



**Fotografía navarra.
La colección del
marqués de la Real Defensa**

Ignacio Miguéliz Valcarlos

Fotografía navarra. La colección del marqués de la Real Defensa

Ignacio Migúeliz Valcarlos

© De los textos: Ignacio Migúeliz Valcarlos
© De las imágenes: sus propietarios, autores o herederos
© Fundación Mencos, 2014

Diseño y producción: **Ediciones Fecit**
Impresión: Gráficas Alzate

ISBN: 978-84-937846-6-9
D. L.: NA 1990-2014

Ilustración de cubierta: *Anónimo. Reunión familiar
en un salón del Palacio de Guendulain en Pamplona.*

Impreso en papel libre de ácidos y dioxinas.

JUSTIFICACIÓN DE LA TIRADA:
TRESIENTOS EJEMPLARES NUMERADOS
NUM.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Presentación | 9 |
| Introducción | 13 |
| La colección de fotografía | 19 |
| Técnica | 22 |
| Temática | 29 |
| Sellos de autoría | 33 |
| Fotógrafos | 55 |
| Anselmo María Coyne | 57 |
| Leopoldo Ducloux | 60 |
| Emilio Pliego | 67 |
| Marcelino García | 101 |
| José Roldán Bidaburu | 103 |
| José Roldán Zalba | 106 |
| José Galle | 115 |
| Agustín Zaragüeta | 141 |
| Zubieta y Retegui | 145 |
| Juan Gómez | 181 |
| Fotografías anónimas y familiares | 190 |
| Catálogo de fotografías | 233 |
| Bibliografía | 245 |

PRESENTACIÓN

“¿Por qué guardas tantas fotos?”. La mirada de mi nieta exigía respuesta y su pregunta era lógica al verme con una caja llena de sobres con fotografías, algunas bastante antiguas. Son recuerdos de familia; las guardaban también mis abuelos porque les parecía que eran interesantes. Mira, las fotos son los instantes del pasado que nos ayudan a recomponer los momentos que forman la memoria de nuestros padres, trozos de nuestra pequeña historia, y esto es importante y por eso hay que conservarlas y si es posible ponerles fechas, nombres del lugar donde están tomadas y, sobre todo, los de las personas que en ellas aparecen... Me miró en silencio y comprendí que le daba lástima porque era imposible que me intentase convencer de la útil modernidad de guardar las instantáneas en el ordenador, donde se ven muy bien y se pueden ampliar detalles... ella lo ha visto hacer a sus padres que probablemente le han explicado las ventajas de archivarlas de esa forma y en cambio yo seguía empeñado en pasar a papel, incluso las fotos actuales que más me gustaban, para colocarlas en álbumes...

Adivino tus pensamientos y te doy en parte razón a lo que no has llegado a decirme. La forma de guardar las fotografías no es lo fundamental, lo verdaderamente importante es conservarlas para poderlas contemplar y dejar entonces correr la imaginación por lejanos tiempos pasados o refrescar los buenos recuerdos que uno ha vivido.

Querida Blanca, cuando tu abuelo era joven hacía fotos y también le hacían fotos en estudios fotográficos. Por eso guardo con tanto cuidado las fotos que a nosotros, a mis abuelos y otros parientes y amigos nos hicieron en sus conocidos estudios los fotógrafos que trabajaban en Navarra, especialmente los de Pamplona, por eso a toda esa serie de álbumes yo le doy un valor sentimental que supera su propio interés, que lo tiene, para la historia de la fotografía local.

En mis recuerdos de juventud siempre estoy viendo tanto a mi padre como a mi madre con sus cámaras haciendo fotos en sus viajes o inmortalizando acontecimientos familiares. Esa destacada afición que ya les

venía de sus mayores fue el motivo para que yo me apuntase a un “Curso de fotografía por correspondencia” y utilizase con frecuencia la máquina de fotos que me regalaron cuando era muy joven y aprendiese, atento a los consejos de mis padres y algunos amigos.

Otro día te contaré qué era el “cuarto oscuro” con su luz roja y su inolvidable olor que desprendían las cubetas de “revelador” o “fijador”. No es fácil que comprendas la emoción que se sentía al ver surgir las imágenes deseadas sobre la cartulina húmeda en aquellas tardes de verano haciendo “copias a papel” de los viejos clichés.

Me imagino que no puedes entender, a tus siete años, una explicación a estas palabras y qué era un cliché o negativo y para qué servía una ampliadora.

Todo eso ya es otra historia pero no hay duda de que ha ayudado mucho a que mi respeto por el mundo de los fotógrafos y de su apasionante arte fotográfica me condicione a conservar, como un rico tesoro, estas antiguas fotos hechas por los hombres que hoy son ya historia de la fotografía en Navarra.

Fácil es comprender que cuando un experto como el profesor Ignacio Migueliz se interesó por nuestro archivo de imágenes y en concreto el formado por los fotógrafos profesionales navarros me entusiasmase con la propuesta de darlo a conocer y compartir con los aficionados a la historia de la fotografía. Entendí que las fotos que guardamos la familia Mencos ayudarán a tener una visión algo más completa de la fotografía en Navarra, especialmente desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo pasado. Un material gráfico como el que aquí se ofrece, en el que se encuentran instantáneas reunidas durante tres generaciones, sobrepasa con mucho el simple interés familiar y es preciso divulgarlo para así poder ir conociendo mejor a los distintos artífices, los métodos usuales en su momento así como los estilos de época y gustos más significativos de cada autor.

Quiero destacar, agradecido, el minucioso trabajo del profesor Ignacio Migueliz que no sólo permite conocer la biografía y trayectoria pro-

fesional de aquellos fotógrafos sino que incluso nos facilita datos de bastantes de los personajes inmortalizados y su relación de parentesco o amistad con nuestra familia.

Es pues esta aportación un pequeño gesto, una invitación a que otras personas puedan animarse a hacer lo mismo, y entre todos demos un paso más que nos permita acercarnos a las figuras que durante más de medio siglo fueron la clave de la pequeña historia de la fotografía local. Fue aquel un arte creciente en número, a la vista de su utilidad y por tanto su necesaria demanda, y que merece un reconocimiento por su valiosa tarea que, siguiendo la iniciada por aquellos pioneros de la fotografía en Navarra de hace 140 años, nos permite conocer mejor a personas y lugares hoy ya desaparecidos.

El marqués de la Real Defensa
Presidente de la Fundación Mencos

INTRODUCCIÓN

La colección fotográfica conservada por los marqueses de la Real Defensa constituye un fondo de gran importancia dentro del panorama de los archivos fotográficos navarros. Se trata de un fondo compuesto por imágenes captadas a lo largo del mundo, tanto por fotógrafos profesionales como por aficionados en viajes de placer. De esta forma, nos encontramos con fotografías tomadas en Navarra y en otras regiones españolas, pero también en otros países de Europa, África, Asia y América. Y a pesar de esta diversidad geográfica, todas estas imágenes tienen un denominador común y un hilo conductor: la familia de los marqueses de la Real Defensa. De esta forma, cualquiera que sea su autor o la imagen reflejada, todas ellas están vinculadas de una u otra manera a un miembro de la familia, bien porque esté en ellas reflejadas, bien porque sean tomas realizadas por ellos, o bien porque las hubiesen coleccionado debido a su interés por su técnica o temática. De esta forma, podemos decir que el adentrarnos en el estudio y comprensión de esta colección, nos introduce en el conocimiento de la familia y sus diferentes ramas y miembros. E igualmente, dada la importancia social de la misma, también en la vida y costumbres no sólo de Navarra, sino de otras regiones españolas, e incluso europeas, africanas o americanas, que se ven reflejadas en estas instantáneas.

Y es que en este caso, la colección aquí estudiada reúne las dos condiciones más importantes para el surgimiento de una colección privada de fotografía, el interés y afición que por esta técnica tenga el coleccionista, y el haber recibido estas imágenes en herencia de sus antepasados. Sumándose a ello que la sensibilidad de don Joaquín Mencos Doussinague, marqués de la Real Defensa, ha hecho que se sienta depositario de un patrimonio que en parte ha llegado hasta él por vías familiares y que es consciente que tiene el deber y la obligación de transmitirlo a sus descendientes, ya que no es propietario del mismo, sino sólo su administrador.

Tanto el título de marqués de la Real Defensa como el apellido Mencos hunden sus raíces en la historia navarra, enlazando y entroncándose a través de los siglos con otros linajes del viejo reino, como los Redín,

Cruzat, Eslava, Manso de Zuñiga, Elío, Magallón, Carrillo de Albornoz, etc... lo que supondrá no sólo la acumulación de un rico patrimonio artístico, verdadero germen de las actuales colecciones, sino sobre todo histórico, que los vincula a la tierra que los vio nacer. Dos de los hitos más importantes dentro de la familia Mencos van a ser la obtención del condado de Guendulain en 1696, y el entronque con los marqueses de la Real Defensa en 1770. Así, el primero, tuvo lugar en 1696, tras el matrimonio entre José Sebastián Mencos y Ayanz de Navarra (1678-1750) y doña Basilia Ayanz de Navarra-Arbizu y Lodosa, IV condesa de Guendulain y VII baronesa de Bigüezal (1672-1757). Gracias a él, los Mencos por fin obtenían el ansiado título nobiliario, que los encumbraba a lo más alto de la sociedad navarra. Mientras que el segundo supuso el traslado de la familia desde Tafalla a Pamplona y la unión del apellido Mencos al título de marqués de la Real Defensa, debido al enlace en 1770 entre Joaquín José Mencos y Areizaga (1748-1817), VI conde de Guendulain y IX barón de Bigüezal, con María Magdalena de Eslava y Eslava (1746-1819), II marquesa de la Real Defensa y condesa del Fresno de la Fuente, adoptando la familia como título principal el de conde de Guendulain, que aunque de menor rango, tenía mayor antigüedad.



Zubieta y Retegui

Don Tiburcio Mencos y
Bernaldo de Quirós.

Sin embargo, en el siglo xx los títulos de conde de Guendulain y de marqués de la Real Defensa, que habían permanecido unidos en la misma persona desde hacía más de 200 años, volvieron a separarse, cuando en 1915 el conde de Guendulain cedió a su hijo Tiburcio el título de marqués de la Real Defensa. En 1936, tras la muerte de don Joaquín María Mencos y Ezpeleta (1851-1936), pasó a ostentar el título de conde de Guendulain, con residencia en el conocido como palacio de Guendulain en Pamplona el hijo mayor del finado, don Joaquín Ignacio Mencos y Bernaldo de Quirós (1888-1968). Por otra parte, su hermano, don Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós (1891-1969), marqués de la Real Defensa, heredó la casa solar de los Mencos de Tafalla. Curiosamente, se producirá un cambio entre títulos y palacios, ya que el edificio de Pamplona, que ahora se ligaba

al condado de Guendulain, en realidad había sido construido por los Es-lava, marqueses de la Real Defensa, cuyo escudo ostenta sobre el dintel de la puerta. Mientras que la casa de Tafalla, levantada por los Mencos, había sido aportada al patrimonio familiar por el conde de Guendulain.

Será don Tiburcio, nuevo marqués de la Real Defensa, figura principal para la formación de la colección familiar, incluida la de fotografía, ya que, gran aficionado a este arte, fue él quien comenzó a recopilar y coleccionar diferentes artefactos. En 1912 realizó el servicio militar en el Regimiento América, formándose posteriormente en derecho. En 1919 entró a formar parte como caballero de la Orden de Malta, a la que ya habían pertenecido numerosos antepasados (1), y fue nombrado Gentilhombre de Cámara del Rey Alfonso XIII. Cuatro años más tarde, en 1923, ingresó también como Caballero en la Orden de Santiago. Contrajo matrimonio en 1933 en Olza, Navarra, con Isabel Doussinague y Brunet (1907-1974), de origen guipuzcoano, asentando su residencia en Pamplona, en el palacio de los marqueses de Vesolla, padrinos de su mujer. A partir de este momento el matrimonio participó activamente en la vida social y pública de la ciudad. Don Tiburcio fue elegido en 1944 como concejal y primer Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Pamplona, cargo que repitió en 1955, en este caso como Segundo Teniente de Alcalde, y 1958. Su vinculación con la ciudad le llevó también este mismo año a ser presidente del Club de Tenis y de la Provincial de «Lucha contra el Cáncer», siendo al año siguiente nombrado Presidente de la Cruz Roja y de la Cámara de Propiedad Urbana, Consejero Foral y Consejero de la Caja de Ahorros de Navarra. En 1964, la Cruz Roja le concedió la medalla de oro de dicha institución, muy ligada a la familia, ya que el primer hospital de campaña de esta asociación en España se instaló entre 1873 y 1876, durante la Tercera Guerra Carlista, en el palacio de los Mencos de Tafalla.

De gran importancia para la colección de fotografía será también la figura de doña Isabel Doussinague y Brunet, ya que gracias a ella se incorporaron un gran número de obras recopiladas por don José Brunet



José Galle

Doña Isabel Doussinague
y Brunet

(1) Entre ellos don Martín de Redín y Cruzat (1579-1660) quien, junto a Francisco Jiménez de Tejada (1703-1775), fue el único Gran Maestre de la Orden de Malta, figura equivalente a la de soberano, de origen navarro. Fué caballero de Santiago don Tiburcio de Redín y Cruzat (1597-1651), hermano del Gran Maestre, una de las figuras más interesantes del seiscientos navarro, militar de gran prestigio que acabó sus días como Capuchino, y en honor a quien el marqués llevaba el nombre.

(1836-1891) fotógrafo aficionado que recorrió el mundo con su cámara, y que además de reunir obras propias, compró instantáneas de aquellos lugares que visitó. También por vía de los padrinos de doña Isabel, Elio Elío y Magallón (1852-1938) y Martina Doussinague Casares (1933 †), la familia entronca con otra de las grandes casas navarras, los Elío, condes de Ayanz y marqueses de Vesolla, de la que heredó una interesantísima colección de fotografías de temática carlista. A través de ellos se amplió el círculo familiar de don Tiburcio y doña Isabel a los Sánchez-Marco, Elorz, Maestre, Mendaro, Gaztelu, etc., nombres que vamos a ver repetidos numerosas veces entre los protagonistas de las fotografías aquí analizadas.

Tras el fallecimiento de don Tiburcio le sucedió como marqués de la Real Defensa su hijo, don Joaquín Ignacio Mencos y Doussinague (1944), actual titular, casado con doña M^a. Concepción Arraiza Cañedo-Argüelles, caballero de la orden de Malta y durante muchos años presidente de la Cruz Roja en Navarra. Junto a sus padres va a ser el principal valedor de las colecciones artísticas de la Casa. Así, y en lo referente al fondo de fotografía, no sólo se va a preocupar por la conservación de la misma de la mejor forma posible, sino que también se interesó por la precatalogación de las distintas imágenes, solicitando a sus padres en los años 60 que identificasen tanto a las personas como los hechos que estas instantáneas recogían, para que su memoria no cayera en el olvido, guardando de esta manera la historia visual de la familia, en una temprana muestra del interés de don Joaquín por preservar el legado y la memoria familiar. Gran aficionado a la fotografía, en los últimos años se ha preocupado de la catalogación y ordenación de la colección, fruto de lo cual son sendas exposiciones celebradas en el palacio de los Mencos de Tafalla en 2012 y 2013, *Fotografía en Navarra. La colección del marqués de la Real Defensa y Obras navarras en la colección de fotografía del marqués de la Real Defensa*, así como esta publicación.

Debido a todo ello, a través de los retratos conservados en esta colección vamos a ir viendo desfilan a una serie de personajes vinculados fa-

miliar o afectivamente con los marqueses de la Real Defensa dentro de su esfera privada. Igualmente, debido a la trascendencia social de la familia en la vida de Pamplona a finales del siglo XIX y la primera mitad de la siguiente centuria, periodo cronológico que abarcan las fotografías aquí analizadas, vamos a ver reflejado a lo más granado de la sociedad pamplo-nesa del momento. También, y en razón a la vinculación de don Tiburcio tanto con el Ayuntamiento pamplonés como con otras instituciones, se recogen acontecimientos de la vida pública de la ciudad, caso de las procesiones de San Fermín, San Saturnino o el Corpus, corridas de toros, peregrinaciones diocesanas, etc. Y finalmente nos encontraremos con una serie de fotografías que se vinculan con la familia de la mano del coleccionista, instantáneas, en su mayoría relacionadas con la fiestas de San Fermín, que los marqueses recopilaron como piezas artísticas o documentales, debido a su afición por las fiestas de la ciudad.

LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

La colección de fotografía conservada por el marquesado de la Real Defensa constituye un fondo de gran importancia debido a la calidad y a la variedad de artefactos que reúne. Dicha colección comprende en torno a las 15.000 piezas entre positivos, negativos y placas de cristal, que abarcan desde el inicio de la fotografía hasta prácticamente nuestros días. Se trata de una amplia colección que incluye imágenes tomadas por fotógrafos de diversas ciudades españolas, así como europeas, y que incluso incluye instantáneas de Asia, África y América, y donde las piezas de autores o temas navarros constituyen una pequeña parte de la misma. También juegan un papel muy importante las imágenes tomadas por diferentes miembros de la familia, en calidad de fotógrafos aficionados.

Dada la propia historia de la fotografía, relativamente joven si la comparamos con otras artes, la formación de esta colección se puede considerar también como reciente, con dos grandes núcleos vertebradores, que abarcan las principales técnicas que marcaron la historia de la fotografía. Por un lado aquellos artefactos coleccionados por don Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós, a quien se puede considerar iniciador de la colección, y del que procederían los fondos Mencos y Bernaldo de Quirós. Y por otra parte, un segundo núcleo constituido por las piezas heredadas por doña Isabel Doussinague y Brunet, entre las que destacan la colección fotográfica de José Brunet (1836-1891), o las piezas del fondo Vesolla. Sin olvidar que muchas de estas fotografías obedecen a una recopilación de retratos de familiares y amistades, de recuerdos de viajes y acontecimientos privados, etc., de la familia propietaria.

De esta forma gracias a la afición e interés que varios miembros de las diferentes ramas familiares tuvieron por la fotografía, a los viajes que realizaron muchos de ellos, en los que aprovecharon para adquirir diversas instantáneas, así como a realizar diferentes capturas ellos mismos, nos encontramos con una amplia variedad tanto de procedencias como de temáticas. Igualmente, la afición que existía a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX de intercambiar retratos fotográficos, en los

que la aparición de la *Carte de Visite* y de otros tipos de *Carte* va a jugar un papel fundamental, va a ser el origen de un gran número de instantáneas de diversas procedencias, tanto nacionales como extranjeras. Debido a ello, nos encontramos con un nutrido grupo de fotografías provenientes de estudios emplazados en diferentes ciudades españolas, como Madrid, Zaragoza, Sevilla, etc., integradas en la colección a través del intercambio de las mismas de amigos y familiares, recogiendo un amplio y variado conjunto de retratos en las más variadas poses y escenografías de estudio.

Junto a las anteriores existe un importante fondo de fotografías, tanto por el número como por el interés y relevancia del mismo, con vistas de San Sebastián y Guipúzcoa, y que se debe al legado de la familia Brunet, que tenía su residencia en esta comunidad. En ellos podemos ver no sólo la evolución urbana que va a experimentar San Sebastián a lo largo del último cuarto del siglo XIX, y que conformará su aspecto urbanístico actual, con el derribo de las murallas y la construcción del ensanche, sino también la vida rural de la Provincia, con diferentes vistas de caseríos y de labores agrícolas, así como la febril actividad de sus puertos y pescadores.

Y quizás, de mayor singularidad sean aquellas fotografías venidas del extranjero, en las que destacaremos de manera especial dos temáticas diferentes, por un lado las vistas urbanas y monumentales, y por otro las etnográficas. De esta forma, en el primer grupo nos encontramos vistas en formato de tarjeta postal de ciudades como Ostende o Amberes, aunque las más destacables son unas maravillosas vistas de la catedral y ciudad de Colonia, albuminas de gran formato, que además de su preciosismo como pieza fotográfica, tienen la importancia de reflejar el urbanismo a finales del siglo XIX de una de las ciudades alemanas más afectadas por la destrucción durante la Segunda Guerra Mundial. Y cómo no mencionar un conjunto de vistas, también albuminas de gran formato, del palacio de los Terems del Kremlin de Moscú, que a diferencia del resto de los edificios del conjunto palaciego, respondía a modelos rusos, con unos interiores de

estilo tradicional eslavo, que para un occidental resultarían imágenes de gran exotismo. Mientras que dentro del segundo grupo tenemos fotografías de tipos populares de Túnez, Egipto u Oriente Próximo, además de unas interesantes imágenes de los custodios del Santo Sepulcro y otros lugares de Tierra Santa.

Finalmente, tampoco se puede olvidar el importante conjunto de fotografías carlistas que se conservan en la colección, venidas también de diferentes partes del mundo, que reflejan no sólo ceremonias y actos propagandísticos de los pretendientes carlistas y su partido, sino sobre todo fotografías íntimas de los mismos, en su mayoría dedicados al conde de Ayanz, don Elio Elío y Magallón (1852-1938), padrino de doña Isabel Dousinague Brunet.

Sin embargo, a lo largo de este estudio, vamos a centrarnos sólo en aquellas obras de carácter navarro, tanto por haber sido realizadas por estudios fotográficos establecidos en Navarra, principalmente en la capital, como por ser de temática claramente navarra a pesar de no conocerse al autor de las mismas, caso de las vistas urbanas y de monumentos emplazados en el viejo reino, o retratos de personajes en localizaciones urbanas concretas, principalmente Pamplona, lo que no nos deja lugar a dudas sobre su origen navarro.

Gracias a estas imágenes, cuyo nexo de unión, como ya hemos dicho, es su vinculación a la familia del marqués de la Real Defensa, podemos recorrer la historia de la fotografía en Navarra, viendo no sólo la evolución de este arte en nuestra comunidad, sino también la de la sociedad pamplonesa a lo largo de este tiempo. Dentro de las fotografías conservadas podemos ver mayoritariamente dos técnicas, los papeles a la albúmina y las gelatinas de revelado químico. Igualmente se pueden establecer diferentes grupos temáticos, los retratos, en su mayoría de estudio, celebraciones familiares, que en algunos casos, y dada la relevancia de la familia, trasciende el ámbito privado para convertirse en acontecimientos públicos, actos y celebraciones oficiales pamplonesas, imágenes sanfermineras, que

no podían faltar en una colección navarra, y vistas urbanas y monumentales. Todas estas imágenes, se caracterizan por tratarse de fotografías documentales, directas, cuyo objetivo no es el de realizar capturas artísticas, sino documentar el pulso diario de la ciudad a través de los acontecimientos reflejados en sus instantáneas, así como la imagen de sus protagonistas. En el caso de muchos de los fotógrafos activos en el siglo XX, los reportajes por ellos realizados tienen como objetivo la prensa gráfica, tanto navarra como nacional, para la que trabajan. Mientras que en el caso de las tomas realizadas por diferentes miembros de la familia en calidad de fotógrafos aficionados, recogen la intimidad de su entorno y sus temas de interés, con imágenes privadas de acontecimientos familiares así como de la vida diaria, junto a otras de carácter público, como vistas urbanas y de monumentos, acontecimientos públicos de la ciudad y, como no, diversas vistas de las fiestas de San Fermín.

Técnica

La fotografía es un arte joven que ha experimentado desde su nacimiento una rápida evolución, sucediéndose en el tiempo las técnicas y formas de trabajo, sustituyendo siempre la más novedosa a la anterior. Gracias a esa evolución se pasó de la existencia únicamente de fotógrafos profesionales, que debían dominar las complicadas técnicas fotográficas, a la proliferación, gracias a los avances en los procesos, de fotógrafos amateurs o aficionados, de la exclusividad del arte a la popularización del mismo. Gracias a ello un amplio espectro de la sociedad tuvo la posibilidad ya no sólo de poseer fotografías, sino de ser retratados en ellas y adquirir su propia cámara. A pesar de que la colección fotográfica del marquesado de la Real Defensa comienza con el daguerrotipo, primera técnica fotográfica, las primeras obras navarras conservadas responden a papeles a la albúmina, técnica a la que obedecen las obras del siglo XIX. Mientras que las piezas datadas en la siguiente centuria se corresponden con gelatinas de revelado químico.

El proceso de papel a la Albúmina o Albúmina (1), es una técnica inventada en 1850 por Louis Desiré Blanquart Evrard para la obtención de copias positivas sobre soporte de papel, siendo el primero de los procedimientos en la historia de la fotografía que incorporaba una emulsión, a base de claras de huevo. Este proceso fotográfico preparaba el papel con una capa de albúmina, que contenía una imagen a base de plata en suspensión, y que se obtenía por ennegrecimiento directo, sin revelado químico, tras lo cual se viraba y fijaba. El positivado de las imágenes se realizaba en el papel por contacto directo a partir de un negativo, que podía ser tanto de papel como de vidrio, este último, el más usual, por medio de placas de colodión húmedo. Esta última técnica, el colodión húmedo, descubierta por Frederick Scott Archer en 1851, utilizaba un soporte de vidrio y producía unos negativos mucho más definidos y nítidos, acortando mucho los tiempos de exposición, lo cual permitió fotografiar motivos sin que estuvieran inmovilizados, ampliando y popularizando los temas a representar. A ello había que sumar que este material poseía una estabilidad de la emulsión que no se había conseguido con los anteriores procedimientos, todo lo cual compensaba los inconvenientes de esta técnica y su manipulación. De esta forma, las ventajas del papel a la Albúmina, mayor nitidez y escala tonal, mayor definición en las sombras, etc., permitieron que este procedimiento perdurase a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, posibilitando una mayor difusión de la fotografía. Gracias a ella, se amplió la temática de las fotografías, plasmando vistas de ciudades, monumentos, obras públicas, tipos humanos y sociales de un país, etc., lo cual va a originar una nueva forma de ver el mundo, de descubrir y conocer no sólo tierras y personajes lejanos y exóticos, sino también cercanos al medio del espectador, con la única finalidad de ofrecer la realidad del mundo a la mirada curiosa y ávida de conocimiento del hombre del siglo XIX.

Uno de los nuevos formatos que trajo consigo la aparición del papel a la albúmina fue el de la *Carte de Visite*, tipología inventada por el fotó-

(1) ZELICH, C., *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*, Madrid, Photovision, 1995.

grafo francés André Disderi en 1854 (2), consistente en la utilización de una cámara con un número par de lentes, siempre entre cuatro y ocho, que podían accionarse todas en la misma toma o de forma independiente a voluntad del fotógrafo, y una placa dividida en dos mitades, con las que se obtenían ocho imágenes en una única plancha. Debido a la fragilidad y escaso gramaje del papel donde estaban positivadas, estas imágenes eran recortadas y aplicadas sobre pequeños cartones de aproximadamente 9 x 6 cm., el denominado como soporte secundario, obteniendo una fotografía individual, de formato reducido y estandarizado. El soporte secundario servía además para inscribir de manera más o menos artística el nombre del estudio fotográfico, así como su dirección, especialidades, datos técnicos, etc. Estos cartones se realizaban en fábricas especializadas, ofreciéndose a los fotógrafos en muestrarios para que pudiesen seleccionar uno a su gusto, lo que hace que diferentes gabinetes de distantes ciudades tengan el mismo o similar diseño.

El hecho de que con cada placa se obtuviesen hasta ocho imágenes al mismo tiempo, que podían ser idénticas o diferentes, abarató en gran medida los costes de la fotografía, lo cual favoreció la popularización de la misma, así como su difusión a todos los niveles. Gracias a ello, el estudio del propio Disderi se convirtió en uno de los más reclamados, siendo numerosas las personalidades que por él pasaron. De este modo, la aparición de las *carte de visite* amplió el mercado establecido para la fotografía de forma prodigiosa, difundiéndose rápida y masivamente, ya que cualquiera podía costearse un retrato. Son numerosas las *carte de visite* que se conservan en la colección del marqués de la Real Defensa, incluyendo una cuarentena del estudio de Disderi, con retratos de diferentes personajes, entre ellos la reina María Cristina de Borbón, su hija María Cristina Muñoz y Borbón, marquesa de la Isabela, y su nieta Fuencisla Bernaldo de Quirós y Muñoz, marquesa de Eslava, quien se casó con Joaquín Mencos y Ezpeleta, conde de Guendulain y marqués de la Real Defensa.

(2) DARRAH, W. C., *Cartes de visite in nineteenth century photography*, Gettysburg, W. C. Darrah Publisher, 1981.

Roldán e Hijo

Fotografía formato *Carte de Visite*, Dolores Elío Mencos en un retrato con la inscripción "Carnaval de 1902. M^a Dolores.

Aunque lo parece, dicen que no fue este siempre un disfraz".

10,7 x 6,8 cm.



La popularidad de las *carte de visite* y su fuerte desarrollo hizo que surgiesen una serie de variantes de las mismas como son las *carte de colibrí*, *cabinet*, *boudoir*, *salon*, *promenade* o *imperial*, que seguían el mismo esquema y funcionalidad pero en diferente formato. Fueron creadas a mediados de la década de los sesenta del siglo XIX, obteniendo rápidamente gran éxito. En el caso de los formatos de mayor tamaño que la *carte de visite*, aportaban más información y de manera más clara que ésta, sobre todo en lo referente a la identificación del personaje representado, posibilitando el acercamiento físico y psicológico al retratado. Pero al mismo



Emilio Pliego

Tiburcio y Mercedes
Mencos Bernaldo de
Quirós posan hojeando
un álbum de fotos.

tiempo, al tratarse de un formato estandarizado, seguían manteniendo el bajo coste de las *carte de visite*, siendo por tanto asequibles para un amplio espectro social de la población. Una de las funciones de estas fotografías era el poder entregar a deudos y parientes tu retrato, ya que éstos se coleccionaban, incluyéndose en los álbumes de familia, los retratos de personajes ilustres, miembros de la realeza y aristocracia, políticos, militares, religiosos, estrellas del mundo del espectáculo, etc... Todas estas *carte* podían conservarse en álbumes, también creados ex profeso para ellas, que oscilaban desde los de factura más sencilla a los realizados con bellas y costosas encuadernaciones, lo cual dependía del poder adquisitivo del coleccionista. Dichos álbumes podían alternar entre sus hojas los diferentes formatos de *carte* disponibles a la venta o bien insertar únicamente de un solo tamaño. Así mismo, era usual que al pie de las fotografías el propietario del álbum escribiese el nombre del personaje retratado. Desgraciadamente, la disposición de estas hojas, impedía ver las traseras de las fotografías, casi todas ellas decoradas artísticamente con el nombre del estudio que las había realizado.

Los retratos obtenidos gracias a este método se convirtieron pronto en uno de los principales negocios de los diferentes estudios fotográficos, que al hilo de la nueva demanda, se fueron equipando con los materiales necesarios para la producción de estas fotografías. Así, los retratos más sencillos consistían en imágenes de busto del personaje en cuestión, habitualmente en posición levemente ladeada, recortados sobre un fondo neutro, y con los perfiles difuminados como medio de transición entre el fondo y el volumen rotundo de la figura. Mientras que los más elaborados, ya de cuerpo entero, se completaban con una serie de complicadas escenografías que contextualizaban a la figura retratada. Este atrezo incluía un variado elenco de elementos de mobiliario: sillas, mesas, veladores, alfombras o cortinajes; motivos arquitectónicos: columnas, balaustradas o cercas rústicas; elementos fingidos, como rocas de cartón piedra, barcas o globos aerostáticos; así como plantas, objetos decorativos, etc. Todo ello se disponía acom-

Emilio Pliego

Tomó esta fotografía de Joaquín Ignacio y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós con su aya en 1892, en la que se observa la inclusión de decorados.

Carte de Visite. 10,7 x 6,6 cm.



pañando al retratado ante un telón de fondo o forillo que podía ser neutro o bien representar paisajes urbanos y naturales, jardines, interiores palaciegos, etc., tal y como vemos en las diferentes *carte de visite* de fotógrafos navarros que se integran en la colección aquí analizada. Estos retratos van a acabar estandarizando sus formas de representación, la composición de sus motivos, y la jerarquía y estatus del personaje representado, al igual que había ocurrido en la pintura, de la que en un primer momento la fotografía copiará los modelos y las formas de representación (3).

(3) RIEGO, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.

Tras una rápida evolución en los procesos fotográficos, en 1871 Richard Leach Maddox (1816-1902) presentaba las placas secas sobre soporte de vidrio, que fueron mejoradas en 1878 por Charles E. Bennet (1840-1927), y que incorporaban una emulsión de colodión que posteriormente fue sustituida por otra de gelatina. Esta técnica, que acortaba el tiempo de exposición a un cuarto de segundo, permitió acercarnos al concepto de instantánea fotográfica. Tal y como su nombre indica, el hecho de que la emulsión fuese seca, permitió que las placas pudiesen ser usadas tiempo después de su fabricación, lo cual también favoreció la producción de manera industrial de las mismas. Se trataba de unas placas de vidrio que se vendían en cajas, ya preparadas con emulsiones de gelatinobromuro, y que había que abrir y colocar en el chasis de la cámara en cuartos o espacios débilmente iluminados. Una vez utilizadas no era necesario positivarlas inmediatamente, sino que podían revelarse con posterioridad, lo cual daba la opción de realizar fotografías lejos del estudio, sin necesidad de que el fotógrafo llevase un laboratorio consigo. La comercialización y estabilidad de este procedimiento permitió la incorporación al mundo de la fotografía de numerosos aficionados que ya no necesitaban preparar ellos mismos estos negativos, sino que los adquirirían en establecimientos comerciales listos para ser usados. Esta técnica presentaba la ventaja de que ofrecía unas imágenes nítidas y contrastadas, casi instantáneas, ya que acortaban el tiempo de exposición para la toma de las mismas, y que no necesitaba que las imágenes a capturar estuviesen inmóviles, lo cual ampliaba el campo temático. En la colección del marqués de la Real Defensa se conservan más de 1.300 de estas placas, tanto negativas como positivas, producto de la afición de la familia a la fotografía, en gran medida de José Brunet.

Tras la invención de la placa seca surgirá también el soporte de plástico, primero en placa y posteriormente en rollo, que vendrá acompañado de una mayor variedad de procedimientos, en los que también jugará un papel muy importante el desarrollo de los papeles de revelado o *Developing*

Out Paper por sus siglas en inglés. Entre todos estos procesos destacará el de la gelatina de revelado químico, con imágenes de superficie brillante y tono neutro, que será la técnica más empleada a partir de este momento y que perdurará hasta nuestros días. Se trata de imágenes obtenidas mediante un revelado químico a partir de negativos de plástico, en las que se utilizaba un papel con una aplicación de barita sobre la que iba una emulsión de gelatina y sales de plata, surgiendo la imagen tras la exposición de este papel a la luz, tanto natural como artificial. Es el primer proceso que no necesitaba de la luz solar para el revelado del negativo, que se realiza bien por contacto directo con el mismo o bien mediante la proyección ampliada de la imagen del negativo por la acción de una ampliadora. Este proceso generaba en el papel una imagen latente, que gracias a la inmersión del mismo en diferentes sustancias químicas reveladoras posibilitan la aparición de la imagen. La toma resultante es una fotografía en blanco y negro de gran nitidez, debido a que la capa de barita impide la interferencia en la lectura de la imagen de las fibras de papel, con opción a superficies brillantes, mates o satinadas, con un tono neutro. Este procedimiento de gelatina de revelado químico, que evolucionó del blanco y negro al color, ha permanecido vigente hasta nuestros días, en que ha sido sustituido por la fotografía digital.

Dentro de las fotografías que integran la colección del marquesado de la Real Defensa, nos encontramos con una amplia variedad temática, que abarca los principales temas tratados por la fotografía desde su inicio. Dentro de estas imágenes predomina el retrato, principalmente de estudio, y junto a éstos fotografías de viajes, paisajes, vistas urbanas, monumentos, imágenes antropológicas y etnográficas, sociales, etc. Una heterogénea colección que recoge las vivencias e intereses de las diferentes ramas familiares.

Temática



Emilio Pliego

Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, conde de Guendulain ante un decorado de forillo palaciego.



Emilio Pliego

Martina y Paco Sánchez-Marco Doussinague e Isabel Doussinague Brunet en un ámbito familiar y privado.

Sin embargo, al ceñirnos a la fotografía navarra, esa heterogénea galería temática se ve reducida a cinco categorías principales. En primer lugar los retratos, tanto privados como oficiales, que van a constituir el grupo dominante dentro de este conjunto. Gracias a ellos podemos ver una evolución en su tratamiento dentro de los estudios fotográficos, desde los modelos decimonónicos en *carte de visite*, lo más antiguos, muy apegados a los modelos pictóricos, hasta los de mediados de la centuria siguiente, que gracias a los avances en la técnica y la concepción artística de la fotografía, nos aportan nuevos recursos, procedimientos y encuadres, en ocasiones muy influenciados por el cine. Sin olvidar las fotografías realizadas por los propietarios y revelados en establecimientos comerciales, de carácter más íntimo y personal. Encontramos diversas variantes en este tipo de obras, desde los retratos individuales, a los colectivos, unos resaltados sobre un fondo neutro, y otros enmarcados por una completa escenografía de estudio.

Un segundo grupo temático dentro de esta colección es el de las celebraciones familiares, como momentos de esparcimiento, fiestas, comuniones y bodas. En principio, aunque se trata de acontecimientos de carácter estrictamente privado, la relevancia de la familia hace que se conviertan en objeto de atención mediática y de interés por parte de la prensa y del público pamplonés. La atención que prestará la prensa a estos acontecimientos, dará lugar a que se publiquen reseñas periodísticas, ilustradas con fotografías de los protagonistas, realizadas por los principales estudios fotográficos pamploneses. E igualmente, dentro de esta categoría, nos encontramos con numerosas instantáneas tomadas por miembros de la familia, en calidad de fotógrafos aficionados, que nos muestran el lado más íntimo y personal de los personajes fotografiados.

Muy similar a ésta será la tercera categoría, que recogerá la otra cara de la misma moneda, la de acontecimientos sociales, civiles, religiosos, institucionales, etc... pero en su vertiente pública, como pueden ser corri-



José Galle

Realizó en 1958 esta fotografía de la celebración de las bodas de plata de los marqueses de la Real Defensa. Tiburcio e Isabel junto a Pilar Elorz, Carlos Sánchez-Marco y Antonio Sánchez-Marco Doussinague ejemplo de la temática de acontecimientos sociales o familiares.

8,5 x 13,8 cm.

das de toros, reuniones académicas, procesiones eclesiásticas y municipales, que recogen el pulso de la ciudad, y son objeto de atención tanto de los pamploneses como de los fotógrafos de prensa. De esta forma, nos encontramos que muchas de estas obras son una crónica de la memoria de Pamplona a lo largo de este tiempo, en las que veremos la participación de los marqueses desde dos perspectivas diferentes, la pública y la privada. Así, desde un punto de vista público, don Tiburcio figura en muchas de estas imágenes en su calidad de concejal y Teniente de Alcalde del ayuntamiento pamplonés, por lo cual participará en numerosos actos institu-



Anónimo

Fotografía de la capilla de Santo Spirito de Roncesvalles tomada el 19 de noviembre de 1894. Una muestra de la temática de vistas de paisajes y monumentos
12,7 x 17,7 cm.



Zubieta y Retegui

El marqués de la Real Defensa en la procesión de San Fermín.

cionales y procesiones, como las de San Fermín, San Saturnino o el Corpus. Mientras que desde el punto de vista privado, vemos al marqués en su calidad de presidente del Club de Tenis de Pamplona, entregando los trofeos del concurso de tiro de pichón, imágenes que se complementan con las de la marquesa en la misma situación. E igualmente vemos a ambos, con su hijo y otros familiares, acudiendo a la plaza de toros en las corridas sanfermineras, momento en que son fotografiados por los diferentes reporteros que cubren estos festejos para las noticias de sociedad de sus periódicos.

La cuarta categoría englobaría aquellas obras que recogen paisajes urbanos y rurales, fotografías turísticas, vistas de monumentos, y obras de arte. Nos encontramos ante un caso curioso, porque sólo tres de las obras de fotógrafos navarros aquí recogidas se dedican a este tema, mientras que

sin embargo nos encontramos con varias imágenes sin firmar que lo tratan. Este hecho resulta todavía más extraño si tenemos en cuenta que estos temas se convierten en una constante a lo largo de la historia de la fotografía, sobre todo en el siglo XIX, y que la colección de los marqueses de la Real Defensa cuenta con un importante conjunto de estas obras, realizadas por fotógrafos nacionales e internacionales. Dentro de estas imágenes nos encontramos con obras que probablemente hayan sido tomadas por diferentes miembros de la familia en calidad de fotógrafos aficionados. E igualmente con otras recogidas y coleccionadas en relación al interés histórico, artístico o personal que sobre los lugares reflejados pudiera tener un miembro de la familia.

Finalmente, y en relación con esto último, la afición e interés de un miembro de la familia por un tema concreto, habría que relacionar la última de las categorías establecidas, las fotografías de tema sanferminero. Nos encontramos con un nutrido grupo de obras que recogen escenas de los encierros y de la fiesta, con imágenes genéricas de los pamploneses disfrutando de los sanfermines, a priori sin más relación con la familia Mencos que el interés de los marqueses por este tipo de imágenes.

La mayoría de las fotografías pertenecientes a esta colección tienen estampados en el respaldo de las mismas el sello de autoría de los fotógrafos y estudios fotográficos autores de las imágenes. En algunas de ellas, las inscripciones que presentan en el reverso exceden la denominación de sello, ya que presentan varias leyendas y figuras independientes que ocupan por completo la trasera de estos artefactos. De especial desarrollo son las que aparecen en las fotografías del siglo XIX y primeras décadas de la siguiente centuria, ya que presentan los soportes secundarios decorados con el sello del estudio o casa fotográfica donde fue realizada la instantánea, desplegado de forma ampulosa en el reverso,



José Galle

Cogidas en el Callejón.

Sellos de autoría

y más discretamente en el anverso. Según avanzamos en el tiempo, estos sellos pierden en decorativismo y se vuelven más sobrios y asépticos, menos artísticos, pasando de las estampaciones del siglo XIX, que prácticamente ocupan la totalidad del respaldo de la fotografía, como los de Coyne, Pliego y Ducloux, a los de mediados de la siguiente centuria, cuando se imprimen simples cuños en tinta con el nombre del fotógrafo o gabinete, como vemos en el caso de Galle, Roldán, Zaragüeta, Zubieta y Retegui y Gómez. La inscripción de estos sellos tenía además una función publicitaria, ya que en los mismos no sólo figuraban el nombre y ubicación del gabinete, sino que en ocasiones también se podían incluir datos técnicos o las especialidades de cada estudio (1).



(1) SÁNCHEZ VIGIL, J.M., "La puerta de atrás: los dorsos de las carte de visite", en *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, p. 137.

(2) Este fotógrafo estuvo asentado también en Pamplona, donde estuvo asociado con Anselmo Coyne.

Los sellos de autoría se van a constituir en una fuente de información imprescindible para los estudiosos de la fotografía, investigadores y coleccionistas, ya que nos aportan valiosos datos sobre el autor de las imágenes, como son la dirección del gabinete, especialidades, datos técnicos, si han logrado algún premio o mención, etc... Las primeras *carte de visite* de la colección provienen de uno de los gabinetes fotográficos más antiguos de Pamplona, el de Anselmo María Coyne. En ellas, el sello de este fotógrafo, de gran sencillez, se presenta ocupando la parte central del reverso del soporte secundario. Así, el diseño del respaldo se articula mediante una mandorla de perfiles sinuosos, que se recorta sobre un fondo de color verde, en la que de forma artística se dispone el nombre y localización del estudio "Fotografía Pamplonesa. Coyne y Cia. Plaza del Castillo". Dicha inscripción, que no especifica el número del edificio donde se ubica el gabinete, presenta intercaladas unas sobrias y artísticas guirnaldas de carácter vegetal. Mientras que en el anverso, en el ángulo inferior izquierdo del soporte secundario, figura nuevamente, pero de forma más sencilla, el nombre del fotógrafo "Coyne y Cia. Foto.". El diseño de mandorla mixtilínea usada por Coyne lo vemos también en otros gabinetes fotográficos, como los de Valentín Marín, de San Sebastián (2), de los que encontramos ejemplos en esta misma co-

lección, o Leandro y Dublán, con estudio abierto simultáneamente en Pamplona y Zaragoza, y muy similar a éstos es el del Conde de Vernay (3).

El mismo tipo de sello artístico de autoría presentan las fotografías firmadas por Emilio Pliego y Leopoldo Ducloux, tanto durante el tiempo que trabajaron en un gabinete común, como cuando se independizaron en sendos estudios independientes. Al tiempo en que estuvieron asociados responde el cuño estampado en el reverso de los soportes secundarios de varias de estas fotografías, en los que figura un artístico sello que sobre la inscripción "*Pliego y Ducloux. Plaza del Castillo 31. Pamplona*" nos muestra una alegoría de la fotografía. Ésta se representa como una matrona romana con el brazo izquierdo apoyado sobre una cámara de muelle con trípode, sosteniendo un sol con la derecha. Mientras que a sus pies se disponen diferentes frascos con materiales para la fotografía, y un querubín que sostiene en sus manos un retrato fotográfico. Dicha figura descansa sobre una peana con volutas en forma de ce vegetal entrelazadas que en el centro enmarcan dos medallas circulares, una con un perfil masculino, y la otra con una escena alegórica. La utilización de una alegoría de la fotografía como elemento decorativo en el sello de autoría de un estudio fotográfico también lo encontramos en algunas de las imágenes del gabinete Marín y Coyne (4), aunque ninguna de ellas conservadas en esta colección.

Más sencillos son los sellos estampados en las fotografías realizadas en solitario por Leopoldo Ducloux, que presentan en el respaldo del soporte secundario el sello de autoría de este establecimiento. De este fotógrafo encontramos dos variantes diferentes, aunque ambas son de San Sebastián, lo cual nos indica que en esos momentos tenía abierto el estudio en dicha ciudad, en la calle Urbieta nº 16. Así pues, la desaparición de este fotógrafo de Pamplona se debió al traslado de su residencia y estudio a la capital guipuzcoana, que en estos momentos estaba expe-



(3) SÁNCHEZ VIGIL, J.M., Opus cit, p. 144.

(4) AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J.M^a., *Navarra en blanco y negro*, Madrid, Espasa, 2000, p. 21.

rimentando una etapa de esplendor y que sin duda ofrecería mejores perspectivas de trabajo y una clientela más selecta (5). La primera de las versiones del sello de este gabinete presenta el nombre del establecimiento “*L. Ducloux*” en grafía cursiva y disposición diagonal, ocupando el centro del reverso, enmarcada en la parte superior por una paleta de pintor y una cámara de muelles sobre elementos vegetales, y en la inferior por la inscripción en varias líneas con la dirección del estudio, “*Calle de Urbiete. 16. San Sebastián*”, éstas paralelas a los bordes superior e inferior. Mayor complicación ofrece la segunda versión del sello de esta casa, en el que figura centrado el respaldo una artística composición imitando el ángulo de un enmarcamiento, en el que entre elementos vegetales, florales y arquitectónicos, complementados por una paleta de pintor, una cámara de muelles y un querubín, se disponen en cuatro líneas la firma y dirección del establecimiento “*L. Ducloux. Calle de Urbiete. 16. San Sebastián*”. Sin embargo, ambas variantes presentan unanimidad en la firma situada en el anverso, bajo la mancha fotográfica, con una inscripción de gran sencillez “*L. Ducloux. San Sebastián*”. Igualmente una de ellas, junto al sello de autoría, e inscrito en una cartela, especifica el tipo de fotografía de que se trata “*Tarjeta – Salón*”, primera y única vez que vamos a encontrarnos esta indicación en las fotografías aquí estudiadas. Y junto a los cuños que reseñan el establecimiento de este fotógrafo en San Sebastián, encontramos otros que atestiguan su trabajo en Pamplona, que sin embargo se estampan sólo en el anverso. Este sello se compone de la inscripción “*L. Ducloux. Fotógrafo. Plaza del Castillo. Núm. 31. Pamplona*”, enmarcando la versión corta de las armas heráldicas de España, escudo cuartelado, en el primer y cuarto cuartel un castillo, y en el segundo y tercero un león, todo ello timbrado por corona real y enmarcado por una corona de laurel. La presencia de este escudo podría hacer alusión a su condición de fotógrafo de la Real Casa, cargo que ya habían ostentado otros fotógrafos pamploñeses como Leandro Desages, Leandro y Dublán o Agustín Zaragüe-

(5) ARTOLA, M. (Coord.), *San Sebastián*, San Sebastián, 2000.

ta (6). Como vemos, esta dirección que figura en las fotografías de Ducloux en solitario en Pamplona, es la misma que figuraba en las imágenes firmadas por el gabinete conjunto de Pliego y Ducloux, lo que nos indica que este fotógrafo se quedó con el establecimiento de la pamplonesa Plaza del Castillo.

También las fotografías de Emilio Pliego presentan artísticos sellos de autoría, de los que este gabinete utilizó una amplia variedad, recogiendo en la colección aquí estudiada hasta ocho ejemplos diferentes, el último de los cuales corresponde ya a sus sucesoras. Además de los aquí reseñados, conocemos otros diez sellos de autoría del gabinete Pliego impresos en fotografías conservadas en otras colecciones navarras, tanto públicas como privadas. No obstante, hay que señalar que el orden establecido aquí, en cuanto a las distintas versiones de este sello, es sólo una aproximación a la sucesión cronológica de los mismos a lo largo del tiempo, ya que desconocemos con seguridad en que momento temporal se utilizaron mientras permaneció abierto el gabinete de Pliego, ni si alguno de ellos se simultaneó en algún momento. Sin embargo, y dadas las características del mismo, creemos que el que presentamos en último lugar correspondería con los años finales de vida de dicho estudio. Una de las variantes del sello de este autor, sobre un cartón de color negro, dispone el nombre y dirección del estudio en letras doradas “E: Pliego. Pamplona = San Nicolás 2. Bilbao = Ribera 11”, todo ello enmarcado por roleos y elementos vegetales de gran decorativismo. Gracias a ello sabemos que Emilio Pliego no solamente mantuvo abierto un estudio en Pamplona, sino que también lo hizo en Bilbao, probablemente en un corto periodo de tiempo antes de asentarse definitivamente en la capital navarra. Sin embargo, dado el estado de los estudios sobre fotografía en Bilbao poco más sabemos de la existencia de este gabinete, que refleja la itinerancia de los fotógrafos en un primer momento.

Ya en Pamplona, una de las primeras versiones usadas por este



(6) DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., “Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de la Pamplona del siglo XIX”, en VII Congreso General de Historia de Navarra. *Historia Moderna. Historia Contemporánea. Historia de la Educación. 1512*, Vol. II, nº 254, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 346 y 355.

establecimiento, y que vemos estampado en una fotografía anterior a 1882 y en otra de 1884 perteneciente a una colección privada de Pamplona, coloca en el centro del reverso una composición, a manera de bodegón, formada por elementos vegetales, una cámara de fuelles y un sol resplandeciente, sobre los que se dispone una paleta de pintor que inscribe la localización del estudio, en este caso con dos direcciones, “*Plaza del Castillo 35. San Nicolás 2. Pamplona*”. Bajo esta composición, y dispuesta en posición diagonal, se sitúa la inscripción con el nombre del gabinete “*E. Pliego*”, en letra cursiva. Esta dualidad de direcciones se debe a que el edificio de la plaza del Castillo 35 tiene su entrada por la calle san Nicolás 2. Una nueva versión de sello de autoría de este fotógrafo presenta un encuadramiento vegetal, a modo de marco, en el ángulo superior izquierdo del reverso del soporte secundario. Está compuesto por un anillo circular, en el que se sitúa en letras mayúsculas la inscripción “*E. Pliego. Pamplona*”, mientras que en sendas cintas que salen de dicho círculo se disponen la dirección “*Plaza de la Constitución 35*” y “*Galería fotográfica*”. Dada la ubicación que se señala en el sello, el mismo es anterior a 1887, fecha en que este gabinete se trasladó a la Plaza del Castillo nº 22.



Uno de los sellos más abundantes dentro de la fotografía de Emilio Pliego es el que dispone el nombre del fotógrafo “*E. Pliego*” en grafía modernista, sobre un fondo de elementos vegetales, centrando el reverso del soporte secundario, enmarcado en la parte superior e inferior por las inscripciones “*Establecimiento de primer orden de Navarra*” y “*Pamplona*” respectivamente, ambas en letras capitales, la primera sobre elementos vegetales y la segunda inscrita en una cartela también vegetal. Estas fotografías presentan la particularidad de que en la parte inferior tienen la inscripción “*Lona y Morejón. Madrid*”, que probablemente haga referencia a la empresa que fabricaba las cartulinas utilizadas como soporte secundario. De esta primera versión encontramos tres variantes diferentes, la primera en cuanto a la decoración de la cartela inferior así

como a la grafía y disposición de las inscripciones, que hará que se puedan diferenciar distintos tirajes de las cartulinas que ejercen de soporte secundario. La segunda, que en algunas de las tarjetas nos encontramos con una inscripción paralela al borde inferior de la misma, que nos indica que el estudio cuenta con número de teléfono, “*Teléfono nº 2*”, en alusión a que el gabinete de Pliego fue uno de los primeros particulares que contaron con este aparato en Pamplona, lo cual señala la pujanza y modernidad de este estudio. Por lo general, esta referencia se sitúa también en el anverso, completando las inscripciones allí dispuestas. Y finalmente al color de la cartulina que ejerce de soporte secundario, que lo encontramos en blanco y en negro. Como vemos, en estas carte no figura la dirección del gabinete, sumado al hecho de que algunas de ellas incluyan la inscripción de la existencia de teléfono, nos sitúa este sello entre mediados de los años 80 del siglo XIX y principios de la siguiente centuria, estando fechada una de las fotografías con este sello en 1898. Igualmente estas fechas coinciden con el traslado de este estudio desde su dirección de la Plaza del Castillo nº 35 al número 22 de la misma plaza en 1887.

Más modernos en cuanto a su diseño gráfico son sendos sellos con una grafía muy similar, que posiblemente sustituyeron al anterior. El primero, estampado en una fotografía datada cerca de 1900, dispone en tinta roja y cursiva el nombre del gabinete, y bajo él, en letra capital, su condición de fotógrafo, “*E. Pliego. Fotógrafo*”. Mientras que el segundo, sobre un soporte secundario de color negro, inscribe en grafía cursiva, de color blanco y disposición diagonal, centrando el reverso de las fotografías, “*E. Pliego*”, mientras que en horizontal, y tocante a la firma, se sitúa la inscripción de localidad “*Pamplona*”.

Finalmente las dos últimas versiones de los sellos de este autor estampados en las fotografías de la colección, son en realidad carátulas comerciales de tarjeta postal. En la primera, junto a la indicación del tipo de fotografía, “*Tarjeta postal. Union postale universelle. España*”



se inscribe, paralela al borde izquierdo y en disposición vertical, la firma de autoría de la misma, “*E. Pliego. Pamplona*”. Mientras que la segunda obedece ya a las fechas en que una vez muerto el fotógrafo, el gabinete fotográfico se mantuvo abierto por sus hijas, como lo indica el sello húmedo circular estampado en dicha fotografía “*Foto - Hijas de Pliego. Pamplona*”, junto a la indicación tipográfica de tarjeta postal.

El único de los autores navarros no asentados en Pamplona presente en la colección, el corellano Marcelino García, presenta la salvedad de estampar su sello de autoría no en el respaldo, como es habitual en estas fotografías, sino en el anverso del soporte secundario. En el ángulo inferior derecho del mismo, en una cartela de ritmo quebrado, inscribe su nombre, dirección y ubicación “*Marcelino García. Mayor 50. Corella (Navarra)*”.

También en los soportes secundarios de las fotografías del gabinete de José Roldán Bidaburu vemos estampados los diferentes sellos con que contó este establecimiento, pudiendo comprobar como se suceden en el tiempo con gran rapidez. El primero de los sellos de este estudio que vemos en la colección sabemos que ya se utilizaba en 1902 gracias a la dedicatoria manuscrita que presenta la fotografía en el anverso. Este sello consiste en una artística estampación que ocupa todo el reverso del soporte secundario, centrado por el nombre del estudio “*Roldán e Hijo*”, colocado en disposición diagonal, bajo el cual se ubican los escudos de Navarra y Pamplona, y la localización del gabinete “*Plaza del Castillo. Pamplona*”, en posición horizontal. Paralelas al borde superior e inferior de la fotografía se disponen sendas inscripciones “*Gran Fotografía Artística*” y “*Ampliaciones y retratos de todas clases. Se conservan los clichés*” respectivamente, todo ello ornamentado con guirnaldas vegetales de gusto nouveau. En la parte inferior se inscribe lo que probablemente sea el nombre de la casa autora de estas cartulinas “*Berh Wichil Wien*”, lo que nos habla de la internacionalización del comercio de este tipo de piezas

y del material fotográfico en general. Este sello se complementa en el anverso con otra artística estampación formada por una cartela convexa que inscribe la leyenda “Roldán e Hijo”, enmarcada por elementos vegetales y cintas planas.

Las mismas inscripciones y elementos componen el siguiente sello de esta casa, formado por una cartela con el nombre del establecimiento “Roldán e Hijo” que se dispone sobre un haz de rayos de sol, nubes, rameados de hojas, cintas planas y una cartela circular, enmarcada en la parte superior por la inscripción “Gran Fotografía Artística” entre los escudos de Navarra y Pamplona, y en la inferior “Pamplona. Plaza del Castillo 44. Ampliaciones y retratos de todas clases. Se conservan los clichés”. Junto a éstas se dispone la inscripción “Fábricas Mataró”, que haría referencia al lugar de fabricación de estas cartulinas utilizadas como soportes secundarios. Por el anverso este sello se complementa con otro que indica el nombre y localización del estudio “Roldán e Hijo. Fotógrafos. Pamplona”, en una cartela de líneas geométricas. Como vemos, este sello incorpora ya la dirección exacta del gabinete Roldán e Hijo, el número 44 de la Plaza del Castillo. Roldán se había trasladado a esta dirección en 1887, momento en que parece ser que se asoció con Félix Mena. Tras la ruptura de dicha asociación en 1899, Roldán se quedó con el estudio, pasando a llamarse Roldán e Hijo, tal y como vemos aquí.

Las cuatro siguientes variantes de sello de autoría de este fotógrafo coinciden en el tiempo, ya que las vemos en cuatro fotografías que se pueden fechar alrededor de 1915, gracias a que una de ellas está datada en dicho año. Dos de ellas comparten el atrezzo que rodea al retratado, y tres el formato de tarjeta postal. Curiosamente, estas instantáneas no sólo se diferencian en el sello, sino también en el nombre del estudio, en dos de ellos figura sólo el nombre de Roldán, mientras que en las otras dos aparece Roldán e Hijo, y en la disposición del sello en el soporte secundario, ya que una de ellas lo tiene sólo en el anverso. En la

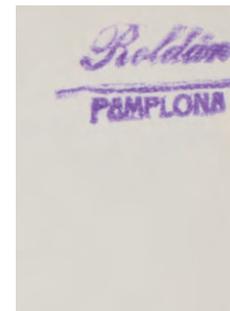


primera de estas imágenes, en formato de tarjeta postal y con el nombre sólo de Roldán, el sello está colocado en sentido horizontal, ocupando el tercio superior del reverso, disponiéndose en varias líneas y diferentes grafías la inscripción “*Establecimientos Fotográficos Roldán. Plaza del Castillo. Pamplona. Teléfono 466. Galerías en planta alta y baja*”. Como vemos, en este sello señala la existencia de galerías en la planta alta y baja del edificio donde se asienta, en clara alusión al hecho de que al principio los fotógrafos debían instalarse en la planta alta de los edificios debido a la necesidad de luz que tenían para realizar la toma fotográfica. Con los avances de la técnica, esto se hizo innecesario, y Roldán pudo inaugurar un establecimiento comercial en la planta baja del edificio donde se ubicaba en 1904 (7). Igualmente, se indica el número de teléfono de este gabinete, al igual que ya lo hiciera Pliego en la centuria anterior, aunque, debido al paso del tiempo, ya no con esa intencionalidad de señalar la modernidad del gabinete, sino como una forma rápida y cómoda comunicación. También en formato de tarjeta postal, posición horizontal y con el nombre de Roldán, tenemos otro sello que se dispone en el tercio superior del reverso. Sin embargo, en este vemos ya una clara ordenación simétrica de las inscripciones, en dos líneas diferenciadas “*Tarjeta postal*” y “*Fotografía. Roldán. Pamplona*”, así como del reverso, dividido por líneas horizontales y verticales, al modo habitual de las tarjetas postales. Vemos también como se han eliminado las referencias a la ubicación, tan sólo aparece la mención de localidad, así como a la condición de estudio fotográfico, figurando sólo un escudo “*Fotografía*”. Mientras que en la tercera de las variantes, también formato de tarjeta postal y posición horizontal, se vuelve a recuperar el nombre de Roldán e Hijo, dispuesto en un artístico sello en el ángulo superior izquierdo, mientras que en el centro, paralelo al borde superior, se inscribe “*Tarjeta postal*”. Este sello lo centra el nombre del estudio, enmarcado en la parte superior por el escudo de Navarra y la inscripción “*Art - Studio*”, y en la inferior por la dirección del mismo

(7) DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN A., “*Algunas influencias foráneas en la fotografía navarra de los siglos XIX y XX*”, en GARCÍA GAINZA M^a.C., y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coords.), *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, nº 3, 2008, p. 508.

“Plaza del Castillo. Pamplona”, y las armas de esta ciudad, en una grafía similar a los modelos que habíamos visto a finales de la centuria anterior. Igualmente es de reseñar que se ha sustituido la mención de establecimiento fotográfico por la de “Art – Studio”, en inglés, en un intento de modernización y de dar una imagen cosmopolita. Finalmente el cuarto de estos sellos se dispone en el anverso de la fotografía, sobre un cartón de color azul y en grafía dorada, en el que en uno de los ángulos se sitúan los escudos de Pamplona y Navarra, sobre hojas de palma y surmontados por coronas imperiales, y en el otro el nombre y dirección del gabinete “Roldán e Hijo. Plaza del Castillo. Pamplona”, timbrado por corona real. Esta fotografía presenta una inscripción que la data en 1915, lo que nos permite fechar el resto de imágenes y sus sellos gracias a la coincidencia con los personajes retratados en esas instantáneas. Como vemos, en estos sellos se ha eliminado las referencias a las especialidades del gabinete, así como al hecho de ser fotógrafos artísticos o de conservar los clichés de las fotografías realizadas que veíamos en los primeros sellos de esta casa.

La evolución que experimentó el mundo de la fotografía a lo largo del siglo XX también afectó a la estampación de los sellos de autoría de los diferentes gabinetes fotográficos, tanto en su formato, como en su concepción. Así, las artísticas leyendas que habíamos visto estampadas hasta ahora, que además de atestiguar la autoría de las mismas servían de imagen publicitaria del estudio, se sustituyeron por sencillos sellos húmedos de tinta que indicarán la autoría y localización de estos gabinetes. Así, en las fotografías de José Roldán Zalba, hijo y heredero de José Roldán Bidaburu, veremos como las complicadas y artísticas estampaciones que presentaban las obras de su padre, se sustituyen por un sencillo y escueto sello húmedo de tinta “Roldán. Pamplona”. En la misma línea, y tal y como demandaban los tiempos, se articulan los sellos de autoría del estudio de José Galle, estampaciones de gran sencillez, de las que encontramos tres variantes diferentes. El primero, un sello



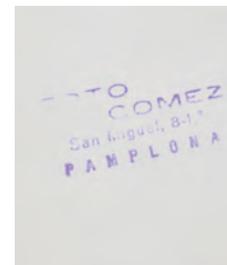


húmedo acuñado en tinta roja con la inscripción “*Estudios fotográficos Galle*”, un segundo sello seco, “*J. Galle, Pamplona*” impreso directamente sobre la emulsión; y finalmente una firma manuscrita en el ángulo inferior derecho de la emulsión “*Galle Pamplona*”. E igualmente el mismo concepto se muestra en el único sello que tenemos del estudio de Agustín Zaragüeta, consistente en un tampón de tinta con la inscripción “*Zaragüeta e Hijos*”.

También el gabinete de Zubieta y Retegui mantiene las pautas de sobriedad de sus coetáneos, tal y como corresponde a una marca comercial de un establecimiento de la posguerra. Encontramos cuatro variantes del mismo, aunque todas ellas girando en torno al nombre y localización del estudio, en las que varía la información aportada. Tres de ellas responden a una estampación con un sello húmedo de tinta azul, y en las tres se inscribe el nombre de la firma en grafía cursiva, en la primera en solitario, “*Zubieta y Retegui*”, en la segunda se complementa con la indicación de que se trata de un estudio de fotografía y la población donde se encuentra “*Zubieta y Retegui. Foto estudio. Pamplona*”, y en la tercera, en la que junto a los datos anteriores se indica también la dirección del establecimiento, “*Zubieta y Retegui. Foto estudio. Espoz y Mina, num. 17. 31002 Pamplona*”. Por último, la cuarta versión, estampada en sello tipográfico, también con el nombre del gabinete en cursiva, es similar a la anterior pero incluyendo el número de teléfono del estudio, “*Zubieta y Retegui. Foto estudio. Espoz y Mina, 17 – Telf. 12 54 50. 31002 Pamplona*”, estampado en un sello de imprenta.

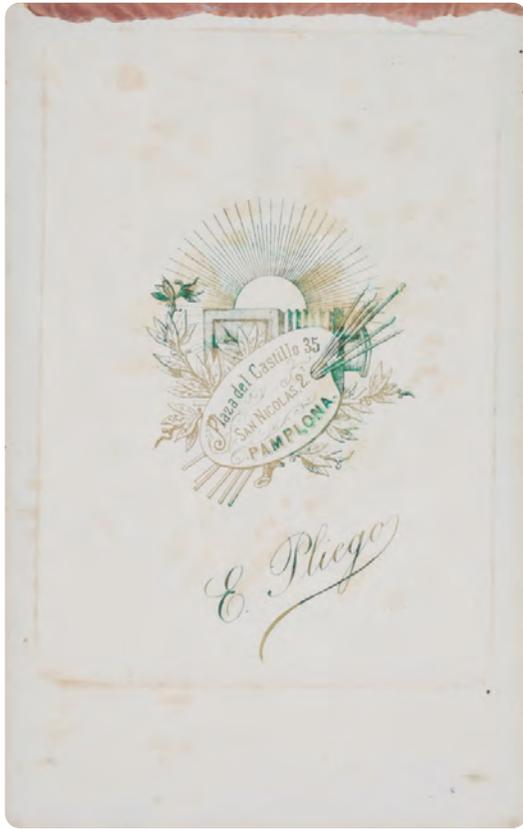
Y por último en la misma línea están los sellos del estudio fotográfico Gómez, de Juan Gómez Quintano, que presentan sellos húmedos estampados en tres modelos diferentes, todos ellos de gran sencillez, al igual que los anteriores. El primero de ellos, en tinta de color azul, dispone en cuatro líneas la inscripción con el nombre y dirección del estudio en letra capital “*Foto Gómez. San Miguel 8 1º. Pamplona*”. El segundo, en tinta de color rojo se articula por medio de un sello ovalado con la ins-

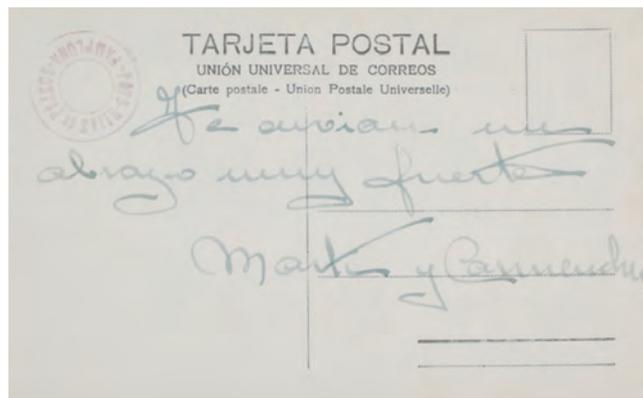
cripción con el nombre del establecimiento y localidad donde se ubica paralela a los bordes “Foto Gómez. Pamplona”, y enmarcando en su interior la ubicación del mismo “Mayor, 84 - 3º”. Y por último, en tinta de color negro, y volviendo a la sencillez de la primera variante, un sello húmedo, formado por la inscripción en letras capitales dispuesta en tres líneas “Foto Gómez Pamplona”.

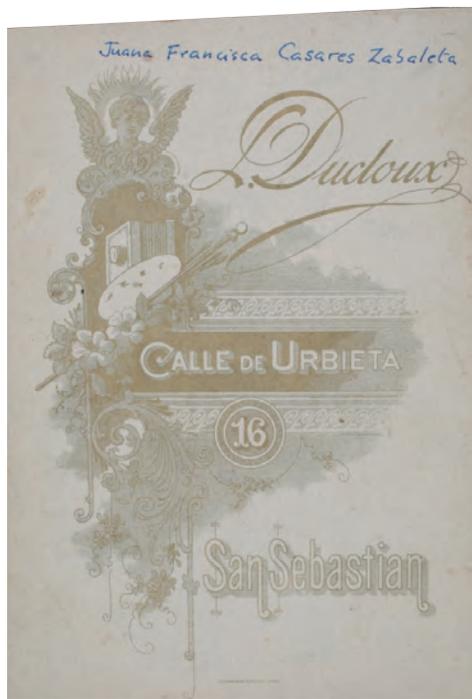




Modelos de sello de Emilio Pliego

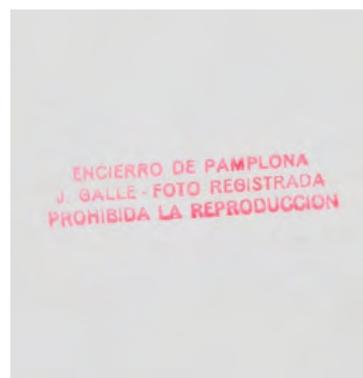






Sello de Leopoldo Ducloux

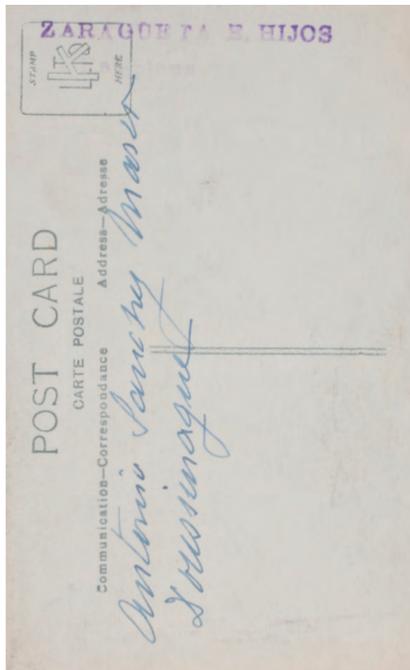
Sello de Roldán e Hijo



Sellos de José Galle



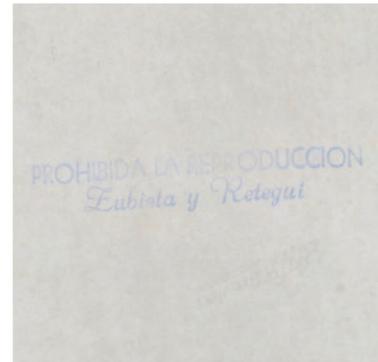
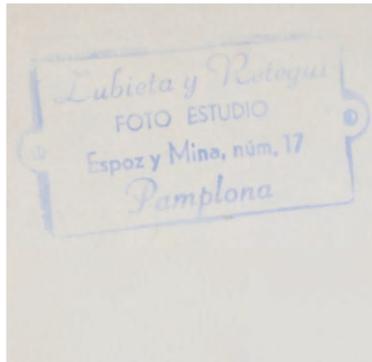
Sello de Agustín Zaragüeta



Otro modelo de sello de Agustín Zaragüeta



Sellos de Juan Gómez



Varios sellos de Zubieta y Retegui

FOTÓGRAFOS

Como ya se ha dicho, la colección de fotografía de los marqueses de la Real Defensa conserva obras de fotógrafos navarros, españoles e internacionales, junto a otras de los que se desconoce el autor. Obviamente, y dada la procedencia navarra de la familia, dentro de este fondo constituyen un grupo importante las obras de artistas navarros. Así, entre estos autores podemos citar a fotógrafos como Anselmo María Coyne, Leopoldo Ducloux, Emilio Pliego, José Galle, José Roldán, Agustín Zaragüeta, Andrés Retegui y Francisco Zubieta, y Juan Gómez Quintano, todos ellos asentados en Pamplona, aunque algunos, como Ducloux o Pliego no eran navarros. Y junto a ellos se guardan también artefactos de otros autores asentados en diferentes pueblos y ciudades navarras, como Marcelino García, avicinado en Corella. Junto a los artefactos de estos fotógrafos, también se conserva un nutrido grupo de fotografías de las que no se conoce el autor, pero que dada su temática o su carga icónica se puede atestiguar que han sido tomadas en Navarra, o más concretamente en Pamplona, bien debido a que como paisajes de fondo de las mismas figuran vistas urbanas de la capital o de alguno de los pueblos navarros vinculados con la familia, o bien a que recogen instantáneas de la vida social pamplonesa.



Anónimo

Coche en la plaza del Castillo.

8 x 8,7 cm.

Al fondo, en el último piso de uno de los edificios, un estudio fotográfico.

Anselmo María Coyne Barreras (1829-1896) (1) fue un fotógrafo asentado en Pamplona y fundador de uno de los primeros estudios fotográficos de los que se tiene noticia en España “*Fotografía pamplonesa*” abierto un poco antes de 1867. Este gabinete se ubicaba en el quinto y último piso del número 39 de la Plaza del Castillo, tal y como se puede ver en una fotografía de Mauro Ibañez de 1873, constando como nombre en el reverso de las imágenes la denominación “*Coyne y Cia*”. La familia Coyne, de ascendencia irlandesa, había llegado a Pamplona desde la localidad francesa de Montauban, siendo Anselmo hijo de Urbano Coyne y de la pamplonesa Manuela de las Barreras. Tras la fundación de la “*Fotografía pamplonesa*”, Coyne se asoció con el fotógrafo Valentín Marín, de origen donostiarra, pasando a denominarse el estudio “*Marín y Coyne*”. En 1878 esta asociación entre ambos fotógrafos se había disuelto ya, tras lo cual Coyne trasladó su residencia a Zaragoza, motivado quizás por la obtención años antes de un premio fotográfico en dicha ciudad, donde instaló un nuevo estudio fotográfico que ha continuado su labor hasta nuestros días con el hijo y nietos del fundador (2).

De este autor se conservan cuatro *carte de visite*, que recogen tres retratos masculinos y uno femenino. Todos ellos son de gran sencillez, con los personajes retratados ligeramente ladeados, rompiendo la frontalidad, en captaciones en primer plano y de medio cuerpo, con vestimentas sencillas, sin ningún tipo de aparato. Los retratados aparecen imitando en sus poses las de los retratos pictóricos, recortados sobre un fondo neutro, sin escenografía que les apoye o los ubique en un espacio concreto, tan sólo el respaldo de una silla sobre la que se apoya el personaje femenino. En el caso de las tomas masculinas, las manchas fotográficas se han recortado en formato ovalado. Al tratarse de retratos en primer plano se hace innecesario la disposición de un atrezo que acompañe al retratado y que lo contextualice y ubique, acaparando en este caso toda la atención los rostros de los personajes.

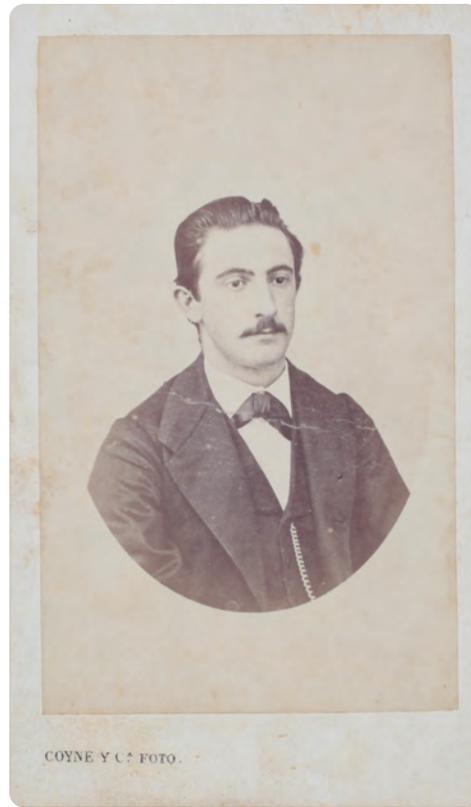
Anselmo María Coyne

(1) FONTANELLA, L., *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981, pp. 217-218; CÁNOVAS, C., *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra*, Panorama, nº 13, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, pp. 10-11; y AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J.M^a., Op. Cit., pp. 21-22.

(2) HERNÁNDEZ LATAS, J.A., *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos “Carte de Visite” y “Cabinet Card”*, Zaragoza, Cajalón, pp. 17 y 59, y CÁNOVAS, C., *Navarra / Fotografía*, Pamplona, 2012, pp. 44-47.



A. Coyne
Retrato femenino.
Carte de visite. 10,6 x 6,4 cms.



A. Coyne
Retrato masculino.
Carte de Visite. 10,6 x 6,4 cm



A. Coyne
Retrato masculino.
Carte de Visite. 10,6 x 6,4 cm



A. Coyne
Retrato masculino.
Carte de Visite. 10,6 x 6,4 cm.

Leopoldo Ducloux

Leopoldo Ducloux Santamaría (1920 †) (1), era hijo del fotógrafo Pedro Ducloux, de ascendencia francesa, quien había trabajado como daguerrotipista en Madrid, de donde se había trasladado a Valencia, y posteriormente se había asentado en la capital riojana cerca de 1865 (2). Leopoldo aparece por primera vez documentado en Pamplona en 1872, cuando abrió estudio en la plaza del Castillo número 31. En la segunda mitad de esta década estuvo asociado con el fotógrafo madrileño Emilio Pliego, a quien probablemente conoció en Logroño, pero tras el surgimiento de desavenencias entre ellos la sociedad se disolvió en 1879. Posteriormente Ducloux se asoció con el fotógrafo pamplonés Agustín Zaragüeta Colmenares en la década de 1880, tal y como podemos ver por varios respaldos con un sello de autoría de ambos fotógrafos, entre ellos una imagen de la Virgen del Sagrario, patrona de Pamplona. Tras la ruptura de esta asociación en 1886, Ducloux se trasladó a San Sebastián, donde se instaló en la calle Urbieta nº 16, donde además de ejercer como fotógrafo se dedicó a la política, ciudad en la que murió el 31 de mayo de 1920 (3). Mientras que Zaragüeta se quedaba con el estudio pamplonés, así como con parte del atrezzo.

Del estudio compartido por Leopoldo Ducloux y Emilio Pliego se conserva en esta colección un retrato de una mujer sin identificar captada en primer plano, de cuerpo entero, sentada en un sillón ante una consola, en el que apoya los brazos, en un escenario que simula un interior acomodado. La mujer adopta una postura indolente, ensimismada, vestida con un rico traje, en posición frontal y con la cabeza ladeada, ajena a la mirada del fotógrafo. Se trata de un retrato de aparato, de carácter ampuloso, que imita composiciones pictóricas, como vemos en el cortinaje que cae tras la consola, que junto a la misma, resulta un recurso escenográfico habitual en los retratos pintados, creando un entorno de apoyo a la figura protagonista, dotándola además de un estatus y una posición mediante la figuración, de forma escueta, de un interior acomodado. En la composición dominan las diagonales, como la formada por la cola del vestido, que se continúa con el cuerpo de la mujer y el cortinaje, dividiendo la escena en

(1) FONTANELLA, L., Op. Cit., p. 217; CÁNOVAS, C., Op. Cit., p. 11; AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J.Mª., Op. Cit., p. 22; y DOMENCHO MARTÍNEZ DE MONTANÁN, A., “*Algunas influencias foráneas en la fotografía navarra de los siglos XIX y XX*”, en García Gainza, Mª.C. y Fernández Gracia, R. (Coord.), *Presencias e influencias exteriores en el arte Navarra*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, nº. 3, Pamplona, 2008, p. 505-506.

(2) COMI RAMÍREZ, A., “*La carte de visite en La Rioja*”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. (Ed.), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, Logroño, Instituto de Estudios riojanos, 2013, pp. 67-71.

(3) *Ibidem*, pp. 70-71.

dos partes triangulares, la inferior, repleta de información, en donde se sitúa tanto la mujer como los complementos escenográficos; y la superior, que aparece vacía de contenido, en la que tan sólo se adentra el sillón y el telón de fondo del estudio, imitando paneles de boiserías tan de moda en la decoración decimonónica. En la misma línea que esta fotografía se muestran los retratos realizados de manera individual por Ducloux y Pliego.

Todas las fotografías de ambos fotógrafos, así como las que realizaron en solitario, conservadas en esta colección, obedecen a las tipologías de *Carte*, tanto de *visite* como de *cabinet*, *boudoir*, *salón* o *colibrí*, y recogen una gran variedad de retratos masculinos, femeninos e infantiles, tanto individuales como de grupo. Como hemos visto en la imagen firmada por el gabinete Pliego y Ducloux, se trata de fotografías de aparato, en las que se dispone una escenografía de estudio que enmarca y arropa al personaje retratado, que lo ubica en un espacio concreto y que le otorga un estatus definido.

Siguiendo estas pautas nos encontramos una serie de trabajos realizados por Ducloux no sólo en Pamplona, sino también en San Sebastián, y que incluimos aquí debido a que el fotógrafo trabajó en la capital navarra y a que los personajes retratados se asentaron o tenían vínculos familiares con esta ciudad. Encontramos retratos en solitario, tanto masculinos como femeninos, así como de grupo, todos ellos siguiendo los modelos ya vistos. De esta forma, en lo que respecta a los individuales, son de medio cuerpo, en primer plano y recortados sobre un fondo neutro, con la figura en posición frontal o ligeramente ladeada, con la cabeza vuelta hacia un lado, ajenos al fotógrafo, como podemos ver en los retratos de Pedro Doussinague y Adema y en el de su esposa Francisca Casares y Zabaleta (4). Debido a que se trata de imágenes de busto en primer plano, no es necesaria la disposición de ningún elemento que acompañe al retratado, ya que la atención la centra el rostro del mismo, con un mayor detalle que en una imagen de cuerpo entero. También encontramos la versión de retrato masculino

(4) Pedro Doussinague y Adema y Francisca Casares y Zabaleta eran los abuelos maternos de Isabel Doussinague y Brunet, marquesa de la Real Defensa.

de estudio, con una escenografía que lo acompaña y un telón de fondo que lo ubica, como el de un personaje desconocido, de gran sencillez, con un telón de fondo liso, y un cortinaje, una chimenea y una alfombra como únicos elementos muebles. El personaje retratado adopta una actitud frontal, con la cabeza levemente ladeada, mirando a un punto fuera del encuadre, y con las manos cruzadas sobre el pecho, en una postura informal. Esta misma chimenea y cortinaje se repiten en un retrato infantil femenino, acompañados de una silla sobre la que apoya la mano la niña, con un telón de fondo también neutro, pero en tonos más oscuros

Más complejos son los retratos de grupo, rodeados por diversos elementos muebles del gabinete fotográfico, tanto los retratos dobles, como el de una pareja en un entorno paisajístico ficticio, en actitud informal, ella apoyada sobre una barandilla y él sentado a horcajadas sobre la misma, con los pies apoyados en un promontorio rocoso. En este caso resulta chocante la disposición del atrezzo, formado por una balaustrada de tipo palaciego adosada a unas rocas de cartón piedra, sin duda, yuxtaposición de dos elementos del estudio necesaria para integrar a los dos personajes. O aquellos en los que aparecen más figuras, como el retrato de grupo de Flora Brunet y Carlos Doussinague y Soledad Doussinague y José Sánchez-Marco (5), vestidos de gala, en un entorno que imita un salón palaciego, dos de las personas sentadas y las otras dos de pie, en posición frontal pero con la cabeza vuelta observando algo que ocurre fuera de plano. Se trata de una composición cerrada, en la que predomina la línea vertical, con el grupo en un primer plano, en que la interactuación entre ellos se da gracias al gesto de las dos mujeres que se cogen de la mano de manera cómplice y delicada, enfatizando su relación, mientras los dos hombres permanecen ajenos a la escena.

(5) Flora Brunet y Carlos Doussinague, eran los padres de la marquesa de la Real Defensa, y Soledad Doussinague y José Sánchez-Marco, sus tíos maternos.



L. Ducloux
Pedro Doussinague
Adema.
Carte. 20,4 x 9,9 cm.



L. Ducloux
Juana Francisca Casares
Zabaleta.
Carte de Cabinet.
14 x 9,8 cm.



L. Ducloux

Flora Brunet y Carlos Doussinague,
y Soledad Doussinague y José Sánchez-Marco.
Carte Salón. 25 x 17,5 cm.



L. Ducloux

Retrato de pareja. Inscripción: "A la Exma señora condesa de Guendulain, su amiga María".

Carte de Cabinet. 16,1 x 10,7 cm.



L. Ducloux

Retrato masculino.

Carte de Cabinet. 16,5 x 10,8 cm.



L. Ducloux

Retrato femenino.

Carte de Cabinet. 16 x 10,9 cm.



L. Ducloux y E. Pliego

Retrato femenino.

Carte de Cabinet. 16 x 11,1 cm.

Emilio Pliego

Emilio Pliego Ruiz de Cordejuela era un fotógrafo de origen madrileño, ciudad en la que trabajó como ayudante de Gabriel Chevrier. Después de establecerse durante un tiempo en Logroño, se asentó en la capital navarra en torno a 1876. Al poco de llegar a Pamplona se asoció con Leopoldo Ducloux, anunciándose ambos en la prensa como Fotografía francesa y declarándose discípulos de Otero y Gautier de Madrid (1), rompiéndose esta asociación en 1879. Tras ello Pliego se asoció con José Roldán en torno a 1880, aunque también su unión con este fotógrafo se disolvió. Pliego se asentó en los años 80 en un estudio propio, especializándose en la captación de retratos instantáneos de niños, así como fotografías esmaltadas. Dicho gabinete, al hilo de la modernización de la ciudad, obtuvo en enero de 1897 el número 2 de teléfono de Pamplona, lo cual parece indicar la pujanza del mismo. Igualmente vemos como en 1900 se había asociado de manera temporal como sucursal, al igual que otros establecimientos españoles, de la denominada Sociedad Electro Fotográfica, instalada en la calle Corrida nº 37 de Gijón, y que tenía como director a A. M. Quiroga. Esta asociación permitió a Pliego estar al tanto de las novedades fotográficas del momento así como disponer de productos y materiales fotográficos. El estudio de Pliego se ubicó a lo largo del tiempo en diferentes edificios, todos ellos en la Plaza del Castillo, primero en el número 35 de dicha plaza, en un principio en la última planta y a partir de 1887 en la planta baja, lo que nos indica los avances en la técnica fotográfica que permitió que los fotógrafos abriesen sus establecimientos en los locales comerciales de los bajos de los edificios y no en los áticos de los mismos. Poco después de 1900 se trasladó a un local en los bajos del número 21 de dicha plaza, lugar en el que se mantuvo hasta 1922. El trabajo de Pliego como fotógrafo fue continuado por sus hijas, permaneciendo abierto el gabinete en Pamplona hasta 1934.

Como ya hemos dicho al tratar a Leopoldo Ducloux, todas estas fotografías responden a formatos de *carte*, presentando la particularidad de que algunas de ellas siguen una disposición horizontal, y no vertical

(1) COMI RAMÍREZ, A.,
Opus cit, p. 74.

como suele ser costumbre. Igualmente, nos encontramos con imágenes de aparato, imitando los retratos pictóricos del momento, en los que al personaje representado se le rodeaba de una serie de elementos de atrezo que venían a completar su imagen y mostrar su estatus, dado el pequeño formato de las fotografías y la pérdida de la definición del rostro. En el caso de Pliego, y al tratarse de un estudio de primera categoría en Pamplona, nos encontramos con que los decorados que aparecen en las fotografías son muy variados, imitaciones o trampantojos de interiores palaciegos, de escenarios rurales, etc... Aunque junto a estas imágenes más elaboradas también se nos presentan aquellas otras de mayor sencillez, donde la figura aparece representada en primer plano, de medio cuerpo, recortada sobre un fondo neutro, en ocasiones en formatos ovalados. Igualmente, los retratados se muestran ya vestidos con sus mejores galas, dispuestos a ser inmortalizados por la cámara del fotógrafo, en una imagen que será repartida entre familiares y conocidos, y que constituirá la *vera efigie* de la persona retratada.

En las fotografías de Pliego se repiten los modelos ya vistos en las obras de Leopoldo Ducloux, con la salvedad de que las fotografías de niños constituyen el grueso de las obras de este fotógrafo. Así, en estas obras vemos también ese tratamiento pictórico en las composiciones de sus imágenes, en la imitación de las escenografías y la forma de retratar a los diferentes personajes. Nos encontramos ante una mayor variedad en los temas, retratos masculinos, femeninos y de grupo, con especial predominio de esos últimos, junto a los retratos infantiles, que sabemos eran una de las especialidades del estudio de Pliego. Sus retratos masculinos nos ofrecen vistas en primer plano, de busto y cuerpo entero, los primeros recortados sobre un fondo neutro, y los segundos enmarcados por una escenografía de estudio. Al primer tipo responden fotografías como los retratos de José Sánchez del Águila, casado con Rosario Mencos Ezpeleta (2), y el de Fausto Elío y Mencos, marqués de Vesolla (3), ambos en posición frontal y con la cabeza ladeada, más informal el segundo, ya que apa-

(2) Rosario Mencos Ezpeleta era hija del octavo conde de Guendulain.

(3) Fausto Elío y Mencos era nieto del séptimo conde de Guendulain.

rece con los brazos cruzados sobre el pecho, apoyado en lo que parece un reclinatorio. Se trata de obras de gran sencillez, en las que se conjuga la dignidad del retratado con la ausencia de elementos complementarios que le sitúen en un espacio concreto, con la figura recortada sobre un fondo blanco, con el perfil desdibujado que además de darle un tono de ensoñación romántica, sirve de gradación entre la contundencia de la figura y el fondo en que se inscribe. Esta ausencia de un atrezo que los sitúe espacialmente y los acompañe se debe a que al tratarse de fotografías en primer plano el rostro del retratado es captado con mayor detalle. Siguiendo el mismo esquema, pero más protocolario, es el retrato de José Javier Colmenares Vidarte (1820-1901) (4), que participa de los rasgos formales de los anteriores, en el que figura sentado, ligeramente ladeado pero mirando directamente a la cámara, vestido de frac, luciendo la banda del Mérito Militar y la venera de la Gran Cruz de Isabel la Católica, así como otras condecoraciones, sujetando con la mano derecha, que apoya sobre una mesa, un bastón de mando. De gran solemnidad resulta también un personaje desconocido, retratado de cuerpo entero, parado en posición ligeramente ladeada y con la mirada al frente, ante un telón de estudio imitando un interior palaciego (5), vestido con uniforme militar de gala, con la banda y venera de la orden de San Hermenegildo y otras condecoraciones. El resultado del retrato es imponente, no sólo por la majestuosidad del personaje retratado, sino también por los recursos empleados por el fotógrafo, con la figura en un primer plano, que parece salirse del encuadre, y tomado con un leve contrapicado, lo que realza la monumentalidad de la figura. También de cuerpo entero es el retrato de Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga (1799-1882), conde de Guendulain, en posición ligeramente ladeada, pero mirando al frente, vestido con traje, con bastón y chistera en la mano, la levita abierta, dejando ver la leontina del reloj colgando de los bolsillos del chaleco. Figura enmarcado por un interior de estudio, con un cortinaje y una mesa sobre la que se disponen varios libros, ante un telón de fondo imitando un interior palaciego (6). Presenta

(4) José Javier Colmenares Vidarte fue alcalde de Pamplona en varias legislaturas, 1868, 1872-1873, 1874-1877 y 1881-1883.

(5) Este mismo telón lo veremos en sendas fotografías de Agustín Zaragüeta de hacia 1900. ZUBIAUR CARREÑO, F. J., *Zaragüeta fotógrafos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 34-35.

(6) Este mismo telón, así como la alfombra que se dispone a los pies, los podemos ver en la fotografía de un seminarista, también de Emilio Pliego. DOMENCH GARCÍA, J.Mª., *Opus cit.* (2000), p. 15.

los mismos recursos técnicos y escénicos que el anterior, solemnizando la figura del retratado.

Similares en su concepción a los retratos masculinos, son los femeninos, en los que también encontramos esa dualidad entre las figuras de medio cuerpo recortadas sobre un fondo neutro, y las de cuerpo entero acompañadas de aparato escenográfico. Todas ellas, salvo una, responden a la primera modalidad, obras de gran sencillez, en las que se nos ofrece un primer plano de la retratada, por lo general ligeramente ladeado, en los que la cabeza puede seguir el eje del cuerpo o bien girarse en posición contraria, al igual que veíamos en los retratos pictóricos de la época. Estas fotografías basan toda su carga icónica en la captación general de la figura, de su estatus, más que en la profundidad psicológica de la retratada, dado que el tamaño de las mismas no permite captar ni apreciar con detalle los rostros. Para ello utiliza recursos fotográficos, como el de contrastar la rotundidad del volumen de la figura, frente a la liviandad del fondo sobre el que se recorta. Ejemplo de esto son cinco retratos en *carte de colibrí*, en los que debido al tamaño de este formato es preferible la captación del retratado en primer plano, para así poder apreciar el rostro del mismo. Se trata de tres retratos de Fuencisla Bernaldo de Quirós y Muñoz, marquesa de Eslava y, por matrimonio, condesa de Guendulain, dos de ellos de la misma sesión, como se puede comprobar gracias a la ropa que viste; y el de dos mujeres desconocidas, una de ellas llamada Ángeles, en los que se dispone el rostro, con aire ensoñador y de perfiles desenfocados, sobre un fondo neutro, que otorga a la composición un aire romántico. Igualmente, en cuatro de ellas, el contraste entre las vestimentas de tonalidades oscuras con el fondo neutro, hace que la luz resalte el rostro de la retratada, moldeándolo y dándole relieve, enmarcado por el cuello del vestido y el cabello. Mientras que en el quinto es el busto de la marquesa el que cobra fuerza, difuminándose las vestimentas de color claro sobre el fondo en el que se disponen. También se conserva una *carte de colibrí* con un retrato de mujer de cuerpo entero, de perfil y con la cabeza vuelta hacia el fotó-

grafo, sentada sobre unas rocas de cartón piedra que junto a un forillo de paisaje forman el atrezzo de esta composición. Contrasta la elegante vestimenta de la dama, con una sombrilla en la mano, con la escenografía natural de paisaje rocoso en la que se sitúa, de gran sencillez debido a las reducidas dimensiones de este formato, que imponían una composición clara y simple.

De mayor complicación compositiva resultan los retratos de grupo, ya que no sólo hay que solventar la relación entre el retratado y la cámara, sino también la interrelación entre todos los personajes así como la de éstos y el espacio en el que se ubican. Al igual que en los ejemplos anteriores de otros fotografías, podemos encontrarnos con grupos contextualizados en una escenografía de estudio, o bien tomados casi de manera individual, de medio cuerpo o de busto, y recortados sobre un fondo neutro. A este último caso responde el retrato doble de Francisco Castro y Mencos (1860-1904) (7), conde de la Rosa, con su mujer, Jerónima Tuero y Pimentel (1908 †). Es una fotografía que repite los parámetros de retratos de medio cuerpo sobre fondo neutro, pero que en este caso incorpora dos personajes en lugar de uno. Aunque ambas se encuentran en el mismo plano, la figura de don Francisco resalta sobre la de su mujer, los dos en posición oblicua, marcando un ángulo obtuso, pero con la cabeza girada hacia el mismo punto, fuera de cámara. Como suele ser habitual en este tipo de retratos, las figuras presentan un aire ensoñador, con volúmenes rotundos que contrastan con la neutralidad del fondo, pero con el perfil difuminado para marcar la transición entre ambos espacios de manera suave, gradualmente. Sin embargo, y a pesar de que las composiciones dobles no son raras en este tipo de obras, si que resulta extraña la disposición de la imagen, de formato horizontal, cuando lo usual es que sean de proyección vertical. El mismo formato presenta el retrato cuádruple de Blanca Aragón y Carrillo de Albornoz, Blanca Carrillo de Albornoz y Elío, Micaela Elío y Magallón, y María Magallón y Campuzano (8), cuatro generaciones de mujeres de una misma familia, hija, madre, abuela y bisabuela, tal y como re-

(7) Francisco Castro y Mencos era nieto del octavo conde de Guendulain.

(8) Blanca Aragón y Carrillo de Albornoz fue marquesa de Casa Riera y madre de la Reina Fabiola de Bélgica; Blanca Carrillo de Albornoz y Elío y Micaela Elío y Magallón fueron ambas marquesas de Casa Torres; y María Magallón y Campuzano era la mujer de Fausto Elío y Mencos, marqués de Vesolla y nieto del séptimo conde de Guendulain.

coge una anotación manuscrita en la propia mancha fotográfica. En este caso, la interrelación de parentesco entre las cuatro mujeres hace que la vinculación compositiva entre ellas esté resaltada, colocando el fotógrafo a las cuatro modelos en una línea horizontal, todas ellas mirando hacia la cámara, apoyando cada una la cabeza sobre el hombro de la figura que tienen a su izquierda, en una composición romántica muy al gusto de la época y que podemos ver en otros retratos de grupo familiares. Al igual que en el resto de imágenes de este tipo ya vistas, se juega con las representaciones en primer plano, de medio cuerpo, con el volumen de las cuatro mujeres resaltado sobre un fondo neutro y con los perfiles difuminados para que la transición entre ambas masas sea gradual.

Dificultad compositiva ofrecen también otros retratos de grupo, como el del matrimonio formado por María de la Concepción Castro y Mencos (9) y Fernando Tuero y Pimentel (1915 †) con sus hijos. La distribución de los personajes se ha resuelto como si fuera un lienzo, en el que se superponen diferentes líneas compositivas, desde la horizontal que domina el plano y divide la fotografía en dos, hasta las diagonales formadas por varios de los miembros de la familia, pasando por la piramidal que traza el grupo central, compuesto por Concha Castro y sus tres hijos pequeños, uno sobre sus rodillas y otros dos sentados en sillas de tijeras a sus pies. La composición es frontal, con todos los retratados mirando directamente a la cámara, en diferentes actitudes, desde las más resueltas a aquellas que muestran indicios de timidez, en un gesto de complicidad con la cámara, pero también de orgullo y autocomplacencia sobre el estatus reflejado. Llama la atención en este retrato el telón de fondo de estudio escogido, que ya no hace referencia a un interior palaciego o cuando menos acomodado, sino que representa un paisaje ligeramente esbozado, oculto por el grupo situado en primer plano, lo cual pretende situar la escena en el exterior, escenografía que veremos también en la pintura contemporánea. Siguiendo la misma idea, con un telón paisajístico de fondo, se retratan Ramona Elío Ozcariz (10) y sus hijos Alfonso, María y Anita. En este

(9) María de la Concepción Castro y Mencos era nieta del octavo conde de Guendulain, y hermana de Francisco Castro y Mencos, conde de la Rosa.

(10) Ramona Elío Ozcariz era hija de Fausto Elío y Jiménez Navarro, y nieta de Fausto Elío y Aguirre, quinto marqués de Vesolla.

caso el forillo es diferente, ya que simula un escenario de jardín, con una fuente rematada por una estatua clásica, lo que nos indica la pujanza del gabinete de Pliego, en el que vemos una amplia variedad de telones de fondo para la realización de retratos de estudio. Al igual que en la anterior, en esta toma se mezcla también la presencia de adultos con la de niños, esta última una de las especialidades del estudio de Pliego. En esta imagen, tomada en 1900, predomina también la horizontal, con las figuras en primer plano, dispuestas en línea frente al fotógrafo, todas ellas mirando directamente a cámara, los niños en posición frontal y la madre ligeramente ladeada pero con el rostro vuelto hacia el objetivo. Además del telón de fondo se introduce otro elemento mueble para contextualizar el entorno, una peana sobre la que apoya el joven Alfonso, en una actitud de dandi, propia de los retratos pictóricos masculinos del momento. Igualmente el fotógrafo juega con el cromatismo de los trajes de los retratados, alternando los tonos oscuros con los blancos, rompiendo y dando movimiento a la estática composición. Y con los personajes mismos, que sitúa de dos en dos, sin apenas interrelación entre ellos, salvo el fino detalle de enlazarlos por la actitud de las manos, la hija pequeña coloca su mano izquierda sobre el regazo de su madre, y la hermana mayor apoya también su mano izquierda sobre la espalda de su hermano. Más original resulta el retrato de Carlos Mencos Ezpeleta, Micaela Elío y Magallón, y la hija de ésta, Blanca Carrillo de Albornoz y Elío (11), que simula ser una escena realista captada de forma instantánea, sin el posado de sus componentes, salvo Blanca, que mira directamente a la cámara. En este punto la escena vuelve a recordarnos a los interiores costumbristas pictóricos, con escenas de interior y galantes. En un retrato de estudio, con un telón de fondo que simula un escenario acomodado, forillo que ya habíamos visto en la fotografía de Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, conde de Guendulain. Centra la imagen una mesa de juego en torno a la cual se distribuyen las tres figuras, dos de ellas sentadas y absortas en el juego, en posiciones naturales, simulando la realidad y el naturalismo de la composición, y la tercera en

(11) Carlos Mencos Ezpeleta, marqués del Amparo, era hijo de Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, octavo conde de Guendulain; Micaela Elío y Magallón, *Nené*, era marquesa de Casa Torres e hija del marqués de Vesolla; y la hija de ésta, Blanca Carrillo de Albornoz y Elío, fue también marquesa de Casa Torres.

píe, contemplando la escena pero mirando directamente al fotógrafo, pendiente de él.

Pero sin duda, es en los retratos de niños en los que Emilio Pliego se especializó, y como tal, el grueso de las fotografías de este gabinete presentes en esta colección obedecen a este tema. Encontramos retratos individuales, por parejas y en grupo, en las más variadas posiciones y escenografías. Y es que la pujanza del gabinete, así como su especialización en temas infantiles, llevó a Pliego a poseer un variado mobiliario y diferentes forillos, que sirviesen de complemento escenográfico a estos retratos. De este modo, en estas fotografías nos encontramos con caballitos de juguete, barcas de pescadores, balaustradas palaciegas y cercas campesinas, arquitecturas góticas o clásicas, etc. Se trata de obras en las que Pliego trata amablemente a los retratados, que mantienen su espíritu y su inocencia, en composiciones llenas de delicadeza y ternura. Retratos en los que los niños figuran en primer plano, de cuerpo entero, inmersos en escenografías de estudio, imitando en unas interiores palaciegos, y jardines o ambientes rurales en otras.

Así, José Ramiro Mencos y Ezpeleta (12) aparece montado sobre un caballito de juguete, recortado sobre un telón de fondo neutro, con el cuerpo ligeramente ladeado y la cabeza enmarcada por un gran sombrero circular, como si fuese el nimbo de una imagen religiosa, con el caballo marcando un eje horizontal que contrasta con las líneas de fuga del suelo del estudio, que dibujan diagonales. El mismo suelo lo vemos en el retrato de Manolo Mencos y Ezpeleta, hermano del anterior (13), pero esta vez, acompañado de un telón de fondo que imita un rico salón, con boiserías y apliques de pared y una chimenea, completando la escenografía una silla. Manolo, que parece vestir un traje baturro, está situado en posición frontal, mirando con desconfianza al fotógrafo, apoyado sobre una silla y con un gran aro en las manos, mientras a sus pies descansa un perro, que otorga a la escena realismo y visos de naturalidad. También sombrero circular a modo de nimbo enmarcando la cabeza, encontramos en el retrato de un

(12) José Ramiro Mencos y Ezpeleta era hijo de Carlos Mencos y Ezpeleta, segundo marqués del Amparo, y nieto de Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, octavo conde de Guendulain.

(13) Manuel, como primogénito, heredaría de su padre el título de marqués del Amparo.

niño desconocido, infante que se sitúa en posición frontal, mirando directamente a la cámara, de pie, alzado sobre el pretil de un puente con barandilla de madera de estilo rústico, sobre la que apoya la mano. Tanto el traje que luce, como la escenografía general pretenden trasladarnos a un entorno bucólico y campestre, resaltando de esta manera, en una verdadera captación psicológica, la inocencia infantil. Más sencilla es otra fotografía en la que aparece en un primer plano un niño pequeño, Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós, todavía vestido con faldones, apoyado sobre una balaustrada clásica, y con un fondo de paisaje, con el cuerpo en posición frontal pero la cabeza ladeada atendiendo alguna señal fuera de plano. Tiene sobre el regazo un muñeco que sujeta con la mano izquierda, remarcando la amabilidad con la que Pliego retrataba a los niños. Muy similar a éste en su concepción es el retrato de una niña sentada sobre unas rocas, que ya hemos visto en otras fotografías, y con un telón de fondo con un paisaje natural, que chocan con la elegante vestimenta de la retratada. La niña figura con gesto serio, con el cuerpo en posición frontal y la cabeza vuelta, como si algo fuera de plano hubiese captado su atención.

Vemos también retratos dobles, en los que nuevamente Pliego nos sorprende con la amabilidad y dulzura con que capta a estos niños, y la introducción de variadas escenografías. Así, un telón con arquitecturas clásicas, que ya habíamos visto en el retrato de un hombre sin identificar en uniforme de gala (14), figura como fondo en el retrato de Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós, de corta edad, acompañado de un ama de cría, en posición frontal. En esta ocasión el niño se enfrenta a uno de sus primeros retratos, acompañado todavía del aya, probablemente en una fotografía cuya intención no es otra que presentar en sociedad al nuevo miembro de la familia. De la misma forma, la balaustrada clásica anteriormente citada, la volvemos a ver en la fotografía de Mercedes y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós. Ambos aparecen de pie, en actitud frontal y mirando a la cámara, Mercedes tras la balaustrada, y Tiburcio delante de ella, acompañados por Casual, el perro de la familia, que también gira la cabeza hacía

(14) Ver nota 1.

(15) La utilización de una barca como atrezzo de estudio va a ser habitual en los gabinetes fotográficos, no siendo Pliego el único que la tenía, como podemos ver en un retrato de una pareja de mujeres de Elizondo de Félix Mena. También Fernando Debas, fotógrafo madrileño, la utiliza en un retrato de la infanta Eulalia. AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J. M^a., *Opus cit* (2000), p. 125; y LÓPEZ MONDEJAR, P., *Las Fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España. 1900-1939*, Lunwerg, Madrid, 1992, p. 12.

(16) MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "*Fotografías para el recuerdo. Las órdenes militares en el baile de trajes de los duques de Fernán Núñez de 1862*", en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 545-554.

el fotógrafo, y que introduce un aire desenfadado y familiar a la imagen. La composición se centra en torno a las líneas horizontales marcadas por el perro y la balaustrada, y las verticales de ambos hermanos, todo ello nuevamente ante el telón, ya visto, con una escena de paisaje natural. De la misma sesión es otra fotografía con ambos niños en la misma balaustrada, Mercedes en la misma posición, y Tiburcio semirecostado en el suelo con un álbum de fotografías ante él, al que no presta atención, completando el atrezzo una silla. Resulta curioso la introducción de este álbum fotográfico, ya que la mayoría de estas *carte de visite* estaban destinadas a incorporarse a álbumes familiares, cuyo visionado constituía uno de los principales entretenimientos de las clases acomodadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Más escenográfico resulta el retrato de Javier y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós vestidos de marineros, en pie sobre una barca ficticia (15), con el telón de paisaje natural ya visto anteriormente de fondo. Ambos personajes están en posición frontal, formando un ángulo obtuso con sus cuerpos, recurso que ya hemos visto resulta habitual en Pliego. Los dos miran con gran atención a la cámara, pasándose un brazo por la espalda, única interrelación entre ambos, pendientes del fotógrafo. Con gran atención miran también al fotógrafo las protagonistas de la siguiente imagen, dos niñas desconocidas ataviadas con sendos disfraces, una de payaso y otra de Colombina, en línea con las fiestas de disfraces, a las que tanta afición había en el último cuarto del siglo XIX no sólo en España, sino en toda Europa (16). La composición de la escena se completa con una arquitectura gótica, en la que el telón pasa a tener mayor relevancia, ya que nos ofrece un antepecho en la ventana para dar mayor impresión de realismo a la escena.

También encontramos retratos de grupo en los que los protagonistas son los niños, aunque puedan estar acompañados de adultos. Como es el caso de Joaquín Ignacio y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós con su ama de cría, en una imagen campestre, en la que se introduce una escenografía con un puente con barandilla de madera rústica, también en

una captación naturalista, con todos los personajes mirando hacia la cámara, en actitud sorprendida, como si el fotógrafo con su presencia hubiese interrumpido el juego de los hermanos, tal y como pretender indicar las posturas e interrelación de ambos niños (17). Esta misma escenografía se va a repetir en varias de las fotografías de Pliego pertenecientes a esta colección, ya que la habíamos visto en el retrato de un niño con sombrero circular, y la volvemos a ver en una imagen de gran ternura y complicidad, el retrato de Fuencisla Bernaldo de Quirós y Muñoz (18) con sus hijas Isabel y Mercedes. En él se nos muestra a la condesa sentada en posición frontal, mirando directamente a la cámara, con una de sus hijas a sus pies, apoyada en su regazo, y la otra sobre el pretil del puente abrazándole, en un gesto de cariño hacia la madre, al par que de timidez frente al fotógrafo, ante lo cual busca la protección materna, nuevamente en un auténtico retrato psicológico que hace de Pliego un especialista en el retrato infantil.

Pero en estas fotografías de Pliego no sólo vamos a encontrarnos con retratos de complicadas escenografías, sino que también veremos otros en los que gana la sencillez y simplicidad, con imágenes de busto recortados sobre un fondo neutro, que repiten las mismas características ya vistas en los retratos de adultos. Dentro de este grupo tenemos un retrato doble infantil, cargado de romanticismo debido a la composición piramidal elegida, con los chicos uniendo sus cabezas, lo cual deja en el centro de la imagen, a la altura de los cuellos, un vacío que sirve de punto de fuga. Ambas figuras se encuentran ligeramente ladeadas, formando un ángulo obtuso, recurso ya usado por Pliego, con la cabeza vuelta hacia la derecha, absortos en la contemplación de algo fuera de plano. El tamaño y formato de esta imagen, una *carte de colibrí*, explica el primer plano de la toma, así como la proyección vertical de la mancha fotográfica. Mientras que triple es el retrato de Narcisa, Araceli y María Luisa Mencos y Ezpeleta (19), en una composición piramidal, cerrada sobre sí misma, con una gama de blancos que se funden con el fondo sobre el que se recortan, iluminando y dando volumen a los rostros gracias a las sombras del cabello y los cuellos.

(17) Esta imagen se repite en las colecciones del fondo pero variando el soporte secundario, ya que se conserva montada sobre una cartulina amarilla y sobre una negra.

(18) Fuencisla Bernaldo de Quirós y Muñoz era la mujer de Joaquín Mencos y Ezpeleta, noveno conde de Guendulain.

(19) Narcisa, Araceli y María Luisa Mencos y Ezpeleta eran hijas de Carlos Mencos y Ezpeleta, segundo marqués del Amparo, y nietas de Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, octavo conde de Guendulain.

Se trata de una composición de gran delicadeza, muy al gusto decimonónico, con intencionalidad narrativa, para dar realismo a la imagen, como si el fotógrafo no hubiese preparado la misma, sino que la captó de forma instantánea, en la que vemos a las protagonistas contemplando algo fuera del encuadre fotográfico, que les ha llamado la atención y les ha llevado a interrumpir la lectura del libro que una de ellas sustenta en las manos.

Las últimas fotografías del gabinete Pliego obedecen ya a tipologías de tarjeta postal, saliéndose en su temáticas de las obras vistas anteriormente e introduciéndose de lleno en la producción del siglo xx. Así, en una de ellas, datada en 1912, abandona el retrato en primeros planos en formato de carte que habíamos visto hasta ahora, para mostrarnos una vista interior de uno de los salones del palacio de Vesolla. En dicha habitación se dispone un árbol de navidad de gran tamaño, que centra y ocupa la totalidad del espacio fotográfico, dispuesto en un plano medio. A sus pies, rodeados de juguetes, se sitúan tres niños, Isabel Doussinague Brunet, y Martina y Paco Sánchez-Marco Doussinague, atentos y pendientes del fotógrafo, imagen íntima y familiar, en la que los niños retratados posan ante la cámara de Pliego con los regalos que acaban de recibir el día de Reyes. La imagen nos muestra además el interior de la casa, con el árbol de navidad y el belén situado al fondo, con un gran ventanal en el lado izquierdo que baña de luz la estancia, y que permite, junto a los avances técnicos, que la toma fotográfica no tenga como escenario el estudio del fotógrafo, sino la casa donde se desarrolla la escena. Y este mismo edificio es el protagonista de la siguiente imagen, una de las pocas fotografías con paisajes urbanos o monumentales y de autor navarro existentes en la colección, una vista de la fachada del palacio de Vesolla, en la calle Taconera nº 6 de Pamplona. La imagen está tomada con un ligero plano oblicuo, desde el lateral izquierdo de la calle, siguiendo las líneas de la luz, en lugar de ser una vista frontal, cortando la mancha en los laterales, haciéndola coincidir con los del edificio, abstrayéndolo de esta manera de su contexto urbano. Aunque gracias al coche que sale de la puerta principal, así como

la mujer que se sitúa en el portón lateral, podemos ubicar las medidas y proporción del mismo. Dos años más tarde, en 1914, se fecha otra imagen que nos muestra en un tercio del soporte el retrato de Blanca Carrillo de Albornoz y Elío de cuerpo entero y de perfil, elegantemente vestida, fijando su atención en un perro que tiene a los pies y colocada sobre un forillo que recrea un paisaje, y que ya hemos visto en otras de las fotografías de este estudio. La imagen está tomada en un contrapicado, y gran economía de medios, ya que la figura se presenta tan sólo acompañada del perro y con el fondo de paisaje. Centra la atención de la misma la solapa y manga de la blusa que viste doña Blanca, que ilumina el rostro y contrasta con el sombrero y el vestido. El resto de la cartulina así como el reverso está ocupado por el texto manuscrito de la carta, escrita y enviada por Micaela Elío y Magallón, llamada familiarmente “Nené”, a su hermano Elio Elío y Magallón, utilizando una fotografía de su hija Blanca. Finalmente la última de las fotografías del estudio Pliego que comprende la colección no es obra ya de Emilio Pliego, sino que está firmada por las sucesoras del fotógrafo, “Hijas de Pliego”. Realizada en formato de tarjeta postal, en ella se dispone en un primer plano el retrato de una mujer con un niño, Carmen Elorz Sánchez-Marco con Martín Sánchez-Marco, que se diferencia ya de las imágenes de carte de visite que habíamos visto hasta ahora, y que evoluciona ya hacia un retrato más naturalista, con un mayor dominio de la técnica y la utilización de la luz para moldear a los retratados, cuyo volumen se recorta sobre un fondo neutro. Ambas figuras miran directamente al fotógrafo, Carmen, visible sólo de medio cuerpo, sentada de perfil y con la cabeza vuelta hacia la cámara, sosteniendo con sus manos a Martín, que aparece de pie, en posición frontal, ajeno a la figura femenina.



E. Pliego

Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga,
conde de Guendulain. a. 1882.

Carte de Cabinet. 16,7 x 10,7 cm.



E. Pliego

Retrato femenino.

Carte de Visite. 10,8 x 6,6 cm.



E. Pliego
Fuencisla Bernaldo de Quirós.
Carte de Colibri. 7,6 x 3,9 cm.



E. Pliego
Fuencisla Bernaldo de Quirós.
Carte de Colibri. 7,5 x 3,8 cm.



E. Pliego

Retrato femenino.

Inscripción "Ángeles".

Carte de Colibri. 7,9 x 4 cm.



E. Pliego

Retrato femenino.

Carte de Colibri. 7,9 x 4 cm.



E. Pliego

Retrato femenino.

Carte de Colibri. 7,9 x 4 cm.



E. Pliego

Retrato doble infantil

Carte de Colibri. 7,9 x 4 cm.



E. Pliego

Retrato de José Sánchez del Águila.

Inscripción: "Pepe Sanchez del A."

Carte de Colibri. 7,6 x 3,9 cm



E. Pliego

Fuencisla Bernaldo de Quirós y Muñoz con sus hijas

Isabel y Mercedes Mencos Bernaldo de Quirós. c. 1888.

Carte de Cabinet. 16,5 x 10,5 cm.



E. Pliego

Manolo Mencos y Ezpeleta.

Carte de Cabinet. 16,5 x 10,5 cm.



E. Pliego

José Ramiro Mencos y Ezpeleta.

Carte de Cabinet. 16,6 x 10,6 cm.



E. Pliego

Narcisa, Araceli y María Luisa Mencos y Ezpeleta.
Carte de Boudoir. 21,8 x 12,7 cm.



E. Pliego

Carlos Mencos y Ezpeleta, marqués del Amparo,
 Micaela Elío y Magallón, marquesa de Casa Torres,
 y Blanca Carrillo de Albornoz y Elío. Inscripción:
 "Los doctores Garrido siempre en la farmacia.
 Carlos. Nené".
Carte de Boudoir. 21,5 x 12,9 cm.



E. Pliego

Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós con su aya. 1891.

Carte de Visite. 10,7 x 6,5 cm.



E. Pliego

Retrato infantil.

Carte de Visite. 9,9 x 6,2 cm.



E. Pliego

Joaquín Ignacio y Tiburcio Mencos y
Bernaldo de Quirós con su aya. 1892.
Carte de Visite. 10,5 x 6,5 cm.



E. Pliego

Retrato infantil.
Carte de Promenade. 16,6 x 10,7 cm.



E. Pliego

Francisco Castro y Mencos, conde de la Rosa, y Jerónima Tuero y Pimentel.
Carte de Cabinet. 10,6 x 16,5 cm.



E. Pliego

Retrato de dos niñas disfrazadas.
Carte de Cabinet. 16,9 x 10,9 cm.



E. Pliego

Mercedes y Tiburcio Mencos Bernaldo de
Quirós, con el perro Casual. c. 1893.
Carte de Visite. 10,6 x 6,5 cm.



E. Pliego

Mercedes y Tiburcio Mencos Bernaldo de Quirós.
c. 1893.

Carte de Visite. 9,8 x 6,2 cm.



E. Pliego

Tiburcio y Francisco Javier Mencos Bernaldo de Quirós.
c. 1896.

Carte de Cabinet. 16,5 x 10,5 cm.



E. Pliego

Retrato de un militar.

Carte Imperiale. 32,4 x 18,7 cm.



E. Pliego

Retrato de José Javier Colmenares
Vidarte.

Carte Imperiale. 32,9 x 18,8 cm.



E. Pliego

Blanca Aragón y Carrillo de Albornoz, Blanca Carrillo de Albornoz y Elío,
Micaela Elío y Magallón y María Magallón y Campuzano. Inscripción:
"Hija, madre, abuela, bisabuela. 25-7-98".

Carte de Cabinet. 14,4 x 10,5 cm.



E. Pliego

Retrato de Fernando Tuero y
Pimentel y M^a Concepción
Castro Mencos con sus hijos.
Inscripción: "Srs. De Tuero y
sus hijos".

Carte Imperiale. 25,2 x 17,2 cm.



E. Pliego

Retrato de Ramona Elío Oscariz,
señora de Areitio con sus hijos,
Alfonso, María y Anita. c. 1900.
Carte Imperiale. 25,5 x 17,4
cm.



E. Pliego

Retrato de Fausto Elío Mencos.

Carte de Visite. 10 x 6,5 cm.



E. Pliego

Retrato infantil.

Carte de Cabinet. 16,5 x 10,5 cm.



E. Pliego

Martina y Paco Sánchez-Marco Doussinague
e Isabel Doussinague Brunet en el palacio
de Vessolla. c. 1912.

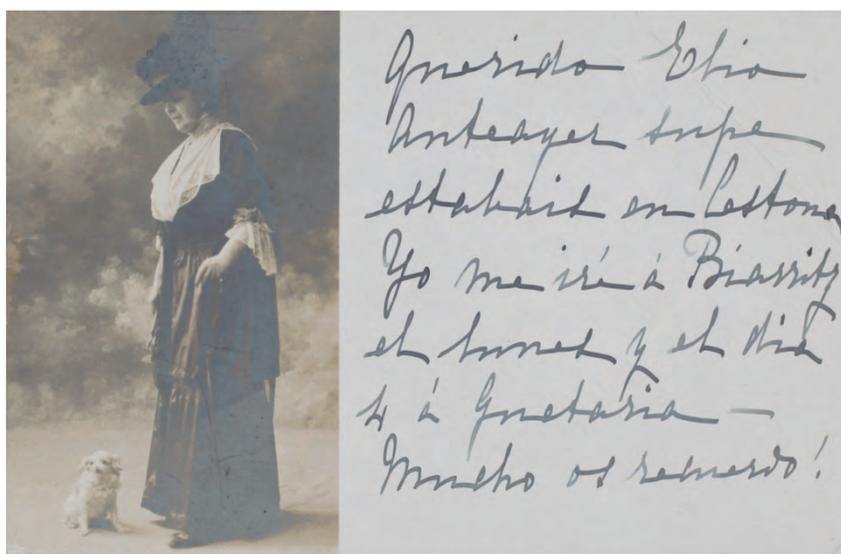
Tarjeta postal. 13,7 x 8,5 cm.



E. Pliego

Palacio de Vesolla.

Tarjeta postal. 13,8 x 8,5 cm.



E. Pliego

Retrato femenino. Inscripción: "Querido Elío anteayer supe estabais en Cestona. Yo me iré a Biarritz el lunes y el día 4 a Guetaria. Mucho os recuerdo! Ahí te mando a tu sobrina, aunque no ha resultado nada favorecida. Dar noticias vuestras al matrimonio. Vuestra hermana que os quiere. Nené. Pamplona, 23-7-14".

Tarjeta postal. 8,8 x 13,5 cm.



E. Pliego

Cármén Elorz Sánchez-Marco
y Martín Sánchez-Marco

Inscripción: "Te envían un abrazo muy
fuerte Martín y Carmenchu".

Tarjeta postal. 13,2 x 8,2 cm.

Marcelino García

Marcelino García “*Catoles*” (1903-1927) Junto a los fotógrafos asentados en Pamplona, nos vamos a encontrar con otros maestros que abrirán sus gabinetes en otras villas y ciudades navarras, caso de Marcelino García “*Catoles*”, que abrió un estudio fotográfico en Corella (1). García era también un renombrado pintor, cuya obra, tanto pintura religiosa como retratos, se conserva en Corella, realizando en 1922 las pinturas del presbiterio del convento de Carmelitas Descalzos de dicha ciudad (2). Las primeras noticias de García como fotógrafo las tenemos en los programas de fiestas de dicha población de 1903 y 1904, donde insertó sendos anuncios de su estudio. Nuevamente lo volvemos a ver en el programa de 1927, aunque no como anunciante, sino como autor de las fotografías del mismo (3). Dicho fotógrafo cedió su archivo, compuesto por negativos y positivos, para su custodia al corellano Juan Escudero, quien a su vez lo donó al ayuntamiento de Corella, en cuyo archivo se custodia hoy día.

De este fotógrafo sólo se conserva en la colección del marqués de la Real Defensa una fotografía, una vista de la portada de la casa de los Sesma o de las Cadenas, tomada desde un ángulo lateral, en un ligero contrapicado, con el edificio saliéndose del encuadre por la parte superior y lateral, marcando el punto de fuga horizontal hacia el lado izquierdo gracias a las líneas del balcón y de la calzada. En el soporte secundario, bajo la mancha fotográfica, en el ángulo derecho, figura estampado el sello en tinta tipográfica del autor “*Marcelino García. Mayor 50. Corella (Navarra)*”, mientras que en el centro se dispone un sello seco con el escudo con la versión corta de las armas de España, enmarcado por el Toisón de oro, timbrado por corona y cubierto por el manto de Grande de España.

(1) FONTANELLA, L., Op. Cit., p. 218; y CÁNOVAS, C., Op. Cit., p. 17.

(2) ARRESE, *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, 1963, p. 317.

(3) PERALTA ALIAGA, F. *Corella de Gala*, Corella, 1903 y 1904. Y *Corella 1927. Programa oficial de festejos y anunciador de la Industria y Comercio*, Corella 1927.



MARCELINO GARCÍA
MAYOR 50
CORELLA (NAVARRA)

M. García

Casa de las Cadenas de Corella.
25,4 x 16,8 cm.

José Roldán Bidaburu

El fotógrafo José Roldán Bidaburu (1860-1934) (1), oriundo de Mondragón (Guipúzcoa), instaló en 1882 su estudio en Pamplona, en la plaza del Castillo nº 48. Debido al derribo de este edificio, y tras la construcción del conocido como casa del Café Iruña al lado del mismo, se trasladaría al último piso de este último en 1887. Alrededor de 1880 Roldán formó un gabinete único con Emilio Pliego, unión que se rompió al poco tiempo, y posteriormente, en 1887, se asoció con Félix Mena Martín (1861-1935), con quien le vemos ya en enero de 1888. Esta asociación perduró hasta 1899, cuando ambos fotógrafos se separaron y montaron estudios independientes, que luego fueron continuados por sus hijos. La ubicación del gabinete Roldán no se mantuvo fija en el edificio del Iruña, ya que las tarjetas comerciales del estudio señalan diferentes cambios de localización, números 35, 44 y 48 de la plaza, emplazándose a partir de 1910 el estudio Roldán e Hijo en la plaza del Castillo número 40. El gabinete de Roldán se dedicó principalmente al retrato de estudio, algunos de ellos de corte costumbrista, y junto a éstos también realizaba otro tipo de fotografías, como vistas de la ciudad y de acontecimientos sociales de la misma.

De esta forma, en las fotografías aquí conservadas observamos los dos temas centrales en la producción de Roldán, los retratos de estudio y las fotografías de acontecimientos sociales de Pamplona. Al primer grupo pertenecen unas serie de *carte* que repiten los modelos temáticos y formales ya vistos a la hora de hablar de las imágenes conservadas de Ducloux y Pliego. Encontramos retratos individuales y de grupo, unos de medio cuerpo y recortados sobre un fondo neutro, con los perfiles difuminados, y otros enmarcados por una escenografía de estudio. Al primero de los modelos, y dentro de los retratos femeninos, se conserva la fotografía de María Dolores (2) Elío y Mencos, fechado en 1902, representada de busto, con un rico juego de curvas, el cuerpo ladeado y la cabeza girada mirando hacia atrás, creando un ritmo sinuoso en ese. La luz incide en el rostro de la mujer, enmarcado por los tonos más oscuros del vestido y el cabello con el sombrero, difuminándose su perfil sobre un fondo neutro.

(1) FONTANELLA, L., Op. Cit., p. 218; CÁNOVAS, C., Op. Cit., pp. 14-15; y AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J.Mª, Op. Cit. (2000), pp. 67-68.

(2) María Dolores era nieta por línea materna del octavo conde de Guendulain, y por línea paterna del primer duque de Elío.

Muy similar en la disposición de las damas es el retrato de grupo de Narcisa, Araceli y María Luisa Mencos y Ezpeleta (3), en las que las cabezas, cuyo volumen se construye por medio de la luz, se resaltan sobre la sinfonía de blancos orquestada por sus vestiduras y el fondo sobre el que se asientan. La composición se resuelve en formato horizontal, tanto la colocación de los personajes como la propia fotografía, las tres en posición ligeramente ladeada y con la mirada vuelta hacia un punto fuera de plano, en una articulación muy similar a la que se dispone en la fotografía de Emilio Pliego de las cuatro generaciones de mujeres de la casa de Elío.

En lo tocante a retratos masculinos podemos diferenciar también entre los que presentan a la figura en solitario o en grupo. A esta segunda categoría corresponde el de Manuel, José Ramiro y Roberto Mencos y Ezpeleta (4), siguiendo los modelos ya vistos de *carte*, retratos de estudio en la que los personajes se hayan envueltos por una cuidada escenografía, en este caso de gran sencillez. Así, las figuras de los Mencos Ezpeleta se presentan en un plano medio, alrededor de una mesa que distribuye y centra el espacio, recortados sobre un discreto forllo. Uno de los niños aparece sentado sobre la mesa, con el cuerpo ladeado y la cabeza girada hacia el otro lado, vestido de negro, en contraste con las vestimentas más claras de sus hermanos. Estos se sitúan a ambos lados de la mesa, con el cuerpo ligeramente ladeado y cruzando una pierna, casi en posición espejeada, estableciendo con las miradas diagonales que se cruzan en el centro, sobre la figura de su hermano. El fotógrafo establece un juego cromático con la alternancia de las figuras, centrando la composición los tonos más oscuros. Mientras que los tres personajes centran su mirada en puntos diferentes fuera del encuadre, en actitud distante y ausente, sin interrelacionarse entre ellos, salvo por el discreto gesto de uno de los hermanos, que apoya su mano sobre el hombro del niño que está sentado en la mesa. Al grupo de retratos masculinos individuales pertenecen cuatro fotografías que gracias a la inscripción que presenta una de ellas pueden datarse alrededor de 1915. La primera es de Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós, repre-

(3) Narcisa, Araceli y María Luisa Mencos y Ezpeleta eran hijas de Carlos Mencos y Ezpeleta, segundo marqués del Amparo, y nietas de Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, octavo conde de Guendulain, y por tanto hermanas de Manuel, José Ramiro y Roberto Mencos y Ezpeleta.

(4) Manuel, José Ramiro y Roberto Mencos y Ezpeleta eran hijos de Carlos Mencos y Ezpeleta, segundo marqués del Amparo, y nietos de Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, octavo conde de Guendulain, y por tanto hermanos de Narcisa, Araceli y María Luisa Mencos y Ezpeleta. Entre las fotografías de Emilio Pliego hemos visto ya retratos infantiles de Manuel y José Ramiro.

sentado como soldado del regimiento América nº 14 (5), siguiendo los modelos de *carte de visite* ya vistos, sentado en un sillón de mimbre ante un telón de fondo con motivo de paisaje. Don Tiburcio aparece en posición ladeada, con las piernas cruzadas y las manos apoyadas sobre los brazos del sillón, mirando directamente a cámara, en una captación psicológica segura y confiada. Su figura, en un primer plano, ocupa por completo la mancha fotográfica, en una escenografía de gran discreción, que centra toda la atención en la figura del retratado. Composición igual a ésta, tanto en su disposición como en los elementos del atrezo, es la del retrato de Roberto Mencos y Ezpeleta (6), también vestido de militar. Y de este mismo personaje, es un retrato de busto, con la misma edad que la anterior, con traje y corbata, en posición ligeramente ladeada, la mirada ausente, recortada sobre un fondo de paisaje. Esta fotografía presenta una dedicatoria manuscrita de Roberto a su tía Fuencisla (7), con fecha de 1915, lo que nos permite datar estas imágenes. Similar a los dos primeros retratos es el de Manuel Mencos y Ezpeleta, hermano mayor de Roberto (8), sentado sobre un banquito de madera, vestido de civil y con sombrero, con el rostro ausente, una mano en el regazo y la otra apoyada en el brazo del banco, sosteniendo un cigarro al que no parece prestar atención. Manuel se dispone sobre un fondo de paisaje ya visto, ligeramente ladeado y cruzando las piernas, en posición contraria a la del banquito, logrando así el fotógrafo un juego de diagonales que dan sensación de inestabilidad. Todos estos retratos, a pesar de su economía de medios, nos transmiten la dignidad de los retratados, en una imagen estereotipada que nos representa el estatus de los mismos, al igual que ocurría con los personajes representados en las *carte* ya vistas.

(5) Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós, realizó el servicio militar en la tercera compañía del quinto batallón del regimiento América nº 14 entre 1912 y 1915.

(6) Ver nota 4.

(7) María Fuencisla Bernaldo de Quirós y Muñoz, marquesa de Eslava y esposa de Joaquín Mencos y Ezpeleta, noveno conde de Guendulain.

(8) Ver nota 4. Como primogénito heredó el marquesado del Amparo.

José Roldán Zalba

A la muerte de José Roldán Bidaburu, fue su hijo José Roldán Zalba (1891-1965) (1) quien continuó con el estudio fotográfico, ubicado desde 1910 en la Plaza del Castillo nº 40. Debido al paso del tiempo y a las novedades del arte fotográfico, vamos a ver un cambio sustancial tanto en la técnica de realización de estas imágenes, como en la temática y concepción de las mismas. Las *carte de visite* caerán en desuso y la fotografía adquirirá más un carácter comercial y documental, con imágenes que recogerán la vida diaria no sólo de los miembros de la familia y allegados, sino que también captarán el pulso de los acontecimientos sociales de la ciudad, con una mayor demanda de imágenes para la prensa. Igualmente los sellos artísticos que habíamos visto estampados en las fotografías anteriores, que además de atestiguar la autoría de las mismas servían de imagen publicitaria del gabinete, se sustituirán por sencillos cuños de tinta que indiquen el autor y la localización del estudio que había realizado esas imágenes. De esta forma, José Roldán Zalba va a centrar su producción no tanto en los retratos de estudio, sino en las fotografías que van a plasmar el pulso de la ciudad, captando los acontecimientos sociales, institucionales y demás que en ella se celebran, así como reportajes gráficos para su publicación en prensa, y como no, imágenes de las fiestas de San Fermín.

Así, testimonio de la vida de la ciudad es la imagen del baldaquino montado en la plaza Príncipe de Viana para el Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Pamplona en septiembre de 1946, copia del de Bernini de San Pedro del Vaticano. Se trata de una fotografía tomada en contrapicado para resaltar la monumentalidad del baldaquino, al que se llegaba por una escalinata adornada con una alfombra roja, que crea un línea de fuga hacia el centro de la imagen, remarcado por las dos líneas de sacerdotes que suben la escalinata, en paralelo a la alfombra. Junto a la fotografía de la casa de las Cadenas de Corella, obra de Marcelino García, y la de la fachada del palacio de Vesolla, de Emilio Pliego, es la única imagen urbana de autor navarro conocido existente en esta colección.

También de José Roldán Zalba es el reportaje fotográfico de la boda

(1) CÁNOVAS, C., Op. Cit., p. 15; y AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J.M^ª., Op. Cit. (2000), p. 68.

de Pilar Mencos y del Arco, marquesa de Eslava y heredera del condado de Guendulain, con Rafael Londaiz y de la Plaza en 1947 (2), en el que recoge una foto en primer plano de los contrayentes, de medio cuerpo, así como diferentes imágenes de los novios y los invitados durante el banquete, la mayoría con planos picados y oblicuos, y con los protagonistas ajenos a la presencia del fotógrafo. Entre éstos vemos a los condes de París (3), presidiendo junto a los novios la mesa principal, o a don Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós vestido con uniforme de caballero de Santiago. Estas imágenes, que tienen un carácter privado, constituyen también un testimonio de la vida social de la Pamplona de la época, dada la relevancia de la familia, ya que esta boda constituyó todo un acontecimiento social en su momento, no sólo por la calidad de los contrayentes, sino también por la de los invitados. Roldán realizó estas fotografías no en calidad de un encargo de los novios, sino en su labor de reportero gráfico, cubriendo la noticia para la prensa, al igual que otros fotógrafos, como José Galle, cuyas imágenes ilustraron la reseña periodística de *Diario de Navarra* (4).

(2) La reseña periodística de este acontecimiento fue publicada por *Diario de Navarra* e ilustrada con sendas fotografías de Galle. *Diario de Navarra*, sábado, 13 de septiembre de 1947, pp. 1 y 4.

(3) Enrique de Orleans e Isabel de Orleans Braganza, condes de París y pretendientes a la corona de Francia, residieron durante un tiempo en Pamplona tras el fin de la II Guerra Mundial, donde entablaron amistad con la familia Mencos.

(4) Ver nota 2.



Roldán e Hijo

Retrato de Manolo, J. Ramiro y Roberto Mencos y Ezpeleta.

Carte de Cabinet. 16,6 x 10,7 cm.



Roldán e Hijo

Retrato de Araceli, M^a Luisa y Narcisa Mencos y Ezpeleta.

Carte Imperiale. 17,9 x 24,9 cm.



Roldán

Retrato de Roberto Mencos y Ezpeleta.
Tarjeta postal. 13,4 x 8,4 cm.



Roldán

Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós. Soldado en
la 3ª compañía, 5º Batallón del entonces regimiento
América nº 14. c.1915.
13,5 x 8,4 cm.

Roldán e Hijo

Retrato de Roberto Mencos y Ezpeleta.
Inscripción: "A mi querida tía
Fuencisla de Roberto. 15-1-1915".
23 x 14,4 cm.





Roldán e Hijo

Retrato de Roberto Mencos y Ezpeleta.

Tarjeta postal. 13,5 x 8,4 cm.



Roldán

Baldaqüino para el Congreso Eucarístico. 1946.

Tarjeta postal. 13,2 x 8,2 cm.

J. Roldán

Los marqueses de
Eslava el día de
su boda. 1947.
8,2 x 13,4 cm.



J. Roldán

Boda de los futuros
condes de Guendulain.
La mesa presidencial
con los contrayentes
entre los condes de
París. 1947.
8,3 x 13,5 cm.





Roldán

Boda de los marquese de Eslava futuros condes de Guendulain. Los novios con la condesa de Paris. 1947.
8,5 x 13,5 cm.



Roldán

El marqués de la Real Defensa junto a otros invitados. 1947.
8,4 x 13,5 cm.

José Galle

José Galle Gallego (1898-1983) (1), aunque nacido en Valladolid había desarrollado su carrera en Madrid y San Sebastián, asentándose finalmente en Pamplona. En esta ciudad abrió un estudio fotográfico justo antes del comienzo de la Guerra Civil, en un principio asociado con su hermanastro Rafael Bozano Gallego, de quien se separó una vez finalizada dicha tienda. Galle compaginó su trabajo en el estudio fotográfico, situado en la plaza Blanca de Navarra, con su labor como corresponsal gráfico de varios medios de comunicación, tanto de tirada local como nacional. A partir de los años cincuenta le ayudó en el estudio su hijo, también fotógrafo, Fernando Galle Zumealde (1928-1982), quien heredaría el mismo a la muerte de su padre, cuyas obras se confunden.

Tal y como sucedía con las fotografías de Roldán Zalba, las de José Galle se alejan también de las imágenes que habíamos visto hasta ahora, en las que dominaban los retratos de estudio, para pasar a primar aquellas fotografías que tienen un carácter documental, como testimonio de diferentes actos sociales y acontecimientos tanto privados como públicos que tuvieron lugar en Pamplona. Sin embargo no abandonó el retrato de estudio, complementándolo también con otros realizados en el exterior, posibles gracias a los avances técnicos en la fotografía. Igualmente, en algunas imágenes todavía quedan resabios de la estética de las *carte de visite*, como podemos ver en el retrato de María Teresa Gaztelu y Elío, marquesa de la Lealtad y de Góngora, vestida de enfermera, en primer plano, de medio cuerpo, en posición ligeramente ladeada, pero mirando directamente a la cámara, sobre un telón de fondo de paisaje. Compositivamente esta imagen sigue los modelos de *carte de visite* de la centuria anterior, siendo similar a las fotografías que hemos visto en Coyne, Ducloux o Pliego. Sin embargo, estos retratos carecen ya de la funcionalidad de estas últimas, y por lo general son imágenes de mayor tamaño que las anteriores, no estandarizadas y con un carácter privado. En ellos podemos ver la influencia del cine, con la utilización de primeros planos que se recortan sobre fondos neutros, utilizando la luz para moldear los rostros. A este modelo responde

(1) CÁNOVAS, C., Op. Cit., p. 17; y AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J.M^a., Op. Cit. (2000), p. 52.

la fotografía de Isabel Doussinague y Brunet, en la que figura de busto, ocupando la totalidad de la mancha fotográfica, ligeramente ladeada, y con un bello juego de luces y sombras que moldea y capta su imagen, centrada en el rostro y el cuello, que resaltan gracias a la luz sobre el sombrero y abrigo que los enmarcan.

Sin embargo, la mayoría de las fotografías de Galle presentes en la colección van a girar en torno a actos y acontecimientos sociales, tanto privados como públicos, celebrados en Pamplona a lo largo de estos años, y en los que participaron los marqueses. Así, a actos privados corresponde una fotografía que recoge la celebración de un cumpleaños infantil en 1953, en el que se abre la toma para abarcar la totalidad de las invitadas al mismo, situadas en torno a una mesa que centra la imagen. Las niñas objetivo del fotógrafo, Conchita Arraiza, María Dolores Mayssonave, Arancha Erroz, Carmen Gorricho, Fefa Irujo y Amaya Indave, la homenajeadas, se muestran en actitudes variadas, atentas al fotógrafo unas, a un punto fuera de cámara otras, y distraídas las menos. Al mismo concepto responden las instantáneas de don Tiburcio con la condesa de París en una comida, o la del arzobispo de Pamplona, Enrique Delgado Gómez, felicitando a Conchita Arraiza y a otra niña el día de su comunión. En todos los casos, estas imágenes están tomadas de manera apresurada, captando a los personajes que en ellas aparecen de forma instantánea, sin posar, lo que nos produce variedad de enfoques, tanto frontales como laterales, de cuerpo entero o medio cuerpo. En ellas los protagonistas figuran en diferentes actitudes, bien ajenos al fotógrafo, como en la toma de don Tiburcio junto a la condesa de París, o en la de las niñas de la primera comunión, en la que éstas incluso aparecen de espaldas, o bien posando para la cámara, como algunas de las niñas del cumpleaños.

Consideración de acto privado pero con trascendencia pública tiene la celebración de las bodas de plata de los marqueses de la Real Defensa el 2 de julio de 1958. En una de ellas podemos ver a don Tiburcio y doña Isabel en la puerta de la catedral, de cuerpo entero, en posición fron-



Joaquín Ignacio Mencos

El marqués de la Real Defensa en la boda de Blanca Elío y Gaztelu y Juan Antonio Ibarra e Ibarra. 1965.

7,4 x 10,6 cm.

tal, con ambos personajes mirando directamente a la cámara, posando para el fotógrafo. Mientras que en otra, captada en la celebración posterior en los jardines del palacio de Olza, vemos a los marqueses junto a otros invitados, Pili Elorz y Carlos Sánchez-Marco. En esta imagen, de proyección horizontal, tan sólo la marquesa permanece atenta al fotógrafo, mientras que los demás prestan atención a un punto fuera de cámara. Aunque se trata de un acontecimiento privado, celebración familiar de unas bodas de plata, debido a que los marqueses eran personajes prominentes de la sociedad pamplonesa del momento, adquiere relevancia pú-



Joaquín Ignacio Mencos

Boda de Blanca Elío y Gaztelu y Juan Antonio Ibarra e Ibarra.

El fotografiado es el padre del novio, Javier Ibarra. 1965.

7,6 x 0,6 cm.

(2) La prensa recoge la celebración de las bodas de plata de los marqueses de la Real Defensa, señalando como se celebró una misa en la catedral, tras de lo cual la marquesa regaló a Nuestra Señora del Sagrario un valioso collar de perlas, pieza que todavía se conserva en el tesoro catedralicio. *Diario de Navarra*, jueves, 3 de julio de 1958, p. 8.

(3) Blanca Elío y Gaztelu era hija de Rafael Elío y Gaztelu, noveno marqués de Vesolla.

blica, siendo recogida la noticia en la prensa local. Ejemplo de ello es el reportaje publicado por *Diario de Navarra* del 3 de julio de 1958, que se ilustra con una foto de los marqueses y su hijo en los reclinatorios situados ante el altar de la capilla del palacio de Olza, imagen captada por el estudio Galle (2). Y lo mismo ocurre con la boda de Blanca Elío y Gaztelu (3) y Juan Antonio Ibarra e Ibarra, en las que las fotografías se centran en los novios y en los invitados, que son captados en el momento de entrada y salida de la iglesia, así como en la fiesta posterior. En ellas, los personajes se muestran ajenos a la presencia de las cámaras, a las que no

prestan atención ni posan para ellas, con diversidad de planos muy abiertos, en diagonal o picados, imágenes mal encuadradas, y personajes de espaldas, en fotografías que pierden su valor artístico e incluso profesional, y que pasan a tener tan sólo un valor documental del acontecimiento celebrado. Estas capturas no difieren de las realizadas por uno de los invitados a la boda, don Joaquín Mencos Doussinague, fotógrafo aficionado, entre las que nos encontramos fotografías muy similares a las anteriores y otras perfectamente encuadradas y tomadas, como sendas imágenes de don Tiburcio posando, con uniforme de caballero de Santiago, de medio cuerpo y frontal, mirando directamente al fotógrafo, enmarcado dentro del interior casi neutro de su casa. Muestra del interés social que estas celebraciones despertaban en la ciudad es el público congregado en el exterior de la capilla de San Fermín para ver a los novios y a los invitados, así como los fotógrafos que cubrieron el acontecimiento, a los que se puede ver en una de las imágenes tomadas por don Joaquín. Igualmente, la noticia de esta celebración fue publicada tanto por la prensa local, como recoge Diario de Navarra, que la ilustra con una de las fotografías del estudio Galle (4), como nacional, caso de los periódicos ABC y La Vanguardia, aunque estos medios no ilustraron la reseña con ninguna fotografía (5).

A caballo entre lo privado y lo público nos encontramos las imágenes captadas en las representaciones teatrales infantiles de las fiestas de catequesis, en las que los catecúmenos actuaban interpretando diferentes números. Así, se conserva una instantánea donde aparecen Tomás Gaytan de Ayala, Joaquín Mencos Doussinague, Francisco Galán, Alberto Doria, y Alfonso G. Pineda interpretando la canción de los limpiabotas (6). Y otra en la que aparecen, también cantando, Isabel Elío y Gaztelu y Cristina Sánchez-Marco Mendizábal (7). Se trata de fotografías de formato horizontal, para permitir captar en su totalidad a la fila de niños que están sobre el escenario, tomadas desde uno de los ángulos, en disposición oblicua, con un punto de fuga lateral. Los niños aparecen posando ante la cámara, mirando

(4) *Diario de Navarra*, 23 de agosto de 1963, p. 3.

(5) *ABC*, 31 de agosto de 1963, p. 32, y *La Vanguardia*, 7 de septiembre de 1963, p. 19.

(6) La canción de *Somos los limpiabotas* que cantó, entre otros, Joaquín Mencos, decía así: Somos los limpiabotas / que recorremos la población, / catachín - catachén / catachín - catachón. / Somos los personajes / que dan más lustre / á la nación, catachín - catachén / catachín - catachón. / Este betún que usamos / no sé que tiene / que al cepillar, / todo el calzado rompe / por las punteras / y por detrás. / Por eso el señorito / que en nuestras manos / viene á caer, / ya puede al otro día / llevar las botas / á componer. / La otra mañana / vino á limpiarse / los zapatitos / don Serafín, / cómo estarían los pobrecillos / que le limpiamos / el calcetín. / Dijo que quería / ía, ía, / que le dieran mate / ate, ate, / 'y lo que quería / ía, ía, / era un disparate / ate, ate. / Porque aquel becerro / erro, erro, / viejo por demás / más, más, / nuestros ingredientes / todo lo abrasaban / y despelejaban / con el aguarrás. / Nosotros usamos betún / y hacemos charol / y ponemos la tienda / arrimada á un farol. / Y no nos asusta pardiez / tener que limpiar / doce pares de botas así / y veinticuatro y media / de las de montar. / Vámonos corriendo / endo, endo, / vamos á limpiar / ar, ar, / todas las botinas / y el calzado entero / de la capital. / catachín - catachén / catachín - catachón.

(7) Isabel Elío y Gaztelu era hija de Rafael Elío y Gazte-

lu, noveno marqués de Velsolla, mientras que Cristina Sánchez-Marco Mendizábal era hija de Antonio Sánchez-Marco Doussinague.

directamente hacía el fotógrafo, mientras las niñas son ajenas a su presencia, y se muestran interpretando el baile frente al público congregado, que se encuentra fuera de plano, ofreciendo al fotógrafo su perfil. En ambos casos, el encuadre de la cámara no llega a englobar con totalidad al grupo, que se escapa por uno de los laterales, en el caso de los niños, y por los dos en la imagen de las niñas.

Otras de las fotografías con este carácter obedecen a posados de grupo. El primero recoge a los participantes en una peregrinación a Lourdes, presidida por el arzobispo don Enrique Delgado Gómez, entre los que se encontraba la marquesa de la Real Defensa. Tomada en un plano general, con los peregrinos colocados en una escalera, tal y como todavía hoy se siguen componiendo las fotos de este tipo, todos posando para el fotógrafo que se coloca en posición frontal. Sin embargo, la instantánea captada por Galle nos ofrece un punto de vista lateral, tomando al grupo en un ligero escorzo, lo que nos indica la presencia de dos reporteros o más, no siendo él para el que posaban los peregrinos. Otra de las instantáneas nos muestra a un grupo de personas posando en un interior, mirando directamente a la cámara y atentos al fotógrafo, quien los ha situado en cuatro filas y a diferentes alturas, de tal manera que nadie quede oculto. En el grupo, sentadas en el lado izquierdo de la segunda fila, figuran la marquesa de la Real Defensa y la condesa de París, que en un gesto de complicidad se cogen de la mano, mientras que en la última fila, suponemos que subido a una silla, se sitúa don Tiburcio. Finalmente, se conservan sendas fotografías del “*paso del ecuador*” en su licenciatura de perito agrícola de Joaquín Ignacio Mencos Doussinague, el 12 de marzo de 1966. Se trata de posados muy similares en cuanto a su composición al primero, en la que el grupo está captado de frente, pero con un encuadre frontal, en primer plano, ocupando la casi totalidad de la mancha. Este tipo de fotografías obedecen a encargos rutinarios a un estudio fotográfico, tal y como hoy se sigue haciendo, que inmortalizan diversos momentos de la vida de la ciudad por expreso deseo de sus participantes, bien con un carácter público,

como es la foto de la peregrinación, que podría servir de recordatorio a los peregrinos e incluso de ilustración en la prensa local, o bien con un carácter más privado, como es la foto de paso del ecuador, que responde a una demanda estrictamente personal tanto de la escuela de peritos como de los propios alumnos, que de este modo guardan un recuerdo del mismo y que no tiene mayor trascendencia pública.

Y finalmente no podían faltar entre estas imágenes las fotografías de tema sanferminero, recurrentes entre los fotógrafos pamploneses a partir de mediados de la centuria. En el caso de Galle nos encontramos con dos temáticas diferentes, una de carácter social, como es la captura de la presencia de los marqueses acompañados de otros familiares en la barrera de la plaza de toros. En estas imágenes, tomadas desde un lateral, en escorzo y con un plano muy abierto, los personajes retratados son ajenos al fotógrafo, atentos como están a lo que sucede en la plaza. Y otra en la que recoge diferentes instantáneas de los encierros, con imágenes vibrantes, llenas de movimiento y que transmiten la tensión del momento, todas ellas tomadas en el callejón de entrada a la plaza. Se trata de fotografías tomadas en picado, debido a la posición del fotógrafo, de plano abierto, en las que prima la intención narrativa, en este caso de gran dramatismo, con un toro embistiendo a varios mozos. Debido a la intensidad del momento captado, nos encontramos con imágenes que dan importancia a la instantaneidad frente a la técnica, ya que varias de ellas presentan en primer plano un objeto desenfocado que se introduce en el campo de la imagen. Y frente a ellas una fotografía de la manada de toros conducida por los pastores saltando un montón en el callejón, con un hábil manejo de las luces y sombras, con una gradación lumínica desde la parte inferior de la toma a la superior de gran plasticidad. Se trata de una imagen atemporal, que trasciende lo documental para presentarnos el encierro de manera artística.



J. Galle

Retrato de María Teresa Gaztelu y Elío.

c. 1936.

10,5 x 7,4 cm.

J. Galle

Tomás Gaytan de Ayala,
Joaquín Mencos, Fran-
cisco Galán, Alberto
Doria y Alfonso G. Pi-
neda en la función en
las catequistas.

8,5 x 13,6 cm.



J. Galle

Isabel Elío y
Gaztelu y Cristina
Sánchez-Marco
Mendizábal en la
función de las
catequistas.

8,9 x 14,2 cm





J. Galle

Retrato de Isabel Doussinague
y Brunet.

23,4 x 17,4 cm.

J. Galle
Grupo de peregrinos
a Lourdes.
8,5 x 13,8 cm.



J. Galle
Fiesta de cumpleaños
infantil. 1953.
6,1 x 8,6 cm





J. Galle

Primera comunión de
Conchita Arraiza.

8,7 x 13,5 cm.



J. Galle

Los marqueses de la Real Defensa
en sus bodas de plata. 1958.

17,7 x 12,5 cm.



J. Galle
Retrato de grupo.
8,4 x 13,5 cm



J. Galle
La condesa de París,
el marqués de la Real
Defensa y Luis
Arellano.
8,5 x 13,7 cm.



J. Galle

La condesa de París junto al marqués
de la Real Defensa.

13,8 x 8,5 cm.



J. Galle
Retrato de Blanca Elío y Gaztelu
el día de su boda. 1965.
14,8 x 10,5 cm.



J. Galle

Boda de Blanca Elío y Gaztelu y
Juan Antonio Ibarra e Ibarra. 1965.
10,6 x 14,8 cm.



J. Galle

Los marqueses de la Real Defensa junto a otros invitados en la boda de Blanca Elío y Gaztelu y Juan Antonio Ibarra e Ibarra. 1965.

10,5 x 14,8 cm.



J. Galle

Invitados a la boda de Blanca Elfo y Gaztelu
y Juan Antonio Ibarra e Ibarra. 1965.

10,5 x 14,8 cm.



J. Galle
Paso del Ecuador. Escuela
de Peritos. Grupo de libre.
1966.
7,5 x 10,5 cm.



J. Galle
Paso del Ecuador. Escuela
de Peritos. 1966.
7,4 x 10,5 cm.

J. Galle

Los marqueses de la
Real Defensa en los
toros en sanfermines.
7,9 x 13,7 cm



J. Galle

El marqués de la Real
Defensa en los toros
en sanfermines.
8,5 x 13,5 cm.





J. Galle

Cogidas en el Callejón.

18,2 x 24 cm.



J. Galle
Cogidas en el Callejón.
24,1 x 18,3 cm.



J. Galle

Cogidas en el Callejón.

18,3 x 24,1 cm.



J. Galle

Cogidas en el Callejón.

17,5 x 22,9 cm.



J. Galle
Montón en el Callejón.
16,1 x 22,8 cm.

Agustín Zaragüeta Colmenares (1) (1858-1929), fotógrafo oriundo de San Sebastián, se estableció en 1879 en Pamplona abriendo un gabinete fotográfico en la ciudad (2). Aquí contrajo matrimonio con Luisa Zabalo Alzugaray, y fueron padres, entre otros, de Gerardo Zaragüeta Zabalo (1895-1985), quien continuó con el estudio de fotografía a partir de 1920 y hasta 1960. Se cree que se habría formado en Francia, con fotógrafos como los sucesores de los ópticos Chevalier, junto a Leopoldo Ducloux, con quien habría formado sociedad al instalarse en Pamplona en la década de los 80 del siglo XIX, tal y como podemos ver por varios respaldos con un sello de autoría de ambos fotógrafos. Tras la disolución de la sociedad en 1885, Zaragüeta abrió su estudio en la plaza del Castillo, quedándose con algunos de los enseres que antes habían pertenecido a Ducloux, como lo demuestra el hecho de que en sendas obras de Zaragüeta de hacia 1900 se sitúe como fondo un telón usado ya por Pliego, quien había sido socio de Ducloux (3). Zaragüeta fue uno de los fotógrafos más populares del último cuarto de siglo en Pamplona, sobre todo dentro del estamento militar, como lo demuestran las coplillas que se cantaban en la ciudad y que recoge Ignacio Baleztena (4). Durante mucho tiempo Zaragüeta se jactó de ser el dueño del estudio fotográfico más antiguo de Pamplona, aunque tal honor le correspondió a Anselmo María Coyne.

A pesar de la fama adquirida por este establecimiento fotográfico, en esta colección no se conserva más que un retrato realizado por él, en formato de tarjeta postal y fechado hacia 1916. El protagonista es Antonio Sánchez-Marco y Doussinague (5), vestido de militar y con el famoso puro de la coplilla en la mano, probablemente en una de las composiciones más repetidas y famosas del gabinete Zaragüeta. Antonio se retrata en primer plano, ligeramente contrapicado, lo que da mayor realce a su figura, captada de cuerpo entero, con las piernas cruzadas y posición levemente ladeada, mirando directamente a la cámara, lo que contrasta con la actitud informal de la toma. Está enmarcado por una sobria escenografía de estudio, con la mano apoyada sobre una peana que sustenta un jarrón, y recortado sobre un telón de fondo con un motivo paisajístico. Esta misma peana la vemos

Agustín Zaragüeta

(1) FONTANELLA, L., Op. Cit., p. 218; CÁNOVAS, C., Op. Cit., pp. 11-12; y AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J.M^º., Op. Cit. (2000), pp. 66-67; y ZUBIAUR CARREÑO, F. J., Opus cit. (2) Las razones que se han barajado para el establecimiento de Zaragüeta en la ciudad se basan en el parentesco cercano que tenía este fotógrafo con José Javier Colmenares Vidarte, alcalde de la ciudad, o bien en las relaciones comerciales que su padre tenía con una empresa harinera pamplonesa. ZUBIAUR CARREÑO, F. J., Opus cit, p. 15; y ELIZALDE MARQUINA, E., *“Acto oficial de la colocación de la primera piedra del Palacio de la Audiencia de Pamplona el 13 de julio de 1890, por Agustín Zaragüeta Colmenares (Museo de Navarra)”*, en *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, 2011, p. 273.

(3) ZUBIAUR CARREÑO, F. J., Op. Cit., pp. 34-35.

(4) *“Joshe Miel de Zabalera, a Pamplona vino soldau, y en la casa de Zaragüeta, con un puro se ha retratau”* recogido, entre otros, en ZUBIAUR CARREÑO, F. J., Op. Cit., pp. 15-16.

(5) Antonio Sánchez-Marco Doussinague era hijo de José Sánchez-Marco y Soledad Doussinague, y por tanto primo carnal de Isabel Doussinague Brunet.

en otras fotografías de este autor así como de Leopoldo Ducloux, con quien Zaragüeta había formado sociedad (6).

Junto a la anterior se conservan sendas imágenes de la ceremonia de bendición de las banderas del Somatén navarro, celebrado en la pamplonesa plaza del Castillo el 25 de septiembre de 1927. Este acto fue presidido por el presidente de gobierno español, general Primo de Rivera, y el obispo de Pamplona, don Mateo Múgica. Se trata de fotografías con un carácter documental, ambas con un campo abierto para abarcar a los protagonistas de la celebración. En la primera nos ofrece el retrato de un grupo cerrado de personas, con el General en el lateral izquierdo, vestidas de gala y portando las banderas del somatén, que posan ante la cámara, atentos al fotógrafo, rodeados de la multitud que queda fuera de foco, con un formato horizontal (7). Entre ellas se encuentra Carmen Sánchez-Marco Doussinague (8), madrina del somatén de Navarra, quien pronunció uno de los discursos de la ceremonia, en representación del somatén navarro (9). Mientras que la segunda es una imagen del sacerdote celebrante, don Telmo Ariza, y autoridades presentes en la ceremonia, también con el campo abierto y disposición horizontal. En esta ocasión el campo de la imagen puede dividirse en tres registros, la inferior con el público de espaldas, la central donde el fotógrafo centra la atención, en la que figura de frente el general Primo de Rivera y de espaldas el obispo Múgica, sentados en tribuna de honor con otras personalidades, y la superior, que nos ofrece un fondo informe y desenfocado en el que se alterna la multitud con las frondosas copas de los árboles. Como se puede ver, los personajes protagonistas permanecen ajenos al fotógrafo, cuya presencia pasa desapercibida, ofreciendo un grupo más difuso y abstracto que el de la fotografía anterior. Este acto fue recogido en la prensa del momento (10), siendo ilustrada la noticia con cuatro fotografías tomadas por el estudio Galle, una de ellas muy similar en cuanto a su encuadre a la primera de las aquí analizadas, lo que nos indicaría que tanto Galle como Zaragüeta se encontraban situados en el mismo punto, probablemente una tribuna habilitada para los reporteros de prensa.

(6) URANGA SANTESTEBAN, J.J., y DOMENCH GARCÍA, J.M^a., *Navarra, hombres y tierras*, Pamplona, 2004, p. 14.

(7) José Joaquín Arazuri, en su comentario sobre la plaza de San Francisco en su libro Pamplona calles y barrios, publicó una imagen de esta ceremonia muy similar a la aquí estudiada, aunque sin especificar su autor. Sin embargo Arazuri la atribuye a la inauguración de la estatua de San Francisco de Asís, en su plaza homónima de Pamplona, acto que había tenido lugar previamente al aquí recogido. Azpilicueeta y Domench volvieron a publicar esta imagen, aunque sin especificar el tema ni señalar al autor. ARAZURI, J. J., *Pamplona calles y barrios*. Vol. R-Z, Pamplona, 1980, p. 78; y AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J. M^a, *Opus cit.*, (2000), p. 46.

(8) Carmen Sánchez-Marco Doussinague era hija de José Sánchez-Marco y Soledad Doussinague, y por tanto prima carnal de Isabel Doussinague Brunet.

(9) *Diario de Navarra*, 27 de septiembre de 1927, pp. 3 y 6.

(9) *Diario de Navarra*, 27 de septiembre de 1927, pp. 3 y 6.

(10) *Ibidem*.



A. Zaragüeta

Retrato de Antonio Sánchez-Marco y Doussinague.

Tarjeta postal. 13,5 x 8,4 cm.



A. Zaragüeta
Celebración religiosa
en la plaza del Castillo.
Tarjeta postal.
8,4 x 13,4 cm.



A. Zaragüeta
Celebración religiosa
en la plaza del Castillo.
Tarjeta postal.
8,4 x 13,2 cm.

Zubieta y Retegui

El gabinete fotográfico Zubieta y Retegui (1) fue fundado en 1938 por los fotógrafos pamploneses Francisco Zubieta Vidaurre (1908-1998) y Andrés Retegui Gastearena (1911-1987). Este estudio va a realizar todo tipo de fotografías, desde retratos a vistas urbanas, aunque se va a especializar en reportajes que recojan el pulso de la vida de la ciudad, sobre todo en la captura de instantáneas que documenten las fiestas de San Fermín, en especial los encierros. Esta faceta de testimonio de la vida social de la ciudad hará que sea un estudio con una relación cercana con los diferentes medios de comunicación, generalmente locales, en el que tenga un importante peso la fotografía de prensa. Igualmente, don Joaquín Mencos mantuvo una estrecha vinculación de amistad con Zubieta y Retegui, quienes realizaron diversos trabajos para él, desde el revelado de copias, tanto modernas como antiguas, a su reportaje de bodas.

En cuanto a la temática que nos ofrecen estas fotografías, y al hilo de lo que ya hemos visto en los fotógrafos anteriores, podemos dividirlos en tres categorías principales: retratos, actos sociales públicos y privados, y fotografías de San Fermín. En el primero de los grupos volvemos a encontrarnos con retratos individuales y de grupo, entre los que todavía vemos ejemplos de retratos aferrados a los modelos anteriores, como el de Francisco Sánchez-Marco Doussinague (2), aunque se aprecia ya una mayor economía de medios, sin más atrezo que el forillo. Francisco aparece en pie, vestido de militar, con la mirada perdida en un punto fuera de cámara, sin prestar atención al fotógrafo, siguiendo modelos de carte de visite. Mientras que el grueso de los retratos de este estudio presentan similares soluciones plásticas y compositivas, muy influenciadas por el cine, primeros planos, en los que por lo general la figura ocupa la totalidad de la mancha fotográfica, luz dirigida que construye los volúmenes, disposición sobre un fondo neutro, sin aparato escenográfico, etc... Fechado en 1942 es una fotografía de Joaquín Ignacio Mencos y Bernaldo de Quirós, conde de Guendulain, dedicado a sus hermanos, Tiburcio y Babel. Se trata de un retrato de busto, en el que el conde aparece en posición ladeada, en primer plano, ocupando la totalidad de la mancha fotográfica y recortado sobre un fondo neutro, y con el perfil retocado para resaltar su figura. Joa-

(1) CÁNOVAS, C., Op. Cit., p. 17; y AZPILICUETA, L., y DOMENCH GARCÍA, J.Mª., Op. Cit. (2000), p. 80; HUESO PÉREZ, A., *¡Corre! Los encierros en la década de los años 60 en el Fondo Fotográfico Zubieta y Retegui*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011.
(2) Francisco Sánchez-Marco y Doussinague era hijo de José Sánchez-Marco y Soledad Doussinague, y por tanto primo carnal de Isabel Doussinague Brunet.

quín aparece ajeno al fotógrafo, con la mirada fija en un punto fuera de cámara, y con los volúmenes contruidos gracias a la luz, que moldea su figura, dibujando las texturas del cuerpo de manera plástica. Muy similar a éste es el retrato de don Tiburcio Mencos, imagen de gran formato, tanto en su composición, como en los recursos empleados para la toma. Siguen una serie de instantáneas de Joaquín Mencos Doussinague niño, tomadas entre mediados de la década de los 40 y comienzos de los 50. La primera de ellas, de 1944, es un retrato doble, y se le representa en brazos de su ama, Begoña, dispuestos en un primer plano que ocupa la totalidad de la mancha y que se recorta sobre el fondo neutro. El niño, vestido con faldones, se representa de frente, sostenido en el aire por Begoña, que ladea su figura, ajena a la cámara, mirando directamente al niño. Tres años más tarde, en 1947, Zubieta y Retegui vuelven a retratar al joven Joaquín, esta vez a la edad de tres años, vestido con atuendo sanferminero, ropa blanca, y faja, pañuelo y boina rojas, imágenes que se repetirán en años sucesivos (3). Como ya hemos dicho, son fotografías en posición frontal, de cuerpo entero, recortado sobre un fondo neutro, mirando directamente a la cámara. Similares a éstas es una imagen de Joaquín vestido de pastorcillo, con un cordero al hombro, probablemente de una función navideña, tomada también hacia 1947. Y parecido es el retrato de un niño, Peter, el día de su primera comunión, con la misma ubicación que las imágenes anteriores, el estudio del fotógrafo, sustituyendo la ropa sanferminera y de pastorcillo que vestía Joaquín, por un traje de marinero.

Siguiendo las mismas pautas, pero ya en retratos de grupo, tenemos sendas fotografías de los, denominados en la familia, tres Joaquines: Joaquín Mencos y Bernaldo de Quirós, Joaquín Mencos y Guajardo-Fajardo y Joaquín Mencos Doussinague (4), en una de ellas retratados en pie y en la otra con el conde de Guendulain sentado con el futuro marqués de la Real Defensa sobre sus rodillas. El grupo, dispuesto en primero plano, de cuerpo entero, ocupa la totalidad de la mancha, recortado sobre un fondo neutro, en el mismo estudio que las fotografías anteriores. En ambas imágenes, tomadas en contrapicado para resaltar la figura de los retratados, ajenos a la cámara, mirando un punto fuera de plano, la composición

(3) Una de las fotografías de esta serie, perteneciente al fondo Zubieta y Retegui del archivo municipal, se reproduce, aunque sin identificar, en FUENTES DE CÍA, A., *Zubieta y Retegui. Retratos de galería 1940-1950*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2010, p. 11.

(4) Joaquín Mencos y Guajardo-Fajardo era hijo del marqués de las Navas de Navarra, Francisco Javier Mencos y Bernaldo de Quirós, y por tanto sobrino de Joaquín Mencos y Bernaldo de Quirós, conde de Guendulain, y primo de Joaquín Mencos Doussinague, futuro marqués de la Real Defensa.

se articula mediante diagonales. También triple es la imagen de Antonio Sánchez-Marco Doussinague, Blanca Doussinague Brunet, marquesa de Inicio, y Tiburcio Mencos, y que a pesar de ser la representación en primer plano de estas tres figuras, no se trata de un retrato como tal, sino de la captura de un instante dentro de una comida en una celebración. Los protagonistas permanecen ajenos a la cámara, atentos a algo que acontece fuera de plano, dispuestos en una ligera diagonal que entra por el lateral izquierdo para salir por el derecho. Se conserva también un retrato de grupo, en el que vemos en un interior a los protagonistas dispuestos en varias filas, de manera ordenada, posando para la cámara, con los marqueses situados en el ángulo derecho. Se trata de una composición tradicional de grupo, muy similar a otra de José Galle en la que aparecen los marqueses con la condesa de París. Y mas novedoso resulta el retrato de grupo del octavo marqués de Vesolla, Elio Elío y Magallón, con la familia de su mujer, Martina Doussinague Casares (5). La imagen está tomada en un exterior, con el grupo en primer plano, recortado sobre un fondo de paisaje, en disposición horizontal. En esta fotografía observamos un desequilibrio en el encuadre, que está mal planteado, ya que el grupo se encuentra desplazado hacia la derecha, por donde casi se salen del plano, mientras que por el lateral izquierdo encontramos un amplio espacio vacío. Igualmente parte de los retratados están atentos al fotógrafo, mientras que el resto prestan atención a algo que sucede fuera de cámara, por el lado izquierdo.

De carácter privado pero de proyección pública debido a la trascendencia de la familia protagonista, son sendos reportajes de boda, el de Inés de Elío y Gaztelu con Antonio Mendaro Maestre, y el de Blanca Elío y Gaztelu con Juan Antonio Ibarra e Ibarra (6), el segundo de los cuales también fue fotografiado por el estudio de Galle. Al contrario de lo que ocurría con el reportaje de este último estudio, donde las fotografías parecían estar hechas con premura, en una búsqueda de captar instantáneas que reflejasen de la mejor manera posible todos los detalles de la boda, en los reportajes de Zubieta y Retegui vemos un doble formato. De esta forma, en el enlace de Inés, vemos primeros planos frontales, con los

(5) En esta fotografía, junto a los octavos marqueses de Vesolla aparecen, entre otros, Antonio Sánchez-Marco Doussinague, Pedro Doussinague Brunet, Ignacia Garín, Irene Doussinague Brunet, Paco Sánchez-Marco Doussinague, María Doussinague Brunet y Soledad Doussinague Casares.
(6) Inés y Blanca Elío y Gaztelu eran hijas de Rafael Elío y Gaztelu, noveno marqués de Vesolla.

protagonistas sonriendo a la cámara, posando para el fotógrafo, tanto a la salida de la iglesia como en el palacio de Vesolla, lugar de la celebración. Vemos fotos de los novios, de éstos con familiares e invitados, así como planos generales de los invitados, pero todos ellos bien encuadrados, frontales y con los protagonistas mirando a la cámara, atentos al fotógrafo. En la misma línea están algunas de las fotos realizadas por Joaquín Mencos, de quien vemos un bello primer plano, en formato horizontal, de sus padres en el momento de salir de casa, sonrientes y cómplices con la cámara. Mientras que en el reportaje de boda de Blanca, menos numeroso, vemos la utilización de planos generales de los invitados, tanto frontales como diagonales, con los protagonistas ajenos al fotógrafo. Como ya hemos dicho, a pesar de tratarse de un acontecimiento privado y familiar, trascendió a lo público, como lo demuestran los pamploneses que se congregaron en la puerta de San Lorenzo, a la espera de ver el cortejo con los novios e invitados, que se ven en el fondo de algunas de las imágenes, lo cual se recogía en las reseñas de ambas ceremonias publicadas en la prensa local “*Publico muy numeroso espero en las proximidades de la iglesia la llegada de los novios...*” (7). De esta forma Diario de Navarra recogía estas celebraciones ilustrándolas con sendas fotografías, del estudio Galle la de Inés, como ya hemos dicho anteriormente, y de Zubieta y Retegui la de Blanca (8). Mientras que otros diarios de tirada nacional tan sólo recogían la noticia, sin acompañarla con fotografías (8). También de Zubieta y Retegui es el reportaje del enlace entre Joaquín Mencos y Conchita Arraiza, en unas imágenes que no difieren mucho de las anteriores, con composiciones en primer plano, tanto diagonal como frontal, con los protagonistas ajenos a la figura del fotógrafo. Igualmente esta celebración fue recogida en la prensa del momento, ilustrándola Diario de Navarra con una fotografía de Zubieta y Retegui (10).

Así mismo se conservan fotografías que recogen actos sociales de carácter público, en las que los marqueses participan a título privado, como puede ser la asistencia a corridas de toros, que eran recogidas por los fotógrafos de prensa para ilustrar las crónicas de las mismas. De este tipo de imágenes encontramos una completa serie de fotografías que recogen la

(7) *Diario de Navarra*, 8 de octubre de 1965, p. 5.

(8) *Diario de Navarra*, 23 de agosto de 1963, p. 3, y *Diario de Navarra*, 8 de octubre de 1965, p. 5.

(9) *ABC*, 31 de agosto de 1963, p. 32, y *La Vanguardia*, 7 de septiembre de 1963, p. 19; y *La Vanguardia*, 16 de noviembre de 1965, p. 39.

(10) *Diario de Navarra*, 23 de agosto de 1970, p. 9.

Joaquín Ignacio Mencos

Los marqueses de La Real
Defensa en la boda de
Antonio Mendaro Maestre
e Inés Elío Gaztelu. 1963.
6,2 x 9,4 cm.



presencia en la barrera de los marqueses de la Real Defensa, en algunas de ellas acompañados de su hijo Joaquín y de otros invitados, como sus hermanos el conde de Guendulain y la condesa de la Real Piedad. Se trata de fotografías tomadas desde posiciones laterales, en contrapicado y primer plano, que se centran en las figuras de los marqueses, pero que se abren en planos generales para captar al resto de figuras sentadas en los tendidos. En ellas los protagonistas permanecen ajenos a la presencia de la cámara, aunque en ocasiones miran al fotógrafo, situados en el callejón de la plaza. Se trata de fotografías tomadas por los reporteros de manera libre y casi siempre desde el mismo ángulo, lo que hace que nos encontremos imágenes similares en otros autores, como puede ser Galle o un fotógrafo anónimo, también conservadas en esta colección, y que cubrían el evento para la prensa.

En lo que respecta a fotografías de actos oficiales, habría que relacionarlas con la condición de don Tiburcio Mencos como concejal del ayuntamiento pamplonés, en calidad de lo cual participó en diferentes

celebraciones acompañando al resto de la corporación (11). Así, y junto a ésta, le vemos en diferentes actos y procesiones, en fotografías que recogen planos generales, por lo general tomados desde posiciones laterales y con los personajes que en ellas aparecen ajenos a la cámara. Se trata de imágenes de carácter documental, destinadas a la fotografía de prensa, que buscan testimoniar las diferentes actividades que marcaban la agenda municipal y que requerían la presencia de la corporación pamplonesa. Numerosas son las fotografías presentes en esta colección en las que se ve a don Tiburcio en las procesiones de San Fermín acompañando al resto de la corporación, como aquella en la que aparece junto al alcalde Javier Pueyo y los concejales Leandro Cañada y Luis Arellano. De especial significación es la imagen en la que aparece don Tiburcio en un primer plano, la figura de San Fermín en el plano medio, y en el fondo la capilla del Santo, en disposición vertical, con una línea ascensional marcada por la figura del marqués, continuada por el Santo y la capilla. El marqués mira directamente a la cámara, consciente de la presencia del fotógrafo, que establece un juego de significados en torno a éste, al Santo y a su capilla. Se trata de una fotografía muy luminosa, en la que contrastan la rotundidad del colorido oscuro de los fracs de los concejales sobre la composición general. Como curiosidad se puede comprobar como entre el público congregado viendo pasar la procesión que figura en estas fotografías, pocos son los que visten de blanco con complementos rojos, y en su mayoría éstos son niños, mientras los adultos visten de calle.

Pero no son las de San Fermín las únicas procesiones en las que participa el regimiento pamplonés, ya que también conservamos fotografías de las de San Saturnino, patrono de la ciudad. Estas imágenes presentan las mismas características que las anteriores, como podemos ver en una de ellas, tomada a su paso por la plaza de San Francisco, en la que vemos al arzobispo seguido de su secretario, y tras ellos la corporación municipal. En este caso el prelado está ya a punto de salir de plano, ya que no es él el objetivo de la cámara, sino el regimiento que le sigue. Y allí, en un plano medio, acercándose al fotógrafo pero ajeno a él, con el marco de los edificios de la plaza al fondo, y en disposición horizontal, se sitúa el pleno

(11) Don Tiburcio fue elegido concejal del regimiento pamplonés en 1944, 1955 y 1958, siendo también en dos de las ocasiones, 1944 y 1958, primer teniente de alcalde, mientras que en la tercera fecha, 1955, fue segundo teniente de alcalde.

del ayuntamiento, con el alcalde, Miguel Javier Urmeneta rodeado, entre otros, por los concejales Tiburcio Mencos, Juan Miguel Arrieta, Nicolás Marco, Arturo Azpiroz e Ignacio Sáez González, secretario municipal. También hay que poner en relación con su cargo de concejal una fotografía del acto de firma del protocolo de hermandad entre Bayona y Pamplona en 1960. El fotógrafo capta una vista general, en plano abierto, del salón donde se realizó la misma, con los asistentes sentados ordenadamente, de espaldas los de primer plano y de frente los de segundo, donde se sitúa la corporación municipal, entre los que se distingue en primera fila a don Tiburcio, ajenos a la presencia del fotógrafo.

Finalmente, no podían faltar las fotografías de San Fermín, en un estudio fotográfico que se caracterizó por colocar tras el encierro numerosas fotos del mismo en sus escaparates, convirtiéndose en una tradición entre los corredores y espectadores acercarse a ver los reportajes del día. En una de ellas, tomada desde la entrada del callejón, vemos a la manada de toros acercarse al mismo, enfilando el último tramo, de manera compacta. La luz matiza la composición, difuminando los volúmenes en primer y segundo plano, mientras lo define en el medio, donde destaca la masa negra de los toros, volumen triangular sobre el que destacan las astas de los morlacos, con un espacio casi vacío delante de ellos y la masa compacta de espectadores y corredores al fondo. Como ya hemos comentado anteriormente, resulta curiosa la visión de las figuras que aparecen en la imagen, casi todas vestidas de calle, con muy pocos hombres vestidos de blanco y rojo. Impactante es otra imagen de un montón en la entrada de la plaza, con toros y corredores formando una masa cerrada que ocupa por completo la mancha fotográfica. En ella se resumen los peligros del encierro, con los mozos intentando escapar de las astas de los toros, que tratan de abrirse paso entre los corredores, marcando una línea diagonal, que da profundidad a la imagen.



Zubieta y Retegui

Los marqueses de Vesolla con la familia Doussinague en Olza.

Tarjeta postal. 8 x 13,7 cm.



Zubieta y Retegui
Francisco Sánchez-Marco
Doussinague. 1931.
13,9 x 9 cm.



Zubieta y Retegui
Retrato de Joaquín Mencos Bernaldo de Quirós,
conde de Guendulain. Inscripción: "Para Babel y
Tiburcio, su hermano. Joaquín. 24-1-42". 1942.
13,9 x 8,9 cm.



Zubieta y Retegui

Retrato de Joaquín Ignacio Mencos

Doussinague con el ama Begoña.

1944.

13 x 8,4 cm.



Zubieta y Retegui

Retrato de Joaquín Ignacio Mencos y Bernaldo de Quirós, conde de Guendulain, con sus sobrinos Joaquín María Mencos y Guajardo-Fajardo y Joaquín Ignacio Mencos Doussinague. *13,8 x 8,9 cm.*



Zubieta y Retegui

Retrato de Joaquín Ignacio Mencos y Bernaldo de Quirós, conde de Guendulain, con sus sobrinos Joaquín María Mencos y Guajardo-Fajardo y Joaquín Ignacio Mencos Doussinague. *12,8 x 8,3 cm.*



Zubieta y Retegui

Retrato de Joaquín Mencos
Doussinague vestido de
pastorcillo.

24 x 18 cm.



Zubieta y Retegui

Joaquín Mencos Doussinague
en sanfermines. 1948.

13 x 8,4 cm.



Zubieta y Retegui

Joaquín Mencos Doussinague
en sanfermines.

13,5 x 8,4 cm.



Zubieta y Retegui
Retrato de grupo.
8,5 x 13,6 cm.



Zubieta y Retegui

Retrato de Antonio Sánchez-Marco Doussinague, Blanca Doussinague Brunet
y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós.

8,2 x 11,2 cm.



Zubieta y Retegui

Los concejales Leandro M^a Cañada, Tiburcio Mencos
y Luis Arellano en la procesión de San Fermín. 1952-1958.

11,7 x 17,9 cm.



Zubieta y Retegui

La corporación municipal en la procesión de San Fermín.

17,2 x 23,5 cm.



Zubieta y Retegui

El marqués de la Real Defensa
en la procesión de San Fermín.
23,2 x 17,1 cm.

Zubieta y Retegui

Retrato de don Tiburcio
Mencos Bernaldo de
Quirós, marqués de la
Real Defensa.

22,8 x 17,4 cm.





Zubieta y Retegui

Acto formal de la firma del Protocolo de Hermandad Bayona – Pamplona.

1960.

12,2 x 18,1 cm.



Zubieta y Retegui

Retrato de niño en su Primera Comunión.
Inscripción: "Primera comunión de Peter".
13,6 x 8,3 cm.



Zubieta y Retegui

El marqués de la Real Defensa con la marquesa de Inicio en la boda de Juan Antonio Ibarra y Blanca Elío Gaztelu. 1965.

12,6 x 17,7 cm.

Zubieta y Retegui

Los marqueses de la Real
Defensa, la marquesa de
Inicio y otra invitada en
la boda de Juan Antonio
Ibarra y Blanca Elío Gaztelu.
1965.

10,5 x 14,8 cm.





Zubieta y Retegui

Boda Antonio Mendaro
Maestre e Inés Elío Gaztelu.

1963.

13,8 x 8,8 cm.



Zubieta y Retegui

Isabel Doussinague Brunet entre Gabriel Ibarra y Luis Felipe Gaztelu,
en la boda Juan Antonio Ibarra y Blanca Elío Gaztelu. 1965.

12,7 x 17,8 cm.



Zubieta y Retegui

Boda de Antonio Mendaro Maestre e Inés Elío Gaztelu. Los novios junto a los padres y hermano de la novia. 1963.

8,7 x 13,7 cm.



Zubieta y Retegui

Boda de Antonio Mendaro Maestre e Inés Elío Gaztelu. Los novios junto a parte de sus familiares. 1963.

8,7 x 13,8 cm.



Zubieta y Retegui

Invitados a la boda de Antonio Mendaro Maestre e Inés Elío Gaztelu. 1963.

8,9 x 13,8 cm.



Zubieta y Retegui

Procesión de San Saturnino.

1958-1964.

12,2 x 18,2 cm.

Zubieta y Retegui

Rosina Rivera, junto a los marqueses de la Real Defensa con su hijo, en los toros en sanfermines. c. 1949-1950.
8,8 x 14,1 cm



Zubieta y Retegui

Los marqueses de la Real Defensa con su hijo en los toros en sanfermines.
8,5 x 13,5 cm.





Zubieta y Retegui

El conde de Guendulain y los marqueses de la Real Defensa,
junto a su hijo, en los toros en sanfermines. c. 1955-1956.
11,5 x 17 cm.

Zubieta y Retegui

La marquesa de la Real
Defensa con su hijo y
otros familiares en los
toros en sanfermines.
8,7 x 13,7 cm.



Zubieta y Retegui

Los marqueses de la Real
Defensa con su hijo en los
toros en sanfermines.
8 x 11,2 cm.





Zubieta y Retegui

Los marqueses de la Real Defensa con su hijo y otros familiares
en los toros en sanfermines.

8,7 x 13,5 cm.



Zubieta y Retegui
Encierro de Pamplona.
17,9 x 23,9 cm.



Zubieta y Retegui

Encierro de Pamplona.

17,7 x 23,5 cm.



Zubieta y Retegui

Boda de Joaquín Mencos y Conchita Arraiza, marqueses de la Real Defensa. 1970.

12,6 x 17,7 cm.



Zubieta y Retegui

Boda de Joaquín Mencos y
Conchita Arraiza, marqueses
de la Real Defensa. 1970.

17,7 x 12,6 cm.

Juan Gómez

El Estudio Fotográfico Gómez, fue abierto en 1949 por el fotógrafo Juan Gómez Quintano (1929) en la calle Mayor nº 34, 3º, de Pamplona, trasladándose posteriormente a las calles Mayor 25, San Nicolás 39, San Miguel nº 8, 1º, y Travesía de Espóz y Mina, asentándose definitivamente en la plaza Príncipe de Viana hasta nuestros días. Gómez era hijo de Javier Gómez Cerdán, y se había formado como aprendiz con Roldán (1). Su producción va a alternar el retrato de estudio y la realización de reportajes de tipo social, con la vinculación al mundo de la prensa gráfica. Gómez trabajó para diferentes medios periodísticos, siendo corresponsal de la Agencia Efe, mostrando especial interés en las celebraciones deportivas. Precisamente las imágenes que de este fotógrafo conserva la colección del marqués de la Real Defensa hay que ponerlas en relación a estas dos últimas actividades, reportajes sociales y de eventos deportivos.

Al igual de lo que hemos visto en fotógrafos como Galle o Zubieta y Retegui, nos encontramos con fotografías de carácter privado pero que trascienden a lo público, así como con otras de carácter público. Se trata de tomas que se van a repetir en los reporteros que cubren los acontecimientos de Pamplona para la prensa gráfica a lo largo de estas fechas, en los que apenas hay variación en cuanto a la tipología y temática de estas imágenes. Entre las primeras nos encontramos con la presencia de los marqueses en la barrera en las corridas de toros de San Fermín. Se trata de un acontecimiento al que acuden de manera anónima, privada, pero que debido a quienes son los reporteros que cubrían estos festejos les toman fotografías para cubrir los ecos de sociedad de la prensa gráfica. De esta forma, y como ya habíamos visto en otros fotógrafos presentes en la misma colección, las tomas se repiten, y nos muestran a don Tiburcio y doña Isabel acompañados de su hijo, familia y amigos. Se trata de imágenes captadas en contrapicado y de lateral, con un plano abierto, ya que los reporteros se sitúan en el callejón, en un punto más bajo que los espectadores. Las personas retratadas permanecen ajenas a la cámara, atentos como están al desarrollo de la corrida, aunque ocasionalmente alguna de

(1) CÁNOVAS, C., *Opus cit* (2012), p. 177.

ellas se gira y mira al fotógrafo, como aquella en la que doña Isabel parece posar amablemente para el reportero, al igual que un personaje en pie situado en el graderío y ajeno al grupo principal, y por tanto al interés del fotógrafo.

Mientras que de carácter público son las fotografías en las que los marqueses figuran en calidad de los cargos que desempeñan, bien como concejal del ayuntamiento de Pamplona, o bien como presidente del club de Tenis de la ciudad. En el primer caso, y repitiendo lo ya dicho en la anterior temática, podemos ver la repetición de imágenes con el resto de fotógrafos que trabajan en estos momentos en la ciudad cubriendo los acontecimientos sociales, como Galle o Zubieta y Retegui. Las imágenes de Gómez participan de las mismas características que las tomadas por los reporteros citados, primeros planos y medios pero en encuadres muy abiertos, para abarcar el ambiente y no sólo a la persona, generalmente tomados desde puntos de vista lateral, aunque también los encontramos frontales. Los personajes captados permanecen ajenos al fotógrafo, aunque ocasionalmente también pueden salir mirando directamente a la cámara, como ocurre en una de estas imágenes, en la que el marqués mira de manera cómplice al fotógrafo mientras el resto de la corporación permanece ajena al mismo. Como ya hemos dicho se trata de fotografías que buscan documentar para la prensa gráfica los diferentes actos de las fiestas de San Fermín en los que participa el regimiento pamplonés. Varias son las fotografías con este tema conservadas, en las que figura don Tiburcio como concejal y teniente de alcalde acompañado del alcalde Miguel Javier Urmeneta, quien ejerció el cargo entre 1958 y 1964, y los concejales Leandro Cañada, J. Miguel Arrieta Valentín o Nicolás Marco Anaut.

En el caso de las fotografías como presidente del club de Tenis de Pamplona, el marqués comparte el protagonismo con su esposa, figurando ambos en numerosas imágenes de entrega de trofeos. Se trata de fotografías relacionadas con la especialidad de Gómez de reportajes de acontecimientos deportivos, y en estas fechas el tiro de pichón era considerado

como tal, recogiendo para la prensa el momento en que los marqueses hacen entrega de los premios. Se trata de fotografías estereotipadas, con un punto frontal, con los protagonistas en primer plano y ocupando prácticamente la totalidad de la mancha. Las imágenes son tanto en formato horizontal como vertical, y en ellas vemos siempre a dos figuras, los marqueses que hacen entrega del premio, siempre a la derecha de la imagen, y el ganador del mismo, situado a la izquierda. Ambas figuras posan para la cámara, sosteniendo en sus manos el trofeo, posando para el fotógrafo de manera amable, conscientes de que se trata de una imagen para testimoniar el acto y que va a ser objeto de difusión.



Juan Gómez
Alcalde y concejales en
la procesión de
San Fermín. 1958-1964.
8,6 x 13,8 cm.



Juan Gómez
Alcalde y concejales en
la procesión de
San Fermín. 1958-1964.
8,6 x 13,8 cm.



Juan Gómez

El alcalde y tenientes de alcalde
en la procesión de San Fermín.

13,8 x 8,7 cm.



Juan Gómez

Los marqueses de la Real Defensa junto a otros familiares en los toros en sanfermines.

8,9 x 13,7 cm.



Juan Gómez

Los marqueses de la Real Defensa junto a su hijo y otros familiares en los toros en sanfermines.

8,5 x 13,8 cm.

Juan Gómez

El marqués de la Real
Defensa entrega un trofeo
en un campeonato de
Tiro de Pichón del Club
de Tenis.

8,4 x 13,8 cm



Juan Gómez

El marqués de la Real
Defensa entrega un trofeo
en un campeonato de
Tiro de Pichón del Club
de Tenis.

8,6 x 13,6 cm.





Juan Gómez

La marquesa de la Real Defensa entrega a Santiago Irujo un trofeo en un campeonato de Tiro de Pichón del Club de Tenis.

8,7 x 13,5 cm.



Juan Gómez

La marquesa de la Real Defensa entrega un trofeo en un campeonato de Tiro de Pichón del Club de Tenis.

13,5 x 8,6 cm.

Fotografías anónimas y familiares

Y completando la selección de fotografías navarras de la colección nos encontramos con un nutrido grupo de imágenes de las que se desconoce la autoría, pero que tanto por los personajes presentados, como por los temas y localizaciones, no dejan lugar a dudas sobre su captura en suelo navarro. En este grupo nos encontramos con instantáneas cuya autoría puede corresponder a algún miembro de la familia, a pesar de que en la actualidad no hay constancia de quien pudiera ser su autor. En este sentido cabe citar las imágenes tomadas en los enlaces de las hermanas Elío Gaztelu por Joaquín Mencos, y que figuran ilustrando los capítulos de José Galle y Zubieta y Retegui. Al igual que ocurría con las fotografías realizadas por los estudios pamploneses, estas instantáneas sin autor se pueden catalogar en cinco categorías principales: retratos personales, reportajes de actos oficiales, así como otros de acontecimientos de carácter privado, y fotografías sanfermineras, a las que habría que sumar una quinta categoría, las vistas urbanas y de monumentos. Estas últimas, eran una temática habitual y recurrente dentro de la fotografía del siglo XIX y primera mitad del XX, siendo numerosos y magníficos los ejemplos de este tipo firmados por fotógrafos foráneos presentes en la colección. Sin embargo, sólo hemos encontrado dentro de la obra de autores navarros cuatro fotografías con esta temática, la de unos niños posando en un salón interior del palacio de Vesolla, y la fachada del mismo, ambas de Emilio Pliego, la de la casa de las cadenas de Corella realizada por Marcelino García, y la del baldaquino erigido para el Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Pamplona en 1946, de Roldán Zalba.

Varias son las fotografías con las que contamos de vistas urbanas, edificios monumentales, y obras escultóricas de las que desconocemos la autoría. Las primeras, todas de Pamplona, recogen espacios inexistentes en la actualidad, o muy transformados, transmitiéndonos el sabor de la Pamplona de antaño, las señas identitarias de una ciudad que vivió una profunda transformación a caballo entre finales del siglo XIX y principios

de la siguiente centuria. Se trata de imágenes con una fuerte carga documental, sin la intencionalidad artística que este tipo de tomas tenía en el siglo XIX. Entre éstas contamos con una serie de reprints positivadas por Zubieta y Retegui a partir de placas negativas existentes en la colección, alguna de cuyos positivos originales regaló Joaquín Mencos a José Joaquín Arazuri, como una toma de una dama subiendo a un coche en la plaza del Castillo en las primeras décadas del siglo XX (1). Esta escena se sitúa en el plano medio de la imagen, tomada desde un lateral, interrumpido en primer plano y medio por sendas figuras que entran y salen del marco fotográfico, produciendo interferencias en el encuadre de la toma. Al fondo, se recoge el perfil de la plaza del Castillo, *skyline* cuasi decimonónico ya desaparecido, modificado en sus edificios por el paso del tiempo. Entre éstos, se ve el letrero anunciador de un estudio fotográfico en el ático de uno de los edificios, que aunque no deja ver el mismo, sabemos que se trata del gabinete Zaragüeta, que anteriormente había pertenecido a Leopoldo Ducloux, situado en la plaza del Castillo nº 35, y que se anunciaba como el “*Establecimiento más antiguo en Pamplona*” (ver pág. 56). También la plaza del Castillo es la localización de una fotografía que recoge en primer plano una multitud de personas que acompañan un desfile militar, situado en un plano medio, viéndose de fondo el edificio de la Casa Iruña, construido en 1892. A este grupo de *reprints* pertenece una vista de 1907 del remodelado Portal Nuevo, tomada desde un lateral y en picado, en el que se ve la pasarela construida para salvar la abertura de la muralla en primer plano, mientras que el fondo se abre al paisaje de la cuenca de Pamplona. Y finalmente una imagen de los cañones existentes en la ciudadela, en los que juegan un grupo de niños. Instantáneas tomadas de frente, con los infantes posando para la cámara, seguramente sorprendidos de ser objeto de interés del fotógrafo.

Sin embargo, las imágenes más antiguas son dos fotografías de sendos espacios urbanos de la ciudad, la plaza de San José y la fachada de San Nicolás. La primera, centrada en tres personas con un perro junto a una

(1) Esta imagen la publicó José Joaquín Arazuri en su comentario sobre la plaza del Castillo en su libro *Pamplona calles y barrios*. ARAZURI, J.J., Opus cit, Vol. A-D, p. 179.

de las líneas de edificios de la plaza, descentrando el encuadre con respecto a la misma, con las figuras situadas en el lado derecho de la toma mientras que el izquierdo se abre a la profundidad de este espacio urbano, cerrado por el edificio del actual Instituto Navarro de Administración Pública. Imagen en la que contrasta la horizontalidad de la toma de gran claridad con la verticalidad de las figuras humanas y árboles de tonos oscuros. Mientras que la segunda imagen, datada en 1900 gracias a la inscripción que presenta, nos muestra a un grupo de personas saliendo de la iglesia de San Nicolás, en una plano largo y un encuadre ligeramente lateral, en disposición horizontal, buscando un juego con los árboles que enmarcan la portada, señalando no sólo la vertical sino también el punto focal de la imagen. Finalmente cabe señalar una fotografía de la verja que bordeaba en la calle Ansoleaga el edificio de La Agrícola, en ese momento Gran Hotel, con una vista lateral que nos muestra en primer plano tanto la reja en diagonal como el edificio que cierra, mientras que en segundo plano, desenfocado y en la bruma, se sitúa el edificio de las Escuelas de San Francisco.

Junto a estas vistas urbanas de Pamplona se conservan una serie de instantáneas de otras poblaciones navarras, casi todas ellas relacionadas de una u otra manera con los Mencos. A este grupo corresponde la vista de las capillas de Santiago y del Espíritu Santo de Roncesvalles, previa a la restauración de la primera llevada a cabo por Florencio Ansoleaga a comienzos del siglo xx (ver pág. 32). Se trata de una imagen captada desde un punto de vista lateral, de proyección horizontal con el punto de fuga en el lateral izquierdo, en el que se abre un espacio vacío, mientras que los edificios, que se nos ofrecen en un primer plano, se recortan por el lateral derecho debido a un mal encuadre. Sigue una fotografía en primer plano, ocupando por completo la mancha, de las ruinas del palacio de los Teobaldos en el castillo palacio de Olite, reconstruido unos años más tarde por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. No hay que olvidar, que Joaquín Ignacio Mencos y Manso de Zuñiga y Joaquín

Mencos y Ezpeleta, condes de Guendulain y marqueses de la Real Defensa, abuelo y padre de don Tiburcio, participaron activamente en dicha entidad (2). Junto a éstas encontramos una fotografía del palacio que la familia posee en Olza, heredado de los marqueses de Vesolla, en una vista general con el pueblo situado en un segundo plano, en una toma captada a lo lejos, desde el exterior de la población, y en el que se nos ofrece junto a la imagen de la casa familiar, la del palacio existente en dicha localidad. Nos encontramos ante una imagen articulada en base a las masas horizontales que la dividen en un triple espacio: campo, construcciones y cielo. Por último una instantánea de una obra escultórica, monumental, el sepulcro de don Martín Carlos de Mencos y doña María de Turrillas en el convento de Recoletas de Tafalla, tomada desde un punto de vista frontal, con el sepulcro en primer plano, ocupando toda la mancha, lo que le otorga monumentalidad, definiendo bien sus perfiles y dotándolo de volumen. Probablemente el objetivo de esta imagen tienen más carácter documental que artístico, con la intención de recoger el lugar de enterramiento de la familia. Esta fotografía tiene también la particularidad de ser de las pocas obras de la colección que recogen imágenes del solar nativo de los Mencos en la ciudad del Cidacos, así como de la propia ciudad.

En relación con estas vistas urbanas se podría poner sendas imágenes tomadas en dos de los salones del palacio de Guendulain de Pamplona, sobre cuyos muebles se disponen numerosas *cartes* con retratos de familiares (3). Se trata de fotografías de gran interés por cuanto están realizadas en un interior particular y no en un estudio fotográfico, en fecha tan temprana como 1900, con escasa iluminación, lo que da como resultado unas imágenes muy oscuras en las que resaltan las vestimentas blancas de las señoras. En ellas aparece retratada la condesa de Guendulain junto a otros familiares (4), algunos de los cuales ya hemos visto retratados a lo largo de estas páginas. Ambas imágenes nos muestran vistas generales de los salones, ricamente decorados, pudiendo apreciarse en uno de ellos el retrato de Sebastián de Eslava y Lasaga, virrey de Nueva

(2) Joaquín Ignacio Mencos y Manso de Zuñiga participó de la primera comisión, nombrada en 1844, mientras que Joaquín Mencos y Ezpeleta fue miembro entre 1902 y 1927. QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, 1995, p. 27.

(3) Estas vistas de salones aristocráticos fueron habituales a caballo entre ambas centurias, como podemos ver por sendas fotografías de Amador Cuesta Barrientos. LÓPEZ MONDEJAR, P., *Opus cit.*, p. 130.

(4) Ambas fotografías presentan una inscripción manuscrita indicando el nombre de los retratados. En la primera de ellas: Pepe Sánchez del Águila, la marquesa de Guirior, Rosario Sánchez del Águila, la Condesa de Guendulain, Alfonso Areitio, Blanca Elío, María Areitio, Anita Areitio y Rafael Sánchez del Águila. Y en la segunda: María Areitio, Alfonso Areitio, Blanca Elío, Inés M^a de Elío, Anita Areitio, Pepe Sánchez del Águila, Soledad, marquesa de Guirior, Condesa de Guendulain, Fernando Tuero, Rosario Mencos de Sánchez del Águila y Ramona Areitio. De esta forma los retratados son María del Pilar Ezpeleta y Aguirre Zuazo, condesa del Vado y esposa de Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, octavo conde de Guendulain, con tres de sus hijas: Rosario Mencos Ezpeleta, con su marido José Sánchez del Águila, y el hijo de ambos, Rafael Sánchez del Águila y Men-

cos; María Soledad Mencos Ezpeleta, esposa del cuarto marqués de Guirior; e Inés M^a Mencos y Ezpeleta, señora de Elío, con su hija, Blanca Elío y Mencos. Junto a éstos aparecen otros familiares, como Fernando Tuero y Pimentel, esposo de María de la Concepción Castro Mencos, nieta de la condesa de Guendulain; y Ramona Elío y Ozcariz, señora de Areitio, sobrina de los sextos marqueses de Vesolla, Francisco Javier Elío y Jiménez Navarro y Micaela Mencos y Manso de Zúñiga, junto a sus hijos Alfonso, María y Anita Areitio y Elío.

Granada (5), gracias a cuyos méritos Carlos III otorgó a la familia el marquesado de la Real Defensa. En una de las imágenes las figuras se disponen en sendos planos, mientras que en la otra se sitúan en línea horizontal, en ambas simulando una situación de realidad, lo que hoy llamaríamos un posado robado. Se pretende simular que el fotógrafo ha captado de manera instantánea un momento de ocio de la familia, debido a lo cual hay personas que miran directamente a la cámara, advertidos de la presencia del mismo, mientras que otros continúan absortos en su conversación o en la actividad que realizaban, ajenos a él. Igualmente, se introduce un guiño con la figura que, dentro de la silla de manos barroca perteneciente a la familia, introduce una nota cómica a la fotografía, aunque ignorando a la cámara.

E igualmente pertenecientes al ámbito más privado, y probablemente realizadas por algún miembro de la familia, son una serie de retratos, como los de don Tiburcio en la plaza del Castillo, o de éste con su mujer en los porches de San Nicolás. En ambas imágenes se ve a los protagonistas en un plano medio, enmarcados por el entorno urbano, de cuerpo entero, mirando directamente a la cámara el marqués, posando para el fotógrafo, mientras que doña Isabel, de perfil, mira a su marido. Se trata de imágenes con fuertes contrastes lumínicos, a plena luz del día, por lo que el busto de los retratados aparece envuelto en sombras, mientras que el resto de la mancha está fuertemente iluminada. Lo mismo sucede con unas fotografías en las que aparece doña Isabel con el niño Rafael Elío Gaztelu (6) paseando por los jardines de la Taconera, escenario de otra instantánea en la que aparecen varios niños bailando en corro, en la que el contraste entre luces y sombras es muy grande, quemando prácticamente la luz grandes zonas de la mancha, mientras otras permanecen en sombra. Igualmente, esta dualidad lumínica la observamos en los retratados, que permanecen ajenos a la cámara, situados en primer plano, en tomas en contrapicado. Más equilibradas son unas fotografías de la condesa de París en el Club de Tenis, y otra de los marqueses en el mismo lugar. La primera con un encuadre mal

(5) GARCÍA GAINZA, M^a.C., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., (Coords.), *Juan de Goyenche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, 2005, pp. 272-273.

(6) Rafael (1946-2004) era hijo de Rafael de Elío y Gaztelu y de Inés de Gaztelu y Elío, marqueses de Vesolla y duques de Elío, y ostentó el título de conde de Ablitas.

resuelto, con la figura de la condesa situada en un plano medio, con la llamada caseta de cazadores al fondo, y toda la parte anterior de la mancha vacía. Mientras que la instantánea de los marqueses los representa sentados, en un primer plano, en un encuadre lateral, con las figuras en diagonal, mirando directamente a la cámara de manera cómplice, ocupando la parte inferior de la mancha, mientras la superior la centra el edificio del club.

No podían faltar en esta serie de imágenes las fotografías de actos públicos celebrados en la ciudad, en muchas de las cuales, como ya hemos visto en otros autores, va a aparecer don Tiburcio. Así, lo podemos ver en los actos de entrega al obispado del retiro sacerdotal de *El Buen Pastor*, creado por Caja de Ahorros de Navarra el año 1951. En la instantánea se ve, entre otros, al obispo Enrique Delgado Gómez, a don Miguel Gortari, a don Juan Luis Frauca, y a Tiburcio Mencos (7). En esta imagen el grupo posa para el fotógrafo en unas escaleras del patio interior, lo que permite la ordenación del mismo, situado en un segundo plano, ocupando el primero unos tiestos con flores. También figura en la entrega el 2 de agosto de 1957 a la catedral de unas sacras y un atril en conmemoración de su elevación a la categoría de sede metropolitana (8). Fotografía tomada en el interior de la sacristía de los canónigos de la seo, en un primer plano que llena casi por completo la mancha, en la que se forman dos líneas muy marcadas, una ligeramente en diagonal formada por los regalos, y otra horizontal con las personalidades presentes en el acto, entre otros, don Leandro Cañada, don Javier Pueyo, el Obispo don Enrique Delgado Gómez, don Luis Arellano, don Ángel Goicoechea, don Ignacio Sanz González, y don Tiburcio Mencos (9). Y finalmente, un posado de grupo de la corporación municipal, con don Tiburcio sentado en el lateral izquierdo. Se trata de una imagen oficial, que sigue los modelos y pautas de este tipo de representación, que se ha perpetuado en el tiempo.

Como ya hemos dicho, en su calidad de concejal del ayuntamiento pamplonés, don Tiburcio forma parte de las diferentes procesiones en las que participa el regimiento. Así, lo vemos en la del Corpus, reconocible

(7) Don Miguel Gortari, era presidente del Consejo de Administración de la Caja de Ahorros de Navarra como vicepresidente de la Diputación Foral; don Juan Luis Frauca, era director de la Caja; y don Tiburcio Mencos, era consejero de la misma.

(8) GORRICHIO MORENO, J., "La creación de la archidiócesis de Pamplona (1956) y sus repercusiones artísticas", en FERNÁNDEZ GRACIA, R., (Coord.), *Pvlchvm. Scripta varia in honorem M^{re}. Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 373-381.

(9) Don Javier Pueyo era en estos momentos alcalde de la ciudad, siendo concejales don Leandro Cañada, don Luis Arellano, don Ángel Goicoechea, y don Tiburcio Mencos, mientras que don Ignacio Sanz González ocupaba el cargo de secretario de la corporación.

gracias a las flores y ramas que cubren el suelo, en la que en un enfoque muy abierto se intenta captar el ambiente general de la misma, con un punto de fuga a través de la calle Mercaderes. A través de esa línea de perspectiva podemos ver a los integrantes de la corporación municipal, gobernadores militar y civil (10), escolta de guardias municipales de gala y banda de música militar, todos ellos ajenos a la presencia del fotógrafo, quien probablemente captó esta imagen para la prensa gráfica, de manera documental, ilustrando un acontecimiento social de la ciudad. En la misma línea documental están las fotografías de las procesiones de San Fermín, de las que ya hemos visto números ejemplos a lo largo de estas páginas. Tal y como hemos dicho, son imágenes en las que se capta a los personajes en encuadres laterales, sin que se perciban de la presencia del fotógrafo, bien en primeros planos retratando a las autoridades que forman parte de la procesión (11), o bien en planos generales en los que vemos el ambiente de la misma, con el paisaje urbano, público y autoridades que forman parte de ella. Dentro de estas imágenes destacan sendas fotografías, que comparten lo anteriormente dicho, pero en las que aparece el busto de San Fermín, en una de ellas casi saliéndose de plano por el lateral derecho, pero formando en el encuadre un ángulo recto con la figura de don Tiburcio, marcando una línea separadora entre los edificios y las personas. Y en la otra, pasando por delante de la fachada de San Saturnino, con el Santo ligeramente descentrado, como punta de fuga rematando la línea diagonal de la arquería del pórtico de la iglesia, en un segundo plano, rodeado de autoridades y público. Como ya hemos dicho anteriormente, llama la atención como en estos momentos todavía no se había extendido entre los pamploneses la costumbre de vestir de blanco y rojo, que vemos sólo en algunos de los niños, mientras que los adultos visten de calle.

Y enlazando con estas fotografías nos encontramos con aquellas imágenes que registran las fiestas de San Fermín, los encierros y a los mozos. De los primeros, probablemente uno de los temas fotográficos más recurrentes de los sanfermines, habíamos visto ya fotografías en Galle y

(10) Entre otros se puede ver a don Manuel Valencia, Gobernador civil, al general Díaz de Villegas, Gobernador militar, a don Miguel Javier Urmeneta, alcalde de Pamplona, y a don Tiburcio Mencos, concejal y primer teniente de alcalde.

(11) En estas fotos, tomadas hacia 1957 – 1958, se puede ver al alcalde, Miguel J Urmeneta; a los concejales San Gil, Leandro Cañada, Tiburcio Mencos y José Miguel Arrieta; al secretario del ayuntamiento, Ignacio Sanz González; al gobernador civil, Manuel Valencia; al gobernador militar, Gregorio López Muñiz; y al coronel Joaquín Bosch de la Barrera

Zubieta y Retegui. Precisamente, muy similares a una imagen del primero, es una secuencia de sendas tomas de un montón en el callejón, con la masa de corredores tendida en el suelo, y los toros pasando por encima. Son imágenes en picado, casi tomadas en vertical, anulando la perspectiva y ocupando la totalidad de la mancha. En ellas, el fotógrafo capta todo el dramatismo del momento, como podemos ver por las expresiones y movimientos de los espectadores en primer plano. En este punto encontramos una referencia visual que aúna las dos fotografías, el periódico que en las manos de uno de los espectadores, desenfocado y barrido por la luz, resalta sobre la masa de cabezas, focalizando la atención.

Y junto a éstas se conserva un reportaje de tipo social, una serie de fotografías que recogen la imagen de la calle, de la vida diaria de los mozos disfrutando de las fiestas. Nos encontramos con diversidad de tomas, la mayoría de ellas en primer plano, por lo general con los protagonistas ajenos al fotógrafo, aunque en un par posan directamente para la cámara, y otros aparecen directamente de espaldas. Se trata de captar el ambiente de las calles, la alegría de la multitud que las abarrota, en capturas con unos fuertes contrastes de luz, en los que ésta construye los volúmenes y marca los planos de los elementos que aparecen en la toma. Estas imágenes, fechadas ya en los años 70, nos muestran la evolución de los sanfermines en la figura de los mozos, a los que vemos ya mayoritariamente vestidos de blanco y rojo, e incluso con blusones, y escudos de peñas, frente a aquellas instantáneas en las que veíamos a la población vestida de calle. También vemos el reflejo de diferentes tradiciones, y como unas desaparecen y surgen otras. Así, varios de los mozos llevan sobre los hombros ristras de ajos, costumbre prácticamente ya desaparecida, mientras que vemos como otro se ha colocado un pendiente en forma de gran aro en la oreja y otro en la nariz, lo cual ha evolucionado a la compra de manera masiva de diferentes piezas, sombreros, gafas, orejeras, pelucas, objetos luminosos, ... a los vendedores ambulantes, que proliferan y hacen su agosto en la ciudad.



Anónimo

Tertulia en el palacio de Guendulain.

22,7 x 23 cm.

Inscripción: Pepe Sánchez del Águila, marquesa de Guirior, Rosario Sánchez del Águila, Condesa de Guendulain, Alfonso Areitio, Blanca Elío, María Areitio, Anita Areitio, Rafael Sánchez del Águila.



Anónimo

Tertulia en el palacio de Guendulain.

22,7 x 23 cm.

Inscripción: María Aretio, Alfonso Aretio, Blanca Elío, Inés Mencos de Elío, Anita Aretio, Pepe Sánchez del Águila, Soledad, marquesa de Guirior, Condesa de Guendulain, Fernando Tuero, Rosario Mencos de Sánchez del Águila y Ramona Aretio.



Anónimo

Don Tiburcio Mencos
y Bernaldo de Quirós, marqués de la
Real Defensa en la Plaza del Castillo.
1930?.
10,7 x 6,5 cm.



Anónimo

Los marqueses de la Real Defensa
en los porches de San Nicolás.
c. 1934.
10,7 x 6,6 cm.

Anónimo

Isabel Doussinague,
marquesa de la Real Defensa,
con un niño en los jardines
del Bosquecillo.
8,6 x 11,9 cm.



Anónimo

Niños jugando en los jardines
de la Taconera.
8,7 x 12 cm.





Anónimo

Isabel de Orleans, Condesa de París,
ante la llamada Caseta de Cazadores
del Club de Tenis de Pamplona.

17,6 x 12 cm.

Anónimo

Los marqueses de la Real
Defensa en el club de Tenis.
18,1 x 12,1 cm.





Anónimo

Castillo de Olite en ruinas.

11,6 x 15 cm.



Anónimo

Plaza de San José de Pamplona.

8,9 x 11,8 cm.



Anónimo

Vista del Portal Nuevo de Pamplona en obras. 1907.

8 x 8,5 cm.



Anónimo
Cañones en el recinto militar de Pamplona.
8,5 x 8,5 cm.



Anónimo

Celebración en la Plaza del Castillo.

8 x 8,6 cm.

Anónimo

Gente saliendo de la iglesia de San Nicolás. Inscripción: "Pamplona. 1900. A mi hermana Mercedes de su hermano J.M". 1900. 8,2 x 11,3 cm.



Anónimo

Verja en la entrada de Ansoleaga 39 de Pamplona. 7,3 x 10,4 cm.





Anónimo

Sepulcro de Carlos Martín de Mencos y María Turrillas en el convento de Recoletas de Tafalla.

17,5 x 12 cm.



Anónimo
Vista de Olza.
12,5 x 17,4 cm.



Anónimo

El obispo Enrique Delgado Gómez junto a directivos de la Caja de Ahorros de Navarra, en la inauguración del retiro sacerdotal de El Buen Pastor. 1951.

12 x 18,2 cm.



Anónimo

La corporación municipal junto a autoridades militares en la procesión de San Fermín.

11,7 x 17,2 cm.



Anónimo

La corporación municipal hace entrega al obispo Enrique Delgado Gómez de un atril y unas sacras. 1956.

11,8 x 18,1 cm.



Anónimo

La corporación municipal junto a autoridades civiles y militares en la procesión de San Fermín. c. 1957.

11,9 x 18 cm.



Anónimo

La corporación municipal
junto a autoridades
civiles y militares en la
procesión de San Fermín.
1957-1961.

7,2 x 10,2 cm.



Anónimo

Corporación municipal
en la procesión de
San Fermín.

5,7 x 8,8 cm.



Anónimo
Procesión de San Fermín.
12,1 x 18 cm.



Anónimo

Procesión de San Fermín.

11,9 x 18 cm.



Anónimo

Corporación municipal de Pamplona y Bayona.

12 x 18 cm.



Anónimo
Montón en la entrada
de la plaza de toros
23,4 x 17,3 cm.



Anónimo
Montón en la entrada
de la plaza de toros
24 x 17,6 cm.



Anónimo

Sanfermines, mozos con ristras de ajos.

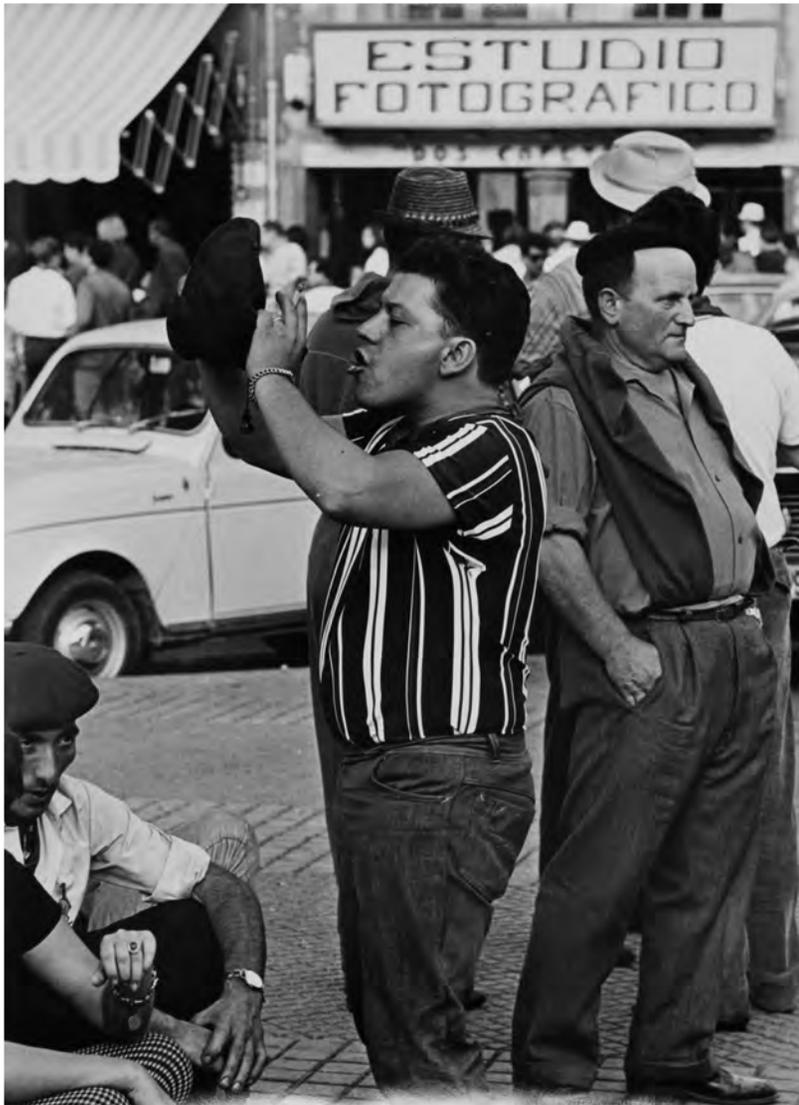
17,6 x 23,8 cm.



Anónimo

Sanfermines, mozos bailando.

17,6 x 23,8 cm.



Anónimo
Sanfermines, mozos
bebiendo de la bota.
23,9 x 17,9 cm.



Anónimo
Sanfermines.
17,9 x 23,9 cm.



Anónimo

Sanfermines, mozos con ristras de ajos.

17,5 x 23,8 cm.



Anónimo
Sanfermines.
17,7 x 23,8 cm.



Anónimo

Sanfermines, viendo el encierro en
la curva de Telefónica.

17,8 x 23,8 cm.



Anónimo

Sanfermines, mozos en el Paseo de Sarasate.

18 x 24 cm.



Anónimo
Sanfermines.
17,9 x 23,8 cm.



Anónimo
Sanfermines.
17,9 x 23,9 cm.



Anónimo
Sanfermines.
18 x 24 cm.

CATÁLOGO DE FOTOGRAFÍAS

1. Roldán e Hijo. Retrato femenino. Inscripción: “*Carnaval de 1902. M^a Dolores. Aunque lo parece, dicen que no fue este siempre un disfraz*”. 1902. *Carte de Visite*. 10,7 x 6,8 cm.
2. Emilio Pliego. Joaquín Ignacio y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós con su aya. 1892. *Carte de Visite*. 10,7 x 6,6 cm.
3. José Galle. Los marqueses de la Real Defensa junto a Pilar Elorz y Carlos Sánchez-Marco en la celebración de sus bodas de plata. 1958. 8,5 x 13,8 cm.
4. Anónimo. Capilla Santo Spiritu de Roncesvalles. 1894. 12,7 x 17,7 cm.
5. Anónimo. Coche en la Plaza del Castillo. 8 x 8,7 cm.
6. Anselmo Coyne Retrato femenino. *Carte de Visite*. 10,6 x 6,4 cm.
7. Anselmo Coyne Retrato masculino. *Carte de Visite*. 10,6 x 6,4 cm.
8. Anselmo Coyne. Retrato masculino. *Carte de Visite*. 10,6 x 6,4 cm.
9. Anselmo Coyne. Retrato masculino. *Carte de Visite*. 10,6 x 6,4 cm.
10. Leopoldo Ducloux. Pedro Doussinague Adema. *Carte* 20,4 x 9,9 cm.
11. Leopoldo Ducloux. Juana Francisca Casares Zabaleta. *Carte de Cabinet*. 14 x 9,8 cm.
12. Leopoldo Ducloux. Flora Brunet y Carlos Doussinague, y Soledad Doussinague y José Sánchez-Marco. *Carte Salón*. 25 x 17,5 cm.
13. Leopoldo Ducloux. Retrato de pareja. Inscripción: “*A la Exma señora condesa de Guendulain, su amiga María*”. *Carte de Cabinet*. 16,1 x 10,7 cm.
17. Leopoldo Ducloux. Retrato masculino. *Carte de Cabinet*. 16,5 x 10,8 cm.
18. Leopoldo Ducloux. Retrato femenino. *Carte de Cabinet*. 16 x 10,9 cm.
19. Leopoldo Ducloux y Emilio Pliego. Retrato femenino. *Carte de Cabinet*. 16 x 11,1 cm.

20. Emilio Pliego. Joaquín Mencos y Manso de Zuñiga, conde de Guendulain. a. 1882. *Carte de Cabinet*. 16,7 x 10,7 cm.
21. Emilio Pliego. Fuencisla Bernaldo de Quirós. *Carte de Visite*. 10,8 x 6,6 cm.
22. Emilio Pliego. Fuencisla Bernaldo de Quirós. *Carte de Colibri*. 7,6 x 3,9 cm.
23. Emilio Pliego. Fuencisla Bernaldo de Quirós. *Carte de Colibri*. 7,5 x 3,8 cm.
24. Emilio Pliego. Retrato femenino. Inscripción: “Ángeles”. *Carte de Colibri*. 7,9 x 4 cm.
25. Emilio Pliego Retrato femenino. *Carte de Colibri*. 7,9 x 4 cm.
26. Emilio Pliego. Retrato femenino. *Carte de Colibri*. 7,8 x 4,2 cm.
27. Emilio Pliego. Retrato doble infantil. 7,9 x 4 cm. *Carte de Colibri*. 7,9 x 4 cm.
28. Emilio Pliego. Retrato de José Sánchez del Águila. Inscripción: “Pepe Sanchez del A.”. *Carte de Colibri*. 7,6 x 3,9 cm
29. Emilio Pliego. Fuencisla Bernaldo de Quirós y Muñoz con sus hijas Isabel y Mercedes Mencos Bernaldo de Quirós. c. 1888. *Carte de Cabinet*. 16,5 x 10,5 cm.
30. Emilio Pliego. Manolo Mencos Ezpeleta. *Carte de Cabinet*. 16,5 x 10,5 cm.
31. Emilio Pliego. José Ramiro Mencos y Ezpeleta. *Carte de Cabinet*. 16,6 x 10,6 cm.
32. Emilio Pliego. Narcisa, Araceli y María Luisa Mencos y Ezpeleta. *Carte de Boudoir*. 21,8 x 12,7 cm.
33. Emilio Pliego. Carlos Mencos y Ezpeleta, marqués del Amparo, Micaela Elío y Magallón, marquesa de Casa Torres, y Blanca Carrillo de Albornoz y Elío. Inscripción: “Los doctores Garrido siempre en la farmacia. Cárlos. Nené”. *Carte de Boudoir*. 21,5 x 12,9 cm.
34. Emilio Pliego. Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós con su aya. 1891. *Carte de Visite*. 10,7 x 6,5 cm.

35. Emilio Pliego. Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós. *Carte de Visite*. 9,9 x 6,2 cm.
36. Emilio Pliego. Joaquín Ignacio y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós con su aya. 1892. *Carte de Visite*. 10,5 x 6,5 cm.
37. Emilio Pliego Retrato infantil. *Carte de Promenade*. 16,6 x 10,7 cm.
38. Emilio Pliego. Francisco Castro y Mencos, conde de la Rosa, y Jerónima Tuero y Pimentel. *Carte de Cabinet*. 10,6 x 16,5 cm.
39. Emilio Pliego. Retrato de dos niñas disfrazadas. *Carte de Cabinet*. 16,9 x 10,9 cm.
40. Emilio Pliego. Mercedes y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós, con el perro Casual. c. 1893. *Carte de Visite*. 10,6 x 6,5 cm.
41. Emilio Pliego. Mercedes y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós. c. 1893. *Carte de Visite*. 9,8 x 6,2 cm.
42. Emilio Pliego. Tiburcio Mencos Bernaldo de Quirós y Francisco Javier Mencos Bernaldo de Quirós. c. 1896. *Carte de Cabinet*. 16,5 x 10,5 cm.
43. Emilio Pliego. Retrato de un militar. *Carte Imperiale*. 32,4 x 18,7 cm.
44. Emilio Pliego. Retrato de José Javier Colmenares Vidarte. *Carte Imperiale*. 32,9 x 18,8 cm.
45. Emilio Pliego. Blanca Aragón y Carrillo de Albornoz, Blanca Carrillo de Albornoz y Elío, Micaela Elío y Magallón y María Magallón y Campuzano. Inscripción: “Hija, madre, abuela, bisabuela. 25-7-98”. *Carte de Cabinet*. 14,4 x 10,5 cm.
46. Emilio Pliego. Retrato de Fernando Tuero y Pimentel y M^a Concepción Castro Mencos con sus hijos. Inscripción: “Srs. De Tuero y sus hijos”. *Carte Imperiale*. 25,2 x 17,2 cm.
47. Emilio Pliego. Retrato de Ramona Elío Oscariz, señora de Areitio con sus hijos, Alfonso, María y Anita. c. 1900. *Carte Imperiale*. 25,5 x 17,4 cm.

48. Emilio Pliego. Retrato de Fausto Elío Mencos. *Carte de Visite*. 10 x 6,5 cm.
49. Emilio Pliego. Retrato infantil. *Carte de Cabinet*. 16,5 x 10,5 cm.
50. Emilio Pliego. Martina y Paco Sánchez-Marco Doussinague e Isabel Doussinague Brunet en el palacio de Vesolla. c. 1912.
Tarjeta postal. 13,7 x 8,5 cm.
51. Emilio Pliego. Palacio de Vessolla. Tarjeta postal. 13,8 x 8,5 cm.
52. Emilio Pliego. Retrato femenino. Inscripción: “*Querido Elío anteayer supe estabais en Cestona. Yo me iré a Biarritz el lunes y el día 4 a Guetaria. Mucho os recuerdo! Ahí te mando a tu sobrina, aunque no ha resultado nada favorecida. Dar noticias vuestras al matrimonio. Vuestra hermana que os quiere. Nené. Pamplona, 23-7-14*”. Tarjeta postal. 8,8 x 13,5 cm.
53. Hijas de Emilio Pliego. Inscripción: “*Te envían un abrazo muy fuerte Marti y Carmenchu*”. Tarjeta postal. 13,2 x 8,2 cm.
54. Marcelino García. Casa de las Cadenas de Corella. 25,4 x 16,8 cm.
55. Roldán e Hijo. Retrato de Manolo, J. Ramiro y Roberto Mencos Ezpeleta. *Carte de Cabinet*. 16,6 x 10,7 cm.
56. Roldán e Hijo. Retrato de Araceli, M^a Luisa y Narcisa Mencos Ezpeleta. *Carte Imperiale*. 17,9 x 24,9 cm.
57. Roldán. Retrato de Roberto Mencos y Ezpeleta. Tarjeta postal. 13,4 x 8,4 cm.
58. Roldán. Retrato de Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós. c.1915. 13,5 x 8,4 cm.
59. Roldán e Hijo. Retrato de Roberto Mencos Ezpeleta. Inscripción: “*A mi querida tía Fuencisla de Roberto. 15-1-1915*”. 23 x 14 4 cm.
60. Roldán e hijo. Retrato de Roberto Mencos y Ezpeleta. Tarjeta postal. 13,5 x 8,4 cm.
61. Roldán. Baldaquino para el Congreso Eucarístico. 1946.
Tarjeta postal. 13,2 x 8,2 cm.

62. Roldán. Los condes de Guendulain el día de su boda. 1947. 8,2 x 13,4 cm.
63. Roldán. Boda de los condes de Guendulain. Los contrayentes con los condes de París. 1947. 8,3 x 13,5 cm.
64. Roldán. Boda de los condes de Guendulain. Los novios con la condesa de Paris. 1947. 8,5 x 13,5 cm.
65. Roldán. Boda de los condes de Guendulain. El marqués de la Real Defensa junto a otros invitados. 1947. 8,4 x 13,5 cm.
66. José Galle. Retrato de María Teresa Gaztelu y Elío. c. 1936. 10,5 x 7,4 cm.
67. José Galle. Tomás Gaytan de Ayala. Joaquín Mencos, Francisco Galán, Alberto Doria y Alfonso G.Pineda en la función en las catequistas. 8,5 x 13,6 cm.
68. José Galle. Isabel Elío y Gaztelu y Cristina Sánchez-Marco Mendizábal en la función de las catequistas. 8,9 x 14,2 cm.
69. José Galle. Retrato de Isabel Doussinague y Brunet. 23,4 x 17,4 cm.
70. José Galle. Grupo de peregrinos a Lourdes. 8,5 x 13,8 cm.
71. José Galle. Fiesta de cumpleaños infantil. 1953. 6,1 x 8,6 cm.
72. José Galle. Primera comunión de Conchita Arraiza. 8,7 x 13,5 cm.
73. José Galle. Los marqueses de la Real Defensa en sus bodas de plata. 1958. 17,7 x 12,5 cm.
74. José Galle. Retrato de grupo. 8,4 x 13,5 cm.
75. José Galle. La condesa de París, el marqués de la Real Defensa y Luis Arellano. 8,5 x 13,7 cm.
76. José Galle. La condesa de París junto al marqués de la Real Defensa. 13,8 x 8,5 cm.
77. José Galle. Retrato de Blanca Elío y Gaztelu el día de su boda. 1965. 14,8 x 10,5 cm.
78. José Galle. Boda de Blanca Elío y Gaztelu y Juan Antonio Ibarra e Ibarra. 1965. 10,6 x 14,8 cm.

79. José Galle. Los marqueses de la Real Defensa junto a otros invitados en la boda de Blanca Elío y Gaztelu y Juan Antonio Ibarra e Ibarra. 1965. 10,5 x 14,8 cm.
80. José Galle. Invitados a la boda de Blanca Elío y Gaztelu y Juan Antonio Ibarra e Ibarra. 1965. 10,5 x 14,8 cm.
81. José Galle. Paso del ecuador. Escuela de Peritos. Grupo de libre. 1966. 7,5 x 10,5 cm.
82. José Galle. Paso del Ecuador. Escuela de Peritos. 1966. 7,4 x 10,5 cm.
83. José Galle. Los marqueses de la Real Defensa en los toros en sanfermines. 7,9 x 13,7 cm.
84. José Galle. El marqués de la Real Defensa en los toros en sanfermines. 8,5 x 13,5 cm.
85. José Galle. Cogidas en el Callejón. 18,2 x 24 cm.
86. José Galle. Cogidas en el Callejón. 24,1 x 18,3 cm.
87. José Galle. Cogidas en el Callejón. 18,3 x 24,1 cm.
88. José Galle. Cogidas en el Callejón. 22,9 x 17,5 cm.
89. José Galle. Montón en el Callejón. 16,1 x 22,8 cm.
90. Agustín Zaragüeta e hijos. Retrato de Antonio Sánchez-Marco y Doussinague. Tarjeta postal. 13,5 x 8,4 cm.
91. Agustín Zaragüeta e hijos. Celebración religiosa en la plaza del Castillo. Tarjeta postal. 8,4 x 13,4 cm.
92. Agustín Zaragüeta e hijos. Celebración religiosa en la plaza del Castillo. Tarjeta postal. 8,4 x 13,2 cm.
93. Zubieta y Retegui. Los marqueses de Vesolla con la familia Doussinague en Olza. Tarjeta postal. 8 x 13,7 cm.
94. Zubieta y Retegui. Francisco Sánchez-Marco Doussinague. 1931. 13,9 x 9 cm.
95. Zubieta y Retegui. Retrato de Joaquín Mencos Bernaldo de Quirós, conde de Guendulain. Inscripción: "*Para Babel y Tiburcio, su hermano. Joaquín. 24-1-42*". 1942. 13,9 x 8,9 cm.

96. Zubieta y Retegui. Retrato de Joaquín Ignacio Mencos Doussinague con el ama Begoña. 1944. 13 x 8,4 cm.
97. Zubieta y Retegui. Retrato de Joaquín Ignacio Mencos y Bernaldo de Quirós, conde de Guendulain, con sus sobrinos Joaquín María Mencos y Guajardo-Fajardo y Joaquín Ignacio Mencos Doussinague. 13,8 x 8,9 cm.
98. Zubieta y Retegui. Retrato de Joaquín Ignacio Mencos y Bernaldo de Quirós, conde de Guendulain, con sus sobrinos Joaquín María Mencos y Guajardo-Fajardo y Joaquín Ignacio Mencos Doussinague. 12,8 x 8,3 cm.
99. Zubieta y Retegui. Retrato de Joaquín Mencos Doussinague vestido de pastorcillo. 24 x 18 cm.
100. Zubieta y Retegui Joaquín Mencos Doussinague en sanfermines. 1948. 13 x 8,4 cm.
101. Zubieta y Retegui. Joaquín Mencos Doussinague en sanfermines. 13,5 x 8,4 cm.
102. Zubieta y Retegui Retrato de grupo. 8,5 x 13,6 cm.
103. Zubieta y Retegui. Retrato de Antonio Sánchez-Marco Doussinague, Blanca Doussinague Brunet y Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós. 8,2 x 11,2 cm.
104. Zubieta y Retegui. Los concejales Leandro M^a Cañada, Tiburcio Mencos y Luis Arellano en la procesión de San Fermín. 1952-1958. 11,7 x 17,9 cm.
105. Zubieta y Retegui. La corporación municipal en la procesión de San Fermín. 17,2 x 23,5 cm.
106. Zubieta y Retegui. El marqués de la Real Defensa en la procesión de San Fermín. 23,2 x 17,1 cm.
107. Zubieta y Retegui Retrato de don Tiburcio Mencos Bernaldo de Quirós, marqués de la Real Defensa. 22,8 x 17,4 cm.

108. Zubieta y Retegui. Acto formal de la firma del Protocolo de Hermandad Bayona – Pamplona. 1960. 12,2 x 181 cm.
109. Zubieta y Retegui. Retrato de niño en su Primera Comunión. Inscripción: “*Primera comunión de Peter*”. 13,6 x 8,3 cm.
110. Zubieta y Retegui. El marqués de la Real Defensa con la marquesa de Inicio en la boda de Juan Antonio Ibarra y Blanca Elío Gaztelu. 1965. 12,6 x 17,7 cm.
111. Zubieta y Retegui. Los marqueses de la Real Defensa, la marquesa de Inicio y otra invitada en la boda de Juan Antonio Ibarra y Blanca Elío Gaztelu. 1965. 10,5 x 14,8 cm.
112. Zubieta y Retegui. Boda Antonio Mendaro Maestre e Inés Elío Gaztelu. 1963. 13,8 x 8,8 cm.
113. Zubieta y Retegui. Isabel Doussinague Brunet entre Gabriel Ibarra y Luis Felipe Gaztelu, en la boda Juan Antonio Ibarra y Blanca Elío Gaztelu. 1965. 12,7 x 17,8 cm.
114. Zubieta y Retegui. Boda de Antonio Mendaro Maestre e Inés Elío Gaztelu. Los novios junto a los padres y hermano de la novia. 1963. 8,7 x 13,7 cm.
115. Zubieta y Retegui. Boda de Antonio Mendaro Maestre e Inés Elío Gaztelu. Los novios junto a parte de sus familiares. 1963. 8,7 x 13,8 cm.
116. Zubieta y Retegui Invitados a la boda de Antonio Mendaro Maestre e Inés Elío Gaztelu. 1963. 8,9 x 13,8 cm.
117. Zubieta y Retegui. Procesión de San Saturnino. 1958-1964. 12,2 x 18,2 cm.
118. Zubieta y Retegui. Rosina Rivera, junto a los marqueses de la Real Defensa con su hijo, en los toros en sanfermines. c. 1949-1950. 8,8 x 14,1 cm.
119. Zubieta y Retegui. Los marqueses de la Real Defensa con su hijo en los toros en sanfermines. 8,5 x 13,5 cm.

120. Zubieta y Retegui. El conde de Guendulain y los marqueses de la Real Defensa, con su hijo, en los toros en sanfermines. c. 1955-1956. 11,5 x 17 cm.
121. Zubieta y Retegui La marquesa de la Real Defensa con su hijo y otros familiares en los toros en sanfermines. 8,7 x 13,7 cm.
122. Zubieta y Retegui. Los marqueses de la Real Defensa con su hijo y otros familiares en los toros en sanfermines. 8 x 11,2 cm.
123. Zubieta y Retegui Los marqueses de la Real Defensa con su hijo y otros familiares en los toros en sanfermines. 8,7 x 13,5 cm.
124. Zubieta y Retegui. Encierro de Pamplona. 17,9 x 23,9 cm.
125. Zubieta y Retegui. Encierro de Pamplona. 17,7 x 23,5 cm.
126. Zubieta y Retegui. Boda de Joaquín Mencos y Conchita Arraiza, marqueses de la Real Defensa. 1970. 12,6 x 17,7 cm.
127. Zubieta y Retegui. Boda de Joaquín Mencos y Conchita Arraiza, marqueses de la Real Defensa. 1970. 17,7 x 12,6 cm.
128. Juan Gómez. Alcalde y concejales en la procesión de San Fermín. 1958-1964. 8,6 x 13,8 cm.
129. Juan Gómez. Alcalde y concejales en la procesión de San Fermín. 1958-1964. 8,6 x 13,8 cm.
130. Juan Gómez. El alcalde y tenientes de alcalde en la procesión de San Fermín. 13,8 x 8,7 cm.
131. Juan Gómez. Los marqueses de la Real Defensa junto a otros familiares en los toros en sanfermines. 8,9 x 13,7 cm.
132. Juan Gómez. Los marqueses de la Real Defensa junto a su hijo y otros familiares en los toros en sanfermines. 8,5 x 13,8 cm.
133. Juan Gómez. El marqués de la Real Defensa entrega un trofeo en un campeonato de Tiro de pichón del club de Tenis. 8,4 x 13,8 cm.
134. Juan Gómez. El marqués de la Real Defensa entrega un trofeo en un campeonato de Tiro de pichón del club de Tenis. 8,6 x 13,6 cm.

135. Juan Gómez. La marquesa de la Real Defensa entrega un trofeo en un campeonato de Tiro de pichón del club de Tenis. 8,7 x 13,5 cm.
136. Juan Gómez. La marquesa de la Real Defensa entrega un trofeo en un campeonato de Tiro de pichón del club de Tenis. 13,5 x 8,6 cm.
137. Anónimo. Tertulia en el palacio de Guendulain. 22,7 x 23 cm.
138. Anónimo. Tertulia en el palacio de Guendulain. 22,6 x 22,9 cm.
139. Anónimo. Don Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós, marqués de la Real Defensa en la Plaza del Castillo. 1930? 10,7 x 6,5 cm.
140. Anónimo. Los marqueses de la Real Defensa en los porches de San Nicolás. c. 1934. 10,7 x 6,6 cm.
141. Anónimo. Isabel Doussinague, marquesa de la Real Defensa, con un niño en los jardines del Bosquecillo. 8,6 x 11,9 cm.
142. Anónimo. Niños jugando en los jardines de la Taconera. 8,7 x 12 cm.
143. Anónimo. Isabel de Orleans, Condesa de París, ante la llamada Caseta de Cazadores del Club de Tenis de Pamplona. 17,6 x 12 cm.
144. Anónimo. Los marqueses de la Real Defensa en el club de Tenis. 18,1 x 12,1 cm.
145. Anónimo. Castillo de Olite en ruinas. 11,6 x 15 cm.
146. Anónimo. Plaza de San José de Pamplona. 8,9 x 11,8 cm.
147. Anónimo. Vista del Portal Nuevo de Pamplona en obras. 1907 8 x 8,5 cm.
148. Anónimo. Cañones en el recinto militar de Pamplona. 8,5 x 8,5 cm.
149. Anónimo. Celebración en la Plaza del Castillo. 8 x 8,6 cm.
150. Anónimo. Gente saliendo de la iglesia de San Nicolás. Inscripción: "*Pamplona. 1900. A mi hermana Mercedes de su hermano J.M.*". 1900. 8,2 x 11,3 cm.

151. Anónimo. Verja en la entrada de Ansoleaga 39 de Pamplona.
7,3 x 10,4 cm.
152. Anónimo. Sepulcro de Carlos Martín de Mencos y María Turrillas en el convento de Recoletas de Tafalla. 17,5 x 12 cm.
153. Anónimo. Vista de Olza. 12,5 x 17,4 cm.
154. Anónimo. El obispo Enrique Delgado Gómez junto a directivos de la Caja de Ahorros de Navarra, en la inauguración del retiro sacerdotal El Buen Pastor. 1951. 12 x 18,2 cm.
155. Anónimo. La corporación municipal junto a autoridades militares en la procesión de San Fermín. 11,7 x 17,2 cm.
156. Anónimo. La corporación municipal hace entrega al obispo Enrique Delgado Gómez de un atril y unas sacras. 1956.
11,8 x 18,1 cm.
157. Anónimo. La corporación municipal junto a autoridades civiles y militares en la procesión de San Fermín. c. 1957. 11,9 x 18 cm.
158. Anónimo. La corporación municipal junto a autoridades civiles y militares en la procesión de San Fermín. 1957-1961. 7,2 x 10,2 cm.
159. Anónimo. Corporación municipal en la procesión de San Fermín.
5,7 x 8,8 cm.
160. Anónimo. Procesión de San Fermín. 12,1 x 18 cm.
161. Anónimo. Procesión de San Fermín. 11,9 x 18 cm.
162. Anónimo. Corporación municipal. 12 x 18 cm.
163. Anónimo. Sanfermines, montón en la entrada de la plaza de toros. 23,4 x 17,3 cm.
164. Anónimo. Sanfermines, montón en la entrada de la plaza de toros. 24 x 17,6 cm.
165. Anónimo. Sanfermines, mozos con ristras de ajos. 17,6 x 23,8 cm.
166. Anónimo. Sanfermines, mozos bailando. 17,6 x 23,8 cm.
167. Anónimo. Sanfermines, mozos bebiendo de la bota. 23,9 x 17,9 cm.

168. Anónimo. Sanfermines. 17,9 x 23,9 cm.
169. Anónimo. Sanfermines, mozos con ristras de ajos. 17,5 x 23,8 cm.
170. Anónimo. Sanfermines. 17,7 x 23,8 cm.
171. Anónimo. Sanfermines, viendo el encierro en la curva de telefónica. 17,8 x 23,8 cm.
172. Anónimo. Sanfermines, mozos en el paseo de Sarasate. 18 x 24 cm.
173. Anónimo. Sanfermines. 17,9 x 23,8 cm.
174. Anónimo. Sanfermines. 17,9 x 23,9 cm.
175. Anónimo. Sanfermines. 18 x 24 cm.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAZURI DÍEZ, J. J., *Pamplona antaño*, Pamplona, J.J. Arazuri, 1981.
Historia, fotos y "joyas" de Pamplona, Pamplona,
J. J. Arazuri, 1995.
- ARRESE, J. *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, 1963.
- ARTOLA, M., *San Sebastián*, San Sebastián, 2000.
- AZPILICUETA, L., y DOMENECH, J. M., *Navarra en blanco y negro*,
Madrid, Espasa.
- CÁNOVAS, C., *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra*,
Panorama, nº 13, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
Navarra/Fotografía, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.
- COMI RAMÍREZ, A., "La carte de visite en La Rioja", en GIL-DÍEZ USAN-
DIZAGA, I. (Ed.), *Cartes de visite., retratos del siglo XIX en colecciones
riojanas*, Logroño, Instituto de Estudios riojanos, 2013.
- DARRAH, W. C., *Cartes de visite in nineteenth century photography*,
Gettysburg, W. C. Darrah Publisher, 1981
- DOMENECH, J.M., *Navarra, hombres y tierras*, Pamplona, Fundación Caja
Navarra, 2004.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., "Algunas influencias forá-
neas en la fotografía navarra de los siglos XIX y XX", en García Gainza,
M^a. C. y Fernández Gracia, R. (Coord.), *Presencias e influencias exte-
riores en el arte Navarra*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte
Navarro, nº. 3, Pamplona, 2008.
- "Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos
de la Pamplona del siglo XIX", en VII Congreso General de Historia de
Navarra. Historia Moderna. Historia Contemporánea. Historia de la

- Educación. 1512, Vol. II, nº 254, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 346 y 355.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., (Coord), *Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, nº. 6, Pamplona, 2011.*
- FONTANELLA, L., *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981
- FUENTES DE CÍA, Á., *Zubieta y Retegui, retratos de galería, 1940-1950*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2010.
- GARCÍA GAINZA, M^a.C., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., (Coords.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, 2005
- GORRICHÓ MORENO, J., “*La creación de la archidiócesis de Pamplona (1956) y sus repercusiones artísticas*”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R., (Coord.), *Pvlchvm. Scripta varia in honorem M^a. Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 373-381.
- GUERENDIÁIN, P., (Coord.), *Cincuenta años de fotografía*, Pamplona, Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra, 2005.
- HERNÁNDEZ LATAS, J. A., *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos “Carte de Visite” y “Cabinet Card”*, Zaragoza, Cajalón.
- HUESO PÉREZ, A., *¡Corre! Los encierros en la década de los años 60 en el Fondo Fotográfico Zubieta y Retegui*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Las fuentes de la memoria I. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Madrid, Lunwerg editores, 1989.
- Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Madrid, Lunwerg editores, 1992.

- Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona, Lunweg editores, 1996.
- Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunweg editores, 1997.
- 150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lunweg editores, 1999.
- MASATS, R, *Sanfermines*, Madrid, La Fábrica, 2009.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Fotografías para el recuerdo. Las órdenes militares en el baile de trajes de los duques de Fernán Núñez de 1862”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011. pp. 545-554.
- NEWHALL, B., *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- PERALTA ALIAGA, F., *Corella de Gala*, Corella, 1903 y 1904.
- Corella 1927. Programa oficial de festejos y anunciador de la Industria y Comercio*, Corella 1927.
- QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, 1995.
- RIEGO, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.
- ROMERO SANTAMARÍA, A., SÁNCHEZ MILLÁN, A., y TARTÓN, C., *Los Coyne, 100 años de fotografía*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M., “La puerta de atrás: los dorsos de las carte de visite», en *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*”, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, p. 137.

SOUGEZ, M.L., *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981.

SOUGEZ, M.L., y PÉREZ GALLARDO, H., *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003.

ZELICH, C., *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*, Madrid, Photo-vision, 1995.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J., *Zaraüeta fotógrafos*, Pamplona, Gobierno de de Navarra, 2011.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 24 DE JULIO DE 2014
EN PAMPLONA
LAUS DEO



