

CUADERNOS DE LA
CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO

Nº.6

Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos



CUADERNOS DE LA CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO

Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos

UNIVERSIDAD DE NAVARRA. PAMPLONA. ESPAÑA.

ISSN: 1989-4880 / 2011 / CUADERNO Nº 6

COORDINADORES

María Concepción García Gainza

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Ricardo Fernández Gracia

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

La presente edición ha sido realizada por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro con el Patrocinio del Gobierno de Navarra y la colaboración de Diario de Navarra y Fundación Caja Navarra.

Los derechos patrimoniales de las fotografías corresponden a sus autores o instituciones que las custodian, siendo responsables de la solicitud de autorización para su publicación y gestión de la misma los autores de los textos en las que se incluyen, quedando la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro libre de cualquier responsabilidad.

Edita

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Universidad de Navarra

Coordinadores

María Concepción García Gainza
Ricardo Fernández Gracia

Ayudante de coordinación

María Josefa Tarifa Castilla

© De los textos

Sus autores

© De la obra completa

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Universidad de Navarra

© De las fotografías

Sus autores

Diseño y maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems. Villatuerta, Navarra

ISSN: 1989-4880

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Depósito Legal: NA-3376-2011

Imagen de portada: Vista de Elbeté, Valle del Baztán. Capuchinos Pamplona.

Fotografía en Navarra:
fondos, colecciones y fotógrafos
Cuaderno nº 6

Pioneros de la fotografía turística en Navarra: Santa María del Villar y el conde de la Ventosa

Jorge Latorre

Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra

Resumen Diego Quiroga Losada, marqués de Santa María del Villar y José María Álvarez de Toledo son dos fotógrafos vinculados a Navarra a los que une una común afición por un género de fotografía turística, que se encuentra a medio camino entre lo artístico (en el contexto del Pictorialismo) y lo puramente documental, según la tradición de fotografía de viajes decimonónica. Son fotógrafos de tradición regeneracionista, noventayochista, que rompieron tanto con el academicismo fotográfico como con la línea más pintoresca y bucólica del realismo finisecular, y sus prolongaciones noucentistas, sobre todo en Cataluña. Si bien esta estética turística tuvo mucha influencia después, y fue muy explotada en el Franquismo, hay que hacer justicia a los fotógrafos que fueron sus pioneros ya antes de la Guerra Civil española.

Abstract Diego Quiroga Losada, marquis of Santa Maria Del Villar and José Maria Alvarez de Toledo are photographers narrowly linked to Navarra (both their archives and the subject of their photography) and they have a common photographic style of touristic photography, which consist of a mix of pictorial and documentary approach. They add to the traditional travelers' vision the 98-Spanish Generation approaches, which had long influence in Spain, including during Franco's time, when this esthetic was used for political purposes. Nevertheless, they were pioneers of a Spanish touristic photography which has to be correctly contextualized in the time when it was created, during the first decades of the twenty century, before the Spanish war.

Diego Quiroga y Losada (1880-1975), marqués de Santa María del Villar, aparece asociado a Navarra como uno de los fotógrafos itinerantes que más importancia dedicó a la Comunidad a lo largo de su carrera fotográfica. Por otro lado, es en Navarra donde la Institución Príncipe de Viana atesora una parte importante de su archivo fotográfico personal; y también donde se han ido celebrando, desde julio de 1965 hasta nuestros días, frecuentes exposiciones de sus fotografías. Por mencionar las más importantes, en julio de 1973 Francisco Javier Beúnza organizó en Sangüesa una exposición-homenaje que vinculó definitivamente al marqués de Santa María del Villar con Navarra; un vínculo que sería ratificado con otras muchas exposiciones póstumas, como la celebrada en Pamplona en junio de 1988, con el título *Fotógrafos Históricos de Navarra: Gaye, Rupérez, Santa María del Villar*; o las que tuvieron lugar después en la Asociación Fotográfica de Chantrea, en la CAN de Burlada, en la Universidad de Navarra o en el Palacio-Archivo de los Reyes de Navarra¹.

En 1973, coincidiendo con el homenaje de Sangüesa, la Asociación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra, dedicó a la fotografía del marqués de Santa María del Villar su boletín de Septiembre; y en 1982, la Diputación Foral a través de la Institución Príncipe de Viana le dedicó un monográfico titulado *Fotografías de Navarra*, que servirá de referencia para muchas de las fotografías mencionadas en este estudio. Este libro fotográfico actuó como reclamo para la realización de mi tesis doctoral, defendida en la Universidad de Navarra en junio de 1998, con el título *Santa María del Villar, fotógrafo turista (en los orígenes de la fotografía artística española)*, y que vio la luz ese mismo año en una edición de lujo publicada por la Institución Príncipe de Viana, cuyo archivo atesora algunas de sus mejores fotografías, tanto por su carácter documental como por su calidad estética. Por todo esto, sin ser navarro, puede ser considerado como uno de los más importantes fotógrafos de la Comunidad foral, por lo que no es extraño que se le haya dedicado también un número monográfico, el 35, de la colección *Panorama*, editada por Príncipe de Viana.

José María Álvarez de Toledo, conde de la Ventosa (1881-1950), es otro importante fotógrafo madrileño vinculado con Navarra, ya que su esposa era de la familia Mencos, y pasó muchos veranos en el Palacio Guendulain de Pamplona. Su archivo familiar ha sido donado a la Universidad de Navarra, para enriquecer el fondo fotográfico del futuro Museo de Arte Contemporáneo. El conde de la Ventosa fue uno de los más conocidos fotógrafos españoles entre 1920 y 1936; fue presidente de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y sus trabajos se publicaron en las mejores revistas del momento, como *Foto*, *El Progreso Fotográfico* o *Photograms of the Year*. En 1920 publicó a sus expensas una edición de 300 ejemplares de fotografías con técnicas de huecograbado y heliograbado, titulado *Por España. Impresiones fotográficas* que pretendía ser, según sus propias palabras en el prólogo, “un ejemplo de cómo las artes gráficas y la fotografía se complementan”. Este libro editado de modo

1 Con motivo de la exposición celebrada en el Archivo de los Reyes de Navarra en diciembre de 2004, el Departamento de Cultura y Turismo editó un CD con las 140 imágenes del Camino de Santiago conservadas en el Archivo y una colección de 14 postales que reproducen algunas de estas fotografías.

artesanal es pionero entre los libros de viaje con fotografías, y dedica a Navarra varias páginas, con comentarios y fotografías de tipos y paisajes (figs 1-3). Son en definitiva dos fotógrafos que pueden estudiarse conjuntamente, no sólo por ser amigos y hacer juntos excursiones fotográficas, sino también por compartir una estética común dentro de la fotografía artística, que podemos denominar “turística”.

Tanto el marqués de Santa María de Villar como el conde de la Ventosa se formaron en contacto con los integrantes de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en un entorno pictorialista. Sin embargo, esta estética que busca conscientemente un distanciamiento de la realidad tanto en la preparación previa del motivo como en el laboratorio, mediante el empleo de técnicas complicadas, sólo excepcionalmente interesó a unos fotógrafos que estaban obsesionados por no enmendar la plana a la naturaleza, por usar una expresión que Santa María del Villar refiere con frecuencia en sus escritos. De hecho, preferían los procedimientos más directos, considerados menos artísticos en los entornos de la Real Sociedad Fotográfica por su dificultosa manipulación, pero que se adaptaban mejor a la divulgación impresa que los llamados procedimientos “nobles”. Sin embargo, ni el conde de la Ventosa ni el marqués de Santa María del Villar fueron meros fotógrafos amateur, sino expertos para quienes la fotografía era, más que una simple afición, una misión en la vida. Si bien ellos no se consideraban artistas, según los parámetros del Pictorialismo, su “arte” consistía en hacer un tipo de fotografía de viajes cuya calidad no envidia a la fotografía que se exponía en los salones y competía en los certámenes internacionales.

LA FOTOGRAFÍA TURÍSTICA EN EL CONTEXTO DEL PICTORIALISMO

Hasta 1984 existían dos premios de fotografía turística, otorgados por la secretaría General de Turismo, con los nombres de Ortiz-Echagüe (que estuvo vigente dos décadas más) y marqués de Santa María del Villar. Ortiz-Echagüe aportaba a este premio un enorme prestigio, pues era el fotógrafo español más reconocido de su tiempo, y su obra contribuyó sin duda a forjar una determinada imagen “turística” de España que perdura todavía. Sin ser tan famoso internacionalmente, todo el quehacer fotográfico del marqués de Santa María del Villar está relacionado con la divulgación turística de España, por lo que no es extraño que figure en los estudios clásicos y más recientes de historia de la fotografía como el decano en este género de fotografía, aunque fuera tristemente olvidado tras su muerte, y sólo recientemente recuperado².

2 Newhall afirma que, hasta la llegada de fotógrafos como Nicolás Müller, se consideraba la fotografía “turística” del marqués de Santa María del Villar como el género más representativo en nuestro país. NEWHALL, B. *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, 1983, p. 318. Cf. también BARCELO, I. “El Marqués de Santa María del Villar o 75 años de activa vida fotográfica”, *Arte Fotográfico*, octubre de 1963, p. 1073-1079. SILVA ROS, E. “La evolución de la fotografía artística”, *Arte Fotográfico*, octubre de 1973, pp. 1310-1315. CATANY, T. *Cien años de fotografía española e hispanoamericana*, Madrid, 1985, p. 191. LATORRE, Jorge, *Santa María del Villar; fotógrafo turista (en los orígenes de la fotografía artística española)*, Pamplona, 1998; “Una metodología decimonónica para un fotógrafo moderno”, en *Historia de la Fotografía del siglo XIX: una revisión metodológica*, Príncipe de Viana, Pamplona, 2002, pp. 103-104; *El fotógrafo Santa María del Villar y Navarra*, *Panorama* n. 35, Príncipe de Viana, Pamplona, 2004.

No son muchos los estudios que se han ocupado de analizar con detenimiento este género de fotografía turística española, que incluye desde los usos más utilitarios hasta los más artísticos. Ni siquiera está claro que pueda ser considerada como un género independiente una fotografía que abarca tal variedad de estéticas y temas. Debido a este carácter híbrido, la fotografía turística española no fue valorada en su propio tiempo por los fotógrafos del Pictorialismo; y tampoco ha sido valorada correctamente por los fotógrafos e historiadores de la fotografía moderna, especialmente desde los años 60, cuando se impone una visión documentalista opuesta a las prácticas embellecedoras de los pictorialistas³.

Esta actitud negativa hacia Pictorialismo es llamativamente beligerante en nuestro país. Uno de los primeros estudiosos del Pictorialismo español, S. C. King, citaba un conglomerado de circunstancias estéticas e históricas que explican en parte este rechazo en España. La falta de comprensión de una fotografía diferente de la imagen purista propia de las vanguardias, que condicionó una mirada negativa hacia el Pictorialismo en toda Europa en los años sesenta, está acentuada aquí por las especiales características del arte español del primer cuarto de siglo, pues el fenómeno de vanguardia se manifestó muy tarde y, en seguida, se vio truncada por la Guerra Civil y las especiales condiciones de aislamiento de la postguerra. Esto explica que el movimiento pictorialista apenas encontrara oposición, y que sus presupuestos se prolongaran en España más que en ningún otro lugar. Esta prolongación en el tiempo de lo que se ha venido llamando el tardopictorialismo, y en unas circunstancias históricas concretas como era la dictadura del general Franco, ha provocado también una oposición de carácter ideológico en la Democracia⁴.

Efectivamente, es frecuente escuchar que la temática tradicionalista de los pictorialistas españoles estaba estrechamente vinculada a una ideología conservadora, propia de la burguesía en el poder, temerosa de enfrentarse a un futuro incierto, en el que el protagonismo pasaría a las clases populares y pequeño-burguesas, como señala Publio López-Mondéjar⁵. O resulta prácticamente aceptada la denominación de “dilettantes”, aplicada para todos los fotógrafos pictorialistas sin distinción, puesto que, sólo por disponer de rentas y tiempo libre, podían dedicarse a los complejos y caros procedimientos de la fotografía pictorialista. Es evidente que entre los fotógrafos pictorialistas, abundaban los hombres de buena educación y de rentas

3 “Aunque pudiera ser atractiva, la fotografía pictorialista no era arte verdadero ni verdadera fotografía. Cuando un arte copia las características de otro la decadencia es inevitable” (GERNSHEIM, Helmut y Alison, *Historia Gráfica de la Fotografía*, Barcelona, 1967). Esta opinión ha calado fondo en muchos fotógrafos y estudiosos de la fotografía española, sobre todo desde que Publio López-Mondéjar la hiciera suya en *Las Fuentes de la Memoria*, quizás la obra fotográfica más influyente hasta el momento en España. He analizado esta problemática en LATORRE, Jorge, “Pictorialism in Spanish Photography: ‘Forgotten’ Pioneers”, *History of Photography*, Volume 29, Number 1, Spring 2005, pp. 60-72.

4 KING, S. C. *The Photographic Impressionist of Spain*, Lexiston, Londres, 1989, p. 109.

5 LÓPEZ-MONDÉJAR, P. *Las Fuentes de la Memoria II*, op. cit. p. 31. En su siguiente recopilación, *Fotografía y Sociedad en la España de Franco* (Las Fuentes de la Memoria III, Barcelona, 1996, p. 16) afirma algo similar y dice que los pictorialistas eran “unos fotógrafos anclados, en su mayoría, en un preciosismo decorativista y evasivista que venía muy bien a los propósitos de un régimen que buscaba ocultar la dramática realidad del país, mediante un arte –y la fotografía vivía plenamente el prejuicio artístico de sí misma–, al que se le reservaba un papel ceremonial y enmascarador. En este sentido, el tardopictorialismo fue la aportación fotográfica nacional a la autarquía, en la misma medida en que fue un producto de ésta”.

solventes: nobles, militares, científicos, profesores, etc. Pero también desde el primer momento aparecen fotógrafos profesionales que, especialmente en Barcelona, donde existía un tipo de sociedad menos homogénea que en Madrid, no tienen ningún inconveniente en compatibilizar el trabajo en galería con la presentación de trabajos “artísticos” a concurso. Con el tiempo, este tipo de fotógrafos profesionales sería el dominante.

Además, hay que tener en cuenta que, aunque no vivieran exclusivamente de la fotografía, fotógrafos aficionados como el conde de la Ventosa o el marqués de Santa María del Villar entendían su actividad fotográfica como algo más que un pasatiempo. Se trataba de una dedicación que absorbía buena parte de sus esfuerzos y rentas económicas al servicio del país que, con una mentalidad regeneracionista, querían dar a conocer a los propios españoles y a los futuros visitantes.

Veremos todo esto paso a paso, pero sirva por el momento anunciar que la fotografía turística de pioneros como Santa María del Villar o el conde de la Ventosa no solamente ha sido maltratada por la reciente historiografía de la fotografía española, sino que también, ya en sus mismos orígenes, tuvo que superar grandes obstáculos en nuestro país: en primer lugar la corriente, absolutamente generalizada en los ambientes del pictorialismo español, reacia a considerar que pudiera ser arte un tipo de fotografía que prescindía de los procedimientos nobles porque iba destinada fundamentalmente a la divulgación en prensa; y, en segundo lugar, el enorme peso de una mentalidad anticuada acerca de los temas que debían ser artísticos en fotografía, y que solo algunos fotógrafos a medio camino entre la tradición y la vanguardia comenzaban a superar.

LOS TEMAS DEL PICTORIALISMO

Un famoso artículo del conde de la Ventosa, publicado en *La Fotografía* en 1914, hacía una relación de los asuntos más tratados por la fotografía artística⁶. Seguir paso a paso las reflexiones de este artículo puede ayudar a entender mejor el Pictorialismo español, y por contraste, las aportaciones de la fotografía turística en este contexto. En primer lugar, el artículo se refiere al retrato y la figura como temas habituales de los fotógrafos pictorialistas. Estos temas eran los más populares, seguidos de cerca por escenas de género, con paisajes de vistas generales, que incluían escenas de marina, en un cuarto lugar muy distante⁷. Curiosamente, son los únicos géneros fotográficos, el retrato y la figura y composición, que Santa María del Villar reconocía abiertamente que no le interesaban, por ser los menos adecuados para la promoción turística⁸. Y lo mismo podemos decir del conde de la Ventosa,

6 ÁLVAREZ DE TOLEDO, J. M. “Divagaciones sobre arte fotográfico”, *La Fotografía* (segunda época), febrero de 1914, p. 4.

7 Según un análisis de este autor, de las 120 imágenes reproducidas en *La Fotografía y Graphos Ilustrado* entre 1904 y 1914, 64 eran retratos y estudios de figura, 16 escenas de género, y sólo 11, paisajes generales. Cfr. KING, S. C. op. cit. p. 124.

8 “El Marqués de Santa María del Villar”, *El Correo Gallego*, 28 de mayo de 1959. Se trata de una declaración de principios puesto que esta opinión responde perfectamente a la manera del concebir la fotografía como fiel reflejo de la belleza natural, lo que le lleva a mostrarse reacio a todo cuanto sonara a pose o preparación del motivo.

aunque en este artículo simplemente se limite a ser mero cronista de las tendencias fotográficas de su época.

Afirma el conde de la Ventosa que el retrato puede ser considerado “como piedra de toque de la fotografía; es lo más difícil (...) El arte fotográfico en la especialidad retrato, exige un conocimiento del objetivo exactísimo para obtener pruebas de un modelado ejemplar, y una práctica de la luz, no fácil de adquirir, sino a costa de un estudio concienzudo”⁹. Contrariamente a lo que ocurría en el resto de Europa, donde el paisaje y las escenas al aire libre eran ya entonces géneros dominantes, por su idoneidad para estudios lumínicos impresionistas, entre nuestros primeros pictorialistas el estudio humano en interior continuaba siendo el tema primordial, al menos hasta los primeros años veinte. Mucha culpa de esto tuvo Antonio Cánovas, Kaulak, profesional desde 1904, y vinculado por tanto estrechamente a los trabajos de retrato en galería, que se adaptaban mejor a los patrones académicos persistentes en España, proclives a la alegoría y composición de escenas. Pese a su defensa inicial de una fotografía de asunto espontáneo, ajena a la preparación del motivo, Kaulak fue dando cada vez más importancia al trabajo de composición, por razones profesionales. A comienzos de siglo en nuestro país sólo componiendo se podía aspirar a crear artísticamente –creación e invención de la nada eran sinónimos–, mientras que la fotografía como registro de la realidad era algo mecánico y carente de mérito¹⁰. Por esta causa, ni los tipos ni las vistas podían ser temas artísticos, pues apenas quedaba espacio a la propia invención, salvo que se recurriera a la composición de escenas¹¹.

En el artículo del conde de la Ventosa que hace una relación de los asuntos más tratados por la fotografía artística en 1914, se menciona, junto al retrato y los estudios de figura, este tipo de composiciones de escenas de grupo: “La composición presenta muy extendido horizonte al artista, pero el que compone busca el arte, y o llega o se queda en el camino. Se compone con una sola figura que interprete una idea, con una pareja de campesinos, encontrados al azar de una excursión, y se compone en un estudio, vistiendo modelos, reconstituyendo un cuadro o una escena de época”¹².

9 ÁLVAREZ DE TOLEDO, J. M. “Divagaciones sobre arte fotográfico”, op.cit., p. 5.

10 Incluso se gloriaba de no ser él autor material del disparo de las fotos que tanto tiempo había invertido en preparar, pues consideraba que el trabajo era previo al acto de fotografiar. Por ejemplo, hablando acerca de su fotografía “Si yo supiera escribir” que ilustraba una de *Las Doloras* de Campoamor, con la que ganó los cinco premios del concurso convocado por ABC, concluye con estas declaraciones: “¿Qué más pudo hacer un pintor?... El lo hubiera pintado, yo lo fotografié. ¿Resultó bien?... Ya sé yo que un Pradilla o un Moreno Carbonero hubieran producido un cuadro inmortal, donde yo no acerté, por deficiencia propia, a obtener sino un grabado aceptable y que produce agradable efecto. Pero, más o menos modesto, aquello que yo hice es una obra de arte. Moreno Carbonero lo certificó cuando, apretándome las manos en la Exposición pública de la Revista, de cuyo nombre, repito, que no quiero acordarme, me dijo: –Si usted, en vez de ser un aficionado a la fotografía, hubiera sido un pintor, y se limita a pintar eso, tal y conforme está, gana un premio de honor en la Exposición de Bellas Artes. Difícil armonizar más la *verdad* y la *belleza*”. CÁNOVAS, A. “Crónica”, *La Fotografía*, IV, mayo de 1904, p. 294.

11 Cfr., por ejemplo, el artículo de C. y C. “El Arte en la fotografía”, publicado en *La Fotografía* de octubre de 1908, donde se recogen este tipo de declaraciones, para pasar después a defender una fotografía artística como “elección” personal del asunto, tanto en el paisaje como la figura, incluyendo fotografía de escenas, bien de grupos de personas o irracionales.

12 ÁLVAREZ DE TOLEDO, J. M. “Divagaciones sobre arte fotográfico”, op. cit., p. 4.

Las fuentes de este tipo de imágenes son, por un lado, la tradición de la fotografía académica inglesa del siglo XIX, con representantes tan señeros como Like Price, Robinson, Reijlander e, incluso Margaret Cameron; y, por otro lado, la misma tradición de nuestra pintura, apegada a una larga serie de patrones académicos, tanto si se trataba de representar figuras de academia como cuadros de historia o escenas bucólicas de campesinos o trabajadores accidentados, géneros todos ellos muy en boga aún a fines del XIX y comienzos del XX, como estudia Lafuente Ferrari¹³. No sin razón, este historiador muestra un cierto desdén por la fotografía con la que competía esta pintura académica de “tendencia realista y prosaica, de escena cotidiana o de imágenes de la vida de estratos inferiores de la escala social, tratadas muchas veces con un sentimentalismo lacrimoso y ñoño o con una fría objetividad de cámara fotográfica”.

Según esta mentalidad academicista, el arte fotográfico dependía de la verosimilitud deseada en el resultado final y no tanto de la verdad de lo mostrado en las imágenes fotográficas. Había que quitarse de encima el lastre de una fotografía documental asociada con las vistas de paisajes y tipos populares características de los álbumes del siglo XIX, y la composición ayudaba a distanciarse de ese tipo de fotografía tradicional, no considerada artística. El propio Cánovas arremete contra aquellos fotógrafos que, por el hecho de tener una cámara y componer asuntos literarios, se creían artistas: “La más pedestre vulgaridad, sin interés, originalidad, intención, ni belleza, es calificada de artística en cuanto no reproduce una escena callejera o un paisaje. ¡Qué genios están saliendo de todas partes!”¹⁴.

Para Cánovas, estos fotógrafos se quedan en el camino componiendo –tal como afirmaba el artículo del conde de la Ventosa– por no demostrar talento y gusto en la elección de temas originales. Sin embargo, también Kaulak, que tanto critica “algunas composiciones que aparecen en ciertas revistas”, nos dejó composiciones de este tipo que han recibido las más duras críticas por parte de los fotohistoriadores. Efectivamente, incluso sus retratos más famosos, cuando recurren a la composición pictórica o la ambientación de época, pueden llegar a ser extremadamente ridículos. Hay una diferencia fundamental entre pintura y fotografía que nunca puede dejar de tenerse en cuenta y que estos fotógrafos eludían, y es la apertura del medio y del fotógrafo a la realidad sorprendente, que hace de la fotografía una novedad en la historia de la representación visual; lo que Barthes denomina “conciencia espectral”¹⁵.

Fue, sin embargo, tanta la proliferación de estos temas entre los pioneros maestros de la Real Sociedad Fotográfica que se ha identificado los primeros tiempos de la fotografía artística española, mal llamada pictorialista, con este género de

13 “Un neo-romanticismo teatral malmaridado con un triste realismo de taller y una paleta sucia”, que va a dejar paso en la última década de siglo a una pintura de temática realista-social, del campo o de la ciudad, según una moda gastada ya en Europa, que tenía antecedentes en los pintores franceses de 1848. LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la pintura española*, 4ª edición, Madrid, 1953, p. 508.

14 CÁNOVAS, A. “El Arte y la Fotografía”, *La Fotografía*, XII, octubre de 1912, p. 299.

15 Cf. KRACAUER, Siegfried, *Photography*, en Thomas Y. Levin (edit.), *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Mass., 1995. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición en francés: 1980).

“composición”, que se impuso como el más artístico, y se mantendrá incluso varias décadas después en algunos fotógrafos más afamados como Masana, Campañá, Villatobá. Estos eran, en general, profesionales retratistas que luego completaron las filas del Pictorialismo, haciendo así compatibles las pretensiones ‘artísticas’ con las más comerciales de trabajo en galería¹⁶.

Por los boletines de la Real y los textos del marqués de Santa María del Villar, que en todo momento se mostró contrario a este tipo de imágenes artificiosas, a las que alude como “fantasías fotográficas”, podemos deducir que la costumbre –o el divertimento– se mantuvo también mucho tiempo entre los aficionados madrileños, en la etapa en la que el conde de la Ventosa era ya uno de los socios más activos. En el número de *La Fotografía* de octubre de 1914, se anuncia la suspensión, en vista de lo inseguro del tiempo, de la excursión “que se tenía preparada a los Molinos, llevando modelos de niños con trajes holandeses”. En el Boletín de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid de 1923, en el que Diego Quiroga aparece como vocal, queda constancia de que todavía se seguían realizando excursiones en busca de lo que él llamaba “Fantasías Fotográficas”; según sus propias palabras, eran excursiones que se hacían con modelos “(...) a fin de tratar de componer escenas, bien goyescas, como aconteció en la antigua finca de la condesa de Montijo en Carabanchel o a Toledo, para impresionar en nuestras placas y películas escenas de capa y espada, en aquellas callejas y pórticos tan admirables de la Imperial Ciudad, y que nosotros con nuestra afición estropeábamos al realizar en ellas escenas verdaderamente macabras. Esta es la pura verdad, inutilizando la grandeza del lugar con nuestras fantasías fotográficas”¹⁷.

Queda bastante claro la opinión que al marqués de Santa María del Villar le merecían este tipo de composiciones academizantes –imitadoras de la pintura más anecdótica– que sólo por compromiso practicó, y que no pasaban de ser para él divertimentos sin trascendencia alguna: “¿Cómo olvidar en la Finca de Montijo aquellas copias de tapices goyescos, incluso con el pelele, haciendo de este un querido amigo y compañero? Y ¿cómo olvidar en Toledo y Segovia, en Santo Tomás y la Plaza de la Muerte y la Vida, aquellas escenas de capa y espada, de damas y caballeros, en que más de una vez en plena escena se les caían las pelucas o dejaban al descubierto la espalda porque el traje no les venía? Tampoco nos faltó en el Monasterio de El Paular, realizar escenas con monjes, siendo estos, queridos compañeros que, al tener bigotes, debían de aparecer siempre de espaldas o tapándoselos con la mano”¹⁸.

De todo esto tenemos algunos ejemplos, especialmente del *monje de pega* –así titulaba la fotografía de su amigo el general Calonje disfrazado en el monasterio del Paular, que estaba aún abandonado– y de las escenas del fuego encantado de la

16 Ambos objetivos iban unidos ya que, en este contexto, la consideración artística de un fotógrafo, le permitía integrar los circuitos comerciales reservados para artículos de lujo. Cfr. LEMAGNY, J.-C. y Rouillé, A. *Historia de la Fotografía*, Barcelona, 1988, p. 88.

17 Cfr. Documentos VIII, archivo Príncipe de Viana. Pamplona.

18 *Ibidem*. Es interesante destacar en este texto el hecho de que, a pesar de que D. Diego se ha propuesto contarnos la historia de la Walkyria, no puede evitar el describir cada uno de los motivos monumentales y paisajísticos que se encuentra por el camino, objeto que, en su opinión, “tenía mucho más interés”

Walkyria, representada en la Pedriza del Manzanares, y a la que consideraba “el colmo de las Fantasías Fotográficas”. Diego Quiroga describe la composición como una farsa. Sólo los efectos verdaderamente fotográficos –sorprendentes– de la escena le interesan: accidentes, imprevistos, efectos de humor, o aquello que ofrecía un cierto interés por su movimiento. Pero el resto no deja de ser una anécdota jocosa que estropeaba la belleza del entorno por tratar de enmendar la plana a la naturaleza, como es el caso del Castillo de Manzanares el Real “que, con una puesta de Sol entre preciosas nubes de esas de primavera tormentosa, estaba fabuloso y sólo estropeado, por haber vestido de máscaras a dos modelos y con ello estropear el asunto fotográfico y el castillo”¹⁹.

La composición de escenas en ocasiones tenían que ver con la recreación de tipos populares y costumbres regionales, y este tipo de temas populares pueden confundirse con los que abundan en la fotografía turística. De hecho, llegó a ser tan importante la temática costumbrista entre los fotógrafos pictorialistas que una de las grandes exposiciones celebradas en su honor se tituló *Imágenes de la Arcadia*, porque, como señalaba su comisario Joan Fontcuberta, “la imaginaria pictorialista, y en especial la producida en nuestro país, parece recordar la utopía de una nueva Arcadia, donde la vida plácida y la armonía evocan el paraíso perdido. La candidez con que se recrea este mundo idílico traduce, en el fondo, el aura de pureza que se atribuye, como en la novela de Guimerà, a la Tierra Alta”²⁰.

Esta descripción puede aplicarse en plenitud a las imágenes costumbristas que nos dejaron los pictorialistas catalanes, herederos tardíos de una estética noucentista que tuvo enormes repercusiones en la pintura y la literatura de las primeras décadas de siglo²¹. Es una estética que está muy presente en un determinado tipo de fotografía turística, pues tiene mucho que ver con la divulgación de una determinada imagen, bucólica, de España. Pero no se adapta muy bien a otros fotógrafos como Ortiz-Echagüe, el conde de la Ventosa, José Tinoco o Susanna, cuya visión del costumbrismo es heredera de la estética noventayochista, y se acerca en ocasiones al reportaje antropológico moderno²².

Las diferencias son fundamentales: en Cataluña y País Vasco, se estaba produciendo ya un proceso de industrialización masivo, que provocaba reacciones opuestas entre muchos artistas e intelectuales deseosos de identificar en el pasado unas raíces nacionales más o menos idílicas. Pero el regeneracionismo Castellano

19 El texto sigue con un recuerdo en el que el marqués de Santa María del Villar deja perfectamente claro cuales no eran sus intereses: “Esto nos recuerda una excursión a los Jardines de Aranjuez, en la que llevamos unos modelos, ataviados un tanto a capricho, indumentaria goyesca que decían, aunque de tal, sólo el nombre tenía. Estaban tratando de hacer, como otra vez ya citada, en la finca de la condesa de Montijo en Carabanchel, el tapiz de Goya El Pelele, y nosotros no lo hacíamos por no gustarnos la composición y la figura”. *Ibidem*.

20 FONTCUBERTA, J. “Imágenes de la Arcadia”, folleto explicativo de la Exposición celebrada en las salas Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid, entre febrero y marzo de 1984. Los fotógrafos representados eran Francesc Serra, Joan Vilatobà, Joaquín Pla Janini, José Ortiz-Echagüe, Claudi Carbonell, Eduardo Susanna, Josep María Casals Ariet y Antonio Campaña.

21 Cfr. CAPARRÓS, L. “Una polémica en la pintura española de fin de siglo. Lo blanco naturalista, luminoso, sensual, mediterráneo; versus negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista”, en *El Mediterráneo y el Arte Español*, XI congreso CEHA, Valencia 16-19 de septiembre de 1996.

22 He tratado este tema en LATORRE, Jorge, “Fotografía del 98”, en *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte (CEHA)*, Oviedo, 1998, pp. 281-292.

obedece no tanto a una resistencia bucólica al proceso de industrialización, como al redescubrimiento estético, y descubrimiento fotográfico –con lo que este aspecto tiene de reportaje inédito–, de una tierra y costumbres que habían quedado excluidas de este proceso de transformación industrial y/o turístico que ya habían experimentado otras regiones como las citadas, además de Andalucía o el resto del norte peninsular.

En todo caso, en un país fundamentalmente rural como España, en el que la distinción entre agricultor y proletario urbano aún no estaba definida, el objeto final de la fotografía de viajes son los tipos populares inmersos en sus labores y rituales más tradicionales. Como expresión de la conexión perfecta entre la vida humana y la natural, el pescador o el campesino aparecen siempre acompañados de sus utensilios primitivos o de sus animales de trabajo, y ocupados en las más diversas faenas, tanto en la tarea como en los descansos, romerías y demás festejos. Esta es la tradición que se mantiene en los fotógrafos de vocación abiertamente costumbrista, folklórica y etnográfica, entre los que podríamos citar a Ricardo Compairé, Jaime Belda, José Mañas, Tomás Camarillo, Pons Frau, Luis Ksado, Pedro Ferrer, Pons Guirbau, Foto Lux (Barber y Pereferrer), Josep Esquirol, etc. Y es también la tradición de fotografía de género que encontramos en los primeros tiempos del Pictorialismo²³.

Después de 1920, la desaparición progresiva de los trajes regionales y las costumbres llevó a muchos de los mejores fotógrafos, como Ortiz-Echagüe, el conde de la Ventosa, Miguel Goicoechea, Pla Janini, etc. a tratar estos motivos con la intención de preservar todo ese patrimonio que se perdía. Los documentos de Pla Janini, como los de Ortiz-Echagüe, son muy formales y estilizados, sacrificando el estudio psicológico al análisis “racial”, entendiendo este término como se interpretaba en el contexto literario de momento (los tipos humanos de Cataluña, Castilla, el País Vasco, Galicia, Andalucía, La Mancha, etc.). Sin embargo –concluye King– mientras que las figuras de Pla Janini manifiestan un gran sentido de familiaridad con su entorno, los tipos humanos de este último dan la sensación de ser sólo habitantes intemporales del espacio que ocupan en la fotografía²⁴. Su influencia será enorme en el grupo madrileño –Tinoco, Andrada, Susanna– vinculado estrechamente con la Real. De hecho, por su influjo, el predominio de esta temática costumbrista se impuso en detrimento de otros temas característicos del Pictorialismo como eran el desnudo y las naturalezas muertas, muy abundantes en otros países pero cuya presencia en España fue insignificante.

23 Los caracteres locales y los tipos fueron concebidos como pintorescos y, de alguna manera, eran idealizados en representaciones de estereotipos preconcebidos, según la tradición de los pintores realistas del siglo XIX. En este sentido, merece la pena destacar la obra primera de pigmentarios como Sebastián Castedo, Ramón González o Julio García de la Puente, considerado este último el mejor representante en fotografía del llamado costumbrismo perediano o campurriano. ALONSO LAZA, M. “Julio García de la Puente, la recuperación de un fotógrafo pictorialista”, *Historias de Cantabria*, n.º 7, 1994, pp. 88-104.

24 KING, S. C. op. cit. p. 161 y ss. Efectivamente, como ha estudiado Asunción Domeño, Ortiz-Echagüe estaba interesado en documentar las cualidades genéricas de la herencia étnico-cultural, según parámetros de la generación del 98. Cf. Domeño Martínez de Morentin, Asunción, *La fotografía de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y temática*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 2000.

De ello se lamentaba ya el artículo de *Foto* que comentaba el VII Salón Internacional de Madrid, celebrado en 1928. En primer lugar, el crítico José Francés dejaba patente el predominio absoluto del paisaje y de los “costumbrismos populares, –son palabras literales– dentro de esa excelente curiosidad que despierta en el espíritu selecto, la realidad franca e intrínseca de las gentes humildes en sus ambientes no falseados por la civilización descaracterizadora”. Inmediatamente después afirmaba que “escasean los desnudos, lo que es de lamentar por el mismo motivo que venimos lamentándolo en las Exposiciones de pintura española”; y por último, como ya hemos visto antes, se queja de que se excluyeran los objetos inanimados de la exposición, por la poca importancia que se le concede al asunto²⁵.

Tanto en fotografía como en pintura, el valor del asunto por encima de la forma (lo opuesto a lo que ocurre en las Vanguardias) seguía siendo tan importante que en 1931, Andrada, entonces secretario de la RSF, aconsejará desde el Boletín, alejarse de las nuevas tendencias vanguardistas, para defender el carácter de “escuela fotográfica” que alababa en los españoles la crítica internacional con motivo del XXV Salón de París:

“... Los artistas ingleses producen obras fotográficas todo dulzura y suavidad; sus paisajes son del clasicismo más puro. Por el contrario, la obra española es vigorosa, dura, llena de luz y color dentro de la monocromía impuesta por los procedimientos fotográficos. Harán bien los aficionados españoles en aprovechar las enseñanzas de la crítica extranjera, conservar las características raciales en sus obras, huyendo de la fotografía de vanguardia, cubismo o futurismo, que tantos adeptos tiene en Alemania y en Francia, y trabajar por la consolidación de esa escuela española de fotografía iniciada por los Ventosa, los Echagüe, los Buerba, los Plá, los Goicoechea y los Mora Carbonell”²⁶.

La vanguardia en España, para bien o para mal era la caracterización racial de un mundo que estaba a punto de desaparecer, como supo ver muy bien Ortega y Gasset en el prólogo a *Tipos y Trajes* de Ortiz-Echagüe, publicado en 1933: “Haber fijado este instante crítico, equívoco, irónico, es lo que da a mi juicio mayor calidad estética a la obra de Ortiz-Echagüe”²⁷. El conde de la Ventosa es sin lugar a dudas el más espontáneo de todos los fotógrafos de la “escuela española”: su trabajo, formado esencialmente por escenas callejeras, analiza los valores étnicos dentro de la realidad de la existencia viva. Presenta un estilo similar en ocasiones al de Miguel Goicoechea, que concentra su estética en el estudio de los tipos sociales más inusuales de los alrededores de Pamplona, con una interpretación muy personal de

25 FRANCÉS, J. “El VII Salón Internacional de Fotografía en Madrid” *Foto*, Barcelona, julio de 1928. Sigue diciendo dicho artículo: “El desnudo humano, la íntegra pureza de la forma femenina o viril, ofrece con el sortilegio de las luces y la variedad de las actitudes una infinita serie de posibilidades artísticas al fotógrafo”. Esta defensa del desnudo tiene sentido en el contexto barcelonés, donde estaban trabajando fotógrafos como Masana, máximo representante de este género dentro del Pictorialismo. Lo mismo podemos decir del bodegón, en relación con la fotografía publicitaria. Cfr. COLOMA, I. *La Forma Fotográfica*, Colegio de Arquitectos, Málaga, 1986, cap. 5.2.2. “Desnudo y Publicidad. José Masana”, pp. 181-197.

26 ANDRADA, “Campeonato británico de fotografía”, *Boletín de la RSF*, año IV, n. 26, 1931.

27 ORTEGA Y GASSET, José, “Para una ciencia del traje popular”, en *España: tipos y trajes* (11.ª edición), Bilbao, 1963, p. 3.

la diversidad étnica de la zona: mendigos, golfillos callejeros, viejos pescadores, etc²⁸. De hecho, fue desde esta perspectiva “racial”, interesada por los tipos populares, como el retrato fue penetrando en la fotografía turística española, hasta hacerse omnipresente; y lo mismo ocurrió con el paisaje, que constituiría junto con los tipos la temática más importante de la Generación del Noventayochó.

El conde de la Ventosa, en su artículo de 1914 se refería a la fotografía de paisaje con estas palabras: “El paisaje requiere, en primer lugar, el encuadramiento, el corte del panorama, con el visor o con el objetivo sobre el cristal esmerilado, para que resulte un conjunto armónico en sus líneas, perspectiva y proporciones. El fotógrafo artista buscará, por ejemplo, un grupo de árboles, que compondrá bien en el tercio izquierdo de la placa, y el documental centrará la placa con una casa que para él tenga excepcional interés, prescindiendo del grupo de árboles. Pero hay quien resulta documental sin querer, y que enfoca la casa que no le interesa, porque no ve la belleza de líneas que da a la placa el grupo de árboles”²⁹.

En ese no limitarse a la mera reproducción mecánica sino elegir el tema según un sentimiento artístico parece residir el salto entre la fotografía de vistas tradicional y la nueva fotografía artística de paisaje, aquella que, como define Isidoro Coloma, consigue plasmar en una imagen los elementos verdaderamente sustanciales del escenario escogido; algo imprescindible y a la vez muy difícil puesto que, en el paisaje, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño se conjuntan en un sólo motivo. Esta dificultad se hace especialmente evidente en el caso de la fotografía de montaña, en la que el marqués de Santa María del Villar fue fotógrafo pionero³⁰. El paisaje, a pesar de ser –y por eso mismo– uno de los motivos más frecuentes en la fotografía de los primeros tiempos, nació con unas connotaciones documentales que lo vinculan estrechamente a la fotografía de carácter científico, sin más pretensión que la de perpetuar, con el máximo detalle, la experiencia sensible de la realidad.

Con este lastre conceptual, muy pocos fotógrafos españoles de los primeros tiempos fotografiaron el paisaje según la nueva estética impresionista; de hecho, entre los grandes pictorialistas del momento, sólo Miguel Renom era conocido como un artista de paisaje primariamente³¹. Este fotógrafo recurría al uso de los procedimientos nobles más directos, bien fuera por la tradición naturalista de este tipo de temática o por elección personal, de respeto a la naturaleza fotografiada. Así se entiende que en la exposición de la Real, celebrada en 1907, recibiera las siguientes críticas del academicista Cánovas: “Su sentimiento para escoger la parte

28 KING. C. S. op. cit. p. 160 y ss.

29 ÁLVAREZ DE TOLEDO, J. M. “Divagaciones sobre arte fotográfico”, op. cit., p. 4. Los consejos que se recogen en este artículo son directamente herederos de los que aparecieron en las publicaciones más importantes del Pictorialismo Internacional, especialmente la obra *Esthétique de la Photographie*, publicada en 1900 por el Photo-Club de Paris.

30 Es considerado el máximo representante de paisaje puro y a la vez artístico, por lo que Isidoro Coloma Martín le dedica un capítulo sobre la fotografía de paisaje en la *Forma Fotográfica*. Afirma este autor que a partir de 1914 Madrid “no tiene como colectivo una especial significación. Su relevancia descansa en las aportaciones de dos de los fotógrafos más relevantes de nuestra historia, el marqués de Santa María del Villar, y el único representante de nuestra fotografía en las publicaciones y círculos extranjeros: José Ortiz-Echagüe”. COLOMA MARTÍN, Isidoro, op. cit. p. 167.

31 KING. C. S. op. cit. pp. 123-124.

de naturaleza que lleva en sí algo original y expresivo es inimitable, y conste que la marina es lo corriente en Barcelona, pero Renom, aun tirando paisajes vulgares, sabe distinguirse (...)»³².

Santa María del Villar gustaba también de los paisajes “vulgares”. Y mostró desde siempre una inclinación hacia las técnicas fotográficas más automáticas, como son las diapositivas, los estereoscopios, autocromos³³; o si se trataba de papel, los procedimientos que no permitían más manipulación que la necesaria para obtener los mejores resultados del revelado y ampliación de las copias, como el bromuro y el citrato. Como Diego Quiroga (el título de marqués de Santa María del Villar lo hereda en la segunda década del siglo) figuraba en los primeros certámenes del pictorialismo, pero con poco éxito, puesto que utilizaba “vulgares bromuros”, reacios a todo tipo de manipulación. Sirva como ejemplo la crítica que el Sr. Castedo hizo de algunas fotografías expuestas en el salón de Valencia de 1910, considerado “la apoteosis de la goma”: “los paisajes del Sr. Quiroga son preciosísimos y ¡¡en bromuro!!”³⁴.

En general, habrá que esperar a la irrupción plena del Pictorialismo, ya en la tercera década de siglo, para que este género paisajístico alcance la misma importancia que los demás; sólo entonces, cuando se generalice la visión impresionista vigente en el resto de Europa y América desde fin de siglo, la fotografía paisajística española será considerada de igual categoría artística que la de retrato, figura y composición. Ya en el IV Salón Internacional de Fotografía de Madrid, que tuvo lugar en 1924, un crítico señala que eran más de admirar los paisajes que la figura: “En conjunto, el Salón de este año es más de paisajes, de los cuales los hay estupendos. Tanto en la luz como en la elección del asunto, es de una delicadeza grande, y la manera de estar ejecutados por todos los procedimientos conocidos en la fotografía, sorprendente”³⁵. Esta será la tónica general de los concursos en adelante, también en los salones del tardopictorialismo. Un estudio realizado por Yáñez Polo y Ortiz Lara, concluye afirmando que la atención de los fotógrafos españoles durante las décadas de los 40 y 50 se centra básicamente en el paisaje y en el retrato, género este último reservado a los profesionales. Añaden también estos autores

32 CÁNOVAS, A. “La Exposición de la Real Sociedad Fotográfica”, *La Fotografía*, VII, agosto de 1907, p. 329.

33 “Yo comencé con placas de cristal y películas Kodak. Debuté en color con las placas autocromas de Lumiere, tan lentas, que había de usar siempre el trípode. En un mes impresioné más de un millar en Mallorca, la mayoría para la Casa Lumiere”. SILVA ROS, E. “La evolución de la fotografía artística”, *Arte Fotográfico*, octubre de 1973, p. 1313. Efectivamente, En este sentido, podemos recordar que en el número de febrero de 1914 de *La Fotografía*, D. Diego aparece colaborando con otros socios de la Real Sociedad Fotográfica en la proyección de placas en color tomadas según el procedimiento de los Lumière y, en octubre de este mismo año, es designado como el “campeón de la fotografía autocroma”. *La Fotografía* (segunda época), I, pp. 7 y 111, respectivamente. En la última de las ocasiones, se recoge lo siguiente: “El Sr. D. Diego Quiroga, campeón de la fotografía autocromía, proyectó 100 clichés, que hubieran puesto en un aprieto al más exigente jurado si hubiera tenido que premiar una. Nos anunció que en próximas sesiones continuaría proyectando, pues sólo este verano ha impresionado más de 600”. Del mismo modo, en el concurso nacional convocado por el Círculo de Bellas Artes en 1915, D. Diego obtuvo el segundo premio de la sección estereoscópica policroma. *La Esfera*, 10 de julio de 1915. p. 23.

34 CASTEDO, S. “La Fotografía en la Exposición Nacional de Valencia”, *La Fotografía*, X, julio de 1910, p. 302.

35 Continúa diciendo que España, si no supera al extranjero, no desmerece en nada, al menos en paisaje y composición que es lo que domina. Padró, J. “IV Salón de Fotografía”, *Unión Fotográfica*, primer semestre de 1924, pp. 8-9.

que existían ya, en muchas ocasiones, situaciones límites que, premonitoriamente, anunciaban cambios hacia el realismo social y otras tendencias³⁶.

Efectivamente, cuando los procedimientos característicos del Pictorialismo dejaron de utilizarse, siguió dándose una pervivencia de esta temática costumbrista, que acabaría mezclándose con la nueva fotografía antropológica y documental de los 50. Por ejemplo, tanto la Escuela de Madrid como el grupo AFAL defendían un tipo de fotografía de carácter social según la corriente neorrealista de la posguerra, pero haciendo hincapié en los tópicos españoles, con notas de humor que rozan a veces el esperpento³⁷. Es muy ilustrativo al respecto la profunda estima que los grandes fotógrafos como Santa María del Villar, Ortiz-Echagüe, Pla Janini, etc. gozaban entre las nuevas generaciones de jóvenes fotógrafos anteriores a los 70, cuando se produce ya la ruptura definitiva con lo anterior. En esta aportación a la fotografía española, no es pequeño el papel representado por el conde de la Ventosa.

DE LA FOTOGRAFÍA TURÍSTICA AL REPORTAJE FOTOGRÁFICO: EL CONDE DE LA VENTOSA

José María Álvarez de Toledo, conde de la Ventosa era militar de profesión, y aparece activo en las páginas de *La Fotografía* desde 1914. Llegó a ser presidente de la Real en los primeros años 20 y otra vez en los 40, aunque dejó de hacer trabajos creativos desde 1936. Fue uno de los más conocidos pictorialistas españoles entre 1920 y 1936, a pesar de que participó menos que otros en las exposiciones internacionales. Sus trabajos se publicaron en las mejores revistas de fotografía del momento, sobre todo *Foto* y *El Progreso Fotográfico*. La crónica que Ortiz-Echagüe hizo del Salón de 1921 alababa el carácter internacional de unas fotografías que fueron seleccionadas para la prestigiosa *Photograms of the Year* en 1918; de hecho, Cristina Zelig compara algunas imágenes instantáneas del conde de la Ventosa con las fotografías que J. Craig Annan hizo en su viaje por España³⁸. En enero de 1921, *La Esfera* alababa la fotografía exaltadora de tipos, paisajes y costumbres españolas, y ponía al conde de la Ventosa al frente de los expositores españoles representantes de este tipo de fotografía que mostraba que España es un venero inagotable de emociones estéticas, muy diferente a otros países, con una mentalidad muy noventayochista. En 1929 hubo una exposición de unas 90 fotografías suyas, la mayor parte gomas y fresones (los procedimientos nobles más aceptados en los salones), en la Agrupació Fotográfica de Catalunya. Pla Janini, describiendo la exposición, alabó su exquisito tratamiento de la arquitectura española y su exacto control de la

36 YÁÑEZ POLO, M. A. *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986*, op. cit. pp. 365-368. Este estudio toma como referencia la obra de 141 autores de la época, entre los que se encuentra también el marqués de Santa María del Villar, que aparece clasificado entre los paisajistas generales (un 34'04% del conjunto). Otros tipos de paisajistas son los rurales y arquitectónicos; además se distinguen también retratistas, bodegonistas, pictorialistas límite, reporteros interioristas, fotógrafos de flores, pictorialistas generales, pictorialistas urbanos, de costumbres y de alegoría y composición.

37 Cfr. AA.VV. *Grupo AFAL*, 1956-1991, Almería, 1991.

38 Cfr. PERACAULA, Lourdes (coord.), *La fotografía Pictorialista en España, 1900-1936*, Fundación Caixa, Barcelona, 1998, p. 19.

composición y la luz en las escenas de género. Pero lo más destacable de su obra es la espontaneidad en las escenas callejeras, donde analiza los valores étnicos dentro de la realidad de la existencia viva.

Esta estética fotográfica de instantánea, respetuosa del natural, adelantaba un tipo de fotografía turística que no se daba en los entornos del pictorialismo español; una preferencia que, con el tiempo, llevó al conde de la Ventosa a una progresiva depuración técnica, y al abandono de los procedimientos nobles más pictóricos. Por ejemplo, aunque en 1914 escribía “yo no puedo por menos de mostrarme enemigo del bromuro con sus tonos agrios que producen una frialdad aterradora. En algunos asuntos, sobre todo con cielos muy nublados, o que dedican pequeña extensión a un cielo raso, transijo con los bromuros virados en sepia”, sin embargo, en 1928 el conde de la Ventosa es citado como el gran maestro español de los bromuros³⁹.

Es cierto que por esas fechas este procedimiento había sido aceptado en los salones del pictorialismo porque el resultado visual había mejorado considerablemente con respecto a los primeros tiempos. También es cierto que ya no existía la obsesión por la copia única y el elitismo de los comienzos; la facilidad de aprendizaje y baratura –susceptible de ser multiplicado– actuaban a favor de este método de impresión fotográfica. Se consiguió, incluso, imitar los efectos de los procesos pigmentarios, mediante el uso de *flou*, o desenfoque, y un control manual con aceite y pinceles sobre el positivo en el laboratorio. Pero sobre todo, estaba cambiando la mentalidad de los fotógrafos. Recordemos que en este periodo que media entre 1921 y 1936, la técnica, que había sido antes una meta final, se subordina ahora a la interpretación del tema. Y esta opinión era defendida incluso por los mejores fotógrafos pigmentarios del momento como pueden ser Ortiz-Echagüe, Miguel Goicoechea o Pla Janini, aunque éste último muy pronto se opuso a la generalización del uso del papel bromuro que, con el pretexto de potenciar el valor de la toma fotográfica, se estaba imponiendo en España en perjuicio del revelado y la obtención de copias de calidad⁴⁰.

Esta reacción tardopictorialista de Pla Janini contrasta enormemente con el editorial del primer número de la revista *Galería*, promovida por Ortiz-Echagüe, donde en referencia a un artículo del *Photo Illustrations*, se hace una defensa sin tapujos de “la fotografía actual” de masas, con sus caracteres esenciales de utilidad, sencillez, claridad e inmediatez⁴¹. En este mismo número de la revista *Galería*, apa-

39 Cf. ALVAREZ DE TOLEDO, J. M. “Divagaciones sobre arte fotográfico”, *La Fotografía* (segunda época), marzo de 1914, p. 5; y Francés, J. “El VII Salón Internacional de Fotografía de Madrid”, *Foto*, julio de 1928, pp. 6-7.

40 “Los procedimientos pigmentarios son en general cada día menos practicados por los modernos aficionados. Hemos de reconocer que el nivel de la moderna fotografía está desvirtuando el concepto de artística (...)” PLA JANINI, J. “III Salón Internacional de Barcelona”, *Galería*, octubre de 1935 (cit. en King, S. C. op. cit. pp. 204-205). Este fotógrafo seguirá defendiendo esta idea hasta los años 50 (cfr. por ejemplo PLA JANINI, J. “Romparamos una lanza en pro de la fotografía pigmentaria”, *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, febrero de 1952, pp. 17-18, o PLA JANINI, J. “La fotografía mal llamada moderna”, *Arte Fotográfico*, n.º. 48, diciembre de 1955).

41 “La simplicidad ha venido a ser la forma de arte más noble, más difícil de lograr, para servirse de ella como expresión del pensamiento, siendo, por el contrario, la más accesible a la comprensión general. Es muy interesante comprobar que ella domina hoy la fotografía. Se fotografían hoy, en efecto, asuntos de comprensión inmediata y clara. En razón misma de esta especialización, la curiosidad se aguijonea; la

rece un artículo del conde de la Ventosa en el que este fotógrafo habla del pequeño formato y la instantánea, que en los entornos del pictorialismo era algo novedoso. Se trata de un artículo muy ilustrativo de la evolución que se estaba operando en el mismo seno de la Real Sociedad Fotográfica, que sin ser vanguardista, se situaba en un término medio muy interesante para la fotografía de reportaje.

En este artículo, el entonces presidente de la Real recuerda su evolución artística y confiesa lo siguiente sobre su primera etapa: “(...) Los aficionados íbamos dando traspiés de una escuela en otra. Yo publiqué en un álbum-libro que se llamaba *Por España*, que aún anda por ahí, un verdadero *poutpourri* de fotografías de diversa calidad y concepción; y si bien he de reconocer, modestia aparte, que hay algunas que no están mal, tengo que confesar que después de esa época he hecho mejores trabajos en cantidad y en calidad y, sobre todo, he tranquilizado mi temperamento y unificado mi concepción fotográfica (...)”⁴². Efectivamente, algunas fotografías publicadas en el libro incluyen retoques muy pictóricos, y muestran poses muy características de los primeros tiempos de la Real. Otras, por el contrario, son de enorme actualidad (figs. 4-5).

Entre otras cosas, reconoce que su secreto, lo que le ayudó a tranquilizarse y unificar su concepción fotográfica, fue un aparato de pequeño formato, la Icarette 6x6, con el que se podían hacer fotografías “como el cazador caza conejos, ‘a tenazón’”. Con este aparato sorprendía los motivos en el instante adecuado, pues podía repetir varios disparos a tan sólo 0’50 de segundo y con el índice en el infinito, mientras los demás fotógrafos con sus aparatos de 6x9 o mayores, con objetivos de 10 centímetros de foco por lo menos, no estaban preparados para actuar tan rápidamente. “No es que yo fuera de un modo exclusivo de hacer –concluye el fotógrafo–, ni que me valía de ese solo aparato; yo nunca me separaba de mi ‘Reflex’, y muchas veces llevaba una 8-14, pero a cada cosa lo suyo. Para un asunto rápido, la ‘Icurette’; para una composición, la 8-14; para una figura o una cabeza, la ‘Reflex’. Y, poco más o menos, así sigo, por lo que creo que ya voy quedándome algo anticuado”⁴³. Estaba anticuado en relación con las tendencias internacionales de la fotografía; pero era un adelantado en el panorama dominante en los entornos del Pictorialismo español.

avidez, no solamente de ver, sino de descubrir, estimulada por la atención y la reflexión, constituyen un móvil apasionante. Lo inédito surge por todos lados. Una vulgaridad, vista desde un ángulo especial, se transforma en algo inesperado (...)”. Aunque todo el artículo es un canto a la nueva fotografía que acabaría por imponerse, queda patente cual era aún el estilo dominante: “Sin duda alguna, hay todavía, y habrá, es necesario que la haya siempre, la fotografía llamada ‘pictorial’. Pero la que es ‘utilizada’ bajo forma de ‘reportage’, de ‘fotografía publicitaria’, de ‘fotografía pura’, de ‘documento humano’, la rebasará ampliamente en importancia”. “La fotografía actual”, *Galería*, enero de 1936, s. p.

42 Cfr. ÁLVAREZ DE TOLEDO, J. M., “Cómo veo y ejecuto la Fotografía”, *Galería*, enero de 1936, s. p.

43 Ibidem. Consciente de los cambios que se estaban produciendo en el panorama fotográfico del momento, termina afirmando lo siguiente: “Habrá que renovar el material, ya que las emulsiones de superficies algo grandes son costosas, y las 6-6 escasean en el comercio, sobre todo fuera de las grandes capitales. Ya veremos si en esta evolución es uno víctima de los aparatos, o si, por el contrario, la forma de ver la fotografía preside a la selección de aquéllos. No me cierro a las influencias de las corrientes modernas, pero freno lo bastante para no dejarme avasallar por los exclusivismos de sus concepciones y rechazo de plano algunas de sus ridiculeces y de sus aberraciones (...)”. Con esto último, se está refiriendo a la fotografía de vanguardia y publicitaria que ya entonces empezaba a proliferar.

Los precedentes de la instantánea pueden rastrearse ya en 1878, cuando se perfeccionó el sistema de la gelatina seca al bromuro de plata, inventado por R. L. Madox en 1871; con este invento se redujo el tiempo de exposición de entre 10 y 90 segundos, que requería el colodión húmedo, a 25 centésimas de segundo. Sin embargo el fotoperiodismo no se generalizaría hasta que los nuevos avances tecnológicos pudieran aplicar la fotografía a los medios de comunicación de masas. Desde fines del XIX, se produjo una progresiva sustitución de los dibujantes por los fotógrafos en la prensa ilustrada, en aras de una imagen de mayor calidad informativa y, supuestamente, más autenticidad que las ilustraciones. A finales de siglo fotógrafos y pintores impresionistas compiten en la toma de instantes fugitivos, pero sólo a partir de la tercera década de siglo se puede hablar de fotografía de reportaje con propiedad; esto es, aquella que sorprende los acontecimientos a la vez que acontecen, y que está en el mismo origen del documentalismo moderno. La salida al mercado de las primeras cámaras de pequeño formato con ópticas de calidad, como la *Ermanox* (comercializada desde 1924) y la *Leica* (desde 1925), permitían a los fotógrafos más avanzados del naciente periodismo trabajar en primera línea, sin trípode, y sorprender la noticia, e incluso condicionarla como hacían Erik Salomón o Robert Capa, y Cartier-Bresson llevó también al terreno artístico con su famoso “instante decisivo”⁴⁴.

Estas tendencias no se desarrollarían en España hasta la guerra civil, con fotógrafos como Centelles o el propio Robert Capa. Pero es interesante tener en cuenta antecedentes como los del conde de la Ventosa. La espontaneidad de sus temas no era incompatible con el uso de técnicas pigmentarias. Aunque tras la Guerra dejó de usar estos métodos (fue destruido su laboratorio junto con la mayoría de sus cámaras), siguió animando un tiempo los debates fotográficos madrileños, por lo que a él se debe sin duda la prolongación de estas tendencias documentales durante la posguerra en los entornos de la Real, de donde surge después la Escuela de Madrid.

SANTA MARÍA DEL VILLAR, DECANO DE LA FOTOGRAFÍA TURÍSTICA ESPAÑOLA

Diego Quiroga y Losada, marqués de Santa María del Villar (1880-1976) consideraba al conde de la Ventosa como “alma y vida de las excursiones de la Real Socie-

44 La primera etapa del fotoperiodismo puede ser resumida bajo el aforismo “I was there; I saw it happen; it was like this...” acuñado por Wilson Hicks, el teórico del periodismo gráfico más respetado de Estados Unidos. Con la Guerra Civil española se genera un tipo de fotografía de reportaje que no solo pretende informar objetivamente, sino también implicar al espectador, exigiéndole una participación activa. Este fenómeno había comenzado en la Guerra de Secesión americana y se intuía durante la I Guerra Mundial, pero sólo comenzó a generalizarse a partir de los años 30, gracias a la inmediatez de la instantánea conseguida por las nuevas cámaras portátiles. Después de la Segunda Guerra Mundial, el fotógrafo reclama el derecho de interpretar los hechos según su propia visión y según su estilo; reivindica un periodismo de opinión y se revela contra su condición de mercenario al servicio de una publicación ajena. Surgen así las agencias de reporteros y las nuevas revistas ilustradas, con pies de foto que no repiten ni explican la información contenida en las imágenes sino que sólo la complementan. El fotógrafo se siente autor y, con su estilo personal, se aleja conscientemente del mero documento que, irremediablemente, pierde en objetividad lo que gana en expresión artística y en acción política. Cf. por ejemplo BAEZA, Pepe *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Gustavo Gili, 2001.

dad Fotográfica de Madrid (...) a quien se le debía su existencia”⁴⁵. Esta primera sociedad fotográfica española, modelo de todas las demás, fue fundada la última Nochevieja del siglo XIX; y, aunque no hay constancia de ello, Santa María del Villar afirma que estuvo presente en la Cervecería alemana de la Plaza de Santa Ana donde tuvo lugar esa simbólica fundación. Había nacido en la Latina de Madrid, en el seno de una familia aristócrata vinculada a la Corte de Alfonso XIII y era mayordomo de Semana del Monarca, por lo que pudo participar en los acontecimientos festivos más importantes de la vida en la Corte, entre los que destacan las cacerías de Riofrío y Aranjuez, de las que nos ha quedado un interesante estudio documental a través de sus fotografías. Estuvo también entre los fundadores y primeros fotógrafos de montaña del Club Alpino Español y fue Vicepresidente del Real Motorclub.

Debido a su minucioso conocimiento geográfico y a su afición por el paisaje y la riqueza monumental de su tierra, en 1928 se le propuso el cargo de presidente del recién creado Patronato Nacional de Turismo, cargo que no aceptó por quedar fuera de sus ambiciones puramente estéticas. Sin embargo, desde este momento y hasta su muerte, toda su dedicación profesional y artística se identificaría con el encargo recibido del mismo Alfonso XIII: ocuparse de la divulgación y del fomento del turismo con su fotografía, por lo que se le ha considerado el pionero y mejor representante de la fotografía turística española.

Aunque a diferencia de otros fotógrafos como el conde de la Ventosa u Ortiz-Echagüe, Santa María del Villar no dejó libros impresos, son más de mil los artículos y folletos publicados en revistas y periódicos, con fotografías acompañadas de sus comentarios sobre viajes y consejos sobre promoción turística, que le valieron el reconocimiento público (la concesión de la banda de Isabel la Católica) del entonces ministro de educación y turismo Manuel Fraga Iribarne, como decano del turismo. A pesar de trabajar en medio y gran formato (con trípode), la transparencia del fotógrafo constituye un sello inconfundible de sus imágenes; tanto si se trata de pueblos y paisajes, que resultan idóneos para la divulgación turística, como de documentos humanos, que se mueven ante la cámara con gran espontaneidad. Pero no puede ser considerado un fotógrafo antropológico, sino un amateur que, aunque se mueve en los entornos del pictorialismo, prefiere a la exhibición de piezas únicas en los salones fotográficos la difusión en prensa, para el mejor fomento del turismo.

El marqués de Santa María del Villar no es un reportero ni un fotógrafo documental o etnográfico, sino un artista, formado en los entornos del pictorialismo⁴⁶. Pero su arte consistía exclusivamente en captar el momento lumínico y atmosférico adecuado de cada paisaje, y no tanto en presentar estos efectos impresionistas de modo pictórico, con efectos *flo* y métodos pigmentarios. Tanto su renuncia a la composición de temas como la búsqueda insaciable del natural, tal y como éste

45 Documento N°. 571 del archivo de F. J. Beúnza.

46 Figura con el primer premio de fotografía artística –y no documental, sección que también existía– del concurso organizado por El Club Alpino Español en 1912.

se presenta ante la mirada, le vinculan más con el estilo que H. P. Emerson divulgó en las últimas décadas del siglo XIX, que con el Pictorialismo triunfante en las primeras décadas del siglo XX en España⁴⁷. Desde luego, con los que apenas tiene nada que ver es con el bando de los mal llamados “puristas” que, como Kaulak, defendían la composición de escenas, según una visión academicista que el propio Emerson criticó ya en 1886⁴⁸.

Hay en sus imágenes más humanas muchos elementos de la fotografía documental vigente en Europa Occidental desde 1890, a los que se añade como ingrediente secundario el influjo de la Generación del 98, con una búsqueda regeneracionista de las expresiones más castizas del pasado nacional autóctono. Sus primeras fotografías conservadas, tomadas con una cámara muy rudimentaria, datan de 1895, y las últimas están fechadas en 1969; una larga carrera fotográfica con casi medio millón de negativos en su haber, aunque no es tan grande el número de los clichés conservados, dadas las pérdidas de su taller y de gran parte de la colección (unos 75.000 negativos) en 1936⁴⁹.

Tras la Guerra siguió trabajando para el Departamento Fotográfico de Regiones Devastadas y colaborando en todo tipo de organismos, privados u oficiales, relacionados con el turismo. De ahí que recibiera múltiples homenajes en la década de los 60, con medallas de oro al mérito fotográfico y a la mejor colección de fotografía turística. En 1975, se había proyectado celebrarle un homenaje a escala nacional en agradecimiento a su trabajo en fomento del turismo pero no se llevó a cabo. Este mismo año moría el fotógrafo, cayendo en un lamentable olvido que sólo las numerosas exposiciones de sus fotografías realizadas en Navarra atenuaron. De ahí la importancia de su redescubrimiento, que es el descubrimiento con ojos nuevos de una estética turística, a medio camino entre el pictorialismo y el reportaje, que directa o indirectamente influyó muchísimo en varias generaciones de fotógrafos españoles, y que sigue conservando plena actualidad⁵⁰.

47 Cf. LATORRE, Jorge, “Una metodología decimonónica para un fotógrafo moderno: Santa María del Villar”, en *Historia de la Fotografía del siglo XIX: una revisión metodológica*, op. cit., pp. 103-114.

48 Peter H. Emerson pronunció en 1886 una conferencia titulada “Fotografía, un arte pictorialista” en el *Camera-Club* de Londres, en la que defendía una fotografía interesada por la visualización inmediata de lo real sin ningún tipo de artificio o montaje, muy en la línea de las teorías científicas sobre la experiencia humana que compartían los pintores impresionistas. Frente al concepto de verdad artística (independiente de la realidad externa reflejada) defendido por los fotógrafos academicistas como Robinson, Emerson reivindicaba la verdad natural, respetuosa de la realidad; de ahí su prevención contra el retoque y todo tipo de control excesivo de la imagen. Defendía un enfoque diferencial con lentes especiales de larga distancia focal o con el diafragma totalmente abierto, para conseguir una imagen precisa sólo en el centro y difuminada en los bordes tal como ocurre con el fenómeno de la visión. Por último, animaba a los fotógrafos a simplificar al máximo los valores tonales para recoger los extremos de luz y sombra de la naturaleza en los tonos de gris propios de la fotografía del momento (de ahí su preferencia por la impresión de las copias en platino). También con este recurso, fiel a las teorías de Von Helmholtz, trataba de imitar en lo posible los modelos visuales de la percepción humana.

49 La obra actual del marqués de Santa María del Villar se encuentra dispersa en varios archivos particulares; el de D. Francisco Javier Beúnza, ahora de la institución Príncipe de Viana, es uno de los más importantes puesto que conserva los negativos guardados por el autor consigo hasta unos años antes de morir.

50 LATORRE, Jorge, “Fotografía de instantáneas en la obra del marqués de Santa María del Villar. La colección de Javier Miranda”. II Congreso de Historia de la fotografía. *Photomuseum* de Zarautz, 2007, pp. 177-192.

De hecho, las escenas de género que nos dejó el marqués de Santa María del Villar tienen poco que ver con la visión bucólica y adúlcorada de sus compañeros de la Real más dados al folklorismo. Además de rechazar todo asomo de pose, no dio nunca excesiva importancia a la intervención personal posterior al disparo fotográfico, mediante el uso de métodos pigmentarios. Lo fundamental era tomar constancia de la realidad inmediata que había que divulgar, sin enmascararla, y congelando el instante dinámico “como el cazador caza conejos, ‘a tenazón’, por citar las palabras del conde de la Ventosa, antes mencionadas. Son los asuntos rápidos, que tanto tienen ya que ver con el fotorreportaje, los que dan a la fotografía de tipos populares del marqués de Santa María del Villar un carácter espontáneo, natural. Para realizar estas instantáneas contaba con una *Super Ikonta* 6x6, pues, como la Ventosa, no se fiaba de un aparato menor de 6x6 cm, porque era mucho lo que exigía en calidad de imagen⁵¹.

INSTANTÁNEAS DE NAVARRA

En este tema de instantánea al servicio del reportaje turístico Santa María del Villar fue sin duda un adelantado, como también lo fue en el paisaje, como hemos visto. Y entre los mejores paisajes, están sin duda los que fotografió en Navarra. En una de sus últimas entrevistas poco antes de su muerte en 1975, el fotógrafo afirmaba conocer hasta el último rincón de Navarra, región a la que admiraba profundamente “por su fe recia, su arte, sus gentes y, sobre todo, por sus hermosos valles pirenaicos”⁵². Las fotografías de Santa María del Villar ilustran algunas antiguas publicaciones dedicadas a temas de la comunidad foral como la *Guía histórico-artística de la Basílica de Uxué* de R. P. Jacinto Clavería de Arangua (Madrid, 1936) o el libro *Por el Pirineo Navarro* de Cayetano Enríquez de Salamanca (Madrid, 1978). Su primera estancia data de 1890, cuando siendo sólo un niño solía pasar la época de la vendimia en una casa solariega de su abuela, situada en Allo, y conocida como La Manchega (donde estaba la bodega), hasta que la filoxera acabó con las viñas y vendieron la finca. Desde entonces sus viajes a Navarra fueron continuos, recorriéndola de parte a parte, con una especial dedicación a la zona media y del Pirineo. Realizó dos veces el Camino de Santiago (1905 y 1907), fotografiando los paisajes y monumentos de la ruta, y en 1916 descendió desde Urzainqui hasta Tortosa en una de aquellas almadías que tanto le entusiasmaban y de las que nos ha dejado unas fotografías técnica y estéticamente excelentes. Cuando estalló la Guerra Civil se encontraba en Navarra (en la recámara conservaba una fotografía del *Córpus Christi* en La Oliva), y a Navarra volvería con gran frecuencia desde San Sebastián, que sería su residencia definitiva desde 1936.

Las primeras fotografías de las que tenemos constancia las tomó con el conde de la Ventosa en una excursión fotográfica que realizaron en 1910 desde Pamplona

51 Cfr. BARCELO, I. “El Marqués de Santa María del Villar o 75 años de activa vida fotográfica” *Arte Fotográfico*, n.º. 142, octubre de 1963, pp. 1080.

52 Grabación conservada en el archivo de F. J. Beúnza.

hasta Roncesvalles, pasando por Zabaldica, Larrasoña, Imbuluzqueta, Zubiri, etc. como describe en un artículo⁵³. Es una pena que muchas de las fotografías de este momento se perdieran en 1936; entre estas, cita una que tomaron en el Puerto de Erro a una enorme galera con un curioso enganche de mulas, caballos y bueyes, cuyo negativo hemos podido recuperar (fig. 6). También de esta excursión han quedado varios buenos negativos de Linzoain, Viscarret y, sobre todo, “el pintoresco Espinal” que –comentaba en 1970– “han dado la vuelta al mundo en propagandas turísticas”⁵⁴. En sus escritos, recuerda también los grandes rebaños roncaleses veraneando en la Venta de Arraco, y se lamenta después por la pérdida de esta tradición así como de las almadías y otros muchos paisajes que empeoraron con el tiempo. Este es el caso de “el Inmenso bosque de Irati, uno de los más grandes de Europa” que tuvo ocasión de visitar en Octubre de 1920, pasando a pie desde Burguete a Ochagavía, también en compañía del conde de la Ventosa⁵⁵. Del embalse de Irabea nos han quedado algunas de las mejores fotografías paisajísticas (cfr. *Fotografías de Navarra*, Príncipe de Viana, 1982, p. 20), junto con las de la Foz de Arbayún; y del bosque de Irati son excepcionales las escenas de corta y transporte de madera (*Fotografías de Navarra*, op. cit. pp. 95-99), que completan documentalmente la magnífica serie de almadías descendiendo por el Esca.

Dentro de los tipos populares el marqués de Santa María del Villar citaba como excepcionales las escenas de hilanderas y tejedoras en pueblos de la Aezcoa, así como pastores y segadores, mujeres saliendo del templo con ofrendas, o alcaldes con indumentaria variada, cuyos clichés, en su mayor parte se perdieron lamentablemente en el 36; entre los desaparecidos se encontraba una interesante colección de diapositivas en color tomadas mediante el procedimiento de placas autocromas de los Lumière (inventado en 1903 y comercializado en 1907), método en el que fue pionero en España. Al Valle de Salazar pertenecen las emblemáticas fotografías de tipos en su indumentaria (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. pp. 167-173), pastores y escenas de trabajo, entre las que destaca por su valor documental y fuerza dramática, la imagen que representa a una familia de salacencos siendo fotografiados en fuego cruzado, con un cruce de miradas hacia los dos fotógrafos, el Conde de la Ventosa al fondo de la composición (fig. 7). De este viaje de 1920 son sus fotografías con los restos arquitectónicos de la Real Fábrica de Armas de Orbaiceta, y también bonitas vistas de Ochagavía, con sus caseríos y calles empedradas. Hicieron además otras fotografías más documentalistas, en las que el tipismo no esconde la pobreza del momento. Desde el Valle de Salazar volvieron por las Casas del Rey al Pantano y luego a Burguete donde les esperaba su automóvil “Buick con válvulas de cazoletas y frenos traseros”, no sin haberse documentado antes acerca de las leyendas y fantasías del bosque de Irati, así como de las donaciones y pleitos de aezcoanos y salacencos.

En el mismo artículo en el que describe su excursión fotográfica por el bosque de Irati, Diego Quiroga y Losada relata como años después, hacia 1929, el

53 *Septiembre en los Pirineos*, ABC, 1 de Septiembre de 1970.

54 *Septiembre en los Pirineos*, ABC, 1 de Septiembre de 1970.

55 *Una Excursión al Magno Bosque de Irati*, El Diario Vasco, 12 de Diciembre de 1970.

conde de la Ventosa le obsequió con la Guía de Navarra, editada entonces por el Comité Provincial de Exposiciones, con la cooperación de la Junta de Turismo y el patrocinio de la Exma. Diputación Foral y Provincial junto con el Exmo. Ayuntamiento de Pamplona, a la cual considera pionera y la mejor de aquellos tiempos en España, aconsejándola como modelo a seguir para otras provincias⁵⁶. En su preocupación por el turismo y la promoción de las bellezas de la tierra y sus gentes, no podía dejar de mencionar con alabanzas cualquier iniciativa que fomentara sus esfuerzos. Y a los motivos de profundo cariño que sentía por Navarra, se añadía sin duda la actitud pionera de la Comunidad en favor de cualquier medida para la conservación y divulgación de las riquezas naturales, culturales y artísticas. Para elogiar estas iniciativas, en concreto las de restauración del patrimonio artístico llevadas a cabo por la Institución Príncipe de Viana, publicó artículos dedicados al Arte Románico en Navarra⁵⁷ o al Monasterio de Iranzu⁵⁸, y a Estella, “la Toledo del Norte”⁵⁹, por citar algunos ejemplos más conocidos, con descripciones exhaustivas de cada uno de los monumentos, tanto por escrito como a través de sus fotografías. Son buena muestra alguna de las vistas, hoy nostálgicas, de Iranzu y Olite, antes de la restauración (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. pp. 220 y 210) o de un Roncesvalles sin la portada que hoy conocemos y un monasterio de Leyre (cfr. p.188) muy distinto al actual, y también otros rincones de profundo sabor tradicional tanto de la Montaña (cfr. pp. 213-217) como de La Ribera (cfr. cuevas de Caparroso, p. 83).

Del Monasterio de La Oliva, nos ha quedado una interesantísima colección fotográfica, tanto por su valor documental como por su insuperable calidad estética, en la que destaca una instantánea de la Procesión del Corpus de 1936 (cfr. *Fotografías de Navarra*, p. 195), que se salvó del destrozo en el laboratorio por no haber sido aún revelada⁶⁰. Tanto estas visiones del monasterio de la Oliva como de otros fragmentos arquitectónicos de Iranzu y Eunate, superan con creces la mera labor documental (que no es desdeñable), para transmitirnos ese halo de intemporalidad que caracteriza a las grandes obras de arte (cfr. op. cit. pp. 203 y 205).

Una descripción más o menos exhaustiva de cada uno de los rincones de la Navarra fotografiada por el Marqués de Santa María del Villar sería interminable; ya han quedado señaladas algunas de las más interesantes de la zona del Pirineo, pero también del resto de la región (y no sólo de sus monumentos y paisajes sino de cualquier motivo que presentara un interés evocador) nos dejó imágenes inimitables por su síntesis especial entre el carácter documental y la calidad estética. Sirvan como ilustración las fotografías de rebaños en Urbasa y Belagua (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. pp. 122 y 87 respectivamente), motivo que se presta a un brillante juego de calidades compositivas y texturas lumínicas en relación con el paisaje. En el primer ejemplo, merece la pena destacar la elección de un momento dinámico frontal que implica al observador en la escena; en el segundo, la diagonal

56 *Ibidem*.

57 *El Arte Románico en Navarra y Provincias Vascongadas*, El Diario Vasco, San Sebastián, 1961.

58 *Sierras de Aundía y Urbasa*, Unidad, San Sebastián, 20 de Octubre de 1960.

59 *La Toledo del Norte*, Luna y Sol, Noviembre de 1965.

60 *Los cistercienses en Navarra. El Monasterio de La Oliva*, Unidad, San Sebastián, 26 de Agosto de 1956.

luminosa del pelaje del rebaño que se extiende formando una composición triangular en convergencia con las líneas del paisaje. Una imagen semejante a esta, aunque de mayor acierto compositivo, le valió una merecida medalla de oro en 1916, lo que demuestra que el fotógrafo solía efectuar varios disparos del mismo motivo antes de escoger la toma definitiva desde el punto de vista formal, según el gusto compositivo dominante en los salones del Pictorialismo.

Con esta misma temática, son muy interesantes por su interés lumínico de carácter impresionista algunas de las fotografías tomadas en la Barranca: *las ovejas pastando entre robles en Invierno* (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. p. 33), donde llama la atención la captación de ese instante decisivo que transmite un dinamismo y comunicación nuevas al mero paisaje; o *la niebla en el Valle* (cfr. p. 35), donde un mágico contraluz transforma a los árboles del primer plano en imágenes de fantasía. Pero también las zona media y sur pueden prestar motivos abundantes para obtener instantáneas de inmejorable calidad estética y contrastados efectos (como contrastado es el paisaje con respecto a los anteriores). Sirvan de ejemplo las magníficas texturas obtenidas en una toma de rebaño mixto en la zona de las Bardenas (cfr. p. 45) o en una fotografía de las formas roquedas de Estella y alrededores (cfr. p. 39), donde también la aridez claroscuro del conjunto viene a humanizarse, casi imperceptiblemente, por la mirada atenta del pequeño protagonista. Y, por supuesto, no podemos olvidar las fotografías de escenas costumbristas o de la vida rural más tradicional, como la imagen que capta en Ujué a las mujeres en la fuente (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. p. 153), las del ritual de la caza en Echalar (al que, como cazador y gran amante de la caza, dedica varios artículos periodísticos) o las evocadoras de los antiguos trabajos de la vendimia (cfr. pp. 145-149), todas ellas admirables por su espontaneidad y frescura.

En *Camino en Idocin* (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. p. 41), se muestra a la perfección esta mezcla de espontaneidad y elaboración paciente y esmerada, con preferencia por los contraluces, creando un impacto tonal de fuertes contrastes entre claros y sombras, según la inspiración más claramente impresionista del primer pictorialismo. Los claroscuros difuminan los fondos, no raramente envueltos en neblina, y juegan con las sombras de los primeros planos, arrojadas en abanico hacia el observador. Aunque el marqués de Santa María del Villar solía decir que en la fotografía “todo o casi todo es mecánico. El único arte en la fotografía es saber mirar, saber ver y manejar la luz y sus efectos”, también reconocía que él tenía ese don para captar la luz en su momento idóneo⁶¹.

A esta vocación impresionista, hay que añadirle siempre el factor humano, que viene a ser la quintaesencia de sus mejores imágenes. Hay aquí, como hemos dicho, muchos elementos de la fotografía documental vigente en Europa Occidental desde 1890, a los que se añade todo el calor de la visión noventaiochista característica de España, con una cierta idealización turística, que le lleva a observar positivamente cualquier expresión folklórica del pasado nacional autóctono. Pero son manifesta-

61 Cfr. “Santa María del Villar”, *El Adelanto* (Salamanca), 10 de noviembre de 1944.

ciones populares de carácter rural que nunca pierden sus cualidades individuales y temporales, como ocurre por ejemplo en las imágenes de su contemporáneo J. Ortiz-Echagüe, a quien le unen importantísimas semejanzas biográficas y artísticas⁶². A diferencia de los tipos de este genial fotógrafo, los personajes de Santa María del Villar son personas con sus nombres, apellidos y circunstancias puntuales.

Este es el caso de esta magnífica imagen tomada en Ujué: *La moza del cántaro* (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. p. 155) que, con su amplia sonrisa y modos desenvueltos, no representa tanto el símbolo de una tradición a punto de desaparecer, como un instante encantador de una ujuetarra concreta (ella misma se reconoció tiempo después y así nos lo comunicó en una exposición) que focaliza todos los valores estéticos de una magnífica composición fotográfica. Porque, pese a la elaborada elección del motivo en su ambiente y la atención a los mejores efectos lumínicos (es decir, la evidente preocupación formal por encima de todo lo demás), el resultado final es muy espontáneo. Se podría hablar sin duda de ese momento decisivo que tanto preocupaba a Cartier Bresson; de esa intuición instantánea que nace de la experiencia, la mucha práctica con la cámara, la decisión y la educación de la mirada.

La elección decisiva no depende tan sólo de la presencia humana en el motivo fotografiado. En otra fotografía, *El Carro Chillón tirado por bueyes junto a la fuente de Huarte-Araquil* (cfr. fig. 8), a todas las características lumínicas y de composición vistas anteriormente, hay que añadir la perfecta elección del instante adecuado: el de un cruce de miradas y fuerzas entre los distintos animales, con el marco admirable de la plaza. Hay mucha comunicación no hablada en una escena en la que son animales (representativos del país) los protagonistas. Hay algo profundamente humano en ese trabajo obediente y seguro ante las miradas atentas de sus compañeros; incluso la vigilancia de los perros –pequeñas manchas dinámicas en blanco– viene a completar la atmósfera de sociabilidad predominante en una composición donde la persona brilla por su ausencia. Se podría encontrar, incluso, un cierto toque surrealista en semejante escena de vida inconsciente pero enormemente humanizada.

Pero es evidente que la espontaneidad del marqués de Santa María del Villar se manifiesta mejor en los tipos populares, puesto que, como decía Barthes, la fotogenia es un virtud que comparten al unísono el fotógrafo y los modelos. Sirva como ejemplo la siguiente fotografía de *Tudelanas enristrando los pimientos* (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. p. 157). La naturalidad palpitante que nos deslumbra, consiste en ese saber escoger el instante adecuado (al que sigo entendiendo desde el punto de vista formal, como recurso que implica al observador en la escena dotando de fuerza atrayente a la imagen) que permitiera dejar ser a la realidad. “Ustedes sigan como si yo no estuviera”, proclamaba constantemente el Marqués; y aquí es donde radica el secreto de la total transparencia del fotógrafo en el resultado, y de la ausencia de cualquier sensación de pose que nos arroja esa imagen de vi-

62 VIDAL-QUADRAS, José Antonio *Ortiz-Echagüe y Navarra*, Príncipe de Viana, LIV, N° 198, Enero-Abril 1993.

da actual y desbordante. Quizás esta peculiar captación de la mirada, profundamente sincera y transparente que se observa en algunas de las mejores fotografías de tipos y escenas (cfr. *Fotografías de Navarra*, op. cit. pp. 167 y 171), sea uno de los rasgos más característicos del trabajo del marqués de Santa María del Villar.

Valor de reportaje tienen las dinámicas escenas de trilla, algunas de las cuales fueron premiadas con varias medallas de oro (Fig. 9). Como otras fotografías sobre trabajos rurales en su entorno paisajístico, pertenece a una serie de varias imágenes (tres al menos localizadas) sobre el mismo tema, de las que sólo una mereció ser presentada a concurso. Llama poderosamente la atención el tema dinámico escogido, con los caballos en giro violento sobre la parva, azuzados por el propietario; dinamismo que contrasta enormemente con la calma del paisaje de horizontes lejanos, pintoresco y poco accidentado para lo que suele ser frecuente en esa zona del Pirineo. Ambos elementos, escena de costumbres y paisaje, vuelven a tener igual protagonismo, tal es la profundidad de campo y la riqueza de grises conseguida.

Los brillos de la paja y de las pizarras del tejado proporcionan una enorme variedad de texturas, entre las que destaca poderosamente la mancha oscura de los caballos y la valla destartada; la fuerte luz lateral del Sol, enciende también las grupas y la camisa blanca del paisano. Pero, por encima de toda esta riqueza formal, aparece el tema que da título a la composición y que ocupa casi la mitad del conjunto: el círculo de la mies pisoteada por los caballos para separar el grano de la paja, tal y como solía ser costumbre en esa zona, según los métodos más naturales del trabajo rural; todo un discurso de etnografía particular recogido en una instantánea dinámica universal.

Este es el caso también de las almadías descendiendo por los ríos del Pirineo, sobre lo que nos dejó toda una serie completa que no tiene parangón en ningún otro fotógrafo: el evento comienza en los bosques, con la tala y arrastre de los enormes troncos de haya; los mismos leñadores que se agrupan en torno a las líneas de composición de la madera, serán protagonistas de su transporte, guiando las balsas en la corriente de los ríos de montaña (pp. 95 y ss. del libro *Fotografías de Navarra*). De uno de sus viajes, en 1910, recordaba el sonido de las jotas cantadas por los almadieros del Roncal, retumbando entre las pareces de las foces, con voces de tenor que le recordaron aquella inolvidable del roncalés Gayarre, cuya interpretación de *El Pescador de Perlas* tuvo el honor de escuchar en el Real, poco antes de presenciar su entierro por las calles de Madrid bajo la nieve⁶³.

Todo tipo de emociones confluían en este tema fotográfico que D. Diego consideró siempre entre los mejores de su producción; el recuerdo de modos de subsistencia antiguos heredados de generación en generación, desarrollados en contacto directo con la naturaleza más agreste y, especialmente lo pintoresco de un recuerdo de otros tiempos, tan atractivo para ese turismo que él estaba empeñado en fomentar. No es extraño por tanto que entre las almadías se encuentren algunas de las mejores fotografías de Santa María del Villar, como aquella de 1920 que decía le daba vergüenza presentar más a concursos, porque ganaba siempre (fig. 10)⁶⁴. Ver-

63 SANTA MARÍA DEL VILLAR, "Septiembre en los Pirineos", ABC 1 de septiembre de 1970.

daderamente estamos ante una fotografía de instantánea que se adelanta considerablemente a su tiempo en la concepción dinámica del asunto; no es sin embargo este fenómeno lo que interesa primariamente al marqués de Santa María del Villar, sino que el hecho de congelar el movimiento es tan sólo una dificultad añadida.

Lo primario sigue siendo la luz, el efecto de sus brillos incidiendo sobre el agua y creando texturas contrastadas en las rocas del margen fluvial. Este instante lumínico óptimo es lo que dota a la fotografía expuesta de un valor sobresaliente sobre las demás imágenes de la colección. Como es habitual, el fotógrafo escoge un contraluz valiente, aprovechando el momento de iluminación cenital, que apenas proyecta sombras y, por el contrario, remarca las siluetas de los troncos y los almadieros. Estos se encuentran en plena acción, en actitudes diferentes según su responsabilidad en el manejo de la embarcación a merced de la corriente; el esfuerzo de los guías delanteros contrasta con la serenidad de los que quedan a la zaga. En la diagonal que forma la almadía entre ambos grupos se articula el foco de la composición, pero el avance lo marcan los protagonistas del esfuerzo con su inclinación sobre los maderos que sirven de apoyo y guía. La especial síntesis entre los elementos formales de luz y composición, y los informativos (hasta el detalle del cordero suspendido en el aire para avituallamiento durante el viaje) dota a esta imagen de una grandeza inigualable. Temáticamente, en ella confluye lo mejor de la fotografía de paisaje con lo más interesante de las costumbres, sin olvidar el valor testimonial de reportaje en plena acción; iconográficamente, ningún elemento es accesorio y tampoco falta nada. El valor emblemático está asegurado, como también lo está la universalidad del hecho representado, que ha convertido a esta imagen en una referencia obligada para cualquier publicación sobre almadías.

CONCLUSIÓN

Según Susan Sontag, la historia de la fotografía podría recapitularse como la lucha entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo responde a una noción de verdad al margen de los valores, un legado de las ciencias, sino a un ideal moralizado de la veracidad, adaptado de modelos literarios del siglo XIX y de la entonces nueva profesión de periodista independiente⁶⁵. Es en el término medio de esta lucha entre la veracidad y el embellecimiento donde hay que situar la fotografía turística, a medio camino entre el formalismo de tradición pictorialista y el reportaje; entre el “desinterés” propio de lo artístico y la utilidad de lo divulgativo e industrial (de difusión masiva).

Son temas turísticos todos aquellos que, por simbolizar aspectos verdaderamente representativos y atractivos del lugar divulgado, pueden llamar la atención

64 Estas son sus palabras: “La Almadía’ tuvo también muchas dificultades: la luz ideal buscada por mí, la velocidad de la embarcación y la del agua, la orientación, posiciones de los almadieros, etc. Hice el viaje en una almadía desde Isaba a Zaragoza y Tortosa, por los ríos Esca, Aragón y Ebro”. Empleó el objetivo *Voigländer-Heliar 45*, a plena apertura y una obturación de 1/500 de segundo, siendo galardonada con primeros premios en importantes certámenes mundiales”. SILVA ROS, E. “La evolución de la fotografía artística”, *Arte Fotográfico*, octubre de 1973.

65 SONTAG, S. *Sobre la fotografía*, Barcelona, 1981, p. 96.

del visitante substrayéndola de otros intereses. De ahí que los temas más dinámicos del marqués de Santa María del Villar o del conde de la Ventosa coincidieran casi siempre con aspectos y peculiaridades del folklore y las costumbres, posibilidades deportivas o pasatiempos, que manifestaban la riqueza de España como lugar de atracción turística: las almadías, fiestas campestres y romerías, la caza y la pesca, deportes de mar y de montaña, etc. Sin embargo, no eran estos los temas que se consideraban artísticos entonces, por lo que la fotografía turística tendría que esperar mucho tiempo antes de ser considerada creativa. Pero, también después sufriría el olvido de los historiadores de la fotografía moderna. Mientras que ha sido muy estudiado, al menos en los ámbitos más avanzados artística y culturalmente, el afán documentalista que se impuso en España entre los últimos años de 1920 y los primeros de 1930, cuando este documentalismo persigue la denuncia (es el caso de Buñuel en *Tierra sin Pan*, por ejemplo), no se ve con los mismos ojos cuando busca la divulgación de las riquezas paisajísticas, artísticas, culturales y etnográficas. Sólo recientemente, Jordana Mendelson se ha referido a la enorme tarea de documentación del patrimonio cultural español realizada por Ortiz-Echagüe, equiparable en muchos aspectos con Val de Omar y sus misiones pedagógicas⁶⁶.

Algo similar puede afirmarse de fotógrafos como el marqués de Santa María del Villar o el conde de la Ventosa. Veían a la fotografía como una misión al servicio de la cual sacrificaban no sólo su tiempo libre y su dinero sino también la consideración de artistas, que, acorde con la estética pictorialista dominante, estaba estrechamente vinculada a un modo de hacer fotografía de copias únicas destinadas a los salones fotográficos. El marqués de Santa María del Villar ha sido ya recuperado para la historiografía, pues fue sin lugar a dudas el más prolífico de todos los fotógrafos de su generación. El conde de la Ventosa permanece aún en el olvido, a pesar de que fue también muy relevante para la fotografía turística española, debido al influjo que ejerció entre los demás fotógrafos de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en las primeras décadas del siglo XX, decisivas para el desarrollo del turismo en España. Atesorar las importantes colecciones de ambos fotógrafos, y poder así darlas a conocer a través de estudios científicos como el presente, constituye para Navarra un privilegio más del que enorgullecerse en relación con la protección del patrimonio artístico y cultural.

66 MENDELSON, Jordana, *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, The Pennsylvania State University Press, 2005.

Fig. 1.
José María Álvarez de
Toledo, Conde de la
Ventosa.
Vista de Estella (del
libro Por España:
impresiones
fotográficas).

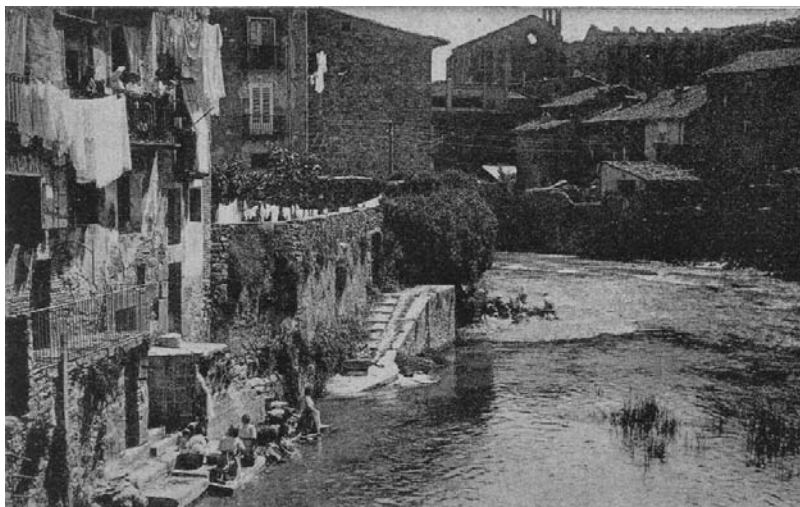


Fig. 2.
José María Álvarez de
Toledo.
Pastor del Valle de
Echauri, Navarra (del
libro Por España:
impresiones
fotográficas).





Fig. 3.
José María Álvarez de
Toledo. Del Val de
Echauri a Dos
Hermanas. Muchacha
de Irurzun (del libro
Por España: impre-
siones fotográficas).



Fig. 4.
José María Álvarez de
Toledo.
Cañaverale de Tajo.
Una calle (del libro
Por España:
impresiones
fotográficas).



Fig. 5.
José María Álvarez de
Toledo.
La Fuencisla. Viejo
pastor (del libro Por
España: impresiones
fotográficas).

Fig. 6.
Diego Quiroga y
Losada, marqués de
Santa María del Villar.
Enganche mixto en
el Puerto de Erro.
Negativo nitrato.
1910.



Fig. 7.
Diego Quiroga y
Losada.
Cruce de fotógrafos.
Valle de Salazar.
1920.





Fig. 8.
Diego Quiroga y
Losada.
Huarte Araquil.



Fig. 9.
Diego Quiroga y
Losada.
Trilla en Orbaiceta.



Fig. 10.
Diego Quiroga y
Losada.
Almadía por el Esca.
1916.

CUADERNOS DE LA CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

PATROCINA



COLABORAN

