

Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de la Pamplona del siglo XIX

ASUNCIÓN DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN*

En la década de 1860 Pamplona asiste a la implantación de los primeros establecimientos fotográficos de asiento que sucesivamente se van a ir abriendo en determinados puntos estratégicos del entramado urbano de la ciudad¹. Esta situación no constituye un caso extraño, sino que, muy al contrario, coincide plenamente con un fenómeno generalizado en toda Europa, que se da muy especialmente en las grandes ciudades, más propensas a acoger las influencias que llegan desde fuera, pero que también llega de una manera rápida a las capitales de provincia, como es el caso de Pamplona.

Hasta esa fecha, la presencia de la fotografía en la ciudad del Arga se debió a la intervención de operadores itinerantes que recalaban temporalmente en la ciudad, instalaban unos improvisados estudios y publicitaban sus servicios a través de distintos medios como anuncios en prensa, reparto de octavillas o avisos en los escaparates de algunos establecimientos señalados. Estos fotógrafos, permanecían un tiempo limitado en la ciudad, normalmente unas pocas semanas y, en el mejor de los casos, unos meses –hasta que la demanda decrecía o no hacía rentable la estancia– y luego continuaban su itinerancia hacia otra ciudad donde repetían su estrategia en busca de nuevos clientes.

* Profesora de Historia del Arte. Universidad de Navarra. Esta ponencia es continuación de un trabajo anterior publicado en DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., «Algunas influencias foráneas en la fotografía navarra de los siglos XIX y XX», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3. *Actas del Congreso Nacional Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2009, pp. 497-524.

¹ *Ibid.*, p. 502.

En Pamplona, distintas fuentes hemerográficas han revelado la existencia de algunos de estos pioneros de la fotografía, tales como Mr. Constant, Scmich o Harreguy, todos ellos de supuesta procedencia extranjera, que no solo se dedicaban a la realización de retratos, sino también a la venta de aparatos fotográficos o a impartir clases sobre su manejo y la obtención de imágenes fotográficas para quien quisiera aprender este oficio².

Sin embargo, el importante impulso que recibió el medio fotográfico en los años 60 del siglo XIX hizo que la presencia del fotógrafo itinerante comenzara a ser sustituida por otro perfil de negocio, el de los establecimientos de asiento, que si bien, comenzarán entonces a proliferar, no adquirirán un carácter permanente hasta el último cuarto de siglo. El detonante fue la popularización que el fenómeno fotográfico adquirió a raíz de la creación en Francia de la *carte de visite*, un formato estandarizado que ideó en 1854 el fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri, y que abarató considerablemente el precio de las fotografías —además de propiciar nuevas aplicaciones de las mismas—. A partir de 1859³, pero sobre todo de 1860, no había ciudad de dimensiones medias que no tuviera su gabinete o gabinetes fotográficos abiertos, a los que acudían sus propios habitantes pero también los de otras poblaciones del entorno para ser retratados por una cámara. Estos establecimientos, por razones técnicas, se situaban en las azoteas de los edificios, lo que muchas veces suponía una dificultad para la clientela que debía acceder por estrechos cuerpos de escaleras hasta el último piso⁴. Los estudios fotográficos eran fácilmente identificables desde el exterior por contar todos con un lucernario o galería acristalada sostenida por una mínima estructura de hierro, a modo de un invernadero. No obstante, el efecto que allí vivían clientes y operarios a la hora de proceder con un retrato no era tan placentero como cabría pensar ya que con frecuencia debían soportar las elevadas temperaturas que el calor provocaba en verano así como el intenso frío en los meses de invierno. Estos lucernarios se situaban preferentemente orientados al norte, donde la incidencia del sol era menor y la luz más uniforme. Disponían de unas cortinas o estores correderos que ayudaban a controlar y matizar la luz para obtener el efecto más adecuado en cada toma dependiendo de la luminosidad del día, de la hora o de los elementos escenográficos que acompañaban al cliente para la realización del retrato. Pero sobre los pormenores en la realización de retratos, volveremos más adelante.

Como cualquier otro negocio dirigido al público, los fotógrafos buscaban emplazar sus establecimientos en los espacios, calles o plazas neurálgicas

² TIBURCIO DE OKAPIO, «Ay, Nemesio, Ay Nemesio, hazme una foto al magnesio», *Pregón*, 1960, 66 s/p; 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.

³ McCAULEY, E. A., *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven and London, Yale University Press, 1985. Relata el hecho de que Disdéri consiguió, finalmente, popularizar las *cartes de visite* gracias a la visita que el emperador Napoleón III, su mujer, Eugenia de Montijo y el hijo de ambos, hicieron a su estudio fotográfico para que les realizaran unos retratos con el nuevo formato. Cuando la noticia se difundió, toda la nobleza y la alta burguesía parisina quiso seguir su ejemplo, convirtiendo el establecimiento de Nadar en el más popular de la ciudad y de Europa entera, e instaurando el fenómeno de la denominada «cartomanía»; DARRAH, W. C., *Cartes de visite in nineteenth century photography*, Gettysburg, W. C. Darrah Publisher, 1981, p. 4.

⁴ Para conocer más sobre todo el entorno en el que se llevaba a cabo la producción de retratos: SAGNE, J., *L'atelier du photographe (1840-1940)*, París, Press de la Renaissance, 1984.

de cada ciudad, en aquellas zonas más comerciales que poseían un mayor tránsito de público, pero también en lugares que garantizaran un nivel de luz adecuado para la práctica de la fotografía. Por esta razón, las azoteas de los edificios abiertos a plazas fueron muy demandados para la instalación de este tipo de negocios. En Pamplona, el espacio que concentró mayor número de establecimientos fue la plaza de Constitución, hoy conocida como plaza del Castillo, porque proporcionaba las condiciones idóneas para el trabajo de un estudio fotográfico (fig. 1). Se trataba, en primer lugar, y a juicio de Pedro de Alejandría, de una de las zonas mejor acondicionadas de la ciudad y, por tanto, más distinguidas, como recoge en su obra *El pamplonés. Guía de la ciudad y manual de curiosidades*, que escribe precisamente en 1863, una fecha que se inserta en el momento que estamos tratando, por lo que su testimonio resulta de enorme interés para conocer esa realidad urbana y social de este emplazamiento en particular y de la ciudad en general⁵.

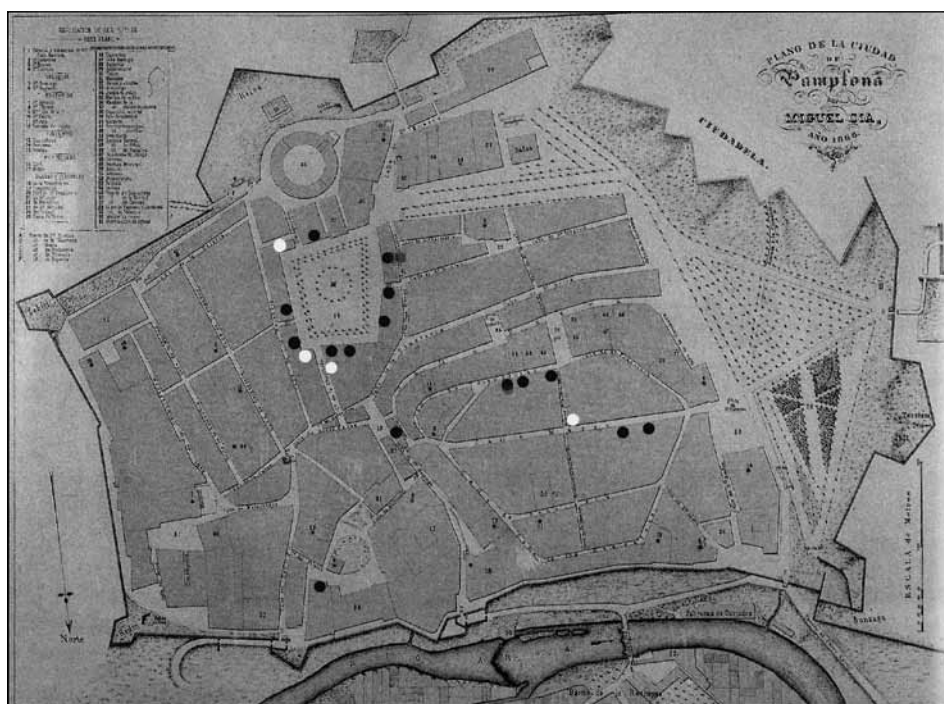


Figura 1. Plano de Pamplona del año 1886. Ubicación de los establecimientos fotográficos conocidos entre 1860 y 1905. En blanco los comercios que tenían a la venta productos relacionados con la fotografía

La plaza de la Constitución, además, acogía una gran cantidad de establecimientos comerciales de diverso tipo, como fondas, cafés, librerías, estancos, establecimientos de litografía, peluquerías, relojerías, zapaterías, *boutiques*, droguerías y también era el lugar en el que se emplazaba el único espacio escénico de la ciudad, el Teatro Principal, así como la oficina de correos. La

⁵ ALEJANDRÍA, P., *El pamplonés. Guía de la ciudad y manual de curiosidades*, Pamplona, Sisto Díaz Espada, 1863, pp. 65 y ss.

plaza albergaba, además, cuatro sociedades de recreo –Casino, Nuevo Casino, La Constancia y Los Amigos–, lugar de encuentro y de tertulia de los pamploneses de aquella época. Esta radiografía que Pedro de Alejandría hace de la Pamplona de comienzos de la década de 1860, nos da una idea de la actividad y el bullicio que a diario mostraría la plaza de la Constitución.

Para mayor abundamiento, la plaza conformaba uno de los espacios más amplios en un entramado urbano de estrechas calles y belenas, con lo que los edificios allí emplazados recibían una abundante iluminación, una condición, como ya hemos señalado, idónea y necesaria para los negocios de fotografía, puesto que las tomas se realizaban todas con luz natural ya que el alumbrado público no empieza a instalarse en las ciudades hasta entrada la década de los 80. Por eso, la plaza concentra el mayor número de establecimientos fotográficos de toda la ciudad, hasta un total de ocho que fueron reaprovechados por sucesivos fotógrafos, una práctica que era muy habitual, puesto que las estructuras que conformaban los lucernarios eran costosas y solo se podían emplear para este tipo concreto de negocios. Incluso, el recuerdo de estas estructuras permanece hoy patente en aquellos edificios que en algún momento acogieron un estudio fotográfico en el piso superior, presentando una altura más de las que tenían en origen (fig. 2). A estos estudios fotográficos hay que sumar, además, dos comercios de la plaza de la Constitución que habían puesto a la venta productos relacionados con la fotografía.



Figura 2. Panorámica de la plaza del Castillo. Localización de los establecimientos fotográficos del frente este.

El primer fotógrafo profesional de que se tiene noticia que abriera un establecimiento de asiento en la plaza de la Constitución, fueron Anselmo María Coyne en sociedad con otro fotógrafo, concretamente en el número 39, al que denominaron en 1867 «Fotografía Pamplonesa»⁶. Siete años más tarde, en 1872, otro fotógrafo, de origen francés al igual que Coyne, y de nombre Leopoldo Ducloux, hace lo propio en el número 31, permaneciendo al frente del mismo hasta mediados de la década de los 80⁷. Ducloux se asocia en 1876

⁶ FONTANELLA, L., *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981, p. 217.

⁷ AMP; Hoja catastral de Ducloux, D. Leopoldo (catastro 1883-86 D).

con el fotógrafo madrileño Emilio Pliego, quien tres años después monta su propio negocio en el número 35 de la misma plaza, aunque la entrada del establecimiento se verificaba por la escuadra del edificio, es decir, por el número 2 de la calle San Nicolás⁸. Las mejoras técnicas que se aportan en las dos últimas décadas del siglo XIX liberaron a los fotógrafos de la necesidad de establecer sus gabinetes en las azoteas de los edificios y, es precisamente Pliego, el primero en trasladar su estudio a un local de planta baja, concretamente en 1887 al número 22 de la misma plaza, junto al Teatro Principal.

Otros fotógrafos que ofertaron sus servicios en la plaza de la Constitución fueron Domingo Dublán, a partir de 1880, quien monta su negocio en el número 5 conjuntamente con otro fotógrafo poco conocido hasta la fecha, Valentín M.^a Aizpurbe⁹, lo que indica que para esa fecha ya se había disuelto una sociedad anterior con el también fotógrafo Leandro Desages; Agustín Zaragüeta que, en torno a 1886, toma el relevo del establecimiento de Leopoldo Ducloux, quien se había trasladado a San Sebastián¹⁰; y José Roldán que ocupó el último piso del número 48 desde 1882 hasta 1887¹¹, momento en el que el edificio es demolido y se traslada a un bloque anexo recién estrenado, el del Casino Principal, identificado con el número 44¹², posiblemente ya en sociedad con otro fotógrafo Félix Mena, con el que permaneció hasta 1899.

Precisamente este último fotógrafo nos sirve para introducir el caso de aquellos profesionales que también dispusieron de gabinetes pero, en este caso, fuera de la plaza de la Constitución. Mena abrió en 1903 su propio negocio, un tanto alejado de este centro neurálgico, en el número 86 de la calle Mayor, aunque sin duda, un eje urbanístico también de bastante tránsito y de actividad comercial. Diez números más allá, en el número 96, de esa misma calle hubo otro establecimiento que en 1878 se anunciaba en prensa aunque sin revelar el nombre del titular del mismo.

El último piso del número 16 de la calle Tencenderías fue elegida por Muñoz, Buitrago e Irigoyen para instalar su negocio, donde se establecerá a partir de 1899 Fermín Aduáin y en el 18 otro fotógrafo, Basilio Montes, les hará la competencia. Volviendo la esquina, en el primer portal de la calle Eslava, consta otro fotógrafo de nombre Eugenio Segura en los primeros años del siglo XX.

Finalmente, y no por tratarse de los últimos fotógrafos en establecer negocios de asiento, hay que citar a Leandro Desages y Compañía, que tuvo un estudio en el edificio de Baños de Palacio en los años 60 del siglo XIX y, tras unos años de ausencia, regresa a Pamplona y asociado con Domingo Dublán Elicechi reabre un gabinete en 1876, pero esta vez, en la cuesta de Santo Domingo.

La principal actividad a la que se van a dedicar estos fotógrafos en sus establecimientos es la de retrato de estudio de la sociedad pamplonesa y nava-

⁸ AMP, Licencia de Construcción, expediente 073, año 1879, legajo 1.

⁹ MADARIAGA ATEKA, J., *Los inicios del cine y la fotografía en Navarra (1840-1940)*, Bilbao, Instituto Jerónimo Uztárriz, Gobierno de Navarra, 1988, p. 11.

¹⁰ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, París, 1892.

¹¹ AMP, Licencia de Construcción, expediente 079, año 1882.

¹² ARAZURI, J. J., «Historia...», *op. cit.*, p. 310.

rra siguiendo las mismas pautas, modelos y adoptando los mismos formatos comerciales con los que estaban trabajando fotógrafos de cualquier ciudad española e, incluso, europea.

LOS ESTABLECIMIENTOS FOTOGRÁFICOS DE LA PAMPLONA DEL SIGLO XIX

Vamos a hacer un recorrido por los principales establecimientos de fotografía asentados en Pamplona desde los años 60 del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, intentando conocer su realidad en la medida en que la documentación nos lo permita, y analizando algunos rasgos de su producción.

El estudio fotográfico de Leandro Desages y Domingo Dublan Elicechi

El primer gabinete conocido hasta la fecha es el que cita Pedro de Alejandría en su obra sobre Pamplona, que estaba situado en el edificio de los Baños de Palacio y se denominaba Leandro Desages y Compañía¹³. Parece tratarse de una sociedad, aunque carecemos de información sobre los miembros que la integraban y la identidad del fotógrafo cuyo apellido puede tener un origen francés. Un año más tarde, en 1864, una carta remitida por el mismo fotógrafo sitúa a Desages en Santander, concretamente en la plaza Vieja, número 17¹⁴. Si bien era muy frecuente que los fotógrafos de asiento tras pasar unos años trabajando en una ciudad, se trasladaran a otra en busca de nueva clientela y nuevas posibilidades para su negocio, es posible que en este caso, Leandro no clausurara o traspasara su negocio sino que lo dejase en manos de su socio mientras el emprendía un nuevo proyecto en la ciudad cántabra. Una razón que podría respaldar esta hipótesis es que unos años más tarde, en 1876, un anuncio publicado en el periódico *El Eco de Navarra*¹⁵, informa de que la galería fotográfica de Leandro y Dublan vuelve a abrir sus puertas al público una vez reformada, pero en esta ocasión, en alguno de los edificios situados en la calle de Santo Domingo. Si el anuncio indica que el estudio ha sido reacondicionado, ello significa que en fecha anterior ya estuvo ubicado ahí, con lo que el cambio de emplazamiento del de Baños de Palacio tuvo que llevarse a cabo en algún momento entre 1863 y 1876.

Tanto Leandro Desages como Domingo Dublan Elicechi –el nombre de su socio en esta nueva etapa del negocio– se dedicaban principalmente al retrato de estudio aunque también salían del gabinete para realizar tomas de motivos que despertaran un cierto interés dentro de la ciudad¹⁶. En el ámbito

¹³ ALEJANDRÍA, P., *El pamplonés...*, *op. cit.*, pp. 57 y 71.

¹⁴ Archivo General de Palacio (AGP), Fondo Administración, sección Proveedores, leg. 5296. Dato proporcionado por Maite Díaz Francés, a quien agradecemos su generosidad.

¹⁵ *El Eco de Navarra*, 27 de septiembre de 1876.

¹⁶ Concretamente, hemos localizado una *carte de visite* realizada con motivo de la exhumación del cuerpo del obispo Barbazán, hecho que tuvo lugar el 17 de agosto de 1865 y que, sin duda, despertó el interés de la sociedad pamplonesa. El gabinete fotográfico Leandro y Dublan consideró interesante la obtención de algunas tomas como documento gráfico de un acontecimiento histórico, y, sin duda, también, como una oportunidad de negocio ya que estas imágenes se ponían a la venta en los establecimientos fotográficos donde la clientela podía adquirirlas. Sobre la exhumación del cuerpo del obispo

del estudio, ambos autores comercializaban los formatos de fotografía más demandados, especialmente las *cartes de visite*, fotografías de pequeño formato, realizadas con cámaras de objetivos múltiples, que permitían obtener hasta ocho tomas iguales o distintas en una sola placa negativa al colodión, que luego se positivaba en papel a la albúmina. Para completar el proceso, cada una de las tomas ya positivadas se recortaba y se montaba sobre un cartón¹⁷.

Entre las fotografías más antiguas que se conocen de Leandro, posiblemente obtenidas en su primer estudio, el de Baños de Palacio, encontramos *cartes de visite* con retratos femeninos y masculinos de cuerpo entero y de medio cuerpo. Siguiendo las pautas difundidas desde París, por el inventor de las *cartes de visite*, André Adolphe Disdéri, el fotógrafo incorpora distintos recursos escenográficos para dotar de mayor naturalidad a la pose y de distinción al retratado. Entre esos elementos de atrezzo se encuentran alfombras, cortinajes y balaustradas que se usaban como apoyatura para la mano o el brazo del modelo, pero no introduce todavía forillos o telones de fondo. Por el estudio de Leandro pasó una clientela preferentemente de nivel social medio y alto –alta y media burguesía, aristócratas, eclesiásticos...– a juzgar por la distinción de sus atuendos, realizados de acuerdo con las tendencias más actuales de la moda, y el porte que adoptan, muy adecuado a su condición. El cliente puede retratarse de pie o sentado; en posición ligeramente girada con respecto al plano de la cámara; unas veces dirigiendo directamente la mirada al objetivo; otras centrando el punto de atención en otra dirección; siguiendo, en la mayoría de los casos, los modelos de posado establecidos por el retrato pictórico, que se había convertido en el principal referente.

Los retratos de cuerpo entero priorizan el aspecto de conjunto del retratado, mientras que en los de plano medio se ponen más en evidencia las características físicas y de la expresión del rostro. El fotógrafo procuraba variar de un retrato a otro la postura del modelo o la posición de las manos para evitar incurrir en repeticiones monótonas y, sin duda, en la adopción de un ademán tenía mucho que ver la condición social y la ocupación del cliente, así como la imagen que de él se buscaba transmitir. Otra característica, de este tipo de retratos, es la costumbre de incluir algunos elementos que servían para identificar la personalidad del retratado, como libros –que aludían a su condición intelectual–, pinceles, instrumentos musicales, etc. Estas pautas aquí señaladas a propósito de las fotografías de Leandro Desages, pueden servir de referencia para el trabajo realizado en cualquier otro gabinete de la ciudad, con pequeñas variaciones que afectan, principalmente, a la diversidad y calidad de los elementos escenográficos con los que se ayudaba a ambientar y a dar forma a los retratos¹⁸.

Barbazán: GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona, siglo XIX*, vol. X, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 242.

¹⁷ ALGERICH, I., «Disdéri y la difusión social del retrato fotográfico», en *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, p. 105. La principal aplicación de la *carte de visite* fue el retrato de estudio, aunque no la única, y en los establecimientos fotográficos se comercializaban también este tipo de fotografías con vistas de ciudades, monumentos, reproducciones de obras de arte, escenas dramatizadas, e incluso, las llamadas «tarjetas mosaico» que eran composiciones realizadas con múltiples retratos de distintas personas.

¹⁸ Agradecemos a don Javier Soria, coleccionista de fotografía, su generosidad al ofrecernos parte de sus fotografías para poder llevar a cabo el presente estudio, un material de enorme interés y que

Un recurso que puede ayudar identificar no sólo la autoría de una fotografía, sino también a aproximar una datación sobre la misma, son los respaldos característicos de las *cartes*. El papel a la albúmina, procedimiento con el que se obtenían por aquél entonces las copias positivas, era un material muy fino, de escaso gramaje y bastante frágil, que requería de un segundo soporte, un cartón o cartulina grueso para proporcionarle rigidez y estabilidad física y evitar así que el papel albuminado terminara rompiéndose o enrollándose sobre sí mismo. Esos cartones, que reciben el nombre de «respaldos», suelen proporcionar en la mayoría de los casos información sobre el fotógrafo o estudio fotográfico que llevó a cabo la fotografía, que figura impresa unas veces en el anverso pero, con más frecuencia, en el reverso, o, incluso, también puede darse el caso de figurar en ambos. El tipo de información ofrecida así como el modelo de ornato fueron evolucionando con el tiempo, de modo que este referente permite llevar a cabo algunas aproximaciones a la datación de las obras fotográficas. Las *cartes* más antiguas, esto es, las realizadas en los primeros años de la década de 1860, son muy sencillas en su presentación, los respaldos carecen de color y suele aparecer el nombre del fotógrafo o del estudio con una tipografía clara y carente de cualquier artificio¹⁹. A finales de los años 60, pero sobre todo ya a partir de los 70, los diseños de los cartones se fueron enriqueciendo e, incluso, barroquizando, incorporando el color tanto en el soporte como en las tintas de impresión con acabados de barniz y estucado, el dorado en los cantos y la estampación, además de diseños estéticos en los que el texto aparece rodeado de orlas florales, roleos, cintas y filacterias, escudos, medallas de premios recibidos, dibujos de cámaras fotográficas y paletas de pintor, entre una larga lista de motivos posibles²⁰. Los estudios fotográficos cambiaban con relativa frecuencia los diseños de sus respaldos, posiblemente aprovechando cada ocasión en la que se veían en la necesidad de encargar nuevas partidas de los mismos, o bien cuando se daban circunstancias como la apertura de un nuevo establecimiento en una dirección diferente o el cambio de la configuración de la sociedad empresarial. De modo que, comparando unos respaldos con otros, cotejando la información que en ellos aparece, se puede llegar a establecer esa aproximación y, en ocasiones, vincular una fotografía a una determinada etapa de la producción de un estudio.

En el caso de Leandro Desages, identificamos como primeras obras de su producción unas *cartes* que presentan una sencilla leyenda impresa tanto en el anverso como en el reverso, limitándose a referir el nombre del fotógrafo en el frente –Leandro Fotog^o– y el del establecimiento en la trasera: Fotografía de Leandro, Pamplona (fig. 3a).

nos ha desvelado nuevos datos sobre la producción de los establecimientos fotográficos en el siglo XIX. Actualmente, estas fotografías, como el resto de las estudiadas, pertenecen al Archivo Municipal de Pamplona, al Museo de Navarra y a distintas colecciones privadas.

¹⁹ SÁNCHEZ VIGIL, J. M., «La puerta de atrás...», *op. cit.*, pp. 137-147.

²⁰ *Ibid.* La demanda que se originó con la fiebre de la cartomanía, dio lugar al florecimiento de los talleres de imprenta, encargados de la realización de los respaldos para las *cartes*. Los impresores podían, incluso, ofrecer al fotógrafo una variedad de modelos diseñados por ellos mismos o brindar la posibilidad de crear un diseño propio y personalizado.

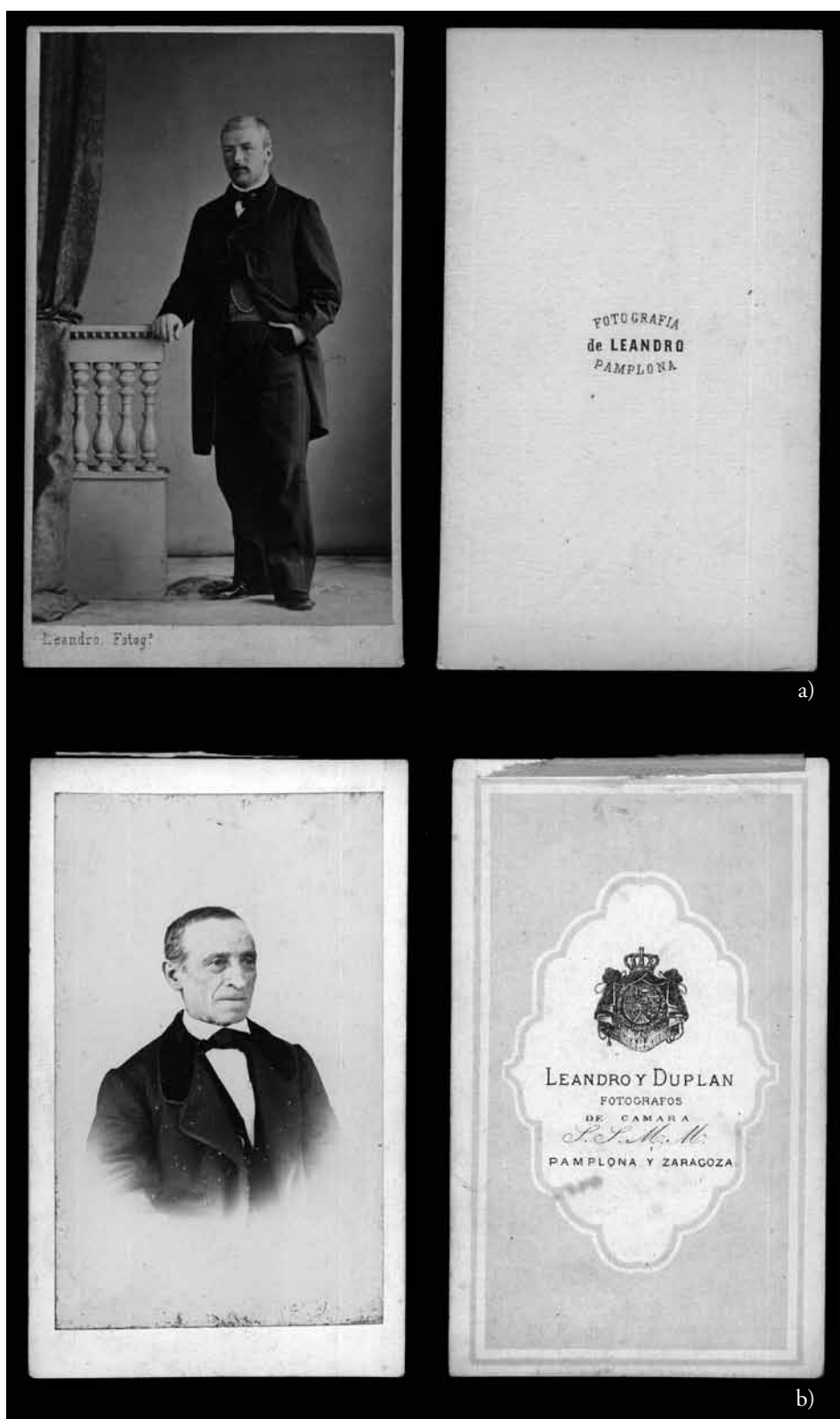


Figura 3. a) Leandro Desages, Retrato de hombre en formato *carte de visite* (c. 1865). Papel a la albúmina a partir de negativo de colodión húmedo. 10,1x5,8 cm.; b) Leandro Desages y Domingo Dublan, Retrato de hombre en formato *carte de visite* (c. 1870). Papel a la albúmina a partir de negativo de colodión húmedo. 10,4x6,2 cm. (AMP).

En 1864, el fotógrafo, trasladado ya a Santander como se ha indicado, escribe una carta a la Corona solicitando ser nombrado fotógrafo de Cámara de la Reina²¹. Este tipo de solicitudes eran relativamente frecuentes y su concesión no implicaba la necesidad de trabajar directamente para la casa real o de haberlo hecho en algún momento, pero sí autorizaba al fotógrafo a incluir esa distinción en los respaldos de sus obras, un sello que le reportaba prestigio y que suponía una estrategia publicitaria para atraer más clientela a su negocio. En los respaldos de algunas de las *cartes* realizadas todavía, muy posiblemente, en el estudio de los Baños de Palacio, hemos encontrado un sello en el que se incluyen las iniciales LD en un tondo circular decorado con ramas de laurel, rayos y rematado en una corona, que probablemente aluda a la condición de fotógrafo de la Corona. Los retratos de dos de estas *cartes* presentan características similares a los ya descritos tanto a nivel de composición como de elementos escenográficos y corresponden a un caballero con sombrero de copa en un caso, y en otro a dos jóvenes muchachas.

La referencia al título real sigue apareciendo en los respaldos firmados por la sociedad de Leandro y Dublan –por un error de imprenta Dublan ha sido transformado en Duplan–, a pesar de que el nombramiento era privativo solo del primero (fig. 3b). En las *cartes* encontradas se señalan dos sedes del establecimiento, la de Pamplona y otra en Zaragoza, que José Antonio Fernández Latas fecha cerca de 1869²², lo que indicaría que ambos fotógrafos ya trabajaban juntos antes de la apertura del nuevo establecimiento en la calle Santo Domingo. Éstas introducen retratos de medio cuerpo con el borde inferior desvanecido, lo que le aporta un matiz estético añadido. Los últimos respaldos que se han localizado hasta la fecha ofrecen un diseño y una grafía más compleja donde las letras de distinta tipografía aparecen orladas de rameados y ocupan toda la superficie del soporte.

No olvidemos, que, para la obtención de estos retratos, cliente y fotógrafo debían someterse a un proceso que comenzaba con la preparación de todos los elementos necesarios de la escenografía –mobiliario, cortinajes, la ubicación del cliente en el punto adecuado, elección y adecuación de su pose, en pie o sedente, grado de giro de la persona con respecto al plano de la cámara, posición y altura de la cabeza, colocación de brazos y manos, etc.– para lo cual, los fotógrafos se seguían sirviendo de soportes que ayudaban a aguantar la postura lo más fija posible²³. A continuación se ajustaba el nivel de luz más apropiado mediante el accionado de los estores y cortinas del frontal y techo acristalado. Seguidamente se colocaba la cámara en posición y se seleccionaba el mejor encuadre posible. En ese punto, el fotógrafo o un ayudante, si disponía de él, se desplazaba al laboratorio para preparar la placa negativa con la que realizar el retrato; una vez lista y dispuesta en el chasis, se colocaba en el respaldo de la cámara y se llevaban a cabo los últimos retoques en la pose del cliente y se procedía a realizar las distintas tomas retirando progresiva o simultáneamente los tapones que cubrían los objetivos múltiples de este tipo de

²¹ AGP, Fondo Administración, sección Proveedores, leg. 5296.

²² HERNÁNDEZ LATAS, J. A., *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos «Carte de Visite» y Cabinet Card»,* Zaragoza, Cajalón, 2010, pp. 7 y 8.

²³ DARRAH, W. C., *Cartes...*, *op. cit.*, pp. 25 y 31 a 36.

cámaras, en el número deseado. Tras unos segundos de exposición, se volvían a colocar los tapones para detener la acción de la luz en cada parte de la placa y una vez terminado el proceso con cada uno de los objetivos de la cámara, se retiraba el chasis y se trasladaba al laboratorio para su inmediato revelado y fijado. Si las tomas habían resultado correctas, el cliente quedaba liberado de la pose y acordaba con el fotógrafo el día y hora de la recogida de las *cartes*; en caso contrario, se procedía a repetir el proceso de toma.

Una vez el cliente se hallaba en posesión de las *cartes de visite*, solía darles dos destinos preferentes: algunas de ellas solían pasar a formar parte de un álbum familiar junto a las fotografías de aquellos parientes cercanos o lejanos. Pero en ese mismo álbum también tenían cabida fotografías de personalidades célebres que también eran incorporadas en el álbum, tales como reyes y miembros de la corona, aristócratas, eclesiásticos, etc.²⁴. Otras eran repartidas entre familiares y amigos cercanos, lo que propició un intercambio de fotografías que impulsó su difusión y popularización.

El primer establecimiento de la plaza de la Constitución: «Fotografía Pamplonesa»

El fotógrafo de origen francés, Anselmo María Coyne y Barreras (1829-1896), originario de la región de Montauban donde había aprendido el oficio junto a Francisco Garay Montero²⁵, funda con fecha anterior a 1867, el primer gabinete de asiento en la plaza de la Constitución. Se hallaba ubicado en el número 39 y en su fachada colgaba un gran cartel publicitario con la leyenda: «Fotografía Pamplonesa». Las fotografías que lleva a cabo en este primer momento en formato de *carte de visite* aparecen identificadas en los respaldos con el nombre del establecimiento, la sociedad Coyne y Cía, y con la dirección «Plaza del Castillo», denominación popular por la que se conocía a este espacio urbano (fig. 4a). Como en el caso de Leandro Desages, desconocemos por el momento la identidad del socio o socios que en ese momento integraban el negocio de Coyne, pero sí que podemos afirmar que los retratos llevados a cabo distan muy poco de los que hemos visto en el gabinete de Desages. Hasta allí acudía un tipo de clientela similar, con atuendos de porte elegante, que solicitaba retratos de cuerpo entero, de tres cuartos y de medio cuerpo. En este primer momento, pese a disponer de algún forillo, tiende a realizar las tomas con fondos neutros, utilizando algún soporte, como columnas, o sillas para acomodar al personaje.

²⁴ RIEGO, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001, pp. 342-343.

²⁵ FONTANELLA, L., *Historia...*, *op. cit.*, p. 217; CÁNOVAS, C., voz «Fotografía», en *Gran Enciclopedia de Navarra*, edición *on-line*.



Figura 4. a) Coyne y Cía. Retrato de hombre en formato *carte de visite* (c. 1870). Papel a la albúmina a partir de negativo de colodión húmedo. 10,6x6,3 cm.; b) Coyne y Marín. Retrato de hombre en formato *carte de visite* (c. 1875). Papel a la albúmina a partir de negativo de colodión húmedo. 10,5x6,3 cm.; c) Marín y Coyne. Retrato de hombre en formato *carte de cabinet* (c. 1870). Papel a la albúmina esmaltada a partir de negativo de colodión húmedo. 16,4x10,8 cm. (AMP).



Debió ser en los años setenta cuando forma sociedad con otro fotógrafo de apellido Marín, y, aunque la denominación del establecimiento siguió siendo la misma, sin embargo, el nombre de ambos autores figura en las renovadas traseras de las *cartes* que incorporan una estampación de dos angelotes sosteniendo un espejo en el que se refleja una silueta (fig. 4b). Pero lo más interesante de esta etapa, es el salto sustancial que experimentan los retratos, que incorporan un mayor aparato escenográfico con telones que reproducen molduras de escayolas, salones de palacios, paisajes, etc. y una variedad de elementos de mobiliario entre las que se cifran, columnas decoradas con cintas, sillas y sillones, veladores, etc., y también de alfombras. Todas estas novedades, sin duda, despertarían el interés del público por la fotografía de este establecimiento. Entre los retratos que hemos podido ver para este trabajo, se encuentra el de un niño vestido con un traje de cuadros escoceses, cuyo tronco aparece ligeramente desenfocado al no haber podido mantenerse inmóvil durante el tiempo de la toma.

En torno a 1878, Coyne se marcha a la ciudad de Zaragoza donde va a ocupar en antiguo estudio de Mariano Júdez, para fundar allí toda una saga de fotógrafos²⁶. En Pamplona, se queda Marín al frente del negocio tal y como se deduce de la información proporcionada por las propias fotografías, en las que la denominación pasa a ser ahora «Marín y Coyne», haciendo constar también ese nombre en la fachada del propio establecimiento. Marín posee, además una sucursal en San Sebastián²⁷ (fig. 4c). La ejecución de los retratos no varía con respecto a la etapa anterior y se emplean las mismas fórmulas de encuadre, pose

²⁶ GENERELO LANASPA, J. J., «Los fondos fotográficos. El AHP de Zaragoza es un centro de referencia para la historia de la fotografía en Aragón», *Dara, Documentos y Archivos de Aragón*, junio 2011, p. 10; HERNÁNDEZ LATAS, J. A., *Primeros...*, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ AZPILICUETA, L. y DOMENECH, J. M., *Navarra en Blanco y Negro*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 21.

y recursos de ambientación, pero sí introduce novedades en el terreno de la técnica con el esmaltado de las albúminas y también en el del formato con el uso de la *carte de cabinet* o tarjeta americana, que se popularizó a partir de 1870, y que ofrecía fotografías de mayores dimensiones que los de la *carte de visite*²⁸.

En sus traseras se incorpora como identidad gráfica la reproducción de un grabado con la alegoría de las artes sentada sobre una cámara fotográfica, rodeada de instrumentos de dibujo y musicales y empuñando una paleta y un pincel. Le acompaña la leyenda: «*Artis amica est*», y supone una interesante referencia ya que estos fotógrafos consideraban la fotografía no como un mero oficio o una simple técnica sino en su calidad de medio de expresión artística, posicionándose clara e inequívocamente ante un debate que llevaba años produciéndose.

Otro fotógrafo francés en la plaza de la Constitución: Leopoldo Ducloux

Pocos datos disponemos del establecimiento del fotógrafo francés Leopoldo Ducloux. El *Bulletin de la Société Française de Photographie* lo sitúa en Pamplona en 1872, y después en la calle Urbietta, 16 de San Sebastián²⁹, a donde se trasladó en una fecha posterior a 1886³⁰, y en donde, además de atender su negocio —que luego fue continuado por su hijo Federico—, colaboraría con la Comisión de Monumentos de Guipúzcoa, en la realización de reportajes fotográficos. El establecimiento de la plaza de la Constitución o del Castillo estuvo ubicado a la altura del número 31 y, entre 1876 y 1879, estuvo trabajando en él un fotógrafo proveniente de Madrid denominado Emilio Pliego³¹, posiblemente en calidad de socio puesto que se trataba de un profesional del oficio. En el año 79 Pliego se independiza y monta su propio estudio unos metros más allá, por lo que es posible que Ducloux permaneciera un tiempo en solitario y, ya en la década de 1880, se asociara con otro fotógrafo afincado en Pamplona de nombre Agustín Zaragüeta. Hasta ahora siempre se había creído que Zaragüeta ocupó el gabinete una vez que Ducloux se hubiera marchado a San Sebastián. Sin embargo, las pruebas aportadas por los respaldos de las *cartes* nos indican que, durante un tiempo, ambos fotógrafos compartieron sociedad y trabajaron conjuntamente.

Uno de los aspectos más reseñables de su trabajo es la incorporación de una amplia variedad de formatos de *cartes* desde la llamada *mignon* a la *cabinet* pasando por la *victoire* y, por supuesto, sin olvidar la popular *carte de visite*³². Lamentablemente, la única obra a la que hemos tenido acceso de este establecimiento, pertenece toda ella a los años 80, con lo que desconocemos cómo fue evolu-

²⁸ La *carte de cabinet* tiene unas dimensiones aproximadas de 16,5x11 cm frente a la *carte de visite* que ofrece un formato de 10x6,3 cm también aproximadamente. Comenzó utilizándose para fotografías de vistas y paisajes y posteriormente se aplicó al retrato. Para más información sobre la *carte de cabinet*: Oliver, M., *The album of carte-de-visite and cabinet portrait photographs 1854-1914*, Londres, Reedminster Publications, 1974.

²⁹ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, París, 1872.

³⁰ AMP, Hoja catastral de Ducloix, D. Leopoldo (catastro 1883-1886 D).

³¹ ARAZURI, J. J., «Historia...», *op. cit.*, p. 308.

³² La *carte mignon* es el formato de menor tamaño de los que se solían comercializar en los establecimientos fotográficos, con unas medidas aproximadas de entre 5,9x3,3 y 6,7x4,5 cm. Por su parte, la *carte victoire* presenta unas dimensiones de 12,6x8,3 cm lo que la sitúa entre la *carte de visite* y la de *cabinet*. Los formatos son: *Boudoir* con 21,6x14 cm; *Promenade* con 19x10,2 cm e *Imperial* con 24,5x17,8 cm. Existía una enorme variedad de formatos pero los aquí citados son los más comunes y los que se ofertaban en la mayoría de los establecimientos fotográficos.

cionando la producción fotográfica hasta este momento. En los 80 los soportes secundarios ofrecen características propias de ese momento como estucados de distintos colores –blanco, negro, granate, azul, salmón...– y los nombres insertados en cintas o filacterias, siempre en el mismo orden de aparición: Ducloux y Zaragüeta. Los respaldos de las *cartes de cabinet* se ilustran con una composición a modo de bodegón formada por cuadros, fotografías, una paleta con pinceles y una cámara fotográfica, lo que supone, de nuevo, la voluntad de equiparar la fotografía con el resto de las Bellas Artes, especialmente con la pintura.

De entre todos los retratos de los años 80 que hemos podido consultar, destacan los dedicados a niños, que suele situar en unas escenografías mucho menos convencionales que las de los retratos de adultos. Para los niños recrea unas ambientaciones naturales con telones que representan paisajes, alfombras de pelo que simulan la hierba de un prado, y unas estructuras de cartón piedra que pretenden imitar las rocas, a las que, en algunas ocasiones, encarama a los pequeños para fingir que la toma hubiera estado tomada en el camino de ascensión de alguna montaña. El atrezzo se completa con algunos juguetes o elementos de complemento como bastones, pelotas, carretillas, etc.

Ducloux también salía del estudio para tomar fotografías del natural, como se desprende de una noticia recogida en el periódico *Lauburu* de diciembre de 1884 en la que se informa de que el fotógrafo ha realizado unas tomas de la talla de la virgen del Perdón en el atrio de la iglesia de San Lorenzo a donde había sido traída en procesión por los habitantes de la cendea de Cizur³³.



Figura 5. Leopoldo Ducloux y Agustín Zaragüeta. Retrato de niño en formato *carte de cabinet* (c. 1880). Papel a la albúmina. 16x10,7 cm. (AMP).

³³ *Lauburu*, 16 de diciembre de 1884.

El establecimiento de Agustín Zaragüeta e hijo

Como ya se ha visto, Agustín Zaragüeta inició su carrera de fotógrafo en Pamplona, en sociedad con el francés Leopoldo Ducloux. Nacido en San Sebastián en 1858³⁴, tras la marcha de este último de Pamplona a partir de 1886, quedó como único titular del establecimiento en el que llevaba ya trabajando unos años³⁵, regentando el negocio hasta 1920, año en que se retira definitivamente, para dar el relevo a su hijo Gerardo que se quedó al frente del negocio que trasladó a la calle Amaya en 1950³⁶.

Agustín Zaragüeta fue, junto a Emilio Pliego y, algo más tarde, José Rol-dán, el fundador de uno de los tres establecimientos más importantes y de mayor continuidad del siglo XIX en Pamplona. Por su estudio, aunque clasificado como de segundo nivel en el catastro de 1903³⁷, desfilará toda la alta sociedad de la ciudad, así como oficiales y soldadesca del ejército ya que se convirtió en su fotógrafo preferido. En el cambio de siglo, Zaragüeta disponía de un completo equipamiento para la obtención de retratos que realizará en una variedad amplia de formatos y de técnicas como era propio ya de la época. Así, además de continuar trabajando con el papel a la albúmina, incorpora otros procedimientos como el platino, la gelatina y el colodión de ennegrecimiento directo, la gelatina de revelado químico y el colodión mate virado al oro platino, todos ellos obtenidos a partir de placas de gelatina con las que ya la fotografía podía alcanzar la instantaneidad en las tomas. La presencia de tal variedad de técnicas obligaba a los fotógrafos a dominar cada uno de los procesos con perfección y a disponer de materiales adecuados para ello.

Los retratos de Zaragüeta de fines del XIX alcanzan un grado de exuberancia elevado. El estudio contaba con una variada oferta de forillos con distintos escenarios fingidos: un jardín, un paisaje montañoso con río, una ciudad nórdica, una galería acristalada en perspectiva (fig. 6), una pared con elegantes molduras de escayola, un salón de palacio y dos capillas con altares pintados para recrear las fotografías de primera comunión (fig. 7a), entre otros. Estos telones escenográficos debieron pertenecer a Emilio Pliego porque también aparecen en retratos hechos por este fotógrafo cuando tenía el estudio en el número 2 de la calle San Nicolás. Muy posiblemente, con motivo de su traslado a la nueva sede en 1887, coincidiendo con un cambio en la tendencias del retrato fotográfico, pudo proceder a la venta de la mayor parte de los forillos aunque reservó alguno para la fotografía infantil, concretamente el del paisaje montañoso con río, que parece que terminó también vendiendo unos años más tarde. A comienzos del siglo XX, Zaragüeta añadió algún otro telón como el que representaba una terraza frente al mar (fig. 7b).

³⁴ *Zaragüeta fotógrafos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, p. 15. *Lauburu*, 17 de marzo de 1886. Un anuncio del establecimiento evidencia la existencia de la sociedad Duxloux-Zaragüeta todavía en esa fecha.

³⁵ AMP, Catastro 1903 (leg. 5), tarifa 5.ª, clase 4.ª, nº 5.

³⁶ *Zaragüeta fotógrafos...*, *op. cit.*, p. 16. Gerardo comenzó a trabajar en el estudio de su padre en 1908, a la edad de 13 años, aprendiendo todas las cuestiones relativas al oficio de fotógrafo.

³⁷ AMP, Catastro 1903 (leg. 5), tarifa 5.ª, clase 4.ª, nº 5.



Figura 6. Agustín Zaragüeta. Retrato de mujer, en formato *carte de promenade* (c. 1885). Papel a la albúmina. 18,9x9,4 cm. (AMP).



Figura 7. a) Agustín Zaragüeta. Retrato de niña de primera comunión en formato *carte de cabinet* (c. 1890). Papel a la albúmina. 16,8x10,7 cm.; b) Agustín Zaragüeta. Retrato de mujer en formato *carte de cabinet* (c. 1900). Colodión mate virado al oro platino. 16,4x8,2 cm.

Delante de estos forillos posaron hombres de uniforme y mujeres elegantemente vestidos con trajes de terciopelo, bordados y encajes haciendo un auténtico alarde de elegancia y distinción. Cortinajes, alfombras, columnas, ba-laustradas, consolas, veladores, sillas, bancos, escaleras, reclinatorios son solo algunos de los elementos auxiliares que utilizaba el fotógrafo para conseguir poses más variadas y naturales, además de constituir un objeto de ornato y de embellecimiento de la toma.

Y no faltan tampoco algunas fotografías en las que asoma el humor, como la que realiza a uno de sus clientes sobre una bicicleta anclada al suelo, simulando circular por las calles de una ciudad del norte de Europa.

Los respaldos de las *cartes* –se ofertan toda la variedad existente en el mercado en ese momento, incluidas Boudoir y Promenade– ofrecen una decoración floreada sobre la que se superpone el nombre del fotógrafo y debajo de la dirección se indica que se trata del «establecimiento más antiguo de Navarra», lo que significaría que se trata del más antiguo vigente en esa fecha. Se acompaña, además, de un escudo con las armas reales, lo que podría indicar que Zaragüeta solicitó también, al igual que Leandro Desages, el nombramiento de fotógrafo de Cámara.

Emilio Pliego, un fotógrafo madrileño afincado en Pamplona

Desconocemos la fecha de la llegada de este fotógrafo a Pamplona, pero el 22 de julio de 1873 se publica un edicto en el *Diario de Avisos de Madrid*, donde se reclama la presencia de Pliego en el palacio de Justicia, antes de seis días para prestar declaración como testigo en una causa criminal. Se le identifica como ayudante del fotógrafo Gabriel Chevrier y declara desconocer su domicilio³⁸. Quizás fuera esta la causa de que Pliego abandonara la capital y decidiera desplazarse a una pequeña ciudad de provincias donde empezar una nueva vida ejerciendo la profesión de fotógrafo. Sin embargo, no parece que tuviera una implicación directa en el hecho criminal ya que Pliego, en su estancia en Pamplona, ejerció un oficio público que bautizó con su mismo nombre, se publicó en la prensa local e, incluso, ejerció de corresponsal de dos importantes medios de comunicación impresos cuya sede estaba en Madrid³⁹.

Lo cierto es que en 1876 se encuentra trabajando en el estudio de Leopoldo Ducloux y tras tres años de permanencia en este establecimiento determina montar su propio negocio⁴⁰, solicitando permiso al ayuntamiento para insta-

³⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 22 de julio de 1873. El edicto se publica en días sucesivos hasta el día 8 de agosto de ese mismo años y dice lo siguiente: «Por la presente y en virtud de providencia de señor juez de primera instancia del distrito del Centro, se cita y llama á Emilio Pliego, oficial ó dependiente que ha sido del fotógrafo Gabriel Chevrier, cuyo domicilio se ignora, para que como testigo comparezca en término de seis días á prestar una declaración en este juzgado, sito en el piso bajo del Palacio de Justicia, antes Salesas, en cualquier día no feriado, y en las horas de audiencia; pues así lo tengo acordado en causa criminal que me hallo instruyendo. – El Escribano, Sinforiano F. Revilla».

³⁹ DOMENO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., «La presencia de la fotografía en la prensa navarra en la época de la implantación de los primeros estudios fotográficos estables en Pamplona (1875-1910)», en *Pulchrum. Scripta varia in honorem M.^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, p. 278.

⁴⁰ *El Eco de Navarra*, Suplemento de anuncios, s/f. En un anuncio publicitario se cita la apertura del negocio en 1879.

lar un lucernario sobre el último piso del edificio número 35 de la misma plaza de la Constitución⁴¹, cuyo diseño se debía al arquitecto J. M. Villanueva. Para su instalación hubo que recrecer en un piso la altura del edificio ya que el lucernario se instaló sobre el tejado del mismo. En poco tiempo el establecimiento de Pliego se convirtió en uno de los más prestigiosos de la ciudad; no en vano, el fotógrafo, procuraba estar al tanto de todas las novedades que se presentaban en los centros de moda, como París, para incorporarlas inmediatamente a su negocio⁴². Contó con dos ayudantes, Félix Mena y Fermín Adocin, que aprenderán el oficio con Pliego y luego ejercerán de profesionales en sus propios estudios o en sociedad con otros fotógrafos.

La ciudad de Pamplona experimentó en la segunda mitad del siglo XIX una serie de mejoras impulsadas de la mentalidad racionalista y los avances que la técnica era capaz de ofrecer. Uno de ellos fue la traída de aguas acompañada de la construcción del célebre acueducto en los años 60, que possibilitó el cambio de los pozos por las fuentes diez años después. El otro fue la llegada de la electricidad, en la década de los 80⁴³, coincidiendo con un impulso expansivo del entramado urbano. Siguiendo la estrategia habitual de Pliego, y aprovechando las ventajas que le ofrecían los nuevos avances técnicos, este fotógrafo fue el primero conocido que trasladó su establecimiento desde una azotea a un local en planta baja, concretamente en 1887. Sin abandonar la plaza de la Constitución, abrió su nuevo negocio en el número 22, en el edificio del Crédito Navarro, junto al Teatro Principal. Carecemos de noticias sobre la configuración del espacio de este local, pero sí sabemos que el establecimiento disponía de un escaparate donde exponía algunos de sus trabajos y otro tipo de atractivos que pudieran interesar al público.

Pliego orientó su negocio hacia una clientela de alto poder adquisitivo y pronto lo va a convertir en el establecimiento más prestigioso de Pamplona, clasificado como de primera clase en el catastro de 1903. El fotógrafo acostumbraba a publicitar su gabinete en *El Eco de Navarra*, periódico de corriente liberal para ir informando al público de los servicios y novedades que iba introduciendo. Sin embargo, los negocios fotográficos no debieron ser tan rentables como se pueda pensar, ya que Pliego estableció convenios con distribuidores de ramos muy variados para comercializar otro tipo de productos en su establecimiento, desde sellos de caucho a pianos, pasando por máquinas de escribir⁴⁴.

La producción retratística llevada a cabo en la sede de la plaza del Castillo, 35, presenta características diferenciadas a la obra realizada tras su traslado en 1887 al nuevo establecimiento del número 22. La mayor diferencia viene dada por la progresiva simplificación de los elementos que componen las tomas, tendiendo ya en los años 90 al uso casi constante de fondos lisos y de muy

⁴¹ La entrada al edificio se encontraba en el número 2 de la calle San Nicolás.

⁴² En un anuncio de *El Eco de Navarra* anterior a 1887 publicita su negocio como «enriquecido constantemente con cuantos inventos se verifican». En otro anuncio recogido en TIBURCIO DE OKAPIO, «Ay, Nemesio, Ay Nemesio, hazme una foto al magnesio», *Pregón*, 1960, nº 66 s/p. Pliego informa en 1880 a todos sus potenciales clientes sobre la posibilidad de realizar tomas fotográficas instantáneas puesto que, en su gabinete, ya se había incorporado un nuevo procedimiento, el de la gelatina de revelado químico, siendo el primero en Pamplona en poder ofrecer esa novedad y ventaja al mismo tiempo.

⁴³ GARRUÉS IRURZUN, J., «El desarrollo del sistema eléctrico navarro, 1888-1986», *Revista de Historia Industrial*, 1997, pp. 74-75.

⁴⁴ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., «La presencia de la fotografía...», *op. cit.*, p. 278.

pocos objetos de mobiliario. La fiebre de las recreaciones escénicas había pasado de moda en los estudios fotográficos europeos de referencia y Pliego intentaba adaptarse a los nuevos tiempos de una manera rápida, al tiempo que procuraba para la clientela de Pamplona una propuesta de retrato diferente a la que ofertaban otros fotógrafos de la competencia. De modo que, parece probable, como ya ha sido comentado, que vendiera la mayor parte de sus telones a Agustín Zaragüeta que estaba dispuesto a continuar trabajando en esa línea de retrato.

Emilio Pliego trabajó con todo el abanico de técnicas y de formatos que ofrecía la fotografía en cada momento. Sus *cartes* que van desde la *mignon* a la *boudoir* están realizadas en papel a la albúmina con y sin esmaltado, con colodión y gelatina de ennegrecimiento directo, con colodión mate virado al oro platino, con platino y con gelatina de revelado químico.



Figura 8. Emilio Pliego. Retrato de mujer (c. 1885). Papel a la albúmina. 21,7x16,3. (AMP).



Figura 9. a) Emilio Pliego. Retrato de niño en formato *carte de cabinet* (c. 1900). Papel a la albúmina. 16,5x10,5 cm; b) Emilio Pliego. Retrato de niña disfrazada en formato *carte de cabinet* (c. 1900). Papel a la albúmina 16,7x10,8 cm; c) Emilio Pliego. Retrato de hombre en formato *carte mignon* (c. 1900). Gelatina o colodión de ennegrecimiento directo. 8,8x4,8 cm. (AMP).



Los retratos de esta primera etapa no distan demasiado de los que realizaban otros fotógrafos como Ducloux o Zaragüeta, provistos de toda una ambientación de escenarios fingidos, de mobiliario de apoyo y de accesorios de decoración, aunque siempre utilizados con una mayor contención que en el caso de Zaragüeta (figs. 8 y 9a). Se ha podido identificar muchas de las fotografías realizadas en este momento gracias a la información proporcionada por los respaldos, en los que se ubica en establecimiento en la doble dirección de plaza del Castillo, 35 y San Nicolás, 2. Estas traseras recogen, además, el nombre del fotógrafo con grafías más o menos artísticas según los modelos, y la leyenda: «Establecimiento de primer orden de Navarra», que constituía su carta de presentación. En una sola ocasión hemos encontrado un respaldo que incorpora una representación alegórica, una paleta de pintor y una cámara fotográfica recortadas sobre un sol del que emanan rayos.

Un aspecto interesante a señalar en las fotografías del Pliego es que la variedad de personajes que retrata permite constatar como el retrato fotográfico creó unos códigos de representación que se convierten en patrones de identificación de clases y grupos sociales o de diferentes extractos culturales. Esto es, no se retrata con los mismos recursos escénicos, con la misma actitud y porte, a un personaje de la aristocracia que a un actor, por ejemplo. La solemnidad, dignidad y distancia con la que se aborda la toma en el primer caso nada tiene que ver con el desenfado y la aparente naturalidad del segundo. También el

retrato fotográfico, que a lo largo de décadas había estado tomando como referentes los modelos pictóricos, va a contribuir a la renovación de este género tanto desde el punto de vista formal –uso de planos novedosos–, como del de su naturaleza, con la introducción de nuevas fórmulas como puede ser la del retrato de carácter informal (fig. 9b).

Los retratos de su segunda etapa, los realizados una vez trasladado a la nueva sede de la plaza del Castillo, 22, se van despojando poco a poco de artificios para centrar toda la atención en el personaje (fig. 9c). Por eso, los fondos tienden a ser lisos, se emplean muy escasos elementos de mobiliario y se refuerza, también, el uso de primeros planos. La única excepción la constituyen los retratos infantiles que se prestan todavía a un mayor grado de fantasía y escenificación. Pliego permaneció al frente del negocio hasta 1922, fecha en que se retiró dejando el establecimiento en manos de su sucesor.

A toda esta producción hay que sumar también la que el fotógrafo llevó a cabo fuera de su estudio. La prensa se hace eco continuo de los actos públicos en los que Emilio Pliego es reclamado para llevar a cabo reportajes gráficos de los mismos. Además, el fotógrafo fue designado a principios del siglo XIX como corresponsal en Navarra tanto del diario *ABC* como de su revista *Blanco y Negro*, lo que le obligó también a continuos desplazamientos para obtener materiales gráficos con qué ilustrar noticias y reportajes⁴⁵.

José Roldán, el último establecimiento de la plaza de la Constitución

Fue en 1882 cuando José Roldán Bidaburu (1860-1934) elevó una petición al ayuntamiento con la intención de abrir un gabinete fotográfico en el número 48 de la citada plaza⁴⁶. Allí permaneció por espacio de cinco años y en 1887, el mismo en el que Emilio Pliego cambia al local de planta baja, se ve en la necesidad de trasladarse a otro emplazamiento ya que se determina demoler el primer edificio⁴⁷. Las razones del por qué Roldán no se decidió a instalar su establecimiento a pie de calle son a día de hoy una incógnita, pero quizá influyó el hecho de que temiera que pudiera resultar una decisión precipitada. Lo cierto fue que escogió mantener su gabinete en una ubicación elevada, siguiendo la tradición de la mayor parte de los gabinetes fotográficos y por ello se trasladó al último piso del edificio colindante, el número 44, denominado Nuevo Casino, que estaba recién levantado. Parece que pudo ser este momento el elegido para asociarse con un antiguo ayudante de Emilio Pliego, llamado Félix Mena, con el que permanecerá hasta el año 1899⁴⁸.

A partir de ese momento, Félix Mena inicia su carrera en solitario, lo que le llevará a montar su propio establecimiento, algo apartado del núcleo donde se ubicaban la mayor parte de los estudios fotográficos, en la calle Mayor, 86⁴⁹,

⁴⁵ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., «La presencia de la fotografía...», *op. cit.*

⁴⁶ AMP, Licencia de Construcción, Expediente 079, año 1882. El arquitecto Florencio Ansoleaga firma los planos.

⁴⁷ AMP, Pamplona, Catastro, Hojas de riqueza urbana, comercial e industrial, Roldán Fotógrafo, caja desde 18 de febrero.

⁴⁸ ARAZURI, J. J., «Historia...», *op. cit.*, p. 310.

⁴⁹ *Diario de Navarra*, 22 de marzo de 1903. Publica un anuncio sobre la inauguración del nuevo establecimiento.

siguiendo, en este caso, el modelo de Pliego, en planta baja; sin embargo, su estancia en la capital va a durar poco y tres años más tarde, se traslada definitivamente a Elizondo donde continúa ejerciendo su oficio de fotógrafo. Su hijo Javier retornará a la capital en los años 20 para fundar la sobradamente conocida casa de Fotografía Mena⁵⁰.

Por su parte, Roldán va a seguir con su establecimiento, al que se incorpora en 1900 su hijo José. Los fotógrafos montaron un escaparate próximo al número 17 de la misma plaza de la Constitución y al establecimiento de Emilio Pliego que se encontraba en el número 22. En él comenzaron exponiendo sus trabajos fotográficos para atraer la atención del público y contrarrestar la competencia vecina. En 1904, con motivo de la adquisición de una librería sita en el número 17, Roldán encarga un nuevo proyecto de escaparate al arquitecto Florencio Ansoleaga⁵¹ que se convirtió en un punto de reunión de la sociedad pamplonesa ya que era allí donde se exponían todo tipo de objetos de actualidad e interés, así como noticias de última hora o de especial relevancia que interesaba que llegaran a la población lo antes posible⁵². Como se puede comprobar, Roldán también tendió a la diversificación de su negocio y, además de realizar retratos de estudio, se dedicó a la comercialización de productos y equipamientos fotográficos para abastecer al número creciente de fotógrafos aficionados –algo que también llevó a cabo Emilio Pliego desde su establecimiento–, regentó la librería a la que antes hemos hecho mención y, además, abrió, ya en 1909 una tienda de enmarcación de cuadros en la propia plaza del Castillo⁵³.

La producción fotográfica de casa Roldán fue muy variada dado que el retrato de estudio constituyó solo una parte de su labor como fotógrafo. Roldán, además, intervino como colaborador del *Diario de Navarra*, y el rotativo recurría a los servicios de su establecimiento cuando preparaban una edición ilustrada encargándole o solicitándole determinadas imágenes para su publicación. Al igual que Emilio Pliego –su rival más directo–, también cubrió reportajes y realizó fotografías de acontecimientos a título propio o por encargo de particulares e instituciones⁵⁴.

Con respecto a su labor como retratista de estudio, debemos señalar que esta coincide en formas y estética con la que Emilio Pliego llevó a cabo una vez trasladado al edificio del Crédito Navarro. Está claro que el progresivo abandono de escenografías y parafernalias era un hecho que respondía a una nueva tendencia y unos nuevos gustos por el retrato de estudio (fig. 10a). Es cierto que en algunos de los retratos todavía se incluyen algunos elementos de atrezzo, como telones, pero en el caso del estudio de Roldán, estos más que representar arquitecturas o paisajes fingidos, componen unos fondos abstractos a base de grandes manchas que simplemente sirven para dar profundidad

⁵⁰ ARAZURI, J. J., «Historia...», *op. cit.*, p. 310.

⁵¹ AMP, Licencia de Construcción, expediente 022, año 1904.

⁵² DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., «La presencia de la fotografía...», *op. cit.*, p. 278. *Diario de Navarra*, 10 de julio de 1903. A modo de curiosidad, recoge una simpática noticia sobre uno de los objetos expuestos en el escaparate que transcribimos a continuación: «Hemos tenido ocasión de admirar en el escaparate de la fotografía del señor Roldán una hermosísima moña, regalo de doña Soledad Lorente de Salvi. Está destinada para la corrida de beneficencia ó sea la última que se ha de celebrar en estos días en la plaza de toros. La moña de referencia es magnífica resultando un trabajo superior á toda ponderación».

⁵³ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., «La presencia de la fotografía...», *op. cit.*, p. 278.

⁵⁴ *Ibidem*.

al retratado (fig. 10b). Por tanto, los retratos que José Roldán realizó se concentran, principalmente, en el personaje, eliminando elementos accesorios o anecdóticos. Coincidiendo con la producción de Pliego, hay una preferencia por el uso de escenografías en el caso de los retratos infantiles, más difíciles de abordar, y en los que la naturalidad resultaba más complicada de conseguir. Por otro lado, esta etapa de la vida es la que se identifica más con el mundo de fantasía que representaban esos escenarios virtuales.



Figura 10. a) Roldán y Mena. Retrato de eclesiástico en formato *carte de cabinet* (c. 1890). Papel a la albúmina. 16,6x10,6 cm.; b) Roldán e hijo. Retrato de joven en formato *tarjeta postal* (c. 1905). Colodión mate virado al oro platino. 13,8x8,7 cm.

Sin embargo hay una mayor inclinación por los retratos de medio cuerpo y de busto enmarcados en óvalos o círculos, en los que se hacen más evidentes rasgos como la expresión del rostro o la intensidad de la mirada. Muchas de estas fotografías están obtenidas con la técnica del colodión mate virado al oro platino, lo que les proporciona un tono neutro muy apreciado en este momento por los clientes, aunque no renuncia a los colodiones y gelatinas de ennegrecimiento directo ni a la gelatina de revelado químico, el procedimiento de mayor difusión desde fines del siglo XIX.

Una novedad que empieza a implantarse con fuerza es la de las tarjetas postales⁵⁵. Muchos de los retratos que se llevan a cabo en los estudios fotográficos se montan, ya no sobre los característicos respaldos de las *cartes* sino sobre cartones con formato de tarjeta postal, lo que permitía al cliente enviarlo por correo a amigos y familiares. Por su parte, las fotografías que todavía responden a los modelos de *cartes* presentan en sus soportes secundarios, el nombre del establecimiento que coincide con el nombre o nombres de los fotógrafos, y la dirección del mismo en orlas y filacterias rodeadas de diferentes motivos decorativos como arreglos florales o roleos. En todos ellos se avisa al cliente de que el establecimiento conserva los clichés, lo que les da la posibilidad de encargar nuevas copias a partir de los mismos negativos. En algunos soportes, en los que aparece el nombre de Roldán en solitario, se incluyen los escudos de Pamplona y Navarra, además de una corona imperial.

El establecimiento de Eugenio Segura y Fermín Aduain

Como ya se ha señalado, fuera de la plaza de la Constitución también se abrieron algunos estudios fotográficos. En la calle Tencenderías, 16 –actual Ansoleaga– hace lo propio Fermín Aduain en 1899⁵⁶. El negocio no debió prosperar ya que en 1902 este establecimiento figura como regentado por Muñoz, Buitrago e Irigoyen, que debieron continuar con el oficio, y en el que se comercializaban productos y útiles para los fotógrafos aficionados⁵⁷ y en 1903 ya constan ambos negocios como dados de baja en el catastro.

Muy cerca de este estudio se abrió otro en 1900, a cargo de Eugenio Segura, concretamente en la calle Eslava, 1⁵⁸. Tampoco fue un establecimiento muy prolífico y la presencia de este fotógrafo se extiende, al parecer, hasta 1907⁵⁹, en que su nombre desaparece y entra en escena un tal Tomás Segura⁶⁰, que quizás sea hijo del fotógrafo anterior, pero desconocemos, porque las fuentes no informan sobre ello, si el establecimiento continuaba en el mismo emplazamiento. En cualquier caso, para 1913 Tomás Segura también causa

⁵⁵ Para más información sobre el fenómeno de la tarjeta postal: CARRASCO MARQUÉS, M., *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*, Madrid, Casa Postal, 1992; TEIXIDOR, C., *La tarjeta postal en España*, Espasa-Calpe, 2000; RIEGO, B. (ed.), *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*, Barcelona, Lunweg Editores, 2011.

⁵⁶ *El Pensamiento Navarro*, 11-07-1899. Publica un anuncio comunicando la apertura del nuevo establecimiento.

⁵⁷ *El Pensamiento Navarro*, 24-04-1902; AMP, Catastro 1903 (leg. 5), tarifa 5.ª, clase 4.ª, nº 5.

⁵⁸ AMP, Patentes de comercio e industria, 1900?

⁵⁹ AMP, Padrón industrial 1907 (leg. 10), Fotógrafos, tarifa 5.ª, clase 4.ª, nº 15.

⁶⁰ AMP, Padrón industrial 1909 (leg. 11), Fotógrafos, tarifa 5.ª, clase 4.ª, nº 15.



Figura 11. a) Fermín Aduain. Retrato de padre y su hijo en formato *carte de cabinet* (c. 1900). Gelatina o colodión de ennegrecimiento directo. 16,6x10,5 cm.; b) Eugenio Segura. Retrato de perro en formato *carte de cabinet* (c. 1905). Gelatina o colodión de ennegrecimiento directo. 16,4x10,4 cm.

baja⁶¹. Desconocíamos hasta el presente que Eugenio Segura y Fermín Aduáin hubieran trabajado juntos en el mismo negocio, posiblemente como socios. Aunque en algunos de los respaldos de sus *cartes* –sin duda, de diseño no personalizado– se declara como establecimiento «de primer orden», su producción fue mucho más modesta que la de los tres grandes establecimientos de Pamplona: Zaragüeta, Pliego y Roldán (fig. 11a). Entre las fotografías que se han empleado para este trabajo hemos encontrado retratos de animales de compañía, un género que fue abriéndose camino, especialmente a partir de los años 80 en los estudios fotográficos, una vez alcanzada la instantaneidad en las tomas (fig. 11b).

Esta ha pretendido ser una pequeña aproximación a la realidad de fotografía en Pamplona en la segunda mitad del siglo XIX a través de una de sus vertientes, la de los estudios o gabinetes fotográficos, unos establecimientos a caballo entre el negocio comercial y la creación estética, que formaron parte integrante del imaginario de esta ciudad y que contribuyeron, sin duda, a conformar la memoria de la misma. Por ellos pasaron miles de pamploneses y navarros con ánimo de obtener una imagen propia traspasada a un soporte fotográfico que poder colocar en un álbum junto al resto de sus personas queridas o admiradas. Los fotógrafos también abandonaron momentáneamente sus estudios para retener en imágenes los acontecimientos más relevantes del devenir de la ciudad. Ellos se han convertido en los protagonistas de la recopilación de una parte de la memoria de su tiempo, la memoria gráfica, que nos permite hoy acercarnos a la realidad histórica y social del momento con mayor certeza. Los establecimientos fotográficos de Pamplona estuvieron, además, al tanto de todas las novedades que la fotografía iba proponiendo en los principales centros de producción, con lo que su actividad o los productos que ofertaban pueden equipararse a los de cualquier otro estudio de nivel nacional o, incluso también, europeo de nivel medio. Para esta pequeña ciudad de provincias como era Pamplona, con una población todavía encorsetada por un cinturón de murallas, la presencia de la fotografía supuso una importante apertura hacia la actualidad del mundo exterior.

⁶¹ AMP, Padrón industrial 1913 (leg. 15), Fotógrafos, tarifa 5.ª, clase 4.ª, nº 15.

RESUMEN

Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de la Pamplona del siglo XIX

Pamplona es una ciudad de provincias que asiste a partir de 1860, a la progresiva apertura de establecimientos fotográficos, al igual que ocurre en la mayor parte de las ciudades europeas, motivada por el interés que la fotografía estaba despertando en la sociedad del momento. En Pamplona, los estudios fotográficos se concentran principalmente en la plaza de la Constitución, el espacio de mayor dinamismo y actividad comercial de la ciudad. En este trabajo pretendemos llevar a cabo una aproximación a la realidad de esos establecimientos, de los fotógrafos que los regentaron y un estudio del trabajo fotográfico que llevaron a cabo, que en absoluto se encontraba al margen de las influencias que marcaba la fotografía a nivel internacional.

Palabras clave: fotografía navarra; fotografía del siglo XIX en Pamplona; establecimientos fotográficos; *cartes de visite*.

ABSTRACT

An Approach to Photography and Photographic Establishments of Pamplona in the XIXth Century

Considered by many a provincial town, Pamplona, like most of the European cities, assists from 1860 to a progressive development of photographic establishments, thanks to the new interest on the phenomenon of photography. In Pamplona, most of this studios were located at the Plaza of the Constitution, at the downtown, the space of major dynamism and commercial activity of the city. In this article we try an approximation to the reality of these establishments, the photographers who managed them, and a study of the photographic work that they carried out, within the influences of photography worldwide.

Keywords: photography of Navarra; photography of XIXth century in Pamplona; photographic establishments; *cartes de visite*.