 70 del siglo XIX, nos ha hecho llegar interesantes documentos gráficos que a día de hoy contienen un importante valor y constituyen un legado imprescindible para la memoria local y el acervo social, cultural e histórico. La incorporación de los aficionados al ámbito de la fotografía trajo consigo algunos cambios o adaptaciones que se hacen generales en todas las ciudades de España. En primer lugar, la prensa comienza a incorporar anuncios publicitarios de aparatos fotográficos y de materiales diversos como placas instantáneas al gelatinobromuro con el fin de hacerse clientes entre los particulares que desearan sumarse a la práctica fotográfica. Los anunciantes son establecimientos de Bilbao, Barcelona, Valencia, Madrid, que buscan clientes fuera de sus ámbitos inmediatos⁶³. Su publicidad va en muchas ocasiones directamente dirigida a los fotógrafos aficionados y en el caso de las cámaras se destacan como cualidades la sencillez de manejo, su pequeño volumen y peso ligero, es decir, su manejabilidad.

Por otro lado, los estudios profesionales también buscan nuevas fórmulas comerciales y encuentran un filón importante en la demanda de materiales

⁶³ Los anuncios aparecen en la prensa de fines del siglo XIX como *Lau-Buru* o *El Aralar*.

fotográficos que existe entre los recién incorporados aficionados. Este tirón lo aprovechan Roldán e hijo, que en febrero de 1903 publicaban el siguiente anuncio:

MÁQUINAS FOTOGRAFICAS de todas las clases y precios, placas, papeles mates y brillantes de varias marcas, reveladores y viro-fijadores en líquido y en pastillas, prensas desde 6 y medio por 9, a 18 por 24, cubetas de porcelana, cristal y celuloide, linternas eléctricas y plegables, trípodes de metal y aluminio, sacos para máquinas, probetas, escurridoras, lavadoras de zinc, planchas ferrotípicas, corta-pruebas, calibres, magnesio, cartones y tarjetas de todos los tamaños y cuantos accesorios necesiten los señores aficionados.

Productos químicos de Poulenc y Merck de París.

Laboratorio gratis a disposición de los señores clientes de esta casa con personal para desempeñar el mismo.

Esta casa se encarga de traer a precios de fábrica cuantos encargos le confíen. [...]

Depósito de marcos de lujo de varias clases para ampliaciones⁶⁴.

El anuncio constituye un completo listado que nos permite conocer los materiales que empleaban los aficionados navarros a comienzos del siglo XX y podemos constatar que a nivel de negativos emplean tanto las placas de cristal como las de plástico y el celuloide, es decir, la película en rollo. Para las copias positivas utilizan tanto formato normalizado como una gran variedad de cartes, además del ferrotipo que no es una técnica de uso demasiado frecuente entre los fotógrafos europeos, aunque muy implantada en Estados Unidos.

Haciendo un repaso de la fotografía “amateur” entre 1870 y la década de 1920, encontramos una marcada tendencia hacia la imagen de carácter documental, especialmente a partir de los años 20, cuando los aficionados dispongan de cámaras de pequeño formato. Podemos destacar los nombres de:

- Mauro Ibáñez, de ocupación rentista, es primer fotógrafo aficionado conocido en Navarra. Se dedicó a fotografiar, entre 1872 y 1895, los cambios y acontecimientos que acaecieron en Pamplona y, en especial, en la Plaza del Castillo, donde se encontraba su domicilio⁶⁵. También recogió en imágenes el asedio de las tropas carlistas a Pamplona⁶⁶.

- Julio Altadill y Torrenteras de Sancho (1858-1935), practicó de manera continuada la fotografía desde 1878. Fue militar de profesión, aunque también ejerció de escritor y de geógrafo. Se dedicó a recorrer la provincia de Navarra en busca de imágenes sobre distintas localidades -el fenómeno del excursionismo fue propio de esta época-, interesándose especialmente por el

⁶⁴ *Diario de Navarra*, 25 de febrero de 1903.

⁶⁵ CÁNOVAS C., Op. cit., p. 21.

⁶⁶ ARAZURI, J. J., Op. cit., p. 310.

paisaje en su sentido más amplio, sin desdeñar las vistas de conjuntos monumentales y el retrato. Su trabajo fotográfico mereció una distinción de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁶⁷. Fue secretario y vicepresidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, desde la que impulsó la realización de un catálogo de fotografías sobre el patrimonio histórico-artístico de la provincia.

- Aquilino García Deán (1864-1948), era oficial primero del Ayuntamiento de Pamplona, llegando incluso a ocupar el cargo de concejal. Entre 1885 y 1940 llevó a cabo fotografías de toda la provincia en general y de Pamplona en particular⁶⁸ (Fig. 9). Fue director desde 1910 de la revista cultural *La Avalancha*, publicación en la que los aficionados navarros pudieron divulgar sus fotografías con asiduidad hasta 1940.

- Julio Cía Úriz (1889-1957). Su afición por la fotografía puede provenir de su estrecha amistad con Gerardo Zaragüeta. Realizó fotografías de la ciudad de Pamplona por encargo del Ayuntamiento⁶⁹. Fue nombrado “Fotógrafo de la Catedral” por el Cabildo Catedralicio, realizando un amplio reportaje de la seo pamplonesa (Fig. 10).

La mayor parte de estos fotógrafos se van a dedicar a documentar el paisaje urbano de la ciudad de Pamplona, a retratar sus calles, y los acontecimientos que en ellas discurren, sus cambios y transformaciones a lo largo del tiempo. Son imágenes que adquieren un valor histórico añadido, al convertirse en testimonios vivos de un pasado y de un proceso, el del crecimiento de nuestras urbes y su adaptación a los nuevos cambios. La fotografía se convierte en notario y en memoria de la historia, del tiempo.

Y, juntamente con el paisaje urbano, se va a encontrar la fotografía de monumentos, que encierran un especial atractivo como motivo para sus tomas. Los aficionados se enfrentan a ella tanto con una visión documental como de la creación artística, buscando en este caso, originales puntos de vista, encuadres selectivos, jugando con los contrastes lumínicos...

En muchas ocasiones, los aficionados llevan a cabo reportajes por encargo de las instituciones civiles –Diputación y Ayuntamiento- o religiosas –Cabildo catedralicio- o de organismos varios como prensa escrita y revistas ilustradas.

Por otro lado, Aquilino García Deán, como oficial primero del consistorio, fue el encargado de coordinar una serie de concursos bajo el título de “Certámenes Literarios” que se celebraron de forma discontinua desde 1882 coincidiendo con las fiestas de San Fermín. En la convocatoria de 1907 se incluyó por primera vez una sección dedicada a la fotografía en la que Francisco Echenique y Pedro Ledesma obtuvieron los máximos galardones⁷⁰.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 311.

⁶⁸ CÁNOVAS C., *Op. cit.*, p. 22.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁷⁰ Archivo Municipal de Pamplona. Secciones Diversiones Públicas. Certámenes, 1907. A partir de aquí, se convocarán otros certámenes y exposiciones en 1912, 1926 y 1928, que contarán con comités y jurados cualificados.

Éste último, presenta varias obras de diferente factura que van desde el documentalismo a propuestas de un mayor carácter artístico, en las que se acentúa el tratamiento formal de la toma y se emplea procedimientos pigmentarios –carbón Velours-, de plena actualidad en el panorama fotográfico nacional. Estas obras constituyen uno de los primeros y escasos ejemplos en Navarra durante las dos primeras décadas del siglo XX, en las que la fotografía es contemplada en su consideración de creación artística.

La difusión de la fotografía

Son diversos los cauces que emplea la fotografía para su difusión, en los que queda también patente la influencia foránea. Uno de esos medios es un formato fotográfico que aparece a fines del siglo XIX y que va a tener un enorme éxito comercial al igual que ocurre en toda España, la tarjeta postal, y otro es la prensa.

Con referencia a las tarjetas postales, las fotografías que sirven de referente visual estaban realizadas tanto por fotógrafos profesionales como aficionados, aunque la impresión de las mismas la llevaba a cabo un editor que podía ser local –había comercios en Pamplona- o de fuera de Navarra. Teniendo en cuenta que su función principal era el carácter comercial, los temas que las ilustran son interiores y exteriores de monumentos, vistas urbanas, rincones pintorescos, paisajes, escenas costumbristas, devociones religiosas, etc. Aunque los fotógrafos Pliego y Roldán llevaron a cabo algunas ediciones que pusieron a la venta en sus respectivos establecimientos comerciales, la mayor parte de las tarjetas postales de asunto navarro fueron impresas fuera de la provincia como en las prestigiosas fototipias Laurent y Hauser y Menet de Madrid, Riera y Thomas de Cataluña o por los impresores zaragozanos Eusebio Rubio y Luis Escolá y Lucien Roisin de Barcelona⁷¹. Sabemos, por ejemplo, que la librería pamplonesa Aramburu encargó entre 1900 y 1915 a la fototipia Julius Nagelschmidt de Berlín toda una colección de vistas coloreadas de Pamplona y que la Fototipia Laurent realizó una serie de postales en torno a 1905 a partir de fotografías de Julio Altadill⁷².

Y otro de los factores que más contribuyó a la implantación y difusión de la fotografía fue, sin duda, la inclusión de imágenes en los medios de comunicación escritos, tales como la prensa diaria y las publicaciones periódicas.

⁷¹ Para conocer más datos sobre estas fototipias y editores: PALA LAGUNA, F., “La tarjeta postal ilustrada” en *Los sitios de Zaragoza en la tarjeta postal ilustrada*, Zaragoza, Fundación 2008, 2004. CARRASCO, M., *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*, Madrid, Edifil, 2004. TEIXIDOR, C., *La tarjeta postal en España (1892-1915)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999. AA. VV., *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997. CARRASCO, M., *Catálogo de las primeras tarjetas postales impresas en España por Hauser y Menet*, Madrid, Casa Postal, 1992.

⁷² DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., “La imagen de la catedral de Pamplona ...”, p. 535. Sobre postales en Navarra vid. SORIA GOÑI, J., ECHAGÜE LÓPEZ, M. y CORPAS MAULEÓN J. R., *Postales de Pamplona*, Pamplona, Caja Pamplona, 1996.

La fotografía –generalmente de tema local- se presentó como un atractivo complemento al texto escrito y los lectores pronto comenzaron a demandar un aumento de imágenes y los directores, a su vez, accedieron a este deseo con la intención de aumentar el número de lectores. La aparición de revistas ilustradas como *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* o *La Hormiga*, que eran publicadas por los periódicos locales, fue abriendo camino hacia una nueva forma de comunicación en la que la imagen se hace cada vez más presente. Debido a ello, los periódicos navarros, durante siglo XIX habían prescindido casi por completo de referencias ilustrativas para sus textos⁷³, van a comenzar en los primeros años del siglo XX a incorporar algunas imágenes procedentes de fotografías pero con un carácter todavía esporádico.

El Diario de Navarra será el primero que acoja ilustraciones y lleva a cabo algunas ediciones especiales, con motivo, por ejemplo, de las fiestas patronales, en las que se incluyen fotograbados a partir de registros fotográficos de autores navarros –Roldán, Altadill, García Dean...-, pero impresos en la Casa Rocafull de Madrid⁷⁴. Será a partir de 1915 cuando las imágenes aparecen con mayor frecuencia para ilustrar noticias de diversa índole, con lo que la procedencia de muchas de ellas es de agencias extranjeras; y es en abril de 1920 cuando las ilustraciones aparecen acompañadas de la leyenda “Fotograbado Diario de Navarra” lo que indica que el propio periódico dispone de su propia estructura y mecanismos de producción editorial de imágenes. La prensa, además, incorpora anuncios de establecimientos fotográficos locales, de materiales y equipos técnicos, y recoge noticias sobre acontecimientos, certámenes y otros asuntos de interés relacionados con la fotografía que contribuían a mantener informados a los fotógrafos y al público en general. No cabe duda, que la fotografía va a tener cada vez mayor implantación en la sociedad navarra.

Sin embargo, existen dos publicaciones periódicas, el Boletín de la *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos* y la revista *La Avalancha*, que comenzaron a incorporar de forma permanente ilustraciones impresas procedentes de fotografías ya a fines del siglo XIX. El Boletín –que comienza a publicarse en 1895- era el órgano de difusión de la *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos*, cuya principal misión era la salvaguarda del patrimonio histórico-cultural navarro. Julio Altadill, fotógrafo aficionado y secretario de la junta de la Comisión, fue el gran impulsor de un proyecto de integración de la fotografía en las labores de investigación y gestión a partir del cual, “la institución dio a conocer esta nueva técnica por una triple vía, ya que elaboró un nutrido archivo fotográfico de carácter documental, que además se utilizó para publicar imágenes en su Boletín, y para la exposición permanente en el Museo provincial que se ubicó en la calle Ansoleaga”⁷⁵. La elaboración de ese

⁷³ Sobre la prensa del siglo XIX en Navarra, vid. IMBULUZQUETA, G., *Periódicos navarros del siglo XIX*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993.

⁷⁴ *Diario de Navarra*, 7 de julio de 1903.

⁷⁵ MARTÍN LARUMBE, C., “El papel de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos y de la Biblioteca Católica Propagandística en la difusión del lenguaje fotográfico entre finales del siglo XIX y principios del XX. Los primeros aficionados en Navarra y su colaboración con ambas instituciones” en *Actas del V Congreso de Historia de Navarra*, Pamplona, Ediciones Eunat, 2002, p. 102.

catálogo fue encomendada a fotógrafos aficionados de cada localidad o zona de Navarra y a profesionales como Emilio Pliego o Roldán e hijo, y reunió un importante fondo documental que, en parte, fue publicado en el Boletín como ilustración a los artículos de investigación⁷⁶.

Por su parte, la revista ilustrada *La Avalancha*, perteneciente a la Biblioteca Católica Propagandística fundada en 1887, se convirtió en “una de las iniciativas más brillantes [...] en el ámbito de la difusión cultural en la Navarra de fines del siglo XIX y principios del siglo XX”⁷⁷. Desde el primer número –publicado en 1894– la revista incluye ilustraciones fotográficas que en algunos casos son tenidas como complemento de los artículos escritos y en otros, sin embargo poseen protagonismo propio, y aparecen acompañadas de textos explicativos. No siempre se refiere la autoría de las fotografías originales, pero entre los autores reseñados se aprecia la colaboración tanto de profesionales –Roldán y Mena, Segura y Aduain, Archivo Thomas.–, como de aficionados –Fermín Istúriz, Manuel Negrillos, Julio Altadill, Rafael Albístur.– que en unas ocasiones ceden fotografías de sus propios archivos, y en otras son comisionados para la realización de nuevos documentos gráficos.

Aunque lógicamente, el tono de estas dos publicaciones gráficas tiene un evidente sabor local, su edición se inserta en un contexto más general el de las revistas ilustradas que comienzan a proliferar a fines del siglo XIX y que van a aportar un nuevo concepto en la edición de prensa.

Conclusiones

La fotografía supuso un extraordinario descubrimiento para la sociedad del siglo XIX, una sociedad ya preparada para recibirla, acogerla y asimilar el cambio de mentalidad que iba a propiciar. La fotografía fue rápidamente aceptada, y prueba de ello es su presencia, en los años inmediatos a su descubrimiento, de los primeros fotógrafos en una entonces modesta ciudad de provincias como Pamplona. No cabe duda que la fotografía tiene una condición universal que hasta entonces no habían tenido otras formas de representación y que afecta a la técnica –de la cual la fotografía no se puede sustraer– a la estética, la temática, los formatos, el uso y la función. La fotografía trasciende el simple hecho de la representación y se convierte en un fenómeno social, ligado a la modernidad, que va a impregnar en la población navarra, ofreciéndole nuevos horizontes en el conocimiento de mundo.

Fue introducida en Navarra por fotógrafos foráneos que incluyeron a Pamplona y a otras localidades en sus itinerarios por España. Fue continuada en los años 60 por otra generación de fotógrafos con asiento principalmente

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 103-4. Algunos de los aficionados que colaboraron con la Comisión en calidad de Delegados fueron, Florencio Ansoleaga, Carlos Marichalar, Nicolás Salinas, Emiliano Zorrilla, Fermín Istúriz o el propio Julio Altadill. Como señala la autora, se trata en cualquier caso de personalidades con un demostrado nivel cultural e intelectual.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 105.

en la capital, que se ocuparon de ir incorporando a su negocio las últimas novedades que iban surgiendo casi a tiempo real; no en vano, buscaron mecanismos, como la afiliación a la prestigiada *Société Française de Photographie*, para poder ejercer su oficio con las máximas garantías de modernidad. De este modo, Pamplona, a pesar de constituir una pequeña capital de provincias, vivió la recepción y el desarrollo del fenómeno fotográfico hasta la llegada de las primeras corrientes estéticas, como cualquier otra ciudad media no sólo de ámbito español sino europeo -algo que no ocurría en la misma medida en otros ámbitos artísticos, como la pintura-. El resto, dependía de la habilidad y la sensibilidad de los fotógrafos.

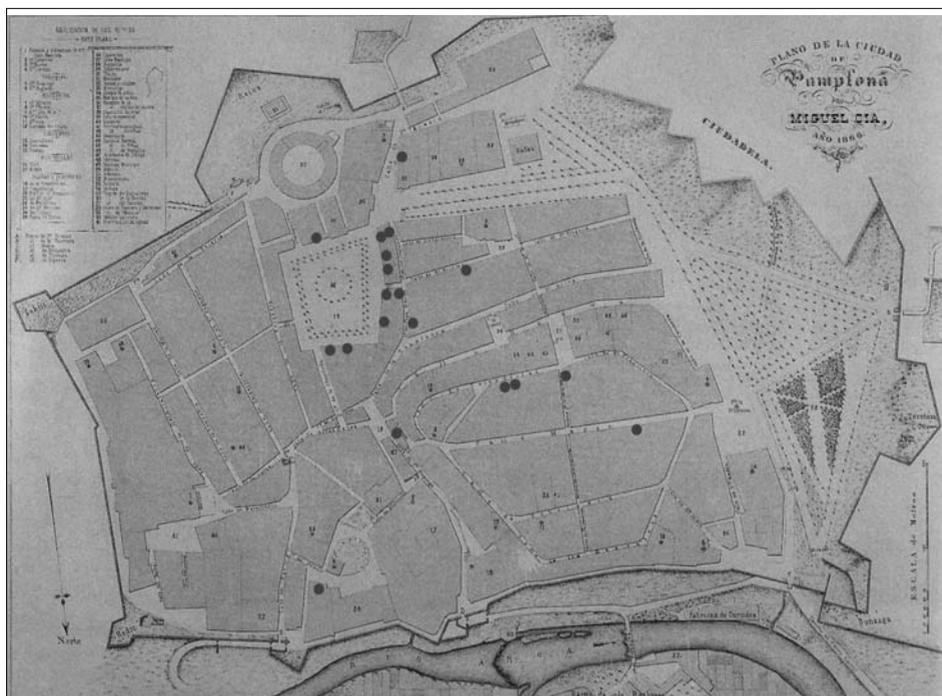


Fig. 1. Ubicación de los principales estudios fotográficos de Pamplona hasta 1920.



Fig. 2. Respaldos de tarjetas fotográficas (A.M.P.)



Fig. 3. Gabinetes fotográficos en la Plaza del Castillo. Fotografías de Mauro Ibañez, Zaragüeta y de autores desconocidos. 1870 a 1916. (A.M.P.)

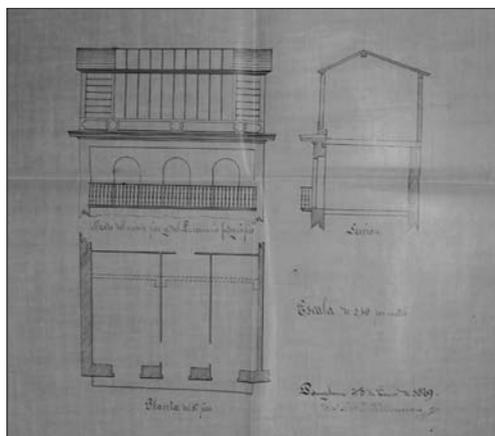


Fig. 4. Proyecto de Lucernario para Emilio Pliego. 1879. (A.M.P.)

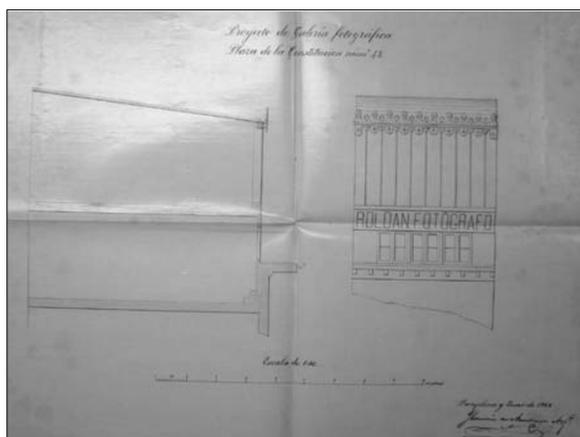


Fig. 5. Proyectos de Lucernarios para Roldán. 1882 y 1916. (A.M.P.)

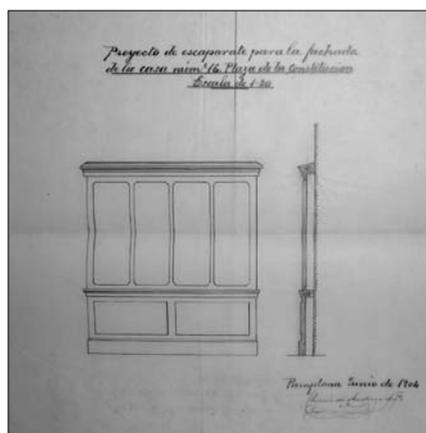


Fig. 6. Proyecto de escaparate para Roldán. 1904. (A.M.P.)



Fig. 7. Adopción modelos fotográficos universales. (A.M.P. y F.F.F.)



Fig. 8. Emilio Pliego, Retrato de mujer. c. 1885 (A.M.P.)



Fig. 9. A. García Deán, Casas de la Calle Merced. 1922 (A.M.P.)



Fig. 10. Julio Cía, Catedral de Pamplona. 1932 (A.M.P.)