

Max T. Vargas y la moda internacional en el contexto de la fotografía arequipeña.

Max T. Vargas and international fashion in the context of photography in Arequipa.

Ana Balda, Jorge Latorre¹

Recibido el 12 de junio de 2014 – Aceptado el 10 de julio de 2014

RESUMEN: Los retratos de Max T. Vargas son un medio fundamental para entender cuáles fueron las modas en el vestir que seguía la alta sociedad arequipeña del momento. Pero además, son una vía para entender que el fotógrafo utilizó tanto la moda como los recursos ambientales, más que el retoque a posteriori, como herramientas para lograr la fotogenia de sus retratados. Este aspecto desmarca a Max T. Vargas de la moda pictorialista, seguida por los fotógrafos más renombrados del contexto internacional del momento y, le acerca al modo de trabajar de los fotógrafos de moda modernos. Sin embargo, en la segunda década de siglo XX, cuando el pictorialismo estaba de moda también en el retrato fotográfico arequipeño, Max T. Vargas no pudo hacer frente a la competencia, y hubo de trasladarse a otra ciudad.

Palabras clave: Max T. Vargas, fotografía peruana, fotografía de moda, retrato fotográfico, historia de la moda

ABSTRACT: The portraits by Max T. Vargas are an essential key to understanding what fashions were followed by the high society of Arequipa during his time. But also, they provide insights into how Max T. Vargas used both fashion and ambience resources, rather than post-touching techniques, as tools to portray the photogenic qualities of his clients. This aspect distinguishes Max T. Vargas from the pictorialist fashion being used by the most renowned photographers in the international context of the time and brings him closer to the way modern fashion photographers. However, in the second decade of the twentieth century, when pictorialism was also in fashion in the photographic portrait context of Arequipa, Max T. Vargas could not cope with his competitors and had to move to another city.

Key words: Max T. Vargas, peruvian photography, fashion photography, photography portrait, fashion history

¹ Ana Balda es Doctora en Comunicación por la Universidad de Navarra y profesora de *Historia de la Moda desde la prensa especializada* en la misma universidad. ana.balda@gmail.com

Jorge Latorre, es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Navarra y Profesor de *Cultura Visual* en la Facultad de Comunicación de la misma universidad. jlatorre@unav.es

1. Introducción

Como están demostrando las recientes investigaciones de Garay y Villacorta, Arequipa es una ciudad de primera referencia para la historia de la fotografía de retrato no sólo en el Perú sino también en la historia de la fotografía internacional. Son varias las razones que explican el desarrollo temprano de la creación fotográfica arequipeña y la proliferación de prósperos establecimientos comerciales al amparo de la fotografía de retrato. En primer lugar, la presencia de una sociedad criolla orgullosa de su pasado colonial, y deseosa de inmortalizar en imágenes ese estatus social; pero sobre todo, el establecimiento de una oligarquía internacional que llegó a la Ciudad Blanca a mediados del siglo XIX, para la explotación de los yacimientos mineros y para invertir en el desarrollo de infraestructuras, como el ferrocarril o el telégrafo. La fotografía era un signo de progreso científico para estas clases económicamente pudientes, y una garantía visual de que vivían a la moda europea y norteamericana, también en los modos de vestir y aparecer en público. Los trabajos de fotógrafos de la talla de Emilio Díaz, Max T. Vargas, los hermanos Vargas y, Martín Chambi, se encuadran en este contexto cosmopolita generado en el sur andino, que no tenía parangón con ninguna otra ciudad del Perú (Garay y Villacorta, 2012, pp. 10 y ss./ Garay y Villacorta, 2007, pp. 18 y ss).

De hecho, estos fotógrafos consolidaron sus respectivos establecimientos comerciales y desarrollaron su veta creativa también a través del retrato, que no estaba bien considerado como género artístico en la fotografía internacional del momento. El retrato en galería lastraba una tradición excesivamente mecánica y hedonista, de puro reconocimiento visual según las exigencias comerciales. Al menos teóricamente, este género fotográfico no dejaba mucho espacio a la creatividad personal del fotógrafo, que debía subordinarse primordialmente a los requerimientos de una clientela, habitualmente poco exigente desde el punto de vista estético. Quien podía permitírselo, seguía haciéndose retratar por buenos pintores retratistas, y ante la ausencia de estos, encargaba sus retratos a fotógrafos de prestigio según las modas del pictorialismo internacional.

Perú no era una excepción a esta regla general de la fotografía a fin de siglo XIX y comienzos del XX. Es muy sintomático que los mejores retratistas peruanos se autorretratan promocionalmente ocupados sobre todo como pintores, o en el proceso manual del retoque e iluminación fotográfica, considerado lo menos mecánico del oficio, y anunciaran como gancho publicitario el dominio de las técnicas de retrato Rembrandt y de fantasía. Es significativo también que, en sus exposiciones artísticas, Martín Chambi apenas exhibiera

copias de retratos de galería junto con los paisajes y pueblos, vistas de yacimientos arqueológicos y monumentos coloniales o fotografía costumbrista de tipo folklórico y escenas populares, aunque daba al retrato enorme importancia, como reflejan sus cuadernos personales de autógrafos y dedicatorias (Garay y Latorre, 2007).

En Arequipa, los profesionales gozaron de gran autonomía durante mucho tiempo, y no necesitaron recurrir a las prácticas pictorialistas para prestigiar su arte fotográfico, como veremos al estudiar la obra de Max T. Vargas. Serán ya sus discípulos (Carlos y Miguel Vargas fueron sus asistentes entre 1904 y 1912) quienes incorporen al retrato los recursos más característicos del pictorialismo internacional (Penhall, 2001). Todavía en los años 30, con el desarrollo del salonismo pictorialista en Lima y Arequipa, los fotógrafos aficionados exponían su obra según las categorías de paisaje, figura, movimiento y composición, categorías propias de las bellas artes tradicionales (Trivelli, 2001). Sólo en esta consideración genérica cabía el retrato. Y dentro de esa consideración de figura y composición nace la fotografía de moda.

No olvidemos que los pioneros del género de fotografía de moda a nivel internacional, Adolf De Meyer o Edward Steichen, fueron fotógrafos que se habían formado en los entornos del Pictorialismo (Hall-Duncan, 1979), una influencia estética que se hace notar en *Arts et Decoration*, *Vogue* o *Harpers Bazaar* hasta los años 20. Sólo a partir de la tercera década, con el impacto de las Vanguardias, y sobre todo, a partir de los 40, con el triunfo del reportaje documentalista, la fotografía de moda se despoja de este tipo de efectos pictóricos para buscar una aproximación fotográfica más directa, que, sin descuidar la pose estudiada del modelo, incentive sobre todo el efecto moderno de la fotogenia.

Es interesante señalar en este artículo dedicado a Max T. Vargas que, uno de los fotógrafos de moda más influyentes en el panorama internacional, Irving Penn (incorporado a *Vogue* en 1946), se inspiró, técnica y estéticamente, en los grandes retratistas peruanos, durante su paso por Cuzco en 1948². Por tanto, podríamos aventurar que fotógrafos peruanos como Chambi o su maestro Max T. Vargas, con quien trabajó en Arequipa entre 1908 y 1912, influyeron poderosamente en esta nueva estética más directa y

2 Irving Penn pasa por Cuzco en 1948, y realiza sus famosas fotografías en un estudio que pudo ser el de Chambi. Es entonces cuando publica en *Vogue* (December 1949) una serie de retratos en color titulada "Christmas At Cuzco", que dieron a conocer internacionalmente la variedad etnográfica y folklórica de esta ciudad peruana (Westerbeck, 1997, p. 112). Debí ser entonces también cuando, al conocer las fotografías de Chambi, decide utilizar algunos de sus recursos de retrato en estudio, como el telón gris neutro, etc. Cfr. por ejemplo su colección *Small Trades* de 1950.

sobria que se impuso en la fotografía de moda a partir de los 40. Max T. Vargas sería entonces, un fotógrafo de moda *avant-la-lettre*, aunque, como veremos, no fuera un retratista que supiera, o quisiera, adaptarse a la moda fotográfica de su propio tiempo, que era la del pictorialismo internacional.

2. El fenómeno pictorialista en el contexto internacional de la fotografía de retrato.

Hablar del Pictorialismo es hablar de fotografía artística e, indirectamente, de las relaciones existentes entre pintura y fotografía, puesto que los fotógrafos pictorialistas buscaban, acercándose a la entonces reina de las artes, elevar el prestigio de la fotografía, despojándola de su lastre mecánico e impersonal. Por eso el recurso al retoque y a las técnicas o

procedimientos nobles de impresión fotográfica³. Es un tópico afirmar que los fotógrafos pictorialistas no hacían verdadera fotografía⁴. Pero esta afirmación ha sido superada ya por la reciente historiografía, no sólo porque presupone dar a la fotografía una esencia determinada, fija e inmutable que no tiene, sino porque, además, hay muchos tipos de pictorialismo, y cada fotógrafo merece un tratamiento particular. Por otro lado, la imitación de la pintura como recurso para reivindicar un estatus artístico no es algo exclusivo del pictorialismo de fin de siglo, sino que se remonta a los mismos orígenes de la fotografía, y era una práctica habitual en el mundo del retrato en galería. Elevar a la categoría artística o de lujo una imagen fotográfica implicaba aumentar los beneficios y el estatus social del fotógrafo, en un momento en el que todavía los prejuicios

-
- 3 El término pictorialismo es un anglicismo que proviene de *pictorial photography*, término frecuente en la literatura fotográfica finisecular y cuyo sentido más adecuado a nuestro contexto actual es el de “fotografía artística” o “fotografía creativa”. El término “pictorial” fue definido por primera vez en la obra de Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography* (1869), en la que se recomendaba a los fotógrafos fidelidad a la estética vigente en la pintura contemporánea exhibida en los salones oficiales. Pero hoy está aceptado que el pictorialismo designa el movimiento fotográfico internacional que se produjo entre 1890 y 1910, estrechamente asociado con los pintores simbolistas y postimpresionistas de fin de siglo, que -como ocurrió también en la pintura y escultura contemporáneas- tendrán una influencia excepcional en el fenómeno vanguardista posterior. De las filas del pictorialismo, salieron algunos de los grandes maestros de la fotografía contemporánea, como Stieglitz o Steichen, fundadores de la *Photo-Secession* americana. Cfr. Bunnell, 1980 y King, 1989.
- 4 “Aunque pudiera ser atractiva, la fotografía pictorialista no era arte verdadero ni verdadera fotografía. Cuando un arte copia las características de otro la decadencia es inevitable” (Gernsheim, H. y A. 1967, p. 45). Sin embargo, como dijo muy acertadamente Joan Fontcuberta “cuando los detractores del movimiento tachaban las obras pictorialistas de ‘artificiosas’ y de ‘poco fotográficas’ no se daban cuenta de que tal crítica preestablecía para la fotografía una esencia fija e inmutable. En cambio los pictorialistas no compartían esa definición por su pobreza inherente, y cuyo apriorismo además suponía un obstáculo para forzar los límites expresivos del medio fotográfico. En realidad, pues, no se trataba de discernir qué era la fotografía sino qué podía ser, tal como cuestionaría análogamente Moholy-Nagy con su concepto de la ‘Nueva Visión’ de los años treinta, o en los cincuenta Otto Steinert con la ‘Fotografía Subjetiva’”. Fontcuberta, J. (1984, s.p.).

sociales contra la fotografía como arte eran enormes⁵.

Este prejuicio social tenía que ver con la facilidad de la técnica fotográfica, y la presencia de fotógrafos amateur. De hecho, con la proliferación de fotógrafos aficionados (sobre todo desde 1880, cuando se generaliza la aplicación de la placa seca), los profesionales habían visto recortarse algunas de sus atribuciones, como el paisaje arquitectónico y la fotografía de viajes; en estos campos la competencia era desigual porque los fotógrafos aficionados, al menos en Europa y los Estados Unidos, disponían del tiempo y del dinero necesarios para elegir la estética más adecuada y para investigar en formas y técnicas nuevas, seleccionar la clientela de su gusto, etc. Las siguientes declaraciones del famoso retratista barcelonés Pablo Audouard son muy ilustrativas al respecto:

Mi profesión es sumamente personal y monótona al mismo tiempo. Empieza el día con el retrato de la rubicunda doña Josefa; luego el niño de teta en camiseta; la niña de primera comunión; el clásico grupo de familia, el papá, la mamá y los cuatro

chiquillos, el más pequeño de dos meses. Luego la pareja de novios, y así sucesivamente transcurre el día, y al siguiente otra tanda de trabajos por el estilo. A todo esto haga usted obras de arte y enseñe pruebas de todos cuantos clichés obtenga. En cambio el amateur elige sus modelos, trabaja cuando se siente artista, hace sus clichés cuando y donde quiere. Enseña sólo los buenos y rompe los malos. Nada, que a mí me gustaría más, mucho más, ser aficionado (Audouard, 1906, p. 165).

Los pictorialistas serían, por tanto, una cierta categoría de profesionales que se cree en el deber de reaccionar contra la proliferación de imágenes consideradas como vulgares y también contra la competencia de los mejores fotógrafos amateur, con los que se alían finalmente en la elevación de la fotografía a la categoría de arte bella⁶. Es de Stieglitz la frase siguiente: “En el mundo fotográfico de hoy, no se reconocen más que tres categorías de fotógrafos: el ignorante, el técnico puro y el artista. De aquí se sigue que el primero aporta únicamente lo que no es deseable, y el segundo una formación puramente técnica después de años de estudios, mientras que el tercero aporta la sensibilidad y la

5 Esto es extensible al Perú, y no sólo a Lima, como veremos. En Arequipa, en la exposición de 1921, uno de los fotógrafos más alabados fue Manuel Figueroa Aznar, con una obra ya claramente pictorialista titulada “idilio andino”. Todavía en la exposición de 1929 organizada por el Rotary Club se discute sobre la artísticidad de la fotografía (Garay y Vilacorta, 2007, pp. 21-22).

6 “Dado que la ciencia ha puesto la fotografía al alcance de todos, hay que situar ahora la imagen mecánica bajo los auspicios de un maestro susceptible de avalar los privilegios de algunos, un maestro situado en los antípodas de la ciencia y que lleva un nombre mágico y prestigioso: el arte”. Lemagny, J.-C. y Rouillé, A. *Historia de la Fotografía*, Barcelona, 1988, p. 85. De las filas del pictorialismo, salieron algunos de los grandes maestros de la fotografía contemporánea, como Stieglitz o Steichen, fundadores de la *Photo-Secession* americana.

inspiración del artista, a las que se añade luego un conocimiento puramente técnico” (Stieglitz, 1899, pp. 528-557).

Junto con la fotografía publicitaria, uno de los campos en los que esta alianza entre fotógrafo profesional de galería y el “artista” amateur dio sus mejores frutos fue la fotografía de moda, que nace estrechamente vinculada con el mundo de las revistas femeninas, y sirve como referente de los cambios que se estaban produciendo también en la misma historia de la fotografía (Balda, 2013, p. 353).

A falta de una literatura fotográfica que pueda documentar adecuadamente este contexto arequipeño puede ayudar resumir lo que ocurría en otros países europeos. Sabemos que las revistas fotográficas extranjeras llegaban a Arequipa, y con ellas se extendían también las tendencias e ideas estéticas dominantes en la fotografía internacional: entre las pertenencias del estudio arequipeño de los hermanos Vargas se encontraban ejemplares de la revista española *Foto*, así como números de la revista mensual italiana *Il Progresso Fotografico* de 1910. *Foto* recogía artículos sobre la fotografía artística no sólo de fotógrafos españoles sino también de otros autores norteamericanos y europeos cuyos originales eran traducidos y reimpressos en *Foto*. Además, algunos españoles como José

Ortiz-Echagüe publicaban en las revistas internacionales del pictorialismo. Por ejemplo su ensayo “Mis copias positivas” había sido previamente publicado en *The Pictorialist* de los Ángeles, en el *Corriere Fotografico* de Italia, en *Foto Revista* de Argentina y en *Camera Craft* de San Francisco (Penhal, 2001).

El caso de España se adecuaba especialmente al Perú, no sólo por la comunidad del idioma, sino también porque la bipolaridad existente entre Barcelona y Madrid tiene paralelismos con la que se dio entre Lima y Arequipa. Como el Foto Club Lima, desde 1900, la Real Sociedad Fotográfica de Madrid aglutinaba las discusiones más importantes sobre la fotografía artística española; pero Barcelona, más cosmopolita e industrial –como lo era Arequipa en aquel momento–, no sólo fue pionera en el desarrollo de la fotografía sino que, a diferencia de Madrid –volcado sobre todo en el salonismo amateur–, permitió el trabajo de una generación de fotógrafos profesionales que, con el tiempo, renovarían el panorama fotográfico español, abriendo la fotografía a nuevos ámbitos como la publicidad, la moda, el reportaje periodístico, etc. (Martínez, 2008). Del mismo modo, en Barcelona, donde a diferencia de Madrid no hubo una Sociedad Fotográfica de modo permanente hasta 1923 (cuando se crea la Agrupación Fotográfica de Cataluña), el retrato de galería tuvo mayor protagonismo que el fenómeno

del salonismo; y esto sería también extensible a lo que ocurre en Arequipa en relación con Lima. Es cierto que el centro Artístico de Arequipa actuaba como promotor de la fotografía desde 1890, y con el tiempo integrará también a estos fotógrafos profesionales, entre los que se incluye Max T. Vargas, en su organización. Pero el retrato se exhibía fundamentalmente en las galerías de los fotógrafos profesionales, salvo excepciones muy puntuales estudiadas por Garay y Villacorta⁷.

Entre 1908 y 1914, momento de máximo esplendor de Max T. Vargas, aparecen sus colaboraciones en las revistas limeñas *Variedades e Ilustración Peruana* con una serie de temas que nada tienen que ver con su trabajo de fotógrafo en galería, como son los desastres naturales, acontecer político, reportajes sobre arqueología, etc. En 1914 tiene lugar la famosa proyección en el cine teatro Fénix de retratos de las participantes al concurso de belleza arequipeña fotografiadas por Max T. Vargas (Garay y Villacorta: 2012, p. 67). La valoración del retrato, como puede verse por las críticas del momento, se justificaba tanto por la

noticia del evento como por la belleza de sus protagonistas. Los retratos seguían siendo para Max T. Vargas una fuente de ingresos más en su trabajo profesional. El prestigio de los retratados aumentaba la consideración social del fotógrafo como artista, pero los prejuicios contra el retrato fotográfico seguían existiendo a la hora de exponer en los concursos fotográficos y salones⁸. Es significativo que Emilio Díaz enviara pintura a las exposiciones del Centro Artístico, con el seudónimo Dante, mientras que prefiriera que no se le diera difusión al premio de la Exposición Universal de París de 1900, obtenido por un retrato de una joven del entorno social o familiar del fotógrafo (Garay y Villacorta, 2012, pp. 39 y 41).

El retrato impide la “abstracción” propia del género figura, que sí se admite como arte en los salones. Está también el hecho, por supuesto, de que a los retratados no les gustaba ser expuestos a la curiosidad pública, si no era en el lugar adecuado para este tipo de fotografías, las propias galerías de fotógrafos retratistas. Sólo con el tiempo, gracias al éxito del pictorialismo, también las galerías de

7 Ya en 1893, Emilio Díaz ganaba una medalla de plata por su colección fotográfica (la de oro quedó vacante). En 1899, vuelve a ganar otra medalla de plata este mismo fotógrafo retratista competidor de Max T. Vargas, mientras que el oro fue destinado a la colección de fotografía científica de la Universidad de Harvard en el Observatorio Astronómico de Carmen Alto. Después la fotografía estuvo ausente y sólo en 1905, Díaz y Max T. Vargas recibieron por empate la Medalla de Oro con fotografías de retrato y de paisaje (Garay y Villacorta, 2007, p. 22).

8 Al menos en Lima –y esto es extensible a todo el país-, la concepción de la fotografía como arte estaba “estrechamente vinculada a la captación de la belleza natural del Perú, con una suerte de descubrimiento visual del país para las clases acomodadas, temática a la que se sumará otra que denominaré provisionalmente “costumbriista”. (Carlo Trivelli, 2001, p. 164).

fotógrafos como los hermanos Vargas, exhibirán obra de pintores, en competencia con la Sociedad de Bellas Artes y otros centros creados también entonces⁹. Como hemos visto, era ésta una forma de prosperar tanto en prestigio cultural como en beneficio económico, pues las fotografías de retrato pasaban así a ser consideradas un objeto de lujo equiparable a las otras artes, y no una simple mercancía industrial, con el consiguiente aumento de los beneficios también para el fotógrafo “artista”.

El ejemplo de España puede servir de nuevo como argumento para defender esta hipótesis. Los más famosos retratistas madrileños del cambio de siglo, Antonio Cánovas del Castillo (Kaulak) y Franzen obtuvieron notoriedad y prestigio social por ser los fotógrafos de la realeza y de la aristocracia españolas. Con el tiempo, gracias a su buen trabajo, el retrato comenzó a ser considerado digno de comentarios en las revistas fotográficas que antes lo despreciaban, hasta equiparse con los grandes géneros artísticos. Kaulak, en concreto, fue director de la revista *La Fotografía* entre 1901 y 1914, y a él se debe en buena parte la introducción del pictorialismo en España. Pero todavía en 1914, José María Álvarez de Toledo, que sería después presidente de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid,

escribía lo siguiente sobre el retrato: “es lo que más ha perjudicado a la fotografía; el argumento más convincente que emplean sus enemigos y detractores como arte para excluirla de concursos y exposiciones donde figuran, además de la pintura, el dibujo y la calcografía. Los retratos son, en efecto, lo más visto de la fotografía (...) pero también es lo más difícil de hacer bien” (Álvarez de Toledo, 1914).

Más precisión acerca de este “vulgar” pero complejo arte del retrato aportaba una serie de artículos, publicados a lo largo de este mismo año en *La Fotografía*, en los que se exponían sistemáticamente -tomadas de *El Progreso Fotográfico* de Milán-, las teorías del conocido fotógrafo vienés Kosel. Partiendo de la base de que el retrato artístico es aquel que se propone reproducir “no sólo el semblante del sujeto, sino retratar la índole tal como resulta de la expresión del rostro y de la actitud de la persona”, este fotógrafo pasa a enumerar los “artificios que deben ser establecidos después de atenta observación del sujeto, a fin de esclarecer qué defectos y qué virtudes pueden producir sobre el rostro los contrastes de las luces y de las sombras, para poner de relieve la parte más agradable”. La utilización de estos “artificios” tiene una clara vinculación con presupuestos pictorialistas, como

9 En el año 1929 la exposición artística más sonada en la región fue la que organizó el Rotary Club, en la que expusieron Chambi y los hermanos Vargas (Garay, 2006, pp. 287-290).

es el caso, por ejemplo, de la defensa del desenfoque general de la imagen en los retratos al aire libre y la preferencia por los procedimientos de “positivado noble”¹⁰.

Parece que los profesionales peruanos eran poco aficionados a las complicadas y lentas técnicas del positivado en técnicas nobles (grasas, carbones, gomas, etc.), por falta de tiempo y de dinero, y no tanto porque no las conocieran y apreciaran¹¹. De lo que no cabe duda es de que sí aplican los recursos de escena defendidos en estos artículos como, por ejemplo, la relación constante que se establece entre el fotógrafo y el modelo o la importancia concedida a los valores psicológicos de la iluminación, diferenciada según las necesidades de cada caso, en beneficio de la fotogenia y la naturalidad más adecuadas. Cuando fotógrafos como los hermanos Vargas utilicen además a su favor las técnicas “nobles” para dar un toque de artisticidad pictorialista a sus retratos, marcarán la diferencia con respecto a su maestro. El fracaso de Max T. Vargas en Arequipa a partir de 1920 hay que interpretarlo, entre otras causas, en este contexto de falta de

adaptación a las nuevas técnicas y formas del pictorialismo.

3. La moda y el retrato de Max T. Vargas.

Aunque Max T. Vargas no empleara procedimientos nobles sabía emplear los recursos de fantasía y fotogenia propios de los grandes maestros del siglo XIX, y supo dejar como herencia a sus discípulos un modo de hacer empresarial que no permitía demasiada competencia, por su exclusividad. Se trata de un tipo de retrato fotográfico que tiene mucho que ver con la distinción y el elitismo de la moda de alta costura, destinada a las clases más pudientes de la sociedad (Garay y Villacorta: 2012, p. 75). Por ejemplo, es interesante señalar que su promoción en la Paz, una vez concluida su etapa arequipeña, se hizo sobre todo a través de las revistas *-Eco Femenino*, por ejemplo- que anunciaban la moda europea de *Les Grands Magasins du Louvre* y los almacenes *Bon Marché*, en los que el propio Max T. Vargas exhibía sus retratos “de Salón” (Garay y Villacorta: 2007, pp. 35 y ss).

Veamos ahora el tipo de moda “de

10 Incluso en algo tan importante como la fotogenia, las referencias a la pintura son inevitables: “Ahora, cuando la fotografía se propone reproducir no sólo el semblante del sujeto, sino retratar la índole tal como resulta de la expresión del rostro y de la actitud de la persona, ya no es una técnica sencilla y pura aunque perfeccionada, sino un verdadero arte, como lo es la pintura, la cual como todos saben (en lo que se refiere al retrato) está basada precisamente en el estudio anatómico externo del hombre en relación con su psiquis”. (Kosel, 1914, pp. 80-83).

11 Teófilo Castillo se quejaba en 1914 en *Varietades* de que hasta la fecha ningún fotógrafo, profesional o aficionado, había intentado seriamente el procedimiento de la goma bicromatada, “el único entre los refinados que da prestigio porque sobre ser el más difícil de todos es también el más bello”. (Trivelli, 2011, p. 164). Esto es, Teófilo Castillo defiende sin tapujos las técnicas del Pictorialismo internacional.

salón” que visten los clientes de Max T. Vargas en Arequipa, esos que prestigiaron su fotografía y le convirtieron en el fotógrafo de moda en Arequipa durante varias décadas. Como hemos visto, se trata de una dinámica de sinergias entre el fotografiado y el fotógrafo. Este último se prestigia al retratar a la más distinguida sociedad arequipeña en su estudio, mientras que los clientes buscan afianzar mediante la imagen fotográfica del mejor de los fotógrafos del momento su propio prestigio social. Este tipo de negocio exclusivista que Max T. Vargas supo enseñar a sus discípulos, acabaría finalmente con su negocio, pues sólo un estudio podía ser el de referencia en la ciudad, y ese estudio finalmente fue el de los hermanos Vargas.

En el retrato a la moda, la elección del atuendo para el posado era una cuestión central, pues mostraba la calidad del retratado, e indirectamente, del fotógrafo elegido para la ocasión. Aunque el fotógrafo no elegía los vestidos de sus clientes, sabía sacarles el mejor provecho fotogénico posible mediante una pose estudiada. Esta puesta en escena era especialmente importante cuando se celebraban acontecimientos relevantes como la presentación en sociedad de las jóvenes arequipeñas, que tenía lugar entre los quince o dieciséis años. Pero, también fuera de estas marcadas ocasiones, debemos imaginar a los retratados y al fotógrafo seleccionando cuidadosamente los elementos que

iban a configurar su aspecto para consolidar ese buscado prestigio social que les garantizaba la fotografía de Max T. Vargas. Una forma de vestir que, como ya mencionaban los investigadores Garay y Villacorta, “hace pensar en fotografías de moda de los años aurales de la Alta Costura de París” (Garay y Villacorta, 2012, p. 68).

Daremos a continuación respuesta a esta intuición analizando la obra de Max T. Vargas desde dos perspectivas diferentes. En primer lugar, desde el prisma de los retratados, para estudiar cómo les representa la moda que vestían; después, desde el punto de vista del propio fotógrafo, que concebía la moda como un elemento clave para incentivar la fotogenia de sus clientes.

3. 1. La moda en el Arequipa del fin de la *Belle Époque*.

El liderazgo francés en el mundo de la moda femenina era indiscutible a finales del siglo XIX: todas las mujeres pertenecientes a las clases altas de Europa y los Estados Unidos estaban ansiosas por conocer las novedades de París para imitarlas. La reordenación urbana de la capital francesa, impulsada por Napoleón III y realizada por Haussman, potenció la socialización de los parisinos en la calle. En consecuencia, la apariencia externa cobró un especial protagonismo. Por otra parte, la atención dedicada a los temas del gusto y del estilo por

escritores como Balzac y Baudelaire, y el ambiente de creación artística, especialmente intenso en París a partir de 1870, potenciaron un nuevo enfoque de la moda. Fueron factores que elevaron la apariencia externa a la categoría de la especulación teórica y del arte.

En este contexto surgieron dos fenómenos fundamentales para la configuración del fenómeno de la moda tal y como lo entendemos hoy. Por una parte, nacieron los grandes almacenes en el centro de la capital francesa. Eran establecimientos conceptualmente más modernos que los que se habían conocido hasta la fecha. El público podía encontrar en ellos un abanico muy amplio de productos, entre otros, tejidos, trajes confeccionados, complementos y ropa para el hogar, todos estratégicamente dispuestos, siguiendo avanzadas técnicas de escapatismo e innovadores esquemas comerciales y publicitarios¹². En ellos había además un departamento de moda femenina, donde se vendían prendas ya terminadas, que el personal especializado podía ajustar a las características físicas de las clientas, o donde se podían confeccionar modelos basados en prototipos de patrones de creadores parisinos. El patrón de negocio era un éxito a finales del siglo XIX y sus promotores acometieron la apertura de sucursales en ciudades

donde existiera una potencial clientela acomodada e interesada en seguir las últimas tendencias parisinas. *Les Grands Magasins du Louvre*, por ejemplo, tenía una sucursal en San Sebastián, destino de veraneo en el cambio de siglo XIX al XX de la monarquía, la aristocracia y la alta burguesía española, donde comenzó su andadura profesional, el prestigioso modisto Cristóbal Balenciaga (Miller, 2007). Y sabemos también que, al menos, *Les Grands Magasins du Louvre* y los almacenes *Bon Marché*, estaban establecidos en La Paz ya en 1913 (Garay y Villacorta, 2007).

El otro aspecto reseñable es que a comienzos de la década de 1870, el inglés Charles Frederick Worth transformó el sector de la moda francesa, que dejaba de pivotar sobre la tradicional modista que trabajaba a las órdenes de sus clientas, para inaugurar la época del modisto creador-artista, generador del gusto y del estilo. Además, por su mentalidad comercial clarividente, Worth ideó las colecciones periódicas y generó en el público femenino la necesidad de cambiar de indumentaria con frecuencia. Gracias a los viajes y al efecto expansivo de la prensa de moda, las mujeres pertenecientes a las clases altas de Europa y América (De Marly, 1990), tenían acceso rápido a las últimas novedades. Estas dos características del sistema moderno de la moda, consolidaron el liderazgo

12 La novela *El paraíso de las damas* de Émile Zola, refleja bien las características de estos nuevos establecimientos y la revolución que supusieron en el sector comercial de París.

internacional de la moda parisina durante muchas décadas.

La burguesía arequipeña ocupaba un lugar privilegiado frente a la industria de la moda y la confección, ya que la lana era uno de los artículos más importantes en el comercio que pasaba por Arequipa. Pero con toda probabilidad estaba también al día de las últimas tendencias de la moda, gracias a sus viajes y a las revistas estadounidenses, entonces ya líderes del mercado editorial: *Vogue* y *Harper's Bazaar*. Por otro lado, como ocurría en otros países, las revistas locales, como la *Ilustración peruana*, dedicaban también espacio a la moda. El número de 16 de julio de 1913 se hace eco incluso de las críticas que se estaban gestando en los Estados Unidos sobre el exceso de influencia de la moda francesa (Daves, 1967). Pero el artículo reconoce al mismo tiempo el innegable mérito del estilo parisino, “por su coquetería adorable, su arte exquisito (...) y sus atrevidas inspiraciones” (*Ilustración Peruana*, 16-07-1913, p. 188).

Los retratos de mujeres arequipeñas de Max T. Vargas evidencian que ellas vestían también siguiendo las tendencias parisinas. La existencia de sucursales de prestigiosos grandes almacenes franceses, al menos en Bolivia, confirma que, sin necesidad de viajar a Europa, estas clientas podían tener fácil acceso a las últimas novedades que llegaban de París, pues podrían encargarse réplicas o vestidos

inspirados en los que veían en la prensa de moda. Además, desde comienzos del siglo XIX la práctica de venta de patrones de modelos de procedencia francesa estaba muy generalizada en Europa y Los Estados Unidos y, confeccionarlos con maestría otorgaba prestigio, y por tanto clientela, a las modistas locales. Es lógico, por tanto, que este fenómeno se diera también en una sociedad con fuertes vínculos europeos y norteamericanos, como lo era la sociedad de Arequipa.

En el tránsito al siglo XX la moda femenina era encorsetada y recargada. Las fotografías de la época nos muestran el triunfo de la silueta femenina en S, donde el protagonismo se centraba en el busto, la cintura y la zona de las nalgas; para conseguirla era indispensable el uso de un corsé específico.

Los sombreros eran grandes y muy decorados, con gran profusión de plumas, flores y motivos frutales, por lo que pesaban demasiado. En definitiva, se trataba de una moda incómoda y exagerada, que estaba reclamando un cambio hacia el confort y la sencillez. Fueron varios los modistos que contribuyeron a esta simplificación en el vestir, pero cabe destacar especialmente a Madeleine Vionnet, pues propuso, para escándalo de las vendedoras de Maison Doucet, donde trabajaba, la eliminación del corsé¹³. El fenómeno está fechado alrededor de 1906 y en poco tiempo, las propuestas de Paul Poiret y de Coco

Chanel consolidaron la tendencia de la liberación de la silueta femenina que no tendría vuelta atrás (Steele, 1993).

Algunos retratos femeninos realizados por Max T. Vargas manifiestan que esta importante transformación de la moda se fue introduciendo también en Arequipa entre 1902 y 1913.

Así, puede observarse que aunque varias de las novias que el fotógrafo retrató lucen vestidos de línea en S

(fig. 1),- alguna, incluso con polisón según la moda victoriana (fig. 2)-, las concursantes de los *Juegos Florales de Arequipa* (fig. 3), habían asumido ya, completamente, para 1912, esta tendencia de la simplificación en el vestir. La pose de las protagonistas de esta representativa fotografía de Max T. Vargas, trasladan visualmente esa menor rigidez de la pose, que ha sido conseguida gracias a la eliminación del corsé en S.

Figura 3



Las concursantes de los juegos florales de Arequipa (Max T. Vargas)

13 En su opinión, "A woman's muscles are the best corset one could imagine" -los músculos de una mujer son el mejor corsé que se pueda imaginar (Golbin, 2009, p. 24).

Los tejidos en tonalidades claras, y el blanco, especialmente, se impusieron entre las más jóvenes como símbolo de la moda parisina, en contraposición a los colores oscuros dominantes en la Inglaterra victoriana del último cuarto del siglo XIX, al que continuaron aferrándose las damas de más edad¹⁴. A tenor de las fotografías de Max T. Vargas, el blanco se impuso con fuerza, también, entre las mujeres jóvenes de la alta sociedad arequipeña y, no entre las mayores, como cabía esperar (fig. 4).

Otra de las tendencias que descubrimos en los retratos del fotógrafo es el uso de las plumas de avestruz. Este tipo de plumas se utilizaban sobre todo como bufandas decorativas y eran un complemento imprescindible entre las damas de la alta sociedad de comienzo del siglo

XX, porque se consideraban signo de posición social (Wosley, 2011). Solían utilizarlas también con frecuencia las damas de la escena para equipararse a las mujeres de más rango social.

Uno de los retratos de Max T. Vargas ilustra que esta moda llegó también a Arequipa (fig. 5). La mujer, desconocida, que posa para la cámara de Max T. Vargas en esta fotografía luce este complemento con especial altivez y teatralidad a juzgar por su porte. Su singular peinado con moño alto, en contraste con los moños bajos que llevan el resto de mujeres que posan para el fotógrafo, y el colgante, considerablemente más largo que las joyas habituales del momento, nos hablan con gran probabilidad de una mujer que se dedicaba al teatro o al canto en la Arequipa de 1900.

14 Vestir de blanco se convirtió en Europa y Estados Unidos en un signo de distinción y en una tendencia por la que la burguesía emergente "mostró especial predilección" hasta el estallido de la I Guerra Mundial (Catálogo de la exposición *España contemporánea*, 2014, p. 110).

Figura 5



Retrato de mujer desconocida (Max T. Vargas)

Con la nueva tendencia a la simplicidad, había que compensar el posible peligro del “empobrecimiento” de la apariencia de los modelos; y este equilibrio se obtiene acudiendo a otros recursos relacionados con la riqueza ornamental y la calidad de los tejidos. De esta forma, además de cambiar las modas, se fomentaban y mantenían los gremios especializados de complementos de gran tradición francesa, como los bordados y las

puntillas en todas sus variantes. Los vestidos de las protagonistas de la famosa fotografía de grupo de los concursos florales de Max T. Vargas (fig. 3), son un buen ejemplo de la importancia que los encajes y bordados tenían para resultar diferente en la nueva tendencia simplificada del vestir de comienzos de la década de 1910.

Especialmente en el caso de las novias retratadas por Max T. Vargas,

llama la atención la presencia de flores adornando sus vestidos. Esta fue también una moda importada desde París y heredada del pasado, pues ya las damas de la corte del Rey Sol adornaban sus vestidos con detalles florales¹⁵. Se da la circunstancia adicional de que en 1893 se produjo la boda del rey Jorge V de Inglaterra con la princesa Mary de Dinamarca. La princesa lució un vestido de línea en S con polisón, siguiendo la moda del momento, en el que destaca una profusa decoración ornamental con flores en cascada.

Además de las innovaciones de los modistos franceses, los vestidos de las novias principescas han influido históricamente en la moda nupcial, y esta fue una importantísima boda de fin de siglo, que tuvo, sin duda, eco en la prensa arequipeña, y por tanto, influyó también en la estética de las novias retratadas por Max T. Vargas.

Otra de las manifestaciones claras de que algunas clientas de Max. T. Vargas vestían las últimas tendencias presentadas en París se manifiesta en la fotografía titulada, “Dama Arequipeña” (fig. 6) y fechada en 1914.

El vestido de la retratada, de patrón tubular y recogido en la zona superior de la cintura y de las rodillas para conseguir un efecto óptico en tres niveles, sigue la tendencia de las innovaciones introducidas en 1912 por Madeleine Vionnet, inspiradas en el mundo clásico¹⁶. Esta estética, muy exitosa en la capital francesa, sirvió como fuente de inspiración a otros prestigiosos modistos parisinos, como Paquin o Beer, y fue publicada también en la prensa internacional. La *Ilustración Peruana* del 6 Julio de 1913 dedica algunas páginas a informar sobre la moda de París, en las que aparece un vestido firmado por Beer (fig. 7) similar al que viste la protagonista de la fotografía de Max T. Vargas.

15 Esta decoración se explica no sólo por el gusto barroco de la época, sino también por la política de Luis XIV y de su primer ministro para dinamizar la economía francesa. Para entender la importancia del sector textil y de la moda en la política de Luix XIV (Dejean, 2008). Como a los maestros encajeros y bordadores, la confección de flores daba trabajo y sustento a un gremio específico de artesanos. En la segunda mitad del siglo XIX, el padre de la moda moderna, Charles Frederick Worth, continuó esta tradicional política francesa de economía sustentada en el sector textil, lo que contribuía a su progreso y constante mejora de calidad.

16 Esta estética fue un preludio de su innovadora técnica del biés.

Figura 7



Diseño de la firma parisina De Beer en La ilustración peruana
(6 de Julio de 1913)

Con toda probabilidad pudo haberlo comprarlo en *Les Grands Magasins du Louvre* o en *Bon Marché* o, haber pedido a su modista que lo copiara de la mencionada revista. El mismo fotógrafo parece querer subrayar el carácter clásico del traje, al colocar a su portadora en una atmósfera alegórica de la naturaleza.

Respecto a los retratos masculinos, a

excepción de su famosa fotografía de *Viejo mendigo en estudio*, que es algo excepcional, más relacionado con la fotografía de tipos que de retrato, se observa que los hombres visten siguiendo la moda inglesa de la época. Mientras París era la capital indiscutible de la moda femenina, Londres, gracias a la existencia de una avanzada industria de la lana, y

también a las excepcionales técnicas de sastrería desarrolladas en la ciudad durante el siglo XVIII, lideraba el buen gusto entre los hombres (McKrell, 2005). No es extraño que la elegancia masculina de los retratados por Max T. Vargas esté fuertemente vinculada al concepto del *English Tailoring*. El vínculo de la oligarquía arequipeña con Europa, hace pensar que habría también sastres profesionales con formación en el *tailoring* inglés establecidos en Arequipa.

Lo más revelador de las fotografías de modelos masculinos de Max T. Vargas es que reflejan extraordinariamente el espíritu *dandy* que permeaba el mundo masculino de la aristocracia y alta burguesía internacional de comienzo del siglo XX. Son muchas las fotografías que reflejan que esta moda estaba también presente entre la alta sociedad arequipeña, pero por los detalles extraordinarios que se pueden leer en ella, el retrato del dúo formado por Bernardo Montesinos y Percy Gibson (fig. 8), merece un análisis más detenido.

Figura 8



Bernardo Montesinos y Percy Gibson (Max T. Vargas)

A primera vista, ambos van idénticamente vestidos; sin embargo, una observación más detenida nos revela que estos dos personajes hacen del mismo traje un uso diferente. En primer lugar, visten camisas con cuellos distintos y la corbata de uno es clara, y la del otro, oscura. En segundo lugar, mientras el chaleco del que posa a la izquierda lleva una doble botonadura, la de su compañero es de botonadura simple; y, por último, las solapas de sus chaquetas definen trajes de patrones desiguales. Todos estos matices reflejan muy bien las características del dandismo que Baudelaire explicaba en *Moda y Modernidad* (Baudelaire, 2011). El *dandy* era, según este poeta francés, un personaje elegante, no por la extravagancia o por los cambios continuados o bruscos en su forma de vestir, sino por la sutileza en los pequeños detalles que le diferenciaban de los demás.

3.2. Max T. Vargas, en busca de la fotogenia.

En la elección de un decorado de fondo marcado por la indumentaria de los retratados debemos descubrir una vertiente de Max T. Vargas como fotógrafo de moda no investigada hasta la fecha. La fotografía de moda estaba surgiendo en París y en Nueva York durante los años en los que Vargas explotaba su negocio. El mismo fotógrafo pudo conocer en su viaje a París, fechado en 1911, el nacimiento de esta nueva disciplina. De hecho, si entendemos como fotografía de moda,

las imágenes publicadas en las revistas especializadas para informar sobre la belleza de las últimas tendencias, y mostrar de paso el buen arte de sus hacedores con una finalidad primordialmente comercial, las primeras fotografías de este género aparecieron en la revista francesa *Arts et Decoration* en 1911. Realizadas por Edward Steichen, todavía en estilo pictorialista, muestran modelos vestidas por Paul Poiret. La prestigiosa *Vogue*, consciente de la importancia de la fotografía para su propio éxito editorial, contrató al poco tiempo a Adolph de Meyer (Hall-Duncan, 1979), otro fotógrafo artista –pictorialista– que ya había publicado algunos de sus trabajos en el *Camera Work* de Alfred Stieglitz en Nueva York (Gerlinger, 2010). A partir de este momento, toda información relevante sobre moda se hacía acompañar del lenguaje fotográfico, y también las revistas de información general que dedicaban algunas páginas a la moda, como por ejemplo, la *Ilustración Peruana*, fueron abandonando las ilustraciones en favor de las fotografías.

Uno de los aspectos interesante a destacar en estos inicios de la fotografía de moda, es que la fotogenia de las modelos se consagró como un valor fundamental para lograr el éxito de las innovaciones de alta costura publicadas cada temporada. En este contexto y, a la luz de sus retratos, resulta revelador analizar cómo Max T. Vargas, consciente de que la fotografía se

estaba consagrando ya como vehículo divulgador de la moda, incide en el aspecto del vestido como signo fundamental de cosmopolitismo; un estar al día de las tendencias internacionales que acompañaba inevitablemente al mensaje de dignidad y posición social deseado por sus clientes. Como en el caso de Steichen o de De Meyer, es el ensalzamiento del vestuario, tanto como el decorado de fondo, un elemento fundamental para convertirse en el retratista de los clientes más refinados.

Por ejemplo, resulta interesante realizar un estudio comparativo del trabajo de Max T. Vargas respecto al de su competidor, Emilio Díaz, que cultiva con frecuencia un tipo de retrato de medio cuerpo, centrado en los rostros, y a lo sumo, en el sombrero y las joyas de las modelos. Otra información que podría ser relevante, como la figura más o menos esbelta y el nivel de elegancia de las retratadas, queda al margen de muchas de sus fotografías¹⁷. Aunque Max T. Vargas practica en sus inicios el tipo de retrato a la Díaz (fig. 9), prefiere adaptarse a la óptica de la fotografía de moda de fama internacional y hacer retratos de cuerpo entero que le permitan mostrar toda la dignidad social del retratado, gracias a su indumentaria y,

sacar más provecho a la fotogenia fotográfica (fig. 10). No se trataba, por tanto, de una simple elección de los personajes retratados, sino de aspectos, que el propio fotógrafo explotaba a su favor.

El análisis de los tres retratos realizados a Deifilia Dongo (fig. 11, 12 y 13), nos aporta información interesante sobre este modo de trabajar de Max T. Vargas. Manteniendo el mismo vestido y las mismas joyas, obtiene resultados estética y conceptualmente muy distintos. No era un mero disparador de la cámara, que retoca después las fotografías en el laboratorio, sino que, como hacían ya entonces los fotógrafos de moda, trabajaba *in situ* el estilismo y el ambiente de las retratadas para conseguir imágenes diferentes que le permitieran llegar al mejor resultado. En estos ejemplos seleccionados, vemos cómo, sin intervenir en el cambio de vestido y joyas y, manteniendo el mismo fondo, el fotógrafo trabaja con unas gafas, el peinado de la cliente y el mobiliario, para conseguir fotografías que parecen de mujeres diferentes. Así, en las 11 y 12, recoge el pelo de su cliente en un moño hueco, le coloca unas gafas, y selecciona mobiliario de cierta importancia donde apoyarle de pie o sentarle, para transmitir una imagen de mujer adulta.

17 Emilio Díaz era pintor además del fotógrafo (sólía exponer pintura con el seudónimo Dante) y admiraba los retratos en busto del pintor francés Adolphe Etienne Piot. (Garay y Villacorta, 2012). Aunque es más un fotógrafo academicista, podría ser considerado un precedente del pictorialismo de los hermanos Vargas.

Figura 13



Retrato de Deifilia Dongo (Max T. Vargas)

En contraste, en la 13, observamos cómo, al eliminarle las gafas, dejarle el peinado en una melena semi-recogida y hacerle sentar en un mueble sin respaldo, el resultado fotogénico es muy diferente. Se trata de una mujer que se nos presenta más

juvenil.

La otra gran fotografía donde se revela esta veta de fotógrafo de moda en Max T. Vargas es la de María Antonieta Gibson reflejada en lo que parece un espejo (fig.14).

Figura 14



Retrato de María Antonieta Gibson (Max T. Vargas)

Los espejos han sido desde el comienzo de la fotografía de moda elementos muy utilizados para lograr imágenes duplicadas, bien para lograr un efecto multiplicador del atuendo

bello, y poder así resaltarlo, o bien para conseguir perspectivas distintas del mismo vestido, con el fin de poder apreciarlo mejor. Los archivos que se conservan de algunas casas de alta

costura, por ejemplo, el de Madeleine Vionnet¹⁸, están llenos de fotografías de modelos retratadas entre espejos. Y el espejo se ha configurado como un elemento importante dentro de la historia de la fotografía de moda. Man Ray, Cecil Beaton y Erwin Blumenfeld, por ejemplo, son nombres que lo utilizaron de modo sobresaliente.

En este retrato de Vargas, la imagen duplicada llama a fijar la vista en las joyas de la mano, el detalle de los delicados flecos de la manga y el bordado frontal del vestido. Una vez más, la original pose lograda por Max T. Vargas consigue este efecto, pero además refleja de modo sobresaliente la coquetería femenina, ya que su modelo mira a cámara, sonriente, a través de su propio reflejo.

Respecto a la ambientación de las fotografías, Max T. Vargas, siguiendo el uso del momento, sitúa a sus clientes en un ambiente en nebulosa, con fondos alegóricos de la naturaleza la mayor parte de las veces, pero creíbles, en un estilo más

realista si lo comparamos con el de Emilio Díaz. Los personajes de este último están fotografiados con fondos “más celestes”, probablemente con la intencionalidad de explotar este recurso para idealizar la personalidad de sus retratados. Sin embargo, a pesar de ser fotografías contemporáneas, éstas parecen de un estilo más anticuado que las que Max T. Vargas mostró con ocasión de la celebración de los Juegos Florales de Arequipa de 1912. Su estilo es mucho más parecido al cultivado por otros fotógrafos de prestigio, que trabajaban para la alta aristocracia. El retrato de la reina Victoria Eugenia de España realizado por Hauser y Menet en 1910 (fig. 15), deja patente que Max T. Vargas trabajaba al estilo de los más afamados fotógrafos europeos. Aún en revistas ilustradas de 1916, como la española *La Esfera*, se encuentran fotografías con el tipo de fondos utilizados por Max T. Vargas años antes, lo que refuerza aún más esta idea de su carácter más avanzado estéticamente respecto a su competidor Díaz (fig. 16).

18 El archivo de Madeleine Vionnet fue legado por la propia *couturière* al Museo de Artes Decorativas del Museo del Louvre en París. (Golbin, 2009).

Figura 15



Postal de la reina Victoria Eugenia de España.
(Hauser y Menet, 1910)

Figura 16

LA MODA FEMENINA

Todos los meses llegamos a la fecha en que el sabio abateismo del «di de Marzo nos anuncia la venida de nuestro in-
dulgencia invernal por diez más en circunstancias con la
estación, y ya sabemos, que siempre la modestia y la valentía
de personalidad, se sabe como cuando los polvos blancos
primaverales, sino que nos preocupamos de los de la época
actual, con su indagadora perspectiva de ideas, halos, ho-
litas y cambios de moda.

A cualquiera que sepa vagar, de esos que se dicen profetas
por decirnos la justa medida de aquel calificativo que es el
lindo apropiado y justo, le gustará esta anual preocupación
nuestra para hallar y no importarle y especialmente de una in-
dulgencia, modestia, porque ya los ha sido decir, claro que
compendiosos es un silencio placido, que incluso cada
siempre es igual, vale a ser silenciosos, sin variación alguna
sensitiva y exclusiva siempre de una perdurable preocupación: el
mo, y de aquel modo cuando la tierra se estremeció bajo el oculto
helado de los aires del Norte; y así también cuando los ramos
nuevos se enroscaron de la verde fragancia de sus hojas, que
separaban con la brisa diáfana de marzo, y arrojaban los ho-
mos de las rosas y el otro leve y sutil y el haz de las abas y
y mariposas y cuando el sol nos quemó la piel con sus besos
de fuego ardiente, largo, ardiente, como dicen por ahí. Dios
sabe los besos que filantrao grande es el año, desde su sa-
ludable y sencilla el amor duradero.

Entre polvos primaverales incesantes de conquistar la impetuosidad
que en el mundo hoy, tiene y tendrá por los siglos de los
siglos, nada, la moda femenina, nunca podrá explicarse la




superficie de los besos y arrojados de la inmensidad, un simple
oculto hecho a la modestia.

Faltos de espíritu y espíritu de arrojamiento, no nos
los honores de nuestro espíritu, que dicho sea de paso lo
concordando demasiado, por lo que quedamos como
y quien sabe decirnos algo de los salientes «independencia»
las almas de modo la supremacía, característico de la
y he aquí que el espíritu de modo y la prosa, también, he-
dada y la letra con delicadas y artísticas ornamentaciones, se
abocan como un silencio impenetrable para nuestro, incluso
carácter especial y el solo de marzo secular-distribuido. No
esto, el espíritu sobre una cruz sin alma. Un bello espíritu-
do de un rápido marcial. Un vestido femenino de bello-
rma discreta-mente sencilla, y amplios de sus bordados
verdes o amarillos, y un cuerpo sin forma, un espíritu-
honesto pronunciado, que se siente por un espíritu-
ben-esto modelo que adorna la falda con varios volantes-
didos, cortados al hilo y bordados de manera que colgan
saldados y un cuerpo, con anillo decaído, adornado de
del corazón por un corazón que se dice el bello-
nizar la belleza de la forma y se siente en la espalda, sobre la
victoria, en un grado y arrojado bajo abono y con-
grandes cosas.

Ya desde los de las dos eras, más sencillas, más
de espíritu arrojamiento de gracia, bello y espíritu-
Academia. Claro que el espíritu-espíritu, como
serchido de profeta blanco y negro y los otros
de amor y vida, más sencillos, más sencillos, más
curso de hacer a la impresión de espíritu.—(DINA 1916)

Fotografías de moda en la revista española La Esfera (1916)

Max T. Vargas, por verse libre de prejuicios pictóricos –recordemos que Emilio Díaz era también pintor-, se estaba adelantando a un tipo de fotografía directa que tardaría mucho tiempo en ser considerada como obra de arte en el contexto fotográfico internacional, pero que hoy nos parece especialmente moderna. Pero quedarse fuera de las modas fotográficas del momento –las del pictorialismo internacional- implicaba también una pérdida de actualidad para el negocio, que finalmente hubo de trasladarse a la Paz, pues no podía competir en Arequipa con sus propios discípulos “artistas”.

4. Conclusiones

Max T. Vargas se da a conocer fuera de Arequipa en 1910 cuando expone en la sala Fotografía Rembrandt, de Ricardo Latorre, en Lima, fotografías de Tiahuanaco, vistas de Arequipa, tipos andinos, retratos de estudio, vistas de Mollendo y volcán el Misti, lo que le vale una publicación extensa en la revista *Ilustración Peruana*. Parece ser que es la misma exposición que viaja luego a París, culminando así a su mayor momento de prestigio como galerista (Garay y Villacorta, 2007, pp. 35 y ss). Es el momento en el que se forman en su estudio algunos de los mejores fotógrafos peruanos, como los hermanos Vargas y Martín Chambi Jiménez, que heredará de su maestro también esa versatilidad a la hora de compatibilizar fotografía de estudio con el reportaje turístico (Penham, 2000, Garay, 2006-2010).

El prestigio social que acompaña a la moda en los retratos fotográficos actúa en un doble sentido: primero, porque el mismo hecho de posar y de verse retratados vistiendo las últimas tendencias, otorgaba a la burguesía adinerada una especial importancia y distinción; y segundo, porque este deseo de las clases pudientes arequipeñas convirtió en moda el mismo género del retrato y consolidó el prestigio profesional de sus hacedores, impulsando también el éxito de sus negocios. Con el tiempo, la firma del fotógrafo en los retratos añadía prestigio a sus clientes, como ocurría con Nadar en el París de fin de siglo, o con Franzen y Kaulak en la España contemporánea al momento estudiado aquí. Este es también el caso de Max T. Vargas, un fotógrafo que estuvo muy de moda en la Arequipa del cambio del siglo XIX al XX, pues contó con la clientela más sofisticada, y dejó constancia fotográfica de los gestos y modas de la alta costura internacional, que se fraguaban fundamentalmente en París.

Arequipa era una sociedad muy abierta y cosmopolita, deseosa de mostrarse en público, también mediante el retrato fotográfico. Esta temática ha estado siempre muy estrechamente ligada a la indumentaria de los retratados, y por lo tanto, conectaba muy particularmente con el mundo de la fotografía documental que hace Max T. Vargas, especialmente idónea para reflejar con detalle las vestimentas y sus complementos.

Por otro lado, al carecer de Escuela de Bellas Artes, Arequipa no dependía tanto de los prejuicios artísticos del momento sobre fotografía y pintura (que justifican el Pictorialismo), tal como se daban entonces en otras latitudes del planeta, incluida la ciudad de Lima (Trivelli, 2001, p. 164 y ss.). Todo esto explica que Max T. Vargas triunfara en el arte del retrato en Arequipa, aunque lo hiciera con un estilo aparentemente anticuado según las modas del Pictorialismo Internacional que defendían los hermanos Vargas, cuya competencia motivaría finalmente su salida de la ciudad.

Max T. Vargas no quiso o no supo adaptarse a las modas fotográficas del momento, las de ese Pictorialismo Internacional que triunfaba no sólo en el retrato en galería sino también en los retratos de las estrellas del cine y en las revistas de alta costura a partir de la segunda década del siglo XX. Sin embargo, la ausencia de estos recursos pictorialistas en Max T. Vargas se completa con otros logros que con el tiempo han sido muy valorados como ejemplo de modernidad.

En sus retratos, como en los retratos de los de los mejores fotógrafos de estudio del siglo XIX -Nadar, Carjat, Adam-Salomon-, la máxima información fisiológica, entendiendo la premisa de la fotografía como fiel reproducción de la naturaleza (que acompaña al mismo género de retrato como lugar de reconocimiento), se supera con una adecuada iluminación y, sobre todo, con un preciso momento de toma, que encierra ya el concepto moderno de fotogenia: esa cualidad que no es del modelo, sino una consecuencia de la interacción modelo-fotógrafo, sólo visible a través de una fotografía (Coloma, 1986). De hecho, es este elemento el que hace que sus retratados lleguen a trascender el aura de prestigio social, de dignidad y fama que buscaban sus clientes, para ofrecernos una visión introspectiva y personal que puede equipararse con los retratos de los mejores fotógrafos de moda. Este es quizás también el mayor don que Max T. Vargas ha dejado en herencia a su discípulo más famoso, Martín Chambi Jiménez, que acabaría influyendo en fotógrafos de la talla de Irving Penn.

Referencias bibliográficas

AA.VV. *España contemporánea*, catálogo (exposición 3 octubre 2013-5 enero 2014). Madrid: Fundación Mapfre.

Álvarez de Toledo, J. M. (1914). "Divagaciones sobre arte fotográfico", *La Fotografía*. Madrid: Impresiones Gráficas.

Audouard, P. (junio 1906). "La profesión de fotógrafo", *Graphos Ilustrado*. Madrid: Impresiones Gráficas.

- Balda A. (2013). *Cristóbal Balenciaga. Una singular política de comunicación frente al avance del prêt-à-porter*. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Pamplona.
- Baudelaire C. (nov. 2011). “Moda y modernidad”, *Revista de Occidente*, nº 366, pp. 24-28. Madrid: Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón.
- Bunnell P. (1980). *A Photographic Vision: Pictorial Photography 1899-1923*. Salt Lake City: C.A.
- Coloma I. (1986). *La Forma Fotográfica*. Málaga: Colegio de Arquitectos.
- Dejean J. (2008). *La esencia del estilo*. San Sebastián: Nerea.
- De Marly D. (1990). *Worth. Father of Haute Couture*. London: Holmes&Meier.
- Daves Jessica (1967). “French influence on American Fashion”, *Ready-made miracle*. New York: G.P. Putnam’s Sons.
- Fontcuberta, J. “Imágenes de la Arcadia”, folleto explicativo de la Exposición celebrada en las salas Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid, entre febrero y marzo de 1984, s.p.
- King S. C. (1989). *The Photographic Impressionists of Spain. A History of the Aesthetics and Technique of Pictorial Photography*. London: Lexiston/Queenston/Lampeter.
- Gernsheim, H. y A. (1967), *Historia Gráfica de la Fotografía*, Omega: Barcelona.
- Garay, A. (2006 y 2010), *Martín Chambi, por sí mismo* Piura: Edición Universidad de Piura y Pamplona: EUNSA.
- Garay A. & Villacorta J. (2012). *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico*. Lima: Biblos.
- Garay A. & Villacorta J. (2006). “La estética de los nocturnos de los Vargas Hermanos de Arequipa”. Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.
- Garay A. & Villacorta J. (2007). *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruana (1896-1926)*. Lima: ICPNA.

- Garay, A. y Latorre, J. (2007), "Martín Chambi: A self-portrait", *History of Photography*, Volume 31, Number 2, Summer, pp. 201-209.
- Gerlinger A. (2010). *Alfred Stieglitz. Camera Work*. Colonia: Taschen.
- Golbin P. (2009). *Madeleine Vionnet*. New York: Rizzoli.
- Hall-Duncan N. (1979). *The history of fashion photography*. Nueva York: Alpine Book.
- King S. C. (1989). *The Photographic Impressionists of Spain. A History of the Aesthetics and Technique of Pictorial Photography*, New York: Lewiston, Edwin Mellen Press.
- Ilustración Peruana (16-07-1913)*. Lima.
- Kosel R. (sept. 1914). "El retrato artístico", *La Fotografía*. Madrid: Impresiones Gráficas.
- La fotografía en la Exposición Universal de Barcelona (1889)*. Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona. Barcelona.
- Lemagny J.C. & Rouillé A. (1988). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Alcor.
- Martínez C. (2008). *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*. Gerona: Biblioteca de la imagen.
- McKrell A. (2005). *Art and Fashion*. London: Batsford.
- Miller L. E. (2007). *Balenciaga*. Barcelona: G.G.
- Penhal M. (2000). "Invention and Reinvention of Martín Chambi", *History of Photography*, Vol. 24, nº 2. Abingdon: Taylor & Francis.
- Penhal M. (2001). "El pictorialismo en los Andes" (2001). *La recuperación de la Memoria, Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.
- Steele V. (1993). *Paris fashion. A cultural history*. New York: Berg.
- Stieglitz E. (26-11-1899). "Pictorial Photography", *Scribner's Magazine*, pp. 528-557.
- Trivelli C. (2001). "Los salones de la Foto y la fotografía de aficionado en Lima", en *La Recuperación de la Memoria, Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.

Westerbeck, C. (1997), *Irving Penn, A Career in Photography*, Chicago: The Art Institut.

Wosley H. (2011). *Décadas de Moda*. China: H.F. Ullman.

Referencias de las imágenes

Fig. 1. Garay & Villacorta, *Max T. Vargas y Emilio Diaz, dos figuras fundacionales...*p. 68. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 2. Garay & Villacorta, *Max T. Vargas y Emilio Diaz, dos figuras fundacionales...*p. 69. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 3. *Reinas de los Juegos Florales de Arequipa*, 1912. Foto: Max T. Vargas. Col. Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco.

Fig. 4. Garay & Villacorta, *Un arte arequipeño: maestros del arte fotográfico...*p. 94-95. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 5. Garay & Villacorta, *Max T. Vargas y Emilio Diaz, dos figuras fundacionales...*p. 70. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 6. Garay & Villacorta, *Un arte arequipeño: maestros del arte fotográfico...*p. 66. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 7. *Ilustración Peruana*, 16-07-1913, p. 189.

Fig. 8. Garay & Villacorta, *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales...*p. 73. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 9. Garay & Villacorta, *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales...*p. 76. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 10. Garay & Villacorta, *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales...*p. 80. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 11-12. Garay & Villacorta, *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales...*p. 78. Foto: Max T. Vargas.

Fig. 13. Deifilia Dongo, Arequipa 1907. Foto: Max T. Vargas. Colección privada.

Fig. 14. María Antonieta Gibson, 1909. Arequipa h. 1909. Foto: Max T. Vargas. Colección privada.

Fig. 15. Tarjeta postal. *Queen of Spain*. 1910. Foto: Hauser y Menet.

Fig. 16. “La moda femenina”. *La Esfera*, nº 106. 1916.