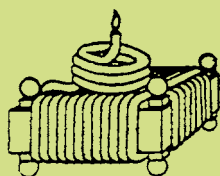


---

Año LI urtea

N.º 93. zk.

2019



# CUADERNOS de Etnología y Etnografía de Navarra

SEPARATA

---

## Contemplando la etnografía navarra

Ricardo GURBINDO GIL

---

# Contemplando la etnografía navarra

---

Nafarroako etnografiari so eginez

---

A look at the ethnography of Navarre

Ricardo GURBINDO GIL

Licenciado en Historia

[r.gurbindo@gmail.com](mailto:r.gurbindo@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.35462/ceen.93.11>

De una manera general, en el plano etnográfico, la fotografía constituye una reserva de documentos, permite conservar cosas que no volveremos a ver más.

Claude Lévi-Strauss (1908-2009)

## 1. CONMEMORAR CON LA MIRADA

El cumplimiento del cincuenta aniversario de cualquier ente resulta un momento lo suficientemente apropiado como para considerar y celebrar con su entorno la andadura hasta entonces realizada. Por su naturaleza, una publicación periódica del tipo de *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*<sup>1</sup> no suele inmiscuirse en este tipo de iniciativas, sino que más bien se dedica a la labor primordial de análisis y divulgación de los estudios propios de su campo. No obstante, es obvio que la ocasión ofrecía una magnífica oportunidad para echar la vista atrás y compartir esta experiencia con los distintos colaboradores implicados en la revista a lo largo del tiempo, así como con el resto de sectores de la sociedad navarra que, en mayor o menor medida, manifiestan cierta sensibilidad con esta temática. De la misma manera, por muy modesta y sencilla que fuera la programación diseñada para conmemorar dicho acontecimiento, se buscaba que

1 A partir de este punto *CEEN*.

esta sirviera también para llegar a las generaciones más jóvenes y a ese público que, por la razón que fuera, no ha tenido contacto con asuntos relacionados con los usos y costumbres tradicionales de la vida cotidiana ya desaparecidos o que excepcionalmente se mantienen de forma residual. Una de las iniciativas planteadas con el fin de lograr este doble objetivo fue la organización de la muestra fotográfica que tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Biblioteca General de Navarra durante los meses de marzo y abril de 2019. Posteriormente, la exposición fue ofrecida a las áreas de cultura de diferentes consistorios navarros con objeto de iniciar una fase de itinerancia.

Lejos de responder a un impulso casual, la elección de la fotografía histórica de carácter etnográfico como medio para interactuar con estas dos diferentes tipologías de público parte de la sugestión que la amplia potencialidad de estas imágenes guarda en ese sentido. Es decir, a diferencia de otros soportes documentales o herramientas comunicativas, estas estampas permiten llevar a cabo interpretaciones ajustadas a los niveles particulares de análisis de cada observador. La inmediatez de la imagen hace de ella un elemento idóneo para transmitir de forma rápida la esencia básica de la escena representada, pero, al mismo tiempo, faculta al observador detallista y pausado a profundizar en todos aquellos elementos que, tras descartar su inicial pequeñez, nos ilustran sobre aspectos claves de determinadas actividades y circunstancias. Así pues, esta capacidad de la fotografía para trasladar su contenido de manera adaptada a la mirada propia de cada persona sin defraudar a nadie, fue una de las principales razones por las que se optó por la organización de una muestra como la realizada.

Sin embargo, por más que en las últimas décadas este tipo de fuente documental ha experimentado una considerable puesta en valor en el ámbito de las ciencias humanas, la utilización de la imagen en la práctica científica, metodológica y divulgativa no resulta algo verdaderamente novedoso. Es evidente que el empleo y análisis de este, como de otro tipo de fuentes y recursos, por parte de los investigadores actuales ha experimentado una evolución considerable en lo que a técnicas y pautas se refiere, pero no es menos cierto que desde sus inicios la fotografía constituyó una importante herramienta para avanzar en el conocimiento y propagación de diferentes disciplinas.

En lo que a la etnografía respecta, y más concretamente en relación con el panorama navarro, contamos con magníficos representantes de esta tendencia. El caso de Julio Altdill constituye uno de los iniciales y más significativos paradigmas de la combinación



Figura 1. Cartel anunciador de la exposición basado en una fotografía de Diego Quiroga y Losada (Archivo Real y General de Navarra).

entre documentación gráfica y textual a la hora de abordar cuestiones relativas al conocimiento de nuestro contexto regional. Tanto en los dos volúmenes de *Geografía general del Reino de Navarra*, de los que es autor, como en el resto de sus obras y colaboraciones, la presencia de la fotografía se convierte en un elemento fundamental a través del cual conforma la transmisión de sus estudios. Esta actitud proclive hacia la fotografía dio lugar a un extenso fondo personal formado por innumerables placas de cristal que acabó en manos de instituciones públicas y de coleccionistas particulares como José Joaquín Arazuri (De Andrés, 1990, p. 248). La realidad de la comunidad en los años que hicieron de puente entre los siglos XIX y XX quedó perfectamente recogida en muchas de estas imágenes, motivo que ha llevado a algunos autores a considerar las instantáneas de Altadill como uno de los primeros modelos de fotografía etnográfica a nivel local (Azpilicueta & Domench, 2000, p. 54), consideración que, como más adelante se expone, puede ser conceptualmente matizada.

Hemos querido comenzar haciendo referencia al caso de Altadill por ser uno de los autores más representativos en el uso de este tipo de fotografía, pues a su carácter de pionero hay que añadir la entidad numérica, así como la heterogeneidad temática de su producción fotográfica. No obstante, fueron muchos más los autores navarros que desde su rol de fotógrafos aficionados hicieron uso de esta técnica para desarrollar sus estudios y planteamientos. Otro ejemplo lo encontramos en la figura de Leoncio Urabayen, quien prácticamente en toda su obra hizo uso de la fotografía, pero no como un mero recurso estético con el que adornar sus tratados, sino que en gran medida esta constituía la base de sus análisis y comentarios (Floristán, 1992, p. 270).

Urabayen, antes que nada, era y se sentía geógrafo, por lo que, lógicamente, sus estudios partían de esa premisa. Aun así, la evolución personal experimentada frente a las diferentes concepciones de la geografía y la temática de sus investigaciones le llevó a realizar estudios de ámbito local en los que el peso del componente etnográfico resultaba más que considerable. Lo mismo cabe decir de sus estudios sobre la casa navarra, cuestión a la que dedicó una parte importante de su carrera y que dio lugar a la edición de varias monografías en las que el componente fotográfico, con la representación de las distintas tipologías de vivienda que se dan en Navarra, juega un papel esencial. Igual que ocurrió con Altadill, el proceder de Urabayen también tuvo como resultado la acumulación de una considerable cantidad de fotografías, pero en este caso nos referimos al conjunto como colección y no como fondo, pues, aunque la mayoría de las fotografías empleadas en los diferentes estudios fueron tomadas por el autor, también reunió e hizo uso de vistas captadas por otros fotógrafos.

Un aspecto que podemos observar en estos dos ejemplos que acabamos de citar –el cual se repite en otros autores coetáneos y posteriores que proceden del mismo modo respecto a la utilización del elemento fotográfico– es que la toma de las imágenes no se realiza desde un entorno profesional, sino que son los propios interesados quienes partiendo de su condición de aficionados toman sus instantáneas. Dicha particularidad no afecta solo a aquellos estudiosos que utilizan la fotografía como fundamento de sus investigaciones, también existe un importante grupo de fotógrafos amateurs que desde el marco local aspiran a captar escenas en las que condensar la esencia de su tiempo. La

circunstancia ha sido constatada por los gestores de algunos centros de documentación que, en la organización de los materiales custodiados, apuntan el alto valor de los fondos de fotógrafos no profesionales asociados a la labor académica o técnica de distintas especialidades para interpretar cuestiones sociales relacionadas con el folclore, las costumbres y la cultura popular en general.

Los folkloristas del Smithsonian Institution de Washington van un poco más allá e incluyen en el mismo grupo a las instantáneas tomadas en el ámbito particular y familiar. El conjunto de fotografías producidas en este entorno da lugar a una tipología calificada por estos especialistas como *happy memories*, la cual integraría escenas que representan acontecimientos puntuales de la vida (nacimiento, infancia, comuniones, servicio militar, bodas...), conmemoraciones periódicas (cumpleaños, navidades, carnavales, finales de curso, vacaciones...) y otras vinculadas con aficiones y el ocio personal (Boadas, Casellas y Suquet, 2001, p. 267). Conscientes de la importancia que la fotografía amateur particular supone en la salvaguarda del acervo cultural de la comunidad, los redactores del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico apuestan por recuperar y conservar estas instantáneas consideradas en este documento como «patrimonio fotográfico oculto» (Carrión et al, 2015, p. 9).

Esto no es óbice para que, ocasionalmente, los profesionales de la fotografía realicen reportajes en los que reflejen los temas y maneras de la vida diaria de las clases populares. El origen de tal cometido puede deberse a petición de terceros que deseen documentar un hecho o situación concreta, o bien ser resultado de la iniciativa propia derivada de una motivación personal, tesitura esta en la que coincidirían con los fotógrafos aficionados. Un caso de fotografía de encargo que se corresponde con el primer supuesto y entraña un gran valor etnográfico es el reportaje realizado en 1924 por José Roldán Bidaburu, a petición de la Diputación Foral de Navarra, con motivo de la Exposición del Traje Regional a celebrar en Madrid un año más tarde (Hidalgo & García-Hoz). Las fotografías tomadas por Roldán reproducen escenas protagonizadas por los habitantes de la montaña navarra en las que, además de la vestimenta característica de cada zona, también reflejan las labores cotidianas y costumbres típicas de valles como los de Roncal, Aezkoa o Salazar.

En lo que a la función de la imagen en el ámbito de la etnografía se refiere, hemos de decir que no es hasta muy tarde cuando, al menos de manera consciente y manifiesta, se integra en su corpus teórico y pasa a ser considerada desde un punto de vista metodológico. La prioridad principal de lo que ha venido en llamarse Escuela Vasca de Etnografía (instaurada a comienzos del siglo pasado por Enrique de Eguren, Telesforo Aranzadi y José Miguel de Barandiaran) era la de implantar una renovada metodología científica con la que llevar a cabo monografías locales, las cuales sirvieran de base para establecer las comparaciones de las que se vale la etnología con el fin de establecer principios generales. Sus principales esfuerzos en ese sentido se encaminaron a definir de forma sistemática las técnicas y medios con los que desarrollar el trabajo de campo, concentrándose de una manera especial en la elaboración de cuestionarios específicos y generales que sirvieran de modelo común a todos los investigadores (Manterola, 1985, p. 26). Aunque el elemento fotográfico no fue objeto de una atención manifiesta en esta renovación procedimental, la inadvertencia no supuso ningún obstáculo para que

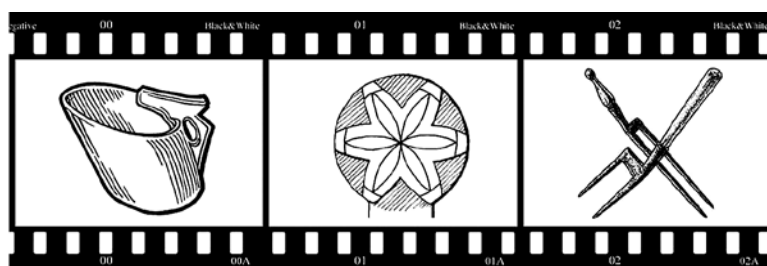
los investigadores del período se valieran del potencial de la imagen en el momento de desarrollar sus estudios. Sin duda, el artículo sobre arte popular en el que Barandiaran presenta el examen de un poto o vaso pastoril de Orbiso, publicado en el primer número del *Anuario de Eusko Folklore* editado en 1921, no se entendería igual sin las fotografías de la pieza incluidas en el mismo (Barandiaran, 1921, p. 125).

La presencia de la fotografía continuará siendo un componente importante de los estudios etnográficos locales, y como tal aparecerá en las comunicaciones y revistas donde los autores acostumbran a divulgar sus propuestas. Aparte de en el citado caso de *Eusko Folklore*, muchas de estas investigaciones ven la luz en la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, publicación fundada en 1907 por Julio Urquijo que, poco más tarde, pasó a convertirse en el órgano de difusión de Eusko Ikaskuntza mediante el cual se buscaba promover y comunicar estudios sobre el conjunto de la cultura vasca. Aunque inicialmente la fotografía se exhibe de manera tímida, con el tiempo la cantidad de artículos en los cuales el uso de la imagen sustenta la consistencia de las tesis planteadas será cada vez mayor. En los números editados en los años anteriores al parón producido a partir de 1936 encontramos autores como Wilhelm Giese (1931), Bernardo Estornés (1930), Enrique Eguren (1927), Adolf Staffe (1926) o el ya mencionado Leoncio Urabayen (1923) que recurrirán al documento visual tanto para concluir como para explicar algunas de sus propuestas relacionadas con la etnografía local.

La práctica será adoptada también por esta publicación que acaba de conmemorar su cincuenta cumpleaños cuando le llegue el turno. El sumario con el que se estrena *CEEN* incluye cuatro artículos en total, en tres de los cuales encontramos el componente icónico. Uno de ellos es el examen de la estela discoidea de la ermita de la Santísima Trinidad de Iturgoyen realizado por Fermín de Leizaola (1969) y los otros dos son sendos trabajos de Julio Caro Baroja (1969); en el primero aborda las bases históricas de lo que el autor considera economía tradicional, ocupándose en la otra comunicación de la estructura y funciones de la casa. Ambos autores emplean el dibujo y la fotografía de forma alterna dependiendo del cometido que cumple cada stampa. La elección entre una y otra técnica estaría en función de aquello que se desea resaltar en cada momento por parte del investigador. Caro Baroja manifestó que en ciertas ocasiones prefería trabajar con el dibujo en lugar de con la fotografía, pues de esta forma lograba fijar la mirada en aquellos aspectos concretos que le interesaba resaltar, evitando a su vez la dispersión que podía provocar el exceso de informaciones contenidas en la fotografía (Martín, 2001, p. 197). Ediciones posteriores de la revista muestran más ejemplos en los que el documento gráfico es utilizado por los investigadores como base mediante la cual formular o interpretar sus estudios. Haciendo un repaso de los diez primeros números de *CEEN* comprobamos cómo, además de los investigadores ya mencionados, son varias las firmas que incorporan la fotografía en los estudios divulgados en las páginas de esta publicación; entre ellas se encuentran las de José María Satrustegui (1969), Daniel Otegui (1969), José de Cruchaga y Purroy (1970), Luciano Lapuente (1971), Ramón M.<sup>a</sup> de Urrutia (1971), Miren de Ynchausti (1971) y Tomás López Selles (1972).

Esta utilización de la imagen en la práctica etnográfica, sin detenerse a considerar seriamente su función en el plano teórico, ha sido una constante en el tiempo que todavía

hoy solo ha sido abordada de manera puntual por especialistas de la antropología y otras ciencias sociales. Por este motivo, antes de pasar al comentario acerca de las obras y autores que protagonizaron la exposición fotográfica de la cual es objeto este informe, nos parece necesario apuntar, siquiera brevemente, algunas ideas y conceptos formulados en las últimas décadas en relación con el uso de la técnica fotográfica para el desarrollo del quehacer etnográfico.



## 2. ETNOFOTOGRAFÍA: ESTRUCTURAR UNA PRÁCTICA COMÚN

En el apartado anterior se ha aludido brevemente a una parte de la labor desempeñada en nuestro entorno por algunos fotógrafos, aficionados o profesionales, que en cierta medida entraña algún interés para favorecer el conocimiento etnográfico local. Son tan solo unos pocos ejemplos de la amplia actividad desarrollada en este sector, pero suficientes para comprobar que la misma ha sido practicada sin pararse a establecer un patrón previamente fijado, algo que contrasta con la profundización metodológica experimentada en otras fases del trabajo de campo, como pueden ser la toma de testimonios orales o el análisis de documentación escrita. Ante la duda de si dicha circunstancia puede causar efectos adversos o no en las facultades de la fotografía para determinar contextos etnográficos, parece conveniente conocer la evolución del cometido que la imagen ha venido desempeñando a este respecto, así como las consideraciones de aquellos que han venido ejerciendo esta especialidad.

Por lo tanto, vamos a comenzar exponiendo unas nociones básicas tanto sobre etnografía como acerca de la fotografía, para lo cual retrocederemos hasta los orígenes de ambos fenómenos. Puede que fuera casual, e incluso es posible que el surgimiento de una hubiera determinado o impulsado el desarrollo de la otra, pero, como quiera que fuera, lo cierto es que el nacimiento de la técnica fotográfica y su posterior propagación coincide en el tiempo con el nuevo estatus de ciencia logrado por los estudios referentes a la cultura y al género humano en todas sus dimensiones fomentados por la antropología, iniciándose de esta manera un nuevo camino no sujeto necesariamente a la filosofía y a la historia (Doncel, 2002, p. 3). En esta renovación epistemológica producida en la segunda mitad del siglo XIX, la etnografía se constituye como el campo de la antropología que analiza los aspectos característicos de una cultura, especialmente sus elementos externos, mediante la recogida de datos sobre la localización espaciotemporal y registrando los diferentes componentes que completan la vida cultural de un pueblo

específico. La labor del etnógrafo se convierte de esta manera en el fundamento de las tesis que posteriormente establecerá la etnología mediante la comparación y el análisis sistemático de estas informaciones (Campo, 2008, pp. 77-79).

Como decimos, es en este mismo período cuando el invento de la fotografía (literalmente ‘escritura con luz’, del griego *photos*, luz, y *graphos*, que significa escritura) revoluciona todo lo existente hasta ese momento en relación con la representación de imágenes. El influjo que el nuevo descubrimiento tuvo en todos los sectores sociales fue enorme y, lógicamente, el mundo de la ciencia no permaneció ajeno al nuevo fenómeno, por lo que no nos resultará extraño que hubiera sido la Academia de las Ciencias de Francia quien en 1839 diera a conocer públicamente el proceso del daguerrotipo (Csillag, 2000, p. 19). Pese a que la verdadera popularización del procedimiento fotográfico no se producirá hasta más tarde, con la aparición de la *carte de visite* patentada por André-Adolphe-Eugène Disdéri, la fotografía es prontamente incorporada a la labor etnográfica. A los dos escasos años de la presentación de París se funda en Inglaterra la Sociedad para la Protección de los Aborígenes, institución que precede a la instauración del Real Instituto Antropológico de Londres. De entre las primeras iniciativas impulsadas por esta asociación nos interesa resaltar los retratos realizados entre los nativos chinos (1843) y los indios americanos (1847). Por otro lado, durante estos años se impone el fenómeno del colonialismo y, aprovechando la coyuntura, la Asociación Británica para el Avance de la Ciencia redacta un *Manual para informes etnológicos* destinado a diplomáticos, hombres de negocios y viajeros en general en el que recomienda el uso de la fotografía para registrar de un modo sistemático la fisonomía y modos de vida de los pueblos que visitaban. Es el mismo consejo que recibieron los expedicionarios españoles de la Comisión Científica del Pacífico promovida en el reinado de Isabel II (Brisset, 1999, p. 2).

Este dinamismo prolongado en el tiempo acabó dando origen al establecimiento de unos patrones, todavía muy elementales, conforme a los que llevar a cabo esta serie de inventarios fotográficos. Uno de estos modelos fue el que estableció Léon de Cessac cuando, en 1878 y partiendo del uso de la fotografía como herramienta para llevar a la práctica estudios de antropología comparativa, concretó un sistema de medición que permitiese equiparar distintas cualidades de las personas retratadas (López, 2008, p. 6). El método era muy básico, pues consistía en colocar junto a cada individuo un listón a modo de cinta métrica, pero lo realmente importante era la consideración del repertorio como un instrumento que proporcionaba una síntesis del grupo. Esta concepción de la técnica fotográfica como un recurso de contraste, en base al que establecer conclusiones científicas, ha experimentado una profundización a lo largo del tiempo que, en los años sesenta del pasado siglo, llevó a instaurar un nuevo campo de investigación denominado antropología visual. El objeto de esta rama de la antropología descriptiva es buscar por medio de la imagen información de los pueblos y grupos humanos tanto del pasado como del presente (Bonte & Izard, 1997, p. 737).

El origen del término se debe al intento de Margaret Mead por buscar un concepto con el que referirse a la información que en etnografía se logra mediante la comunicación no verbal (Martínez, 2008, p. 67). La base de esta especialidad la constituye lo que



ha venido llamándose «imagen antropológica», es decir, una representación de la que es posible obtener «informaciones visuales útiles y significativas». La puesta en práctica de este planteamiento conforme a una metodología y lectura precisas es tarea de la etnofotografía, que partiendo del análisis de imágenes –creadas explícitamente o no con una intencionalidad etnográfica– obtiene datos sobre los diferentes grupos culturales.

De esta manera, una vez que la fotografía adquiere el estatus de fuente, resulta imprescindible considerarla con el mismo talante crítico que la documentación escrita o los testimonios orales. A estas alturas parece superado el mito de que la fotografía es una representación objetiva de la realidad, pues en el proceso fotográfico intervienen infinidad de actores y elementos que hacen de la representación una compleja construcción mental y, por ello, se hace necesario un modelo de interpretación de la fotografía que tenga en cuenta diferentes variables. Un primer aspecto a considerar vendría determinado por el entorno cultural en el que la fotografía ha sido producida, el cual estaría conformado por tres grandes factores: el fotógrafo, el cuerpo representado y el receptor de la imagen. Una lectura más reposada repararía en otras particularidades como la tecnología empleada o los contextos geográficos y temporales en los que la imagen fue captada. A la hora de centrarnos en el examen del contenido de la fotografía se distingue entre dos ámbitos diferenciados: uno concerniente a la condición denotativa, y otro a la connotativa. Mientras la denotación o composición objetiva está definida por los componentes formales de la foto (cromatismo, tonalidad, composición...), la connotación o lectura subjetiva depende del punto de partida de cada observador, de su realidad social y personal, que en última instancia será la que configure su interpretación (Suárez, 2008, pp. 39-41).

En el caso particular de la etnofotografía y haciéndolo extensible al examen de cualquier fotografía de carácter histórico, es conveniente reparar y diferenciar correctamente en los dos horizontes temporales que se encuentran implícitos en estos documentos: uno de ellos hace referencia al modo en que fueron producidos y al efecto causado en su momento; el segundo alude al significado adquirido desde la perspectiva de un observador actual. Otra división que se produce en la fotografía aplicada a la etnografía responde al origen de las imágenes. Cuando el autor de las instantáneas es el propio etnógrafo que las toma como parte de sus investigaciones, hay quien ha optado por clasificar el resultado bajo el concepto de «fotografía etnográfica». Por otro lado, las imágenes tomadas por personal ajeno a la etnografía, pero que pueden aportar conocimientos a los estudiosos de este ámbito han sido etiquetadas como «fotografía de interés etnográfico» (Martín, 2001, pp. 197-198). En cualquier caso, no hay duda de que, al margen de donde parta la toma de las fotografías, resulta necesario que se dé un conocimiento mutuo y una mínima interrelación entre ambos dominios. Es decir, si se quieren evitar distorsiones en el resultado final, es imprescindible que el fotógrafo disponga de unas nociones básicas acerca del quehacer etnográfico, tanto como el investigador sobre las técnicas fotográficas (Boni & Moreschi, 2007, p. 139).

La subjetividad implícita en todo documento fotográfico parte desde el momento en que este es concebido, pues en su toma juega un papel primordial el punto de vista particular de la persona que pulsa el obturador, la cual actúa respondiendo a una

intencionalidad específica. Sin embargo, el componente subjetivo de la fotografía no concluye en esa fase, sino que se extiende hasta el mismo proceso de interpretación en sí, pues el significado que la misma entraña para cada individuo y las conclusiones extraídas por este variarán dependiendo de la propia sustantividad del observador. Estas posibles discrepancias en la lectura de un documento visual –que por otro lado también se da en el análisis de otro tipo de fuentes– responde al relativismo que subyace en la percepción humana y, lejos de suponer un inconveniente, ha sido considerado como un potencial más que puede ayudar a delimitar diferentes realidades e intereses sociales (Carrera, 2016, p. 81).

Un claro ejemplo de las divergencias surgidas en el análisis interpretativo lo encontramos en el tipo de examen sobre la obra fotográfica de José Ortiz-Echagüe que realizan dos estudiosos de la fotografía de carácter etnográfico. Mientras Antonio Muñoz sitúa a este autor «en los albores de la etnografía visual en España» y estima que «realizó excelentes trabajos de documentación de lo que, ya entonces, se consideraba patrimonio cultural etnográfico en peligro de extinción», los cuales son calificados por este investigador como ejemplo de «sistematicidad y rigor descriptivo» (Muñoz, 2015, p. 14), el especialista Arturo Martín valora en sentido contrario la aportación del fotógrafo arriacense. Las críticas de Martín se deben a la composición previa que revelan las instantáneas de Ortiz-Echagüe y mediante la cual se buscaría «reinventar la realidad castiza y tradicional que ya era imposible captar en directo», por ello este crítico no duda en sentenciar que la teatralidad y la falta de espontaneidad no hacen sino desvirtuar buena parte del valor etnográfico de esta clase de fotografía (Martín, 2001, pp. 196, 201). Ciertamente, el desacuerdo entre investigadores a la hora de extraer conclusiones de los diversos tipos de fuentes y documentos es algo habitual y no debe ser considerado como algo negativo, siempre y cuando estos análisis se hayan desarrollado conforme a una metodología científica en lugar de partir de premisas interesadas. Es más, estas eventuales discrepancias interpretativas incluso pueden resultar beneficiosas, ya que sirven para presentar las diferentes magnitudes suscitadas por un mismo elemento, logrando así un conocimiento más profundo de la realidad que se pretende estudiar.

Además de lo comentado hasta ahora, hay otra serie de cuestiones que, aun siendo menos relevantes, también es conveniente tener en cuenta en el examen de la fotografía cuando esta quiere ser usada para contextualizar determinadas manifestaciones culturales. Uno de estos factores tiene que ver con el interés de las vistas parciales y elementos secundarios, pues, en ocasiones y según cuál sea el objeto de nuestra investigación, pueden constituir la única referencia con la que contemos al respecto, pasando entonces a tener un atractivo mayor que la escena representada en primer plano. Otro aspecto que puede resultar problemático cuando trabajamos con fotografía histórica es la condición monocromática de las imágenes, lo que nos impide apreciar la verdadera tonalidad de aquello plasmado en la estampa. Esta circunstancia ha supuesto que algunos trabajos de investigación hayan derivado en aseveraciones no del todo exactas. Un ejemplo lo encontramos en algunos de los estudios sobre indumentaria tradicional que, basándose en el examen de retratos antiguos, han propuesto unos patrones y modelos cromáticos de gamas oscuras, quedando luego en evidencia la discrepancia con la verdadera escala de colores de lo representado (Timón, 2015, p. 22).

De la misma manera que la documentación textual y los testimonios orales han de ser estudiados conforme a una técnica y metodología adecuadas a su naturaleza, lo aquí expuesto tiene que ver con las peculiaridades propias de la fotografía como elemento de análisis para el conocimiento de los distintos grupos humanos y sus manifestaciones culturales. Aunque durante mucho tiempo la documentación visual ha jugado exclusivamente el rol de complementar e ilustrar las comunicaciones científicas, parece que hoy en día nadie cuestiona su carácter de fuente y su capacidad a la hora de establecer un «vínculo dialéctico» entre las sociedades del pasado y las del presente, así como para reproducir aspectos de las manifestaciones culturales actuales (Granet-Abisset, 1995, p. 20).

Esta tardía incorporación de la imagen en general a los estudios sobre sociedades del pasado resulta bastante sorprendente, pues es incuestionable que nuestro conocimiento acerca de distintas etapas de la humanidad sería mucho más deficiente sin la presencia del elemento iconográfico. Si asumimos que las pinturas rupestres han resultado claves en el desarrollo de las investigaciones prehistóricas o que la historia de la civilización egipcia no sería la misma sin el análisis de los frescos de las cámaras sepulcrales, se hace difícil de entender la desconsideración de esta fuente para el estudio de sociedades de otros períodos, proceder que, según diversos autores, puede llevarnos a un estado de «invisibilidad de lo visual» y situarnos en una posición de «analfabetos visuales» (Burke, 2005, pp. 12-13).

Por suerte, cada vez son más las instituciones que han establecido fototecas y centros de documentación con el fin de conservar y poner a disposición de los investigadores y del público general este patrimonio. En el caso español, la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España dispone de más de setecientos mil documentos fotográficos que se remontan desde 1860 hasta los tiempos actuales, a través de los cuales se pueden advertir las transformaciones experimentadas por la sociedad en este amplio período. Otros referentes a nivel europeo en esta misma línea los encontraríamos en organismos como el Museo Dauphinois (Grenoble, Francia), el Centro Valais de Cine y Fotografía (Martigny, Suiza), la Oficina Regional por la Etnología y la Lingüística (Aosta, Italia) o la Fundación Sella (Biella, Italia).

Antes de finalizar con este apartado sobre la configuración teórica y metodológica respecto al papel de la iconografía en los estudios etnográficos, es preciso aludir a una última cuestión. Lo expuesto hasta el momento se ha referido principalmente a la imagen fija, pero no se puede obviar la importancia adquirida por el cine etnográfico desde varias décadas atrás. Tanto es así que actualmente es corriente identificar la antropología visual con el documental cinematográfico, descuidando en parte el papel de la fotografía. A este respecto tampoco hay una posición unánime entre los especialistas de este ámbito. Por un lado, están los que consideran primordial trabajar con representaciones estáticas, pues en ellas se encuentra la matriz de las móviles, por lo que, para comprender estas, resulta necesario analizar antes las primeras. Quienes así opinan ven en la imagen congelada la posibilidad de «aislar un momento, un gesto o un rostro», frente a la rapidez de la película, la cual, debido al movimiento, ofrecería menos posibilidades de ser descompuesta visualmente en el conjunto de gestos de la vida cotidiana (Garrigues, 2008, p. 18).

En el sentido opuesto, otro grupo defiende que es precisamente este dinamismo lo que da al cine un mayor atractivo, pues gracias a él resulta relativamente fácil la observación de ciertos aspectos culturales como son las habilidades manuales adquiridas en diversos oficios o el desarrollo de danzas tradicionales, entre otras actividades. La creación del CIFE (*Comité International du Film Ethnographique*) en los años cincuenta y de otros entes similares que surgirán durante los años siguientes fueron consecuencia de esta nueva conciencia. La actividad desarrollada por estos agentes supuso un importante estímulo para la realización de documentales etnográficos con los que registrar de una forma dinámica y directa las más diversas expresiones culturales (Bermúdez, 2014, pp. 20, 40).

Al margen de estas diferencias especulativas y sin preocuparse en exceso por estas consideraciones teóricas, lo cierto es que en la práctica son muchos los investigadores que han venido haciendo uso de una u otra técnica según los intereses y necesidades propias de cada momento, logrando resultados verdaderamente satisfactorios. En lo que al documental etnográfico se refiere, es obligado referirse al trabajo conjunto de los hermanos Pío y Julio Caro Baroja. La productora Documentales Folklóricos de España fundada por ellos fue la responsable de series como *Conozca usted España y Fiesta*, las cuales supusieron la consolidación del género en el contexto español. El objetivo de la iniciativa era lograr una producción estable de películas con «temática y tratamiento etnográfico» que registraran las costumbres y celebraciones que estaban en riesgo de desaparecer. Para llevar a cabo su propósito resultó fundamental el sustento recibido desde organismos públicos estatales y locales. En Navarra el encargo de la Institución Príncipe de Viana para la elaboración de una película que testimoniasse la diversidad cultural de la comunidad fue el germen de *Navarra, las cuatro estaciones. Documental etnográfico*, filme estructurado en cuatro partes de unos treinta minutos de duración cada una (Aumesquet, 2004, pp. 49 y 191). Este importante precedente ha tenido su continuidad en la actualidad con la grabación y edición de una considerable serie de documentales sobre artesanía, gastronomía y costumbres locales producidos por el Museo Etnológico de Navarra «Julio Caro Baroja» en colaboración con la productora oscense Pyrene, dirigida por Eugenio Monesma y especializada desde hace más de treinta años en la realización de este tipo de filmaciones.

Precisamente es en Huesca donde, cada año, se celebra Espiello ('espejo' en lengua aragonesa), el Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe. El evento, que este 2019 ha cumplido su XVII edición, incluye un concurso internacional de documental etnográfico y varias secciones fuera de concurso, además de otras actividades destinadas a profundizar en temas relacionados con la antropología visual. Los organizadores defienden una concepción actual del documento etnográfico que no se centre exclusivamente en una visión de lo tradicional, sino que contribuya además a englobar aspectos culturales del presente. De entre las iniciativas recientes surgidas en nuestro entorno más cercano, es oportuno reparar en los proyectos desarrollados por Zizunetea Producciones, entre los que destacan *Esculpiendo la historia* (2014), documental que aborda la vida del artista y etnógrafo Joxe Ulibarrena, y *Kuxetagleak/ Cuchareros* (2018), en el que por medio de grabaciones antiguas y actuales se recrea el trabajo de estos artesanos.

Retomando de nuevo el tema de la imagen fija, en las primeras páginas de este texto se ha aludido ya al aprovechamiento y presencia de la fotografía en algunos de los estudios sobre etnografía local realizados en la primera mitad del siglo pasado, así como en las primeras ediciones de la revista *CEEN*. Sería complicado exponer aquí una relación completa de los diferentes proyectos contemporáneos desarrollados en ese sentido, pero por citar uno de los casos más interesantes al respecto vamos a referirnos al modo de compaginar los elementos textuales y visuales que se da en los trabajos de Gabriel Imbuluzqueta, periodista y gran conocedor de las costumbres y tradiciones locales. Sus aportaciones etnográficas de los años ochenta estuvieron centradas en el terreno de la artesanía y llegaron al público a través de dos de los números de la colección Panorama promovida por la Institución Príncipe de Viana y otras publicaciones editadas por distintos organismos. Una de las principales características de estas obras es la intensa correspondencia que se aprecia entre las explicaciones del texto y la visualización de las diferentes fases del trabajo, así como la representación morfológica de los utensilios y productos elaborados. La fusión es tal que el resultado final quedaría incompleto si fallara uno de estos dos componentes. Cuando años más tarde, en otras publicaciones posteriores, el autor amplíe su repertorio temático a prácticamente la totalidad de parcelas incluidas en la etnografía, mantendrá este mismo sistema de trabajo.

Del mismo modo, en la dirección inversa, esto es, en la aproximación desde el mundo de la fotografía al entorno etnográfico, son varias las propuestas realizadas en nuestro contexto local. Con objeto de no extendernos demasiado, vamos a citar tan solo dos ejemplos significativos de la actividad desarrollada en este campo. Han pasado ya varios años desde que el fotógrafo Xabi Otero presentara su trabajo sobre los últimos carboneros navarros (1985). Prácticamente al mismo tiempo publicó *Bernatenea*, libro de fotografía en el cual abordaba la realidad del ámbito doméstico vinculado al medio rural. Pocos años después vuelve a retomar el tema de los oficios tradicionales centrandose entonces su objetivo en la labor de los toneleros (1987) y los artesanos elaboradores de kaikus (1987). Este tipo de iniciativas se dan también en la actualidad. Sin ir más lejos, este pasado año el Museo de Educación Ambiental de Pamplona ha organizado una muestra con las imágenes que el fotógrafo Iñaki Vergara incluyó en un libro sobre el pastoreo navarro practicado a la antigua usanza. El sector de la etnografía no se ha mostrado indiferente ante esta dinámica y ha valorado positivamente la colaboración. La adquisición e incorporación puntual a los fondos del Museo Etnológico de Navarra «Julio Caro Baroja» de reportajes fotográficos de estas temáticas son una buena muestra del interés por estos proyectos (Irigaray, 1999, p. 293).

En lo que al uso de la fotografía histórica con fines etnográficos respecta, una de las aportaciones recientes más interesantes ha sido la publicación del álbum *Etxezarra*. Partiendo de las vistas de caseríos de Baztan captadas hace un siglo por el capuchino fray Pedro de Madrid, el equipo multidisciplinar, formado por el fotógrafo profesional José Luis Larrión y los investigadores José Javier Azanza y Roberto San Martín, se ha valido de la técnica de la refotografía para establecer una descripción comparativa entre el pasado y presente de estos edificios desde el punto de vista de la arquitectura

doméstica y como unidad socioeconómica. Tal y como dejan patente los autores de esta innovadora aportación, la fotografía, como fuente primaria, ofrece amplias posibilidades para la investigación y didáctica de determinados cambios sociales, lo que hace de ella una «herramienta útil para abordar estudios etnográficos, de sociología histórica o antropológicos» (Azaña & San Martín, 2018, p. 154).

Los programas destinados a recopilar y divulgar instantáneas locales de carácter etnográfico constituyen otra de las actividades vinculadas al potencial de la fotografía que ha proliferado durante los últimos años. Por desgracia, no existe ningún organismo superior que se haya comprometido en inventariar este inmenso patrimonio, reunido mayormente por dinámicas de carácter vecinal y trasladado al público más inmediato a través de exposiciones y mediante publicaciones que generalmente no superan el ámbito municipal. Así pues, se echa en falta un registro general que informe al investigador y a todo aquel que pueda beneficiarse de la consulta y uso de estas fuentes documentales de la existencia y localización de las mismas. Sin duda, un índice de este tipo contribuiría a sacar de la oscuridad el «patrimonio oculto» al que hacíamos referencia páginas atrás, al tiempo que serviría de reconocimiento y estímulo de los colectivos implicados en esta labor.

Por lo general, estas iniciativas de carácter local abarcan distintos aspectos de la existencia cotidiana de la localidad impulsora, pero también se ha dado el caso de proyectos que se centran en una realidad concreta. Un buen ejemplo lo constituye el proyecto emprendido en 2014 por el Colegio Público de Abárzuza para, por medio de

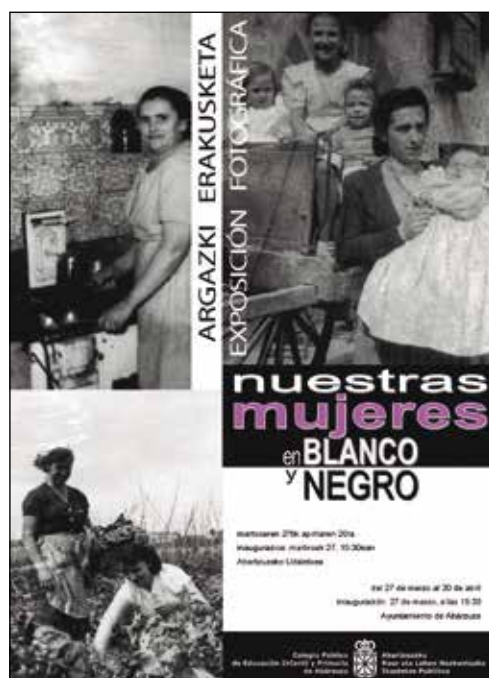


Figura 2. Cartel anunciador de la muestra organizada en Abárzuza durante el curso 2013/14.



Figura 3. Portada del programa de la duodécima edición del Festival Espiello.

su alumnado, recopilar fotografías realizadas en el entorno doméstico que reflejaran el papel de las mujeres en las diferentes actividades de la vida diaria del lugar. Tras organizar los materiales reunidos, estos fueron mostrados al vecindario en una exposición denominada *Nuestras mujeres en blanco y negro*. En ocasiones este tipo de dinámicas superan el contexto local para adquirir un alcance más regional. Es el caso de la muestra integrada por grabados y fotografías antiguas que, centrada también en la misma temática y bajo el título de *Una visión de la Mujer del siglo XIX*, organizó el Taller de Danza Popular de Tierra Estella en la Casa de Cultura de la ciudad del Ega durante el pasado año.

### 3. LA ETNOGRAFÍA NAVARRA EN EL PUNTO DE MIRA

Una vez expuestos estos breves fundamentos sobre las atribuciones de la imagen en el quehacer etnográfico y tras considerar algunas de las experiencias desarrolladas en nuestro entorno, vamos a pasar al comentario de la muestra que, precisamente, se encuentra en el origen de este texto. Tal y como hemos comentado en las líneas introductorias, con la organización de esta exposición se pretendía que una parte de la programación diseñada para conmemorar el cincuenta aniversario de *CEEN* fuera accesible y enriquecedora para todo tipo de públicos. La fotografía es un elemento idóneo para consumir este propósito, pues posee la facultad de llamar la atención y complacer a un espectador pasajero que no ha profundizado en la materia, sin que ello constituya un impedimento para satisfacer la mirada de ese otro observador más pausado y documentado.

Para la elección de los fotógrafos cuyas imágenes fueron expuestas se recurrió a la colaboración de tres instituciones públicas que disponen de una sección de fototeca en las cuales se custodian significativos materiales fotográficos relacionados con el pasado de Navarra. En concreto, los entes a los que se acudió fueron el Archivo Real y General de Navarra, el Museo de Navarra, organismos ambos dependientes del Gobierno de Navarra, y el Archivo Municipal de Pamplona. La existencia en cada una de estas entidades de un número considerable de imágenes vinculadas con la etnografía captadas por diferentes fotógrafos obligaba a realizar una selección conforme a un criterio previamente establecido. Ante la disyuntiva de estructurar la muestra con instantáneas tomadas por diferentes autores, con la consiguiente multiplicidad de patrones y el peligro de dispersión que esto suponía, o bien destacar de cada centro de documentación el trabajo de un solo representante, se optó por esta segunda alternativa. De esta forma, cada conjunto seleccionado ofrecería una misma unidad técnica y estilística que lo individualizaba frente a los otros dos, permitiendo realizar comparaciones entre sí, pero sin el riesgo de presentar una mezcolanza expresiva difícil de digerir.

Para el análisis correcto de las estampas presentadas en la exposición se hace necesario un conocimiento mínimo de las particularidades personales de cada fotógrafo. Lógicamente, el ámbito desde el que cada autor se dedica a la fotografía tendrá mucho que ver en el resultado final. Ya hemos aludido en páginas previas a las distintas propiedades

que presenta la actividad desarrollada por personal aficionado o amateur, frente a las instantáneas tomadas por profesionales del sector. De igual manera, entre estos últimos podemos observar variaciones sustanciales en función de la finalidad específica con la que cada fotógrafo profesional emprende su tarea. Es evidente que las imágenes captadas con el mero propósito de informar acerca de un evento o suceso puntual, así como aquellas que cumplen una función de registro, integrarán unas cualidades singulares y diferentes de las que podamos encontrar en una fotografía que parte de una ambición más artística. Si lo que se pretende es lograr una mayor profundización en esta concreción y particularidad implícita en la producción de cada autor, lo adecuado sería considerar incluso su propia personalidad. No debemos olvidar que, en el fondo, la práctica de la fotografía no deja de ser un ejercicio intelectual, y que, como tal, este se encuentra condicionado por la realidad personal específica de cada individuo. En nuestro caso no vamos a realizar un análisis tan exhaustivo, pero sí entendemos que la presentación de una breve semblanza de quienes captaron las imágenes expuestas será de ayuda en su interpretación.

Además de la necesaria relevancia etnográfica, otro de los requisitos previos en los que basamos nuestra particular antología visual era el de que la obra de los fotógrafos seleccionados debía incluir representaciones de la diversidad cultural existente en las diferentes zonas de Navarra. Las fotografías que Diego Quiroga y Losada (1880-1976), marqués de Santa María del Villar, tomó en nuestra comunidad cumplían a la perfección estos y otros criterios, razón por la cual su elección se llevó a cabo sin mayores contradicciones. Ciertamente, entre los distintos fondos fotográficos custodiados por el Archivo Real y General de Navarra existían otras opciones que, de alguna manera, también podían ajustarse a nuestros intereses. Al caso, ya mencionado con anterioridad, de Julio Altadill, sería necesario añadir las instantáneas incorporadas recientemente a esta institución tomadas en su día por otros aficionados como José Velasco o Alberto Oficialdegui en determinadas comarcas navarras, así como una parte considerable del amplio fondo profesional de José Galle (Segura, 2017, p. 25). Sin embargo, la correspondencia de las imágenes de Quiroga con el contexto etnográfico local en toda su expansión geográfica, unida a la calidad y elocuencia que las mismas revelan, fueron los aspectos claves que determinaron su selección.

A la hora de realizar una aproximación básica a la fotografía de Quiroga es esencial reparar en los estudios llevados a cabo por el profesor Jorge Latorre (1999, 2004), pues tanto su tesis doctoral como otros ensayos posteriores los ha dedicado a la vida y obra de este fotógrafo «itinerante» o «turista», calificativos ambos empleados por el crítico y biógrafo para definir la naturaleza del trabajo desempeñado por Santa María del Villar. Tal y como indica su título nobiliario, Diego Quiroga nace en el seno de una familia aristócrata, circunstancia que le sitúa en una posición cómoda desde la que le resulta fácil entregarse a dos de sus grandes aficiones, como eran la práctica de la fotografía y el conocimiento de la geografía española. Aunque su primera infancia la pasa en Madrid, los años posteriores reside principalmente en Galicia, donde despierta su deseo por recorrer España y darla a conocer a través de la fotografía. Su pasión por captar imágenes se inicia en el entorno familiar cuando con tan solo ocho años es obsequiado con una cámara fotográfica.



Otro de los entretenimientos propios de su clase era la caza, actividad que practicaba compaginándola con la captura de imágenes y a través de la cual llegó a estrechar lazos con el rey Alfonso XIII. Fruto de esta relación, Quiroga pasó primero a ser mayordomo de semana del monarca y, dado su doble entusiasmo por la fotografía y los viajes, tras la creación del Patronato Nacional de Turismo fue requerido para documentar el patrimonio artístico, cultural y paisajístico español. Este será el cometido al que se dedicaría el fotógrafo hasta el final de sus días, si bien el vuelco que experimentó la situación política a raíz de la Guerra Civil y la posterior desconfianza que su posición, claramente monárquica, despertaba en el régimen franquista harían que Santa María del Villar se viera obligado a desarrollar su trabajo en condiciones poco favorables. El sangüesino Francisco Javier Beunza –quien entabló amistad con Quiroga y fue el artífice de que Navarra recibiera estos valiosos documentos fotográficos– manifestaba su tristeza por la situación de «desamparo» en la que acabó el fotógrafo (Beunza, 1982, p. 6).

En lo que al estilo de su obra se refiere, conviene tener en cuenta que Quiroga no se veía a sí mismo como un profesional de la fotografía en el sentido estricto, sino que siempre se presentó como un aficionado. El fotógrafo justificaba esta consideración en que nunca cobró directamente por el trabajo realizado. Dejando de lado este tipo de matices, no hay duda de que la calidad alcanzada por muchos de los que han hecho de la fotografía su afición puede llegar a igualar e incluso superar el trabajo de los profesionales del sector. Respecto al componente artístico de su producción, hay que señalar el cambio apreciado entre las fotografías captadas antes y después de la contienda, durante la que, por otro lado, la mayoría de las tomadas hasta entonces fueron destruidas. Las instantáneas realizadas en esa primera etapa denotaban una mayor preocupación estética, mientras que en el período siguiente pesa más la orientación divulgativa e informativa de su trabajo.

Dada la importancia que el pictorialismo tuvo en su tiempo, algunos críticos vincularon en su día a Santa María del Villar con esta tendencia, algo que sorprende, pues este rehuía del trabajo de laboratorio y de otros medios con los que retocar sus fotografías en pro de un mayor efecto artístico. La aspiración de Quiroga, más que lograr un producto bello, era reflejar la propia belleza natural sin renunciar por ello del todo a una composición previa de la escena, proceder más en consonancia con los fotógrafos de orientación purista que con los pictorialistas. No obstante, tampoco sería del todo correcto encuadrarlo en esta corriente, sino más bien como algo intermedio entre las dos. En opinión de Latorre, aunque la obra de Quiroga pueda incorporar aptitudes de ambos estilos, su objetivo primordial es mostrar el natural de una forma respetuosa, por lo que el calificativo de naturalista resultaría el más idóneo.

Por su parte, Carlos Cánovas apunta otra vertiente de la obra fotográfica de Santa María del Villar más relacionada con su faceta de documentalista, cometido que habría desarrollado de forma sistemática mediante un método paciente y riguroso, prescindiendo de las innovaciones estéticas (1982, p. 10). Diego Quiroga, que tuvo el primer contacto con Navarra en su infancia, conocía bien la diversidad paisajística y cultural de la comunidad gracias a haber recorrido su territorio de múltiples maneras, incluso realizó un descenso en almadia partiendo desde Roncal.

Las fotografías incluidas en la exposición conmemorativa de *CEEN* tan solo constituyen un pequeño ejemplo de esta intensa actividad documental. Por supuesto, no podía faltar el testimonio de la experiencia vivida por el autor con los almadieros roncaleses a la que acabamos de referirnos, así como ese otro, relacionado también con la extracción maderera, que fue captado en los bosques de Irati. Por otro lado, y de la misma manera que ocurre con los otros dos fotógrafos que han completado esta muestra, un alto porcentaje de las vistas representan tareas básicas del medio rural relacionadas con el pastoreo y la agricultura. La preponderancia de estas estampas entra dentro de lo natural, pues la hegemonía del sector primario tradicional condicionaba absolutamente el ámbito laboral de este tipo de comunidades. Por ello, la presencia de labradores desarrollando quehaceres propios de cada época del año (como las roturaciones, siega o labores de la trilla) y de pastores con sus rebaños han ocupado el mismo lugar destacado que no hace mucho tiempo tenían estos trabajos en la vida cotidiana de la sociedad navarra.

En este sentido, varias de las fotografías exhibidas sirven para superar esa invisibilidad a la que muchas veces se ha visto sometida la mujer de dicho entorno social y evidenciar la importancia del papel jugado por el sector femenino en las faenas diarias. Escenas protagonizadas por mujeres como las que recogen el deshoje de maíz en el norte o el ensarte de pimientos en la Ribera, alternan con otras en las que estas aparecen en la parva o escardando los cultivos. Por último, la arquitectura local ha estado mínimamente representada a través de unos pocos paneles en los que se han mostrado unas vistas de la casa-torre Jauregia de Donamaria, conocida popularmente como la «Casa de Tablas», junto a otras correspondientes al valle de Goñi y la Sakana en las que aparecen ejemplos de edificios de condición más modesta.

Otra serie de imágenes presente en la muestra procedía de la Fototeca que gestiona el Archivo Municipal de Pamplona, sección esta que, además de por los materiales fotográficos que ha ido generando y recopilando el mismo Consistorio, se compone de otras colecciones y fondos. De estos conjuntos, quizá los más significativos sean la colección reunida por José Joaquín Arazuri o el fondo producido por los profesionales Zubieta y Retegui, ambos cedidos a la institución municipal. Como es natural, la gran mayoría de estos registros atañen a asuntos relacionados con la ciudad de Pamplona, tales como su evolución urbanística o la celebración de diferentes eventos y actos sociales, entre otras cuestiones.

Sin embargo, del total de fotografías custodiadas, existe un pequeño porcentaje que también contiene escenas concernientes a otros puntos de Navarra. La mayoría de estas imágenes proceden del Fondo de la revista ilustrada *La Avalancha* y otras menos de reportajes posteriores, como el que a mediados de la década de los sesenta realizó Rafael Bozano Gallego (1909-1991) sobre el patrimonio cultural y paisajístico local. Una parte importante de estas instantáneas reflejan tradiciones y festividades arraigadas en diferentes puntos de Navarra, motivo por el cual en el momento de su ingreso el personal del archivo utilizó acertadamente el término «etnografía» para su clasificación. El espléndido reflejo de la idiosincrasia local logrado por estas fotografías hizo que



Figura 4. La moza del cántaro, Ujué (1929). AGN, Diego Quiroga y Losada, marqués de Santa María del Villar.

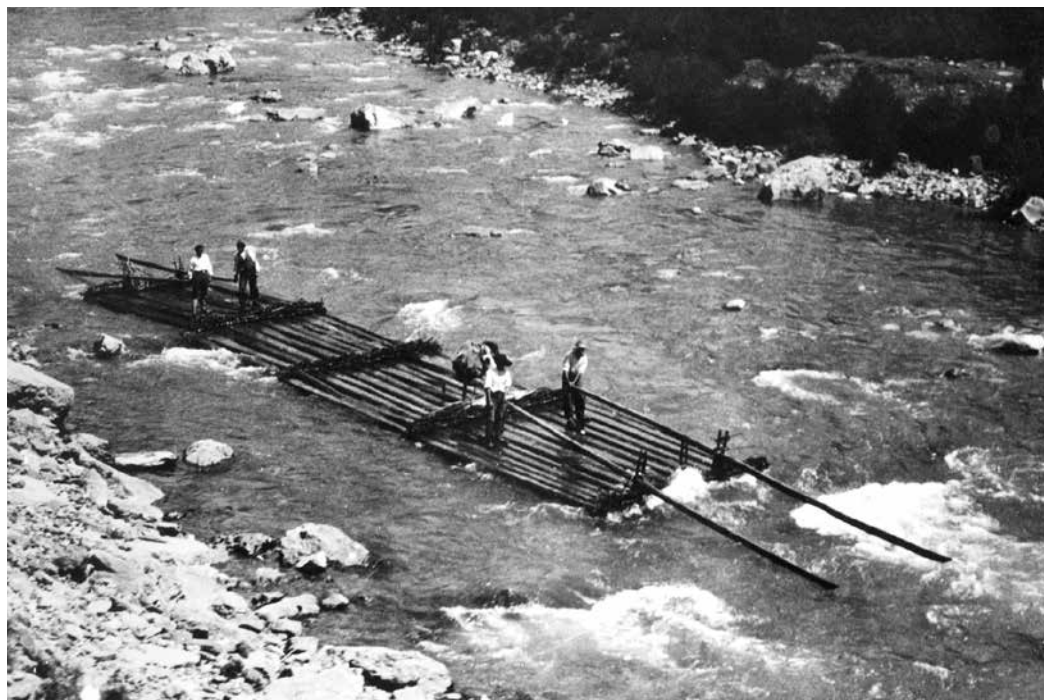


Figura 5. Almadía por el Eska (1920-1930). AGN, Diego Quiroga y Losada.



Figura 6. Siega en la Sakana (1910-1920). AGN, Diego Quiroga y Losada.



Figura 7. Tudela, mujeres enristrando pimientos (1920-1930). AGN, Diego Quiroga y Losada.

resultaran seleccionadas para ilustrar una guía turística sobre la comunidad, el mismo motivo que también llevó al ente público Radiotelevisión Española a decidirse por su adquisición<sup>2</sup>.

Este tipo de fotografía supone una excepción en la tarea habitual de Bozano, que como muchos otros profesionales compaginaba el retrato de galería en sus diferentes vertientes (individual, familiar y de grupos) con la realización de reportajes periodísticos sobre temas de diversa índole que se encontraran de actualidad. Sus primeros pasos en el oficio los da de manera conjunta con su hermanastro José Galle Gallego (hijos de la misma madre, pero de diferente padre), con quien en 1929 abre un estudio fotográfico en el número 38 de la calle Zapatería (Arazuri, 1986, p. 312). Procedentes ambos de Valladolid, a su llegada a Pamplona Rafael trabaja durante un breve espacio de tiempo en el laboratorio de José Roldán, lo que le permite iniciarse en el mundo de la fotografía. Durante el periodo que estuvo asociado con su hermano la firma comercial de la sociedad era Foto Galle, por lo que no se puede saber con seguridad cuáles son las imágenes captadas por cada uno de ellos.

Tras el alzamiento de 1936, Bozano parte al frente sin olvidar su cámara y toma fotografías de algunos de los episodios más trascendentales de la contienda, si bien en la actualidad se desconoce el paradero de estas. Una vez finalizada la guerra, reanuda su actividad de fotógrafo profesional, pero esta vez ya estableciéndose por cuenta propia. Aun así, durante el comienzo de su andadura independiente sus fotos todavía mantendrán en el dorso el sello anterior, resultando nuevamente complicado la atribución exacta de las mismas hasta el momento en que empieza a hacer uso de la marca Foto Rafael (Cánovas, 2012, pp. 165-172).

La actividad fotográfica de Rafael Bozano estuvo determinada por la demanda de su estudio (principalmente retratos identificativos con fines administrativos junto con estampas para el recuerdo de comuniones, bodas u otras celebraciones puntuales) y por el reporterismo gráfico desempeñado sobre todo en el rotativo *Arriba España* o en su papel de corresponsal de la Agencia EFE. La técnica manejada para este tipo de fotografías de registro no suele significarse por la formulación de planteamientos artísticos muy intensos, sino que en su práctica más bien prima la conjunción de otro tipo de elementos como son la precisión, la inmediatez y la fidelidad para con la escena representada. Sin embargo, esto en absoluto conlleva un desinterés por la estética; de hecho, Bozano dejó patente su gusto por la pintura e incluso fue alumno de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. Quizá, el ejemplo más claro en este sentido sea la fotografía en la que se ve a los astados entrar en el coso pamplonés y que resultó seleccionada para ser el cartel anunciador de los Sanfermines de 1964, siendo la primera vez que se recurría a la fotografía para esta finalidad. La imagen original en blanco y negro fue coloreada por el mismo Bozano.

2 AMP. Archivo (1848-1991), Leg. 11 (1971), n.º 36, Facturas tramitadas.

Otras de las pocas ocasiones en que podemos apreciar esa otra mirada más pausada y elaborada de Bozano es en algunas de las instantáneas publicadas en la revista *Pregón* a mediados de los años sesenta. Por lo general, se trata de fotografías paisajistas de localidades navarras, las cuales guardan una gran similitud con las vistas de este tipo incluidas en el reportaje utilizado para nuestra muestra. Una preparación más tranquila y el mayor recurso a ciertas fórmulas estilísticas, como es un mayor uso de los contrastes lumínicos, no impide que Bozano se valga también de la experiencia adquirida en su oficio de reportero gráfico.

Precisamente, varias de las instantáneas integradas en la exposición evidencian ese dominio del fotógrafo para captar la escena en el momento preciso. Es el caso de la representación de los carneros en el instante en que chocan sus cráneos o la imagen de los dantzaris bailando con los pies en el aire. La temática de la danza y su exhibición en distintos puntos de Navarra, como Lesaka, Ochagavía, Pamplona, Estella y otras localidades, se repite en varias de las fotografías expuestas. Nuevamente, la importancia mantenida por la agricultura en el pasado ha conllevado su lógico reflejo en parte de las instantáneas seleccionadas. En esta ocasión, al haber sido estas imágenes capturadas más recientemente en el tiempo, junto a la perduración del trabajo manual que se aprecia en algunas de ellas –por ejemplo, en la estampa de la vendimia en Olite–, se han incluido otras en las que ya se entrevé la llegada del progreso representado por las primeras trilladoras mecánicas.

En cualquier caso, la mayor parte de las fotografías de Bozano presentadas en la muestra reproducen principalmente escenas de fiestas típicas de diferentes zonas de la geografía navarra. De esta manera, imágenes que recogen la práctica de diferentes modalidades de deporte rural, desfiles de *joaldunak* o la música del txistu, han compartido espacio con otras en las que el protagonismo pasa de joterías a participantes y público de la suelta de vaquillas. Esta diversidad ha quedado igualmente manifiesta en las tomas que representan tradiciones locales propias de cada comarca, entre las que destacan el Tributo de la Tres Vacas o la romería a Ujué.

El tercer y último de los fotógrafos protagonistas de esta exposición fue Nicolás Ardanaz Piqué (1910-1982). La producción de este fotógrafo aficionado ingresó en el Museo de Navarra en 1984 y, justamente, con esta incorporación se inicia de manera oficial la colección fotográfica de esta institución (Zubiaur, Cánovas, Martín & Amigot, 1999). Aquel que desee conocer algo sobre la figura de Ardanaz es conveniente que repare en los estudios de Carlos Cánovas (fotógrafo y autor de una de las más completas monografías sobre la fotografía en Navarra), ya que fue él quien se encargó del tratamiento y organización de su legado. Recientemente, el investigador local Joxepe Irigarai ha contribuido a contextualizar el Fondo Ardanaz identificando geográficamente la mayor parte de las fotografías.

Igual que ocurre con otros fotógrafos no profesionales, también en esta ocasión el gusto por la fotografía surge en la infancia. Otras aficiones que despiertan temprano en el joven Ardanaz son la inclinación por la pintura y la atracción de la montaña, cuestiones ambas que de alguna manera se verán reflejadas en su fotografía. A los estudios





Figura 8. Desafío de aizkolaris en el frontón Bear-Zana de Doneztebe (1965). AMP, Rafael Bozano.



Figura 9. Suelta de vaquillas en Marcilla (1965). AMP, Rafael Bozano.





Figura 10. Danzaris de Estella (1965). AMP, Rafael Bozano.



Figura 11. Pelea de carneros / Ahari-talka (1965). AMP, Rafael Bozano.

realizados en Pamplona añadió una estancia de tres años en un internado religioso ubicado en Hazparne (Baja Navarra), pero para su posterior práctica fotográfica mucho más decisivas resultaron las enseñanzas recibidas del pintor Javier Ciga (Zubiaur, 2011). Algunos de los principales rasgos estilísticos que se aprecian en la pintura de Ciga serán fácilmente detectables en las fotografías de Ardanaz. Lo mismo cabe decir respecto al repertorio temático de ambos, pues los paisajes, retratos y naturalezas muertas constituyen la mayor parte de sus producciones creativas.

La familia Ardanaz había estado tradicionalmente ligada al comercio minorista, por lo que no sorprende la incorporación de Nicolás a la droguería regentada por su padre y que finalmente él mismo acabara haciéndose cargo del negocio. Antes, sin embargo, el joven participó como voluntario en la Guerra Civil registrando con la cámara su particular periplo por las trincheras. Igual que ocurría con Bozano, la mayor parte de estas fotografías no eran conocidas, circunstancia que ha cambiado a raíz del último trabajo de los investigadores Pablo Larraz y Víctor Sierra-Sesumaga (2018). En la publicación editada por estos autores se presentan varias de las imágenes captadas por Ardanaz en la contienda, así como otras instantáneas realizadas por distintas personas que igualmente permanecían inéditas hasta el momento.

Como acabamos de decir, de regreso a casa se compromete de lleno con el establecimiento familiar, pero reserva los momentos de ocio a su pasión por la fotografía. Es posible que esta escasez de tiempo material, unida a su predilección por las fases iniciales del proceso fotográfico, fuera la causa principal por la cual delegó el trabajo de laboratorio en manos de los estudios profesionales (Zubiaur, 2005), dedicándose él exclusivamente a la captura de imágenes. Toda su producción fue realizada en formatos medios y, por más que el diseño cuadrangular no era el más idóneo para el tipo de fotografía paisajista que tanto gustaba de realizar, la mayor parte de sus fotografías presentan esta dimensión.

Ciertamente, Ardanaz prefería no innovar, por lo que sostuvo una actitud conservadora respecto a los avances técnicos que paulatinamente comenzaban a implantarse en el sector fotográfico. La fotografía polícroma constituye una de las pocas excepciones a este respecto, pues, aunque durante mucho tiempo mantuvo una postura opuesta a la misma, una vez descubiertas las posibilidades ofrecidas por el color, este pasó a convertirse en una constante de su trabajo. Precisamente, basándose en una instantánea a color de las torres de San Cernin es como Nicolás Ardanaz gana el concurso de carteles de Sanfermines de 1965, prolongando de esta manera el proceder iniciado por Rafael Bozano un año antes. Por otro lado, sus estampas llegaron a ser habituales en las páginas de las revistas locales *Pregón* y *Vida Vasca*, y también tuvieron su espacio en otras de carácter más especializado como es el caso de la publicación *Sombras* (Cánovas, 2000, pp. 6-8).

En cuanto al planteamiento estético de la obra fotográfica de Nicolás Ardanaz, se percibe claramente la importante influencia que el género pictórico ha tenido en ella. De esta manera, sus fotografías pueden ser divididas en cuatro grandes categorías en base al contenido o temática: el retrato (incluido en este el autorretrato), los bodegones,

el paisajismo y las estampas de género, siendo estas últimas las más interesantes a los ojos del etnógrafo por las representaciones de las costumbres y escenas de la vida cotidiana que recogen. Así pues, un aspecto a tener en cuenta cuando se contemplan estas instantáneas es el peso que los intereses personales del autor tienen en su composición. Hay quien considera que la visión idealista y sobrevalorada de Ardanaz acerca de la tradición es el elemento fundamental a este respecto, pues su objetivo no habría sido tanto reflejar la personalidad de sus modelos reales, como la de reconstruir un determinado tipo social. Según este criterio, el estilo de Ardanaz habría que entenderlo como una recreación realizada en el marco de una sociedad introvertida y opuesta al progreso (Esparza, 2000, pp. 15-17).



Figura 12. Cuestación de San Nicolás (1950-1960). Museo de Navarra, Nicolás Ardanaz.

Se esté de acuerdo o no con esta interpretación, lo cierto es que, si se parte de un análisis crítico, esta circunstancia no resta valor etnográfico a las fotografías de Ardanaz. Es más, la percepción, sensaciones y reacción de aquellos que vivieron de cerca la industrialización y conocieron de primera mano una de las transformaciones sociales más profundas que ha experimentado la humanidad constituye un elemento crucial en la etnografía de un pueblo. Tal y como apuntó José Miguel de Barandiaran, «la etnología no consiste solo en conocer lo que tradicionalmente ha sido un pueblo, también hay que conocer las fases de transición hasta donde se alcanza, esto es, la transición contemporánea» (Manterola, 1985, p. 133). De acuerdo con este planteamiento, la producción de Ardanaz podría ser objeto de una doble lectura: en primer lugar, nos correspondería valorar la intensidad de aquellos componentes reales o recreados implícitos en su fotografía, para, seguidamente, analizar la sugestión que en el imaginario del autor habrían provocado los cambios a los que estaba asistiendo.



Figura 13. Yugueros en «Casa Soldau» de Burlada (1950-1960). Museo de Navarra, Nicolás Ardanaz.



Figura 14. Feria de ganado en Pamplona (1950-1960). Museo de Navarra, Nicolás Ardanaz.

En relación con las fotografías de Ardanaz expuestas, es evidente esa percepción idílica y hasta nostálgica del tiempo pasado. Donde más patente se manifiesta esta tendencia es en las estampas infantiles en las que el autor plasma al mismo tiempo la inocencia y picardía percibidas alternativamente en los momentos de ocio y juego, así como la curiosidad innata a esa etapa de la vida, revelada a la perfección por la toma de la chavalería rodeando al hojalatero mientras este ejecuta su trabajo. Esta añoranza y afecto por la niñez es reiterada nuevamente en otra serie de escenas que recogen fiestas y celebraciones tradicionales. La imagen del obispillo de San Nicolás y su cortejo captada desde el umbral de la puerta constituye un excelente ejemplo a este respecto, la cual, por otro lado, guarda cierto paralelismo con la representación pictórica de un viático baztanés realizada por Ciga.

De igual modo que sucede en las instantáneas de los otros dos autores que conformaron la exposición, también en este caso las faenas y ocupaciones corrientes de aquella



Figura 15. Reunión de comadres (1950-1960). Museo de Navarra, Nicolás Ardanaz.

sociedad mayoritariamente rural tienen su espacio significativo. No obstante, junto a las fotografías que representan quehaceres típicos del campo, entre las que destacan la de los layadores en plena acción o la del acarreo de la cosecha tras la recolección, se han incluido otras relativas a actividades más específicas como el trabajo desempeñado por los yugueros o el regateo entre los tratantes de ganado. La transcendencia y armonización de los elementos de la naturaleza con la acción humana es algo manifiesto en todas estas imágenes, pero las vistas en las que aparecen las lavanderas o en la que se lleva a cabo la limpieza de barricas en el Arga son especialmente indicativas del papel fundamental jugado por los ríos. En cualquier caso, aunque el trabajo ocupaba la mayor parte del tiempo, los adultos también disfrutaban de sus ratos para el descanso y la diversión. Es lo que transmiten las reproducciones en las que se muestra a una cuadrilla de hombres entretenidos en el juego de la rana y la protagonizada por un grupo de mujeres conversando en corro al caer la tarde.

En definitiva, el conjunto de estampas mostradas que estos tres fotógrafos captaron cada uno desde su propia realidad da una idea bastante completa del panorama etnográfico local. Más allá de las pautas específicas que guían la labor de los protagonistas y los correspondientes matices que esto infunde en las imágenes, el visitante ha tenido opción de contemplar secuencias de algunos de los usos y tradiciones que eran práctica habitual en diversas zonas de la geografía navarra. Nuestra aspiración era la de reflejar de forma amena el mismo espíritu común que guardan los artículos de distinta temática publicados en *CEEN* a lo largo de estos cincuenta años. Espíritu que, tal y como se manifestaba en el primer número de la publicación, no es otro sino «la entraña de la vida y costumbres de nuestro pueblo».

#### 4. LISTA DE REFERENCIAS

##### 4.1. Referencias

- Arazuri, J. J. (1986). Historia de la fotografía en Navarra. En M. A. Yáñez, L. Ortiz & J. M. Holgado (eds.), *Historia de la fotografía española, 1839-1986: Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española* (pp. 303-313). Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española.
- Aumesquet, S. (2004). *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Azanza, J. J. & San Martín R. (2018). *Etxezarra, 1912 - Baztan - 2012. Fr. Pedro María de Madrid, José Luis Larrión: elkarrizketak – diálogos*. Pamplona: Analecta.
- Azpilicueta, L. M.<sup>a</sup> & Domench, J. M.<sup>a</sup> (2000). *Navarra en blanco y negro*. Madrid: Espasa.
- Bermúdez, B. (2014). *Cine y antropología*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Beunza, F. J. (1982). Semblanza humana. En VV. AA., *Fotografías de Navarra. Marqués de Santa María del Villar* (pp. 5-7). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Boadas, J., Casellas, L.E. & Suquet M. A. (2001). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG.
- Boni, P. C. & Moreschi B. M. (2007). Fotoetnografía: a importância da fotografia para o resgate etnográfico. *Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*, 3, 137-157.
- Bonte, P. & Izard, M. (1997). *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- Brisset, D. E. (1999). Acerca de la fotografía etnográfica. *Gazeta de Antropología*, 15. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/7534>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cánovas, C. (1982). Obra fotográfica. En VV. AA., *Fotografías de Navarra. Marqués de Santa María del Villar* (pp. 9-11). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Cánovas, C. (2000). Nicolás Ardanaz. El archivo fotográfico de un solitario. En C. Valdés (coord.), *Nicolás Ardanaz (1910-1982). Fotografías* (catálogo de la exposición) (pp. 5-11). Pamplona: Gobierno de Navarra.



- Cánovas, C. (2012). *Navarra/Fotografía*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Campo, L. (2008). *Diccionario básico de antropología*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Carrera, J. E. (2016). La sociofotografía. Aportes epistémicos para una triangulación entre fotografía y antropología. *Revista de Antropología Experimental*, 16, 79-89. DOI: <https://doi.org/10.17561/rae.v0i16.3035>
- Carrión, A. (coord.). (2015). *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Csillag, I. (2000). *Conservación de fotografía patrimonial*. Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración.
- De Andrés, J. R. (1990). *Gran Enciclopedia Navarra* (vol. I). Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra.
- Doncel, C. (2002). *Antropología social y cultural, glosario*. Recuperado de: [http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/3314/7145/0401/antropologia\\_social\\_cultural\\_Glosario\\_Concha.pdf](http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/3314/7145/0401/antropologia_social_cultural_Glosario_Concha.pdf)
- Esparza, R. (2000). Entonces nevaba más. En C. Valdés (coord.), *Nicolás Ardanaz (1910-1982). Fotografías* (Catálogo de la exposición) (pp. 12-17). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Floristán, A. (1992). El pensamiento geográfico de Leoncio Urabayen. *Príncipe de Viana*, 195, 269-288.
- Garrigues, E. (2008). ¿Qué es la etnofotografía? Introducción a la entrevista con Pierre Verger. *Revista Valenciana d'Etnologia*, 4, 17-22.
- Granet-Abisset, A. M. (1995). L'historien et la photographie. *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie, Photographie, ethnographie, histoire*, 2-4, 19-36. DOI: <https://doi.org/10.3406/mar.1995.1561>
- Hidalgo, E. & García-Hoz, M.<sup>a</sup> C. (01-01-2019). *Exposición del Traje Regional, 1925* (ficha catalográfica). Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Recuperado de: <https://www.mecd.gob.es/mtraje/colecciones/catalogo.html>
- Irigaray, S. (1999). Funcionamiento y actividades del Museo Etnológico de Navarra «Julio Caro Baroja»: 1997-1998, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 73, 289-304.
- Latorre, J. (1999). *Santa María del Villar, fotógrafo turista. En los orígenes de la fotografía española*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Latorre, J. (2004). *El fotógrafo Santa María del Villar y Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- López, H. (2008) ¿Fotografía antropológica o antropolizada? De la fototeca del Museo del Hombre a la iconoteca del Museo du Quay Branly. *Revista Valenciana d'Etnologia*, 4, 5-16.
- Manterola, A. (1985). La Escuela Vasca de Etnología. En E. Ayerbe (ed.), *Euskaldunak. La etnia vasca*, vol. 4 (25-156). Lasarte-Oria: Etor-Ostoa.
- Martín, A. (2001). La fotografía de interés etnográfico. *Revista de Folklore*, 252, 195-204.
- Muñoz, A. (2015). El patrimonio cultural inmaterial y sus imágenes. En A. Muñoz (coord.), *Inmaterial: patrimonio y memoria colectiva* (pp. 11-20). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Martínez, A. (2008). Pasos hacia una antropología visual aplicada. *Revista Valenciana d'Etnologia*, 4, 61-80.



- Segura, F. (2017). Archivo Real y General de Navarra. *Príncipe de Viana*, 266, 1029-1068.
- Suárez, H. J. (2008). La fotografía como fuente de sentidos. *Cuaderno de Ciencias Sociales*, 150.
- Timón, M. P. (2015). El análisis antropológico a partir de la fotografía. En A. Muñoz (coord.): *Inmaterial: patrimonio y memoria colectiva* (pp. 21-30). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Zubiaur, F. J. (coord.), Cánovas, C., Martín, C. & Amigot, A. (1999). *La Fotografía en Navarra. Guía de recursos 1999*. Recuperado de: <http://www.zubiaurcarreno.com/la-fotografia-navarra-guia-recursos-1999/>
- Zubiaur, F. J. (2005). La biblioteca del fotógrafo pamplonés Nicolás Ardanaz. En VV. AA., *Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum, Argazki Euskal Museoa. Recuperado de: <http://www.zubiaurcarreno.com/la-biblioteca-del-fotografo-pamplones-nicolas-ardanz/>
- Zubiaur, F. J. (2011). Catálogo de miradas. La Navarra que fotografió Nicolás Ardanaz. En Fernández, R. (coord.): *Pvulchum. Scripta varia in honorem M.<sup>a</sup> Concepción García Gaínza* (pp. 838-846). Pamplona: Gobierno de Navarra-Universidad de Navarra. Recuperado de: <http://www.zubiaurcarreno.com/catalogo-miradas-la-navarra-fotografio-nicolas-ardanz/>

#### 4.2. Referencias citadas por su contenido iconográfico

- Barandiaran, J. M. de (1921). Arte popular: poto o vaso pastoril. *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, 1, 121-125.
- Caro, J. (1969). Sobre la casa, su «estructura» y sus «funciones». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 1, 7-33.
- Caro, J. (1969). Las bases históricas de una «economía tradicional». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 1, 35-66.
- Caro, J. (guion) & Caro, P. (dir.) (2004). *Navarra, las cuatro estaciones. Documental etnográfico* (videodisco). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Eguren, E. (1927). Los dólmenes clásicos alaveses: nuevos dólmenes en la Sierra de Enzía. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 18(1), 1-54.
- Estornés, B (1930). Artistas anónimos: nuestros pastores. Sus objetos usuales. La talla y decoración de la madera especialmente la de boj. Motivos decorativos. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 21(1), 403-430.
- Cruchaga y Purroy, J. de (1970). Un estudio etnográfico de Romanzado y Urraúl Bajo. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 5, 143-265.
- Giese, W. (1931). Terminología de la casa suletina. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 21(1), 1-15.
- Imbuluzqueta, G. (1984). *Artesanos en Navarra/Nafarroan eskulangilleak*. Pamplona: Artesanos Navarros Eskuz.
- Imbuluzqueta, G. (1987). *Artesanos*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Imbuluzqueta, G. (1988). *Artesanía navarra*. Pamplona Caja de Ahorros de Navarra.
- Imbuluzqueta, G. (1989). *Artesanos II*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Imbuluzqueta, G. (2005). *Navarra. Etnografía*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

- Lapiente, L. (1971). Estudio etnográfico de Améscoa. Primera parte. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 7, 5-88.
- Larraz, P. & Sierra-Sesumaga, V. (2018). *La cámara en el macuto. Fotógrafos y combatientes en la Guerra Civil española*. Madrid: La esfera de los libros.
- Leizaola, F. de (1969). La estela discoidea de la ermita de la Santísima Trinidad de Iturgoyen (Navarra). *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 1, 105-110.
- López, T. (1972). Contribución a un catálogo de ermitas de Navarra. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 10, 57-90.
- Monesma, E. (2007). *Navarra: tradiciones y costumbres* (8 discos-DVD-vídeo). Huesca: Pyrene.
- Otegui, D. (1969). Apuntes de etnografía navarra. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 3, 389-398.
- Otero, X. (fot.) & Terrazas, V. (1985). *Anastasio Otxoa, ikazkina*. Pamplona: Pamiela-Soñua.
- Otero, X. (fot.) & Terrazas, V. (1985). *Bernatenea*. Pamplona: Pamiela.
- Otero, X. (fot.), Epalza, A. & Leizaola, F. de (1987). *Kaikugileak. Domingo Etxandi*. Pamplona: Xabi Otero.
- Otero, X. (fot.) & Yoldi, P. (1987). Martiartu. *Kupelgileak, toneleros, tonneliers*. Pamplona: Xabi Otero.
- Sánchez, A. (2014). *Esculpiendo la historia* (vídeo). Zizur Mayor: Zizunetea Producciones.
- Sánchez, A. (2018). *Kuxetagleak/Cuchareros* (vídeo). Zizur Mayor: Zizunetea Producciones.
- Satrústegui, J. M. (1969). Estudio del grupo doméstico de Valcarlos. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 2, 115-213.
- Staffe, A. (1926). Beiträge zur monographie des baskenrindes. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 17(1), 34-93.
- Urabayan, L. (1923). Otro tipo particularista. El habitante del valle de Ezcabarte. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 14(2), 253-296.
- Urrutia, R. M. de (1971). Noticia de dieciocho estelas discoideas en los términos de Lizoain, Arriasgoiti y Urroz. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 8, 227-243.
- Vergara, I. (fot.) & Orzaiz, I. (2009). *Artzaina/El pastor. Una vida unida a la tradición*. Berriozar: Cénlit.
- Ynchausti, M. (1971). Etnografía de Aria (valle de Aézcoa). *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 9, 323-362.

