

# La fotografía y el cinematógrafo en Huesca a finales del siglo XIX

La Primera Restauración (1875 – ca.1902) constituyó para el caso oscense un periodo con personalidad propia en el ámbito socio-económico, político y cultural. Asistimos al afianzamiento del sistema turnista de la Restauración bajo el control progresivo de la figura política más influyente del momento: Manuel Camo Nogués. El momento álgido de su poder se reflejó en la magnífica sede de su sociedad de recreo inaugurada en 1904: el Círculo Oscense. Esta asociación se convertía a finales del periodo en la más importante y hegemónica organización sociopolítica de la ciudad.

La llegada del ferrocarril en 1864 y su posterior desarrollo constituiría otra seña identitaria del periodo, y traería consigo numerosos cambios al convertirse en un nuevo motor económico y en el principal medio de comunicación de la ciudad con otras localidades importantes como Zaragoza, Madrid o Barcelona. El ferrocarril modificó el trazado urbano con la creación de un nuevo eje de actividad que discurría perpendicular al tradicional formado por las calles del Coso Alto y Coso Bajo. Este nuevo eje arrancaba en la saneada plaza del Mercado -realizada por el arquitecto José Secall (1861-1864)- a través de los porches de Vega Armijo hasta la plaza de Zaragoza, nuevo epicentro de la capital oscense, y llegaba, por la calle de Zaragoza, hasta la estación de ferrocarril. Se creaba así uno de los itinerarios urbanos idóneos para la burguesa práctica del paseo. Fue precisamente en estas vías donde de forma esporádica se instalaron algunos de los espacios expositivos para las artes visuales. Nos referimos concretamente a los escaparates de algunos

comercios, los estudios particulares de pintores y fotógrafos, los salones de las sociedades de ocio, y los cafés.

La diversificación ocupacional de la población oscense favoreció el desarrollo de los espacios de ocio y generó una demanda suficiente como para estimular la creación en el ámbito de las artes plásticas y decorativas, además de propiciar la instalación y asentamiento de los primeros estudios de fotografía. Por otra parte, la abundante “población flotante” que aparecía en momentos especiales del año (feria de ganado de San Andrés, fiestas patronales de San Lorenzo etc.) se unía a la afluencia de turistas que arribaban a la ciudad durante la temporada de baños hacia los principales balnearios cercanos a la capital oscense, especialmente al célebre y exclusivo Balneario de Panticosa). Estos factores ampliaron la creciente demanda de la fotografía en la ciudad y favorecieron en ferias y festividades la aparición de aparatos pre-cinematográficos, ingenios mecánicos diversos que producían variados efectos visuales usando imágenes en movimiento.

La conexión ferroviaria favoreció la circulación de revistas especializadas en las artes visuales, creando demanda e interés por las artes plásticas y decorativas, y la fotografía. Esta última disciplina y sus primeros profesionales estuvieron unidos con frecuencia a los primeros pasos del cinematógrafo y sus protagonistas. Así ocurrió en el caso oscense, tal y como comprobaremos al hablar del fotógrafo Félix Preciado.

Toda esta coyuntura permitió en Huesca durante el último cuarto del siglo XIX la difusión y el interés por las actividades artísticas, culturales y de ocio y, entre ellas - además de las artes plásticas y decorativas- el temprano desarrollo y difusión de la fotografía y el cinematógrafo. En el artículo que nos ocupa nos centraremos en la aparición y asentamiento local de una de estas nuevas artes visuales características de la edad contemporánea.

Por último, hay que señalar que la hemerografía se convierte en un elemento imprescindible para el conocimiento de las nuevas artes visuales. A través de su análisis –*El Diario de Huesca* (números conservados entre 1875 y 1902); diario *La Crónica* (ídem, 1885-1892 y 1892-1894); *La Voz de la Provincia* (ídem, 1897)-; ha sido posible la obtención de numerosos datos e informaciones que dan forma al presente artículo.

### **Antecedentes y estado de la cuestión. Los inicios de la fotografía en Aragón.**

La fotografía llegaba en fechas tempranas a Zaragoza. Sus formas más primitivas similares al daguerrotipo aparecen citadas en la hemerografía ya en la primera mitad del siglo XIX. Tal y como apunta la historiadora del arte Pilar Irala:

(...) Antes de que Daguerre fuera conocido en medio mundo, José Ramos Zapetti, en 1837, en Zaragoza, logró fijar unas cuantas imágenes en una plancha de cobre con la ayuda de una cámara oscura. El procedimiento por el cual este pintor de profesión logró fijar las imágenes fue sorprendentemente similar al reconocido más tarde a Daguerre (Souquez: 2011, 199; apud Irala Hortal, 2002: 65-472).

Los primeros gabinetes estables de fotografía se instalaban en la ciudad a finales de la década de los cincuenta (1856). Desde entonces, empezaron a aparecer los estudios y surgía también la figura del profesional ambulante que llevaba una tienda de campaña, en cuyo interior improvisaba su laboratorio, y se ocupaba tanto de retratar paisajes y diversas vistas como de hacer lo propio con sus habitantes. Un ejemplo de este tipo sería el fotógrafo de Isabel II, Charles Clifford, que realizó hacia 1860 un importante conjunto de imágenes de Zaragoza que publicaría en “*Voyages en Espagne*” (Rodríguez Castro: 2013). Estos fotógrafos extranjeros

itinerantes -como Jean Laurent y Minier, Hauser y Menet, o el propio Clifford entre otros- fueron los que familiarizaron a la población española, en una primera fase del desarrollo de la fotografía, con los primeros aparatos fotográficos que influirían en la posterior práctica y técnica del oficio (Sáez de Urabáin, 2010: 49).

A la vez que se producía un desarrollo técnico en esta disciplina, registrado en la prensa y en los catálogos de las ferias y exposiciones –como la Exposición Artístico-Industrial de Zaragoza en 1858 o la Exposición Aragonesa de 1868 (Romero, 1999: 14)- comenzarían a asentarse los principales profesionales comerciales del sector en la capital aragonesa: Mariano Júdez Ortíz, Manuel Hortet y Molada, Santos Álvarez y Serra, entre otros, produciéndose -como en el caso oscense, y aproximadamente entre 1870 y 1885- la fase de desarrollo y consolidación de este arte visual. En esta fase serían esenciales las referencias y trabajos del citado Jean Laurent, Anselmo Coyne, Enrique Beltrán, Lucas Escolá, Bernardino Pardo o Mariano Pescador Saldaña (Hernández Latas, 2010)---hijo del pintor Mariano Pescador Escárate, que realizaba trabajos pictóricos para los teatros Principal de Huesca y Principal de Zaragoza (García Guatas, 1993: 463).

Los inicios de la fotografía en Zaragoza y en otras localidades aragonesas han sido estudiados por diversos historiadores como Alfredo Romero Santamaría, quien plantea un recorrido por las principales firmas del sector Zaragozano (Romero, 1999). También José Antonio Hernández Latas centra su trabajo en el caso de la capital aragonesa (Hernández Latas, 2010), localidad que ocupa la mayoría de las investigaciones realizadas hasta el momento.

Los inicios de la fotografía en la ciudad de Teruel han sido recientemente descritos a través del estudio y la puesta en valor de Jaime Fernández Fuertes (VV.AA, 2013), donde se recuerdan los trabajos en fotografía realizados por los primeros profesionales locales como Dámaso Fuertes y Vélez,

Ricardo Morales, Frutos Moreno y Pérez, y otros. También son conocidos los trabajos realizados a final de siglo por Antonio Dosset y, posteriormente, Felipe Castañer sobre la localidad de Híjar -Teruel- (Irala Hortal, 2002: 465-472).

El caso de Huesca es menos conocido, por lo que estas líneas pretenden dar a conocer la actividad de los primeros profesionales estables del sector durante el último cuarto del siglo XIX, que dejaron su huella en las páginas de la prensa local. Diversas referencias hemerográficas, noticias y anuncios publicitarios, permiten realizar una reconstrucción aproximada de una actividad artística y profesional que, por desgracia y en la mayoría de los casos, no se conserva. Existen breves trabajos sobre los comienzos de la fotografía en localidades de la provincia como Barbastro (García Guatas, 1990: 155-170) o Jaca. La Fotototeca de la Diputación Provincial de Huesca alberga diversos fondos de fotógrafos, tanto aficionados como profesionales. Estos últimos son los más abundantes, la mayor parte ingresados en régimen de depósito. Destacan por su volumen e importancia los de Ricardo Compairé (1883-1965), José Oltra (1913-1981), Ildefonso San Agustín (1882-1946), Feliciano Llanas (1880-1936), Lorenzo Almarza (1887-1975) o la reciente colección de Nicolás Viñuales (1882-1927). La fotografía más antigua es una que muestra el Puente de Lascelles (Huesca) tomada en 1867 por el fotógrafo itinerante Jean Laurent.

### **Las primeras referencias profesionales en Huesca: Félix Preciado (1876) y Manuel Hortet (1877).**

Como ya he dicho, la hemerografía conservada, en especial *El Diario de Huesca* (desde 1875), recoge entre sus páginas y en fechas muy tempranas, la actividad profesional de Félix Preciado y su estudio de fotografía quien tuvo una importante presencia en Huesca durante toda la Primera Restauración. Este activo fotógrafo, luego pionero de la cinematografía, no era

el primero en la ciudad. Según testimonio de Santiago Ramón y Cajal, hacia 1868 algunos fotógrafos de la ciudad montaron una galería fotográfica en las ruinas de la iglesia de Santa Teresa, que con anterioridad a ese año ya habían recorrido ferias y fiestas, practicando de forma improvisada el daguerrotipo (Ramón y Cajal, 1952):

*(...) Gracias a un amigo que trataba íntimamente a los fotógrafos, pude penetrar en el augusto misterio del cuarto oscuro. Los operadores habían habilitado como galería las bóvedas de la ruinosa iglesia de Santa Teresa, situada cerca de la Estación.*

Desde 1870 el científico continuaría con su interés por la fotografía y sus procesos técnicos -véanse (Sánchez Vigil, 2008: 259-279; Duce Gracia, 2002: 21-22; (Márquez, 2004: 139-153), entre otros-. Llegó incluso a ser el primero en España, en 1883, en fabricar emulsiones para placas y en aplicar la fotografía al grabado. Sus logros en este campo le llevarían en 1900 a ser nombrado Presidente Honorífico de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid.

Fue en la segunda mitad del siglo XIX, y en espacial tras la aparición de las placas secas a finales de la década de los setenta, cuando la fotografía y las galerías fotográficas tuvieron un mayor auge y crecimiento en todo Aragón (Irala Hortal, 2002).

Después de las citadas referencias se iniciaba la actividad fotográfica comercial en Huesca, que se producía en 1878. Félix Preciado instalaba ese año su galería en el número 28 de la calle del Coso Alto de Huesca, donde se situaba también el Casino Sertoriano -la más antigua sociedad de recreo oscense durante la Primera Restauración, que aglutinaba al sector más conservador de la ciudad (Ramón Salinas, 2012, 291-315)-. Posteriormente abriría una sucursal en Jaca, en la calle del Obispo Nº6 (**fig. 1**).

La fotografía se iba afianzando como una de las técnicas más modernas de representación de imágenes, y Félix Preciado se mostraba como un profesional dinámico y activo:

*Hoy sale para Madrid el laborioso fotógrafo Sr. Preciado, con objeto de estudiar el nuevo sistema de fotografía al carbón descubierto por el doctor Van Monckhoen, a fin de introducir este nuevo adelanto en su acreditado establecimiento fotográfico de esta capital (El Diario de Huesca, 8-8-1876).*

Las citas en prensa sobre la actividad de este fotógrafo, pionero del sector en la ciudad, fueron constantes a través de referencias concretas sobre su trabajo y anuncios publicitarios. En 1877 aparecía un comentario publicado en *El Diario de Huesca* sobre un improvisado marco expositivo como fue el Café de Matossi (*El Diario de Huesca*, 16-10-1877) y en el que se expuso una fotografía del propio establecimiento. Los cafés se convirtieron ocasionalmente en marco para la exhibición de fotografías y otros objetos artísticos (Ramón Salinas, 2012: 291-315).

La elección del nuevo Papa León XIII iba a ser una importante oportunidad de venta para el fotógrafo oscense en lo que respecta a las copias del retrato del pontífice, previamente compradas en Roma y comercializadas en la ciudad en su estudio y en la zapatería de Martín Vila. Hacía poco tiempo, decía un anuncio en prensa, se habían ocupado de hacer lo mismo con la reproducción del proyecto de fachada de la nueva Casa Provincial de Misericordia. El fotógrafo continuaría exponiendo sus obras con ocasión de las fiestas patronales de San Lorenzo en agosto de 1878 (*El Diario de Huesca*, 6-8-1878), aprovechando la llegada de forasteros a la ciudad.

Félix Preciado proseguía durante esa época su actividad en otras localidades de la provincia como Fraga (*El Diario de Huesca*, 5-8-1879). Poco después lo encontramos de nuevo en Huesca, efectuando reformas en su local que contribuirían a la

mejor factura de sus trabajos (*El Diario de Huesca*, 26-10-1879).

En 1879 *El Diario de Huesca* advertía de la presencia en la ciudad, de camino a Panticosa, del fotógrafo Manuel Hortet, que citábamos anteriormente (*El Diario de Huesca*, 31-7-1879) para recoger imágenes de paisajes y edificios. Sobre Hortet están documentadas fotografías de estudio en Zaragoza en la década de 1860 (Colección de Alonso Robisco). Tuvo su gabinete fotográfico “Hortet y Molada” en la calle Ossau Nº 9 de Zaragoza, documentado entre 1859 y 1880. Fue fotógrafo de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, y del Museo de Zaragoza. Hortet, seguramente fotógrafo foráneo afincado en Zaragoza, fue el primero que ostentó en la ciudad el título de Fotógrafo de la Casa Real (1880). Su gabinete zaragozano sería uno de los más importantes hasta la consolidación de Anselmo M<sup>a</sup> Coyne Barreras en la ciudad (Hernández Latas 2010: 8). El fotógrafo realizaría un álbum de imágenes que ilustraba el trayecto de Zaragoza a Panticosa, realizado en el verano de 1880, en una publicación orientada a divulgar y publicitar estos lugares así como su establecimiento, a través de la fotografía artística. Además, este profesional fotografiaba a su paso por Huesca el establecimiento hostelero más importante de la ciudad propiedad de Vicente Galino: el Hotel de la Unión, sito en la calle de Zaragoza e inaugurado el 1 de mayo de 1878. El establecimiento pasaría a ser propiedad de Manuel Chaure en 1889. Durante el último cuarto del siglo XIX el Hotel de la Unión y su café-restaurante, iban a convertirse en el lugar idóneo para recibir a los más ilustres visitantes que aparecían en la ciudad. Dispuso igualmente de una esporádica pero intensa programación musical (Ramón Salinas, 2011). Manuel Frago se encargaría de su distribución en la ciudad, dentro de una práctica habitual, la elección de un comercio céntrico de la población como escaparate-muestrario de fotógrafos itinerantes.

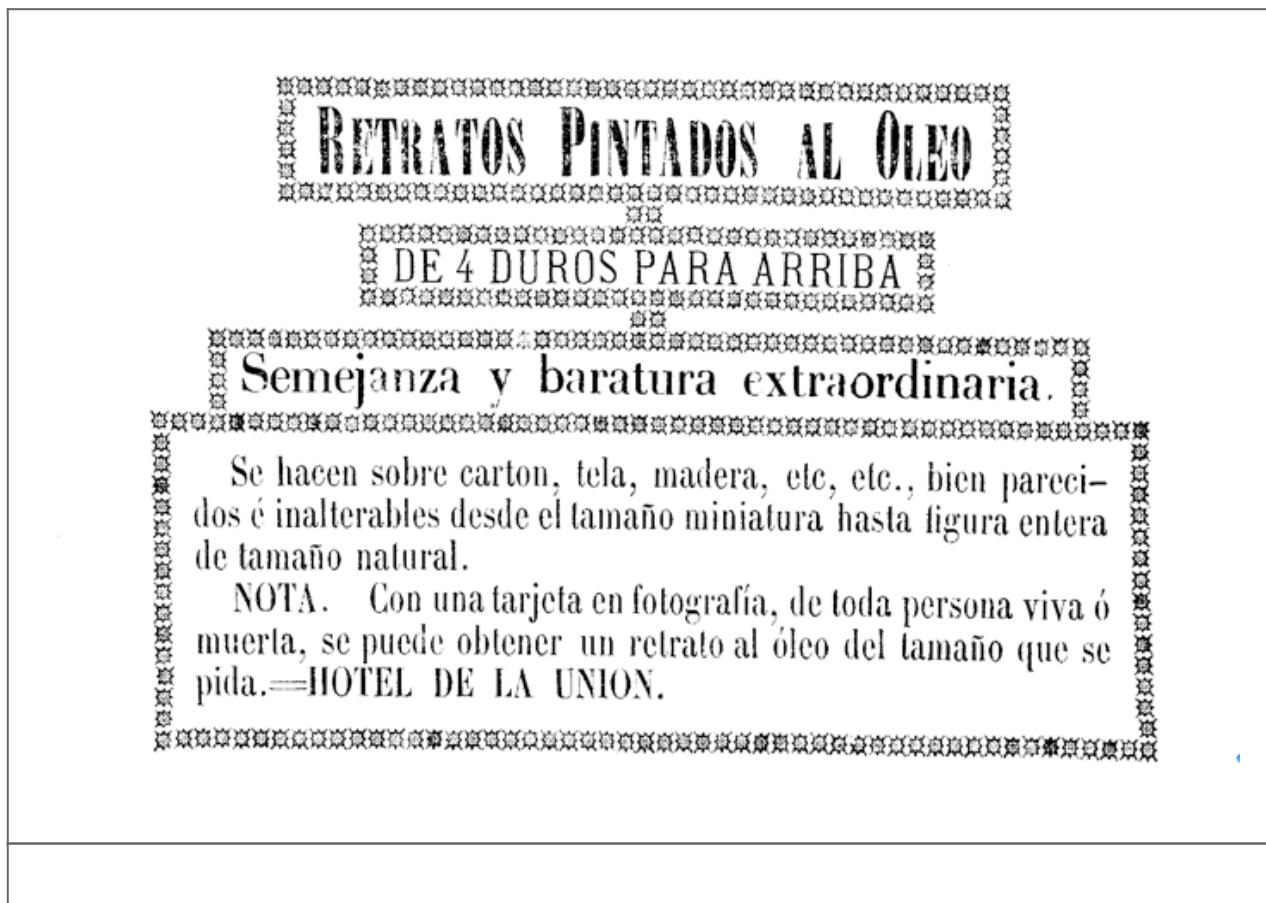
El fotógrafo Félix Preciado continuaba su actividad en la ciudad durante la década de los ochenta (Fig. 2).

<p><b>RETRATOS</b> 6, OBISPO. 6. BAJOS. <b>FOTOGRAFIA</b> 6, OBISPO, 6. BAJOS.</p> <p><b>FÉLIX PRECIADO.</b> CALLE DEL OBISPO, NÚMERO 6, BAJO.</p> <p><b>PRECIOS.</b></p> <table border="0"> <tr> <td>Retratos tarjeta e sobre entero ó busto, la primera.....</td> <td>12 Réis.</td> </tr> <tr> <td>Copias en c. salq. uer fondo.....</td> <td>4 "</td> </tr> <tr> <td>Retratos sobre canas, la primera.....</td> <td>20 "</td> </tr> <tr> <td>Copias.....</td> <td>8 "</td> </tr> <tr> <td>Niños maiores, la primera.....</td> <td>20 "</td> </tr> <tr> <td>Copias.....</td> <td>4 "</td> </tr> <tr> <td>Retratos mayores, copias de otras, grupos y reproducciones, á precios convencionales.</td> <td></td> </tr> </table> <p><b>SE RETRATA AUNQUE ESTÉ NUBLADO</b></p>	Retratos tarjeta e sobre entero ó busto, la primera.....	12 Réis.	Copias en c. salq. uer fondo.....	4 "	Retratos sobre canas, la primera.....	20 "	Copias.....	8 "	Niños maiores, la primera.....	20 "	Copias.....	4 "	Retratos mayores, copias de otras, grupos y reproducciones, á precios convencionales.		<p><b>FOTOGRAFIA</b> DE <b>FELIX PRECIADO</b> 28---Coso alto,---28, <b>RETRATOS</b></p> <p>magníficos sin pérdida de parecido por el retoque. Ampliaciones, bustos hasta el tamaño natural directos ó reproducidos de otros pintados ó en negro.</p> <p><i>Se garantiza el parecido.</i> 28, COSO ALTO, 28, CASINO PRINCIPAL.</p>	
Retratos tarjeta e sobre entero ó busto, la primera.....	12 Réis.															
Copias en c. salq. uer fondo.....	4 "															
Retratos sobre canas, la primera.....	20 "															
Copias.....	8 "															
Niños maiores, la primera.....	20 "															
Copias.....	4 "															
Retratos mayores, copias de otras, grupos y reproducciones, á precios convencionales.																
<p>Diario <i>El Pirineo Aragonés</i>, Jaca (Huesca), 1882.</p>	<p><i>El Diario de Huesca</i>, 17-3-1882.</p>	<p><i>Reverso corporativo de un retrato de Félix Preciado. Colección particular.</i></p>														

Comprobamos que, de manera intermitente, se desplazaba a otras localidades, muy probablemente coincidiendo con diferentes situaciones (encargos puntuales, ferias, fiestas, etc.) diversificando así su actividad (*El Diario de Huesca*, 11-5-1881). Sus desplazamientos se ampliaron y fueron especialmente frecuentes a Barbastro y Jaca, localidad ésta última donde, como ya hemos comentado, llegó a abrir una sucursal debido a la importante demanda surgida en torno a los viajeros que acudían al Balneario de Panticosa y a otros establecimientos hidroterapéuticos. Sus trabajos se vieron continuados en Jaca por el discípulo de Ignacio Coyne, Francisco de las Heras (1886-1950), quien se haría cargo en 1910 del establecimiento fotográfico de Félix Preciado, a cuya labor dedicó treinta y cinco años, concretamente hasta el año 1945 (Poblador Muga: 2002, 399).

La fotografía se convertía en una salida profesional digna para personas atraídas por el arte y, en ocasiones, con

formación en complejas disciplinas como la pintura, el grabado o la escultura. No obstante, la tradición de retratos al óleo perduró, tal y como se atestigua en este anuncio publicado el 26 de junio de 1882, y en el que detectamos la aparición de profesionales del retrato, todavía convencionales, que trabajaban sobre modelos vivos y también sobre fotografías (fig. 4).



En este caso, un pintor sin precisar se instalaba temporalmente en uno de los establecimientos más céntricos de la ciudad, el citado Hotel la Unión, donde sería fluido el tránsito de viajeros. Las fondas y hoteles fueron espacios habituales donde también se alojaban los fotógrafos-retratistas itinerantes, que buscaban así la comodidad de un esmerado servicio y la utilización de estancias para la realización de sus trabajos (Romero, 1999: 12).

Fue frecuente la presencia de pintores de retratos afincados temporalmente en la ciudad, que suponían todavía una alternativa a los fotógrafos, que acabarían imponiéndose. Tal y como hemos dicho, algunos artistas con formación académica

se vieron atraídos por la fotografía convirtiéndose en su actividad esencial, así que es posible encontrar a profesionales realizando las dos tareas, íntimamente relacionadas. No olvidemos que la fotografía estuvo originalmente al servicio de la pintura, y que en muchos casos servía a ésta última como modelo –lo que evitaba largas horas de posado, y como boceto- sobre el que se retocaban las imágenes fotografiadas con diversas técnicas pictóricas- (Fernández Cabaliero, 2009: 1).

Progresivamente los fotógrafos itinerantes dejarían paso a los primeros profesionales estables del oficio. Muchos de sus practicantes provenían de la pintura al óleo o miniatura y se anuncianaban en la prensa local a su llegada a las ciudades (*El Diario de Huesca*, 5-7-1888). Exponían sus obras y se instalaban, como hemos visto en posadas y fondas (Miguel Sáez de Urabain, 2010: 55).

No obstante, la fotografía acabaría imponiéndose. Su éxito creciente, especialmente con la introducción de nuevas técnicas como la de la emulsión del *gelatino bromuro* que desde 1876 se había introducido en Europa (y que incluía el uso del celuloide como nuevo soporte), explicaría que se facilitase su práctica, y que fueran muchos los fotógrafos que abrieran gabinetes y estudios.

La progresiva difusión técnica y comercial derivaría finalmente en una cierta democratización de los retratos. La parte negativa de este proceso consistió en que esta novedosa accesibilidad al mundo de la fotografía haría descender la calidad de los trabajos de muchos profesionales “más tentados de servir al negocio que al nuevo arte” (Romero, 1999: 38). No obstante, algunos de ellos fueron fotógrafos *amateur*, por lo que tuvieron un gran interés y pasión por este oficio además de amplios conocimientos, lo que les llevaría a generar en muchos casos grandes archivos visuales de gran valor documental (Miguel Sáez de Urabain, 2010: 57).

En los anuncios del establecimiento de Preciado se publicitaban los sucesivos adelantos de la fotografía, siempre en constante evolución, y su aplicación comercial. Este es el caso de la fotografía sobre porcelana o fotocerámica, que era el nombre que recibía el proceso fotográfico sobre cerámica-porcelana (Fig. 5). Su novedad radicaba en la inclusión en la capa sensible (después eliminada por el fuego) de colores cerámicos que formaban una imagen vitrificada permanente. El procedimiento fue comercializado desde 1856 para joyería, relojería, y para la realización de retratos, lo que reemplazó la “pintura sobre esmalte”. También tuvo uso en las artes decorativas funerarias (Mussi, 2013).

No obstante, a juzgar por la frecuencia y calidad de los anuncios insertos en *El Diario de Huesca*, su establecimiento fue el más importante, renovado periódicamente, con algunos de los más modernos adelantos del sector:

*Ha regresado de su expedición a Jaca el conocido fotógrafo D. Félix Preciado, quien ha vuelto a encargarse del gabinete fotográfico que tiene establecido en la calle del Coso-Alto, y en el que tiene el pensamiento de introducir notables mejoras con arreglo a los últimos adelantos, haciendo al mismo tiempo importantes rebajas en los productos de su arte en obsequio a sus muchos favorecedores (El Diario de Huesca, 23-11-1888).*

*No es la primera vez que deseosos siempre de contribuir a la mayor publicidad de cuanto en cualquier concepto signifique adelanto o mejora en nuestra población, nos hemos ocupado de las que en su bien montado gabinete fotográfico ha introducido el Sr. Preciado con entusiasmo y desprendimiento grandes, logrando poner su gabinete a la altura de los de mayor nombradía en poblaciones de primer orden. De este modo se comprende cómo las muestras recientemente expuestas al público han merecido de este no pocos elogios, tanto por el notable parecido de los retratos, en gran parte de personas conocidas de nuestra*

*población, como por la pureza de líneas y la frescura de tonos que resaltan en la mayoría de ellos, donde se advierte al mismo tiempo que ese esmerado trabajo de laboratorio que tanto contribuye a un buen resultado, la fijeza de foco tan difícil de adquirir si en ello no se tiene una gran práctica y no se dispone de excelentes aparatos. El Sr. Preciado, para poder llevar a cabo trabajos tan perfectos ha enriquecido su gabinete fotográfico con un buen surtido de objetivos (El Diario de Huesca, 25-8-1890).*

Félix Preciado se mantendría como el profesional más destacado de la ciudad durante la década de los noventa, años en los que amplió las dependencias de su estudio. La prensa local daba cuenta de los avances de su negocio y difundía sus trabajos:

		<p><b>RETRATOS</b> Fotografía de FELIX PRECIADO COSO ALTO, 28</p> <p>GRAN REBAJA DE PRECIOS!!</p> <table border="1"> <tr> <td>6 retratos migón . . . 1 peseta</td><td>6 trajes victoria . . . 4 pesetas</td></tr> <tr> <td>6 trajes visita . . . 3 id.</td><td>6 id. americanas . . . 6 id.</td></tr> <tr> <td colspan="2">Promedios, París, salón y demás tamaños, muy baratos.</td></tr> <tr> <td colspan="2">Grupos de Corporaciones y Colegios. <b>Gratis</b>.</td></tr> </table> <p><b>REGALO</b> Se regala a todo el que se retrate, uno perfectamente iluminado por el procedimiento llamado.</p> <p><b>FOTO-PINTURA</b> COSO ALTO 28, (CASINO PRINCIPAL)</p>	6 retratos migón . . . 1 peseta	6 trajes victoria . . . 4 pesetas	6 trajes visita . . . 3 id.	6 id. americanas . . . 6 id.	Promedios, París, salón y demás tamaños, muy baratos.		Grupos de Corporaciones y Colegios. <b>Gratis</b> .	
6 retratos migón . . . 1 peseta	6 trajes victoria . . . 4 pesetas									
6 trajes visita . . . 3 id.	6 id. americanas . . . 6 id.									
Promedios, París, salón y demás tamaños, muy baratos.										
Grupos de Corporaciones y Colegios. <b>Gratis</b> .										
<i>El Diario de Huesca, 17-2-1886.</i>	<i>(La Voz de la Provincia, 4-1-1897).</i>	<i>(Diario La Crónica de Huesca, 3-2-1893).</i>								

En 1894 se detallaba su última colección de fotografías sobre Panticosa, destinadas a ser vendidas a los visitantes y bañistas a su paso por Huesca y Jaca. De esta forma comprobamos de qué forma pudo influir el tránsito de viajeros para el negocio de la fotografía en la ciudad. Los años siguientes serían de una gran actividad, tanto en la ciudad como fuera de ella. En 1904 ardía su estudio fotográfico en un incendio en el que hubo importantes pérdidas materiales. Preciado fallecía unos años más tarde- concretamente en 1907- dejando tras de sí una importante trayectoria profesional que lo convierte en el principal iniciador y divulgador de las modernas artes visuales (la fotografía y el cinematógrafo) en la ciudad.

<p><b>Vistas de Panticosa</b></p> <p>El conocido y justamente acreditado fotógrafo de esta capital, don Félix Preciado, ha colgoscando en un preciosísculo Álbum, de elegantes y cómodas proporciones, hermosas vistas fotográficas del famoso balneario de Panticosa. Contiene las siguientes: La general del establecimiento desde el Ibón.—La general del establecimiento desde la fuente del estómago.—La panorámica desde la casa de la Pradera.—La del balneario.—La de las salas de enhalación y pulverización.—La del interior de la sala de inhalaciones.—La del interior de la fuente del hígado.—La de la Catedral de la Esperanza.—La de las fuentes azadas y sulfurosas.—La del gran hotel restaurante de Madrid, dirigido por Mr. Albert Bozzo;—La de la casa de la Pradera.—La de la gran fonda española y francesa, dirigida por D. Miguel Lacasa.—La exterior de la iglesia nueva.—La interior de la misma iglesia.—La de la cascada del Pino.—La de las casas del Medinilla, Embajadores y Chalet del Comercio; y la de la vaquería suiza.</p> <p>La notable obra del Sr. Preciado, perfectamente ejecutada y presentada, honra mucho a su iniciativa artística y a su labor de gabinete. Presumimos que conseguirá los favores de los bañistas y turistas de buen gusto. Los morece.</p> <p style="text-align: center;">—♦—♦—♦—</p>	 <p>El R. P. José María Lanquín nació en Tolosa el 1.º de Octubre de 1849 y murió en Játiva el 2 de Mayo de 1886</p>	 <p>FÉLIX PRECIADO, HUESCA.</p>
<p><i>El Diario de Huesca, 17-2-1886.</i></p>	<p><i>Retrato de Félix Preciado, finales del siglo XIX. Colección particular.</i></p>	<p><i>Retrato de Félix Preciado, finales del siglo XIX. Colección particular.</i></p>

## Noticias sobre otros fotógrafos afincados en Huesca y sus trabajos.

La fotografía continuaba su rápido desarrollo y expansión -en Aragón y en el resto del país- durante el último tercio del siglo XIX. El empuje de la burguesía que se quiso retratar como señal de prestigio, y el incremento del espectro social de la misma propiciaba el auge del sector. Las mejoras técnicas y en la calidad de la factura harían posible el éxito del retratismo (López Mondéjar: 2005, 51), cuya demanda en Huesca iba a multiplicarse. Esta situación traería consigo la aparición de nuevos profesionales del sector con establecimientos especializados que se unirían de forma estable al camino iniciado por Félix Preciado desde finales de la década de los ochenta.

Dentro de esta dinámica aparecía el estudio fotográfico "Oltra

y Compañía". El primer fotógrafo de la familia que aparece en los recortes de prensa en 1889 debió ser Victoriano Oltra, quien colaboraría en el gabinete fotográfico de la calle Zalmedina Nº1 y que volvía a Barcelona poco después para establecerse allí definitivamente hasta la llegada de Fidel Oltra a Huesca en 1911. Victoriano se formó en Barcelona, donde trabajó en el campo de la escultura (talleres de la Sagrada Familia) y la tramoya teatral (decorados en el Liceo) (Lasaosa Susín, 2006: 12). Fidel Oltra Gómez (1882-1947) sería el segundo miembro en la saga familiar de fotógrafos, seguido posteriormente por su hijo José Oltra Mena. Su trabajo constituye un importante legado de imágenes recogidas en la actualidad en la Fototeca Provincial de Huesca:



(*El Diario de Huesca*,  
1-8-1889)

*Sello corporativo con matices modernistas. Colección particular.*

La demanda y la competencia debían ser importantes para que un profesional de Zaragoza, Santos Álvarez y Serra, llegase de forma temporal a la ciudad ofreciéndose para el retrato pintado y la fotografía (*El Diario de Huesca*, 21-11-1889). Este fotógrafo fundaba la "Sociedad Fotográfica de Zaragoza" activa entre 1864 y 1869 (Hernández Latas, 2010: 8). En la

capital oscense, donde acudió atraído por la populosa feria de San Andrés, se publicitaba a través de *El Diario de Huesca* (noviembre de 1889).

A la lista de profesionales locales se unieron puntualmente otros especialistas foráneos a través de anuncios publicitarios insertos en los principales diarios (*El Diario de Huesca*, 28-9-1894), como el estudio del zaragozano Lucas Escolá, quien instalaba en la capital aragonesa -concretamente en el paseo de la Independencia- uno de los establecimientos pioneros de la fotografía en Aragón (Hernández Latas, 2010: 6).

A partir de 1887 el oficial de telégrafos y comercial de aparatos Adolfo de Motta (*El Diario de Huesca*, 4-6-1890) irrumpía en la escena de la fotografía oscense. Motta regentaría un comercio de artefactos eléctricos en la calle Alfonso de Aragón Nº 6, que posteriormente trasladaba a la calle Cortés Nº 20. Su afición a la maquinaria moderna le llevaría a la fotografía, estableciendo así un estudio en la década de los noventa. El gabinete se instalaba finalmente en 1896 en la calle del Coso Alto Nº 39/40, en su planta baja (*El Diario de Huesca*, 31-7-1896), especializándose en retratos. Posteriormente, en 1903, también exhibiría un cinematógrafo en su local (Calvo Salillas, 2004: 146).



<i>Reverso corporativo de Fotografía de Motta. Colección particular. (Fecha sin precisar, finales del siglo XIX, inicios del siglo XX-)</i>	<i>(Colección particular. Finales del siglo XIX- principios del siglo XX)</i>	<i>Reverso corporativo de Fotografía de Motta. Colección particular. (Fecha sin precisar, finales del siglo XIX, inicios del siglo XX-)</i>
---	---	---

Por último citaremos la aparición de un nuevo estudio de fotografía, propiedad de Emilio Gutiérrez, llamado “La Oriental”, que se situaría también en una de las calles de mayor tránsito y actividad, la calle del Coso Alto Nº 11, concretamente en su planta baja (*El Diario de Huesca*, 7-4-1897).

### **Otras noticias referentes a la fotografía desarrollo y difusión.**

Los nuevos procedimientos y técnicas de la fotografía eran conocidos a través de puntuales notas de prensa. Una de las primeras novedades aparecidas en la década de los noventa, fue la difusión de la fototipia en diversas publicaciones. Antonio A. Crovetto, fue un representante de la empresa Hauser & Menet que llegaba a Huesca con su catálogo de imágenes en 1891. Esta empresa fotográfica, aquí citada a través de su representante, se establecía en Madrid en el año 1890, y estaba considerada como la mejor imprenta española en fototipia. Alcanzaron gran perfección en sus trabajos, y editaban láminas y postales con muy buena nitidez. Crovetto traía consigo una colección de 120 fototipias de diversos parajes de la geografía española con el título “España Ilustrada”, que expondría en un escaparate céntrico, como era habitual, en esta ocasión en la sombrerería de Antonio Lacasa en los Porches de Vega Armijo (*El Diario de Huesca*, 8-6-1891)

La afición a la fotografía y su rápido desarrollo técnico

favorecía la aparición de empresas destinadas a la venta de material fotográfico para su compra directa, a través del tren correo. Progresivamente se mejoraban los materiales y se facilitaba su praxis por lo que es de suponer que algunos oscenses con inquietud y recursos se iniciarían en esta disciplina. De otro modo no tendría sentido la publicidad de este tipo de anuncios en *El Diario de Huesca*:

<p><b>TODO EL MUNDO FOTÓGRAFO</b>  <b>SIN ESTUDIO ALGUNO</b></p>  <p>Aparatos fotográficos  <b>DESDE 20 PESETAS</b></p> <p>CATÁLOGO ILUSTRADO GRATIS</p> <p>FRANCISCO REVERCHON Y C.º      Fernando VII, 34, Ent.      BARCELONA</p> <p>(124-2)</p> <p>CASA ESPECIAL      PARA LOS AFICIONADOS</p>	<p><b>¿Es V. Fotógrafo?</b>  <b>¡NO! ¿POR QUÉ?</b>      Porque con el aparato  <b>«EL FOTÓGRAFO»</b>      todo el mundo sin estudio alguno</p> <p>puede llegar á obtener en poco tiempo, pruebas de retratos y paisajes muy satisfactorias, y sólo por el fabuloso precio de:</p> <p><b>Pesetas 25 Pesetas</b></p> <p>Este aparato se compone de:</p> <table border="0"> <tr> <td>1 Cámara oscura de nogal con focuelo de tela, de 18% de desarrollo de éste por 15 cm. alto, y 11 cm. ancho, con tornillo fijador.</td> <td>1 Frasco para el tiraje de pruebas positivas.</td> </tr> <tr> <td>1 Objetivo de 40 mm.</td> <td>1 Embudo.</td> </tr> <tr> <td>1 Chasis con cristal despejado para la mira.</td> <td>2 Agitadores.</td> </tr> <tr> <td>1 Chasis doble para placas a la gelatina bromurada.</td> <td>1 Caja papel sensibilizado.</td> </tr> <tr> <td>1 Paquete placas a la gelatina bromurada.</td> <td>1 Paquete cartonines para pegar las pruebas.</td> </tr> <tr> <td>1 Pago negro.</td> <td>1 Paquete papel filtros.</td> </tr> <tr> <td>2 Cubetas.</td> <td>3 Hojas papel de colores.</td> </tr> <tr> <td>2 Pinzas de madera para secar las pruebas.</td> <td>1 Frasco sulfato de hierro.</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1 Frasco oxalato neutro de potasa.</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1 Frasco hiposulfito de sodio.</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1 Frasco alambre en polvo.</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1 Frasco báls. viraje.</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1 Tripié de campaña.</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1 Instrucción muy detallada.</td> </tr> </table> <p>El todo bien embalado y expedido <b>FRANCO DE PORTES</b> hasta la estación por la cantidad de 25 pesetas, remitiendo dicha cantidad al Director del</p> <p>Depósito Universal de aparatos fotográficos,      Calle Fernando VII, n.º 34, Barcelona</p> <p>Se expide gratis el gran</p> <p><b>CATÁLOGO ILUSTRADO</b></p>	1 Cámara oscura de nogal con focuelo de tela, de 18% de desarrollo de éste por 15 cm. alto, y 11 cm. ancho, con tornillo fijador.	1 Frasco para el tiraje de pruebas positivas.	1 Objetivo de 40 mm.	1 Embudo.	1 Chasis con cristal despejado para la mira.	2 Agitadores.	1 Chasis doble para placas a la gelatina bromurada.	1 Caja papel sensibilizado.	1 Paquete placas a la gelatina bromurada.	1 Paquete cartonines para pegar las pruebas.	1 Pago negro.	1 Paquete papel filtros.	2 Cubetas.	3 Hojas papel de colores.	2 Pinzas de madera para secar las pruebas.	1 Frasco sulfato de hierro.		1 Frasco oxalato neutro de potasa.		1 Frasco hiposulfito de sodio.		1 Frasco alambre en polvo.		1 Frasco báls. viraje.		1 Tripié de campaña.		1 Instrucción muy detallada.
1 Cámara oscura de nogal con focuelo de tela, de 18% de desarrollo de éste por 15 cm. alto, y 11 cm. ancho, con tornillo fijador.	1 Frasco para el tiraje de pruebas positivas.																												
1 Objetivo de 40 mm.	1 Embudo.																												
1 Chasis con cristal despejado para la mira.	2 Agitadores.																												
1 Chasis doble para placas a la gelatina bromurada.	1 Caja papel sensibilizado.																												
1 Paquete placas a la gelatina bromurada.	1 Paquete cartonines para pegar las pruebas.																												
1 Pago negro.	1 Paquete papel filtros.																												
2 Cubetas.	3 Hojas papel de colores.																												
2 Pinzas de madera para secar las pruebas.	1 Frasco sulfato de hierro.																												
	1 Frasco oxalato neutro de potasa.																												
	1 Frasco hiposulfito de sodio.																												
	1 Frasco alambre en polvo.																												
	1 Frasco báls. viraje.																												
	1 Tripié de campaña.																												
	1 Instrucción muy detallada.																												
<p>(<i>El Diario de Huesca</i>, 5-7-1894)</p>	<p>(<i>El Diario de Huesca</i>,      12-6-1891)</p>																												

Con esta visión general sobre los primeros tiempos de la fotografía en Huesca no se ha pretendido reconstruir una historia completa sobre los inicios de la misma, sino exponer hechos relevantes en este campo, integrándolos en la vida cotidiana de los oscenses a través de las citas de prensa, que perseguían la difusión de los trabajos fotográficos y que aludían ocasionalmente a la exposición de los mismos.

Se hace necesaria una investigación de conjunto más profunda que analice la trayectoria de esta disciplina en la capital y su provincia, que ya ha sido tratada de forma puntual y aislada a través del estudio de fotógrafos como Ricardo Compaired, José y Fidel Oltra, o Lucien Briet, entre otros.

## **La llegada del cinematógrafo a Huesca (1896 y 1897): Juan Minuesa y Félix Preciado.**

Para cerrar este artículo, que pretende rescatar la actividad de los primeros fotógrafos en la capital oscense -y en especial la puesta en valor la figura de Félix Preciado-, debemos comentar brevemente su papel determinante en la introducción en la ciudad de otra de las más importantes artes visuales de la edad contemporánea. Nos referimos al cinematógrafo, concretamente al “auténtico” o modelo *Lumière*, exhibido en agosto de 1897.

Uno de los elementos claves que determinó el cambio en las formas de ocio de la sociedad de comienzos del siglo XX, sería la aparición y desarrollo del cinematógrafo. Este aparato sería clave, junto con el fonógrafo, los nuevos sistemas de reproducción sonora, la posterior aparición de la radio, y la mercantilización de las actividades deportivas, en las sustanciales transformaciones en los hábitos y formas de ocio de la sociedad contemporánea. Durante el último cuarto de siglo XIX comenzaron a ser frecuentes las notas de prensa alusivas a la exhibición de máquinas reproductoras de imágenes en movimiento, todo un diverso muestrario de los múltiples aparatos pre-cinematográficos que irían apareciendo en los diversos espacios expositivos.

Las investigaciones sobre la llegada del cinematógrafo al ámbito aragonés, y especialmente al oscense, se han incrementado sustancialmente en los últimos años. Tras los primeros escritos realizados por la profesora Amparo Martínez Herranz para el caso aragonés (Martínez Herranz, 1998: 27-37) son esenciales, en referencia a Huesca, las investigaciones del historiador Ramón Lasaosa Susín (Lasaosa Susín, 2005; Lasaosa Susín, 2008). Por ello, no pretendemos aquí realizar en este punto una investigación original, sino mostrar un estado de la cuestión sobre la llegada a Huesca de los

primeros aparatos pre-cinematográficos, deudores de diversas técnicas relacionadas con la fotografía hasta la definitiva aparición del cinematógrafo en 1896 -el modelo *Lumière* llegaría en 1897-, y poniendo de manifiesto el papel determinante que tuvo el fotógrafo Félix Preciado al respecto.

Tal y como hemos apuntado con anterioridad, fueron las atracciones ambulantes itinerantes donde se mostraban estos espectáculos visuales anteriores a la aparición del "cine". Estos primitivos aparatos pre-cinematográficos fueron tradicionalmente exhibidos en pabellones y barracones durante las fiestas patronales y, especialmente, durante la popular feria de San Andrés en los meses de noviembre. Además de en estos barracones y carpas, los "cuadros disolventes", dioramas, panoramas, "cuadros de movimiento", estereoramas, etc., fueron puntualmente exhibidos en improvisados espacios de la ciudad: pisos particulares, al aire libre y, en contadas ocasiones, en el Teatro Principal.

Cuando en los años noventa del siglo XIX el desarrollo técnico y fabril en el mundo de la "linterna mágica" estaba en plena ebullición y proliferaron abundantemente este tipo de espectáculos (Sánchez Vidal, 1994: 121) aparecería el cinematógrafo, que acabaría por fagocitar el resto de ingenios visuales.

Las últimas proyecciones públicas en Zaragoza de cuadros disolventes documentadas datan de 1900, y esto es aplicable a todo el mundo occidental (Martínez Herranz, 2006: 69; citado en Boisset & Ibañez, 2011: 16)

A continuación pasaremos a citar cronológicamente las apariciones de estos aparatos en Huesca, casi todos registrados en los ya aludidos trabajos del historiador Ramón Lasaosa, a los que añadiremos algún dato nuevo. (Para conocer más detalles sobre éstos cf. Lasaosa Susín, 2005; Ramón Salinas, 2014):

- Exposición de “cuadros de movimiento” (1875)
- “Cuadros disolventes” del Sr. Walter en el Teatro Principal (1878).
- Exhibición de panoramas en la plaza de Zaragoza (1878).
- Exposición de cuadros oleográficos (1879).
- Galería de “cuadros disolventes” y de panoramas (1880).
- Cosmorama (1881).
- Fantasmagoria (1877 y 1887).
- Gran Ciclorama de la Exposición Universal de París (1889).
- Gran Poliorama, prestidigitación y magia en el Teatro Principal a cargo de Camilo Onrey (1888 y 1889).
- “Cuadros disolventes” de Amado García (1893).
- “Eliseo Express” de Manuel Galindo (1895).
- “Salón Edisson”: kinetoscopio y primera exhibición del fonógrafo (1895).
- Salón “Universal Express” de Mariano Castanera (1896).
- El Salón Express de Mariano Castanera: panoramas y fonógrafo (1896).
- “Salón Express”: dioramas y fonógrafo (1897).

### **Juan Minuesa, la primera proyección del cinematógrafo (1896).**

El 25 de noviembre de 1896, en plena feria de San Andrés se anunciaaba en *El Diario de Huesca* que durante esos días se podría admirar en la ciudad un nuevo aparato proyector:

*El adelanto más notable de este siglo, trátase del aparato llamado cinematógrafo perfeccionado, que da proyecciones animadas y en colores de la mayor exactitud y belleza cuyo conjunto forman el movimiento de la vida real y animada. La persona procedente de París se propone dar a conocer este espectáculo en Huesca, espera solo encontrar local a propósito para esta clase de exhibiciones. Tan luego como lo consiga, hará los primeros ensayos cuyo resultado daremos cuenta a nuestros lectores (El Diario de Huesca, 25-11-1896).*

La citada feria era el momento de mayor concurrencia de forasteros y la ciudad se llenaba de actividad como en ningún otro momento del año. Eran entonces muy frecuentes los puestos de venta ambulante y las atracciones callejeras instaladas en carpas y barracones. Al parecer, en el momento de la llegada del cinematógrafo en 1896, estas actividades habían decaído - siendo además criticadas por su falta de novedad y bajo interés-, y despertaban ocasionalmente las críticas de parte de la sociedad burguesa oscense.

Juan Minuesa dispuso de uno de los primeros proyectores de cinematógrafos *Lumière* que se estaban extendiendo en España desde 1897. Estuvo también presente en las fiestas patronales de Bilbao de 1898 (De Pablo Contreras: 2001). Su trayectoria continuaría ya en el siglo XX, de hecho sabemos que su caseta de proyección ardía en la calle Filipinos de Valladolid en un accidente ocurrido en 1907 (Frutos Esteban y Pérez Millán, 2001).

El día 28 de noviembre de 1896, el Sr. Minuesa encontraba finalmente un espacio adecuado para exhibir su cinematógrafo traído desde París: la planta baja de la calle del Coso Alto Nº 41, correspondiente a los edificios del colegio de San José, propiedad de Miguel Mingarro, donde anteriormente se erigía el malogrado palacio de los Lastanosa. En ese emplazamiento, sito junto al estudio fotográfico de Adolfo de Motta, se realizaba la instalación, y Huesca se convertía en

una de las primeras capitales que conocerían este artefacto denominado cinematógrafo, junto a Madrid, Bilbao y San Sebastián. Minuesa ensayaba el aparato ante la prensa y un reducido número de aficionados y, tras algunos problemas en la proyección, decidía la realización de pases cada media hora en dos sesiones, de tarde (de 17 a 20 horas) y noche (de 21 a 23 horas). (*El Diario de Huesca*, 28-11-1896):

(...) el invento de los *Lumière* tuvo una rápida difusión y en menos de un año prácticamente toda Europa lo conocía. (...) En España sería Madrid la que acoge la primera proyección el 14 de mayo, víspera de San Isidro de 1896 (Lasaosa Susin, 2005: 62).

Según observa el historiador Ramón Lasaosa, cuya cita continuada es imprescindible en este tema, *El Diario de Huesca* se refiere al aparato traído por Juan Minuesa como “cinematógrafo *Lumière*”, patentado en Francia por los citados hermanos, aunque éste no se ponía a la venta hasta 1897. Aparatos similares se vendían el año anterior en Francia, comercializados por la casa *Werner* (Empresa concesionaria en París de la patente de T. A. Edison). Parece ser que sería este tipo de aparato *Werner* el que se exhibía en Huesca (Lasaosa Susin, 2005: 68). Minuesa se apropiaría, como hiciesen otros operadores desde fechas muy tempranas, de la fama creciente de la marca *Lumière* y sus cinematógrafos, aunque no dispusiese de uno auténtico. No obstante, y como hemos comentado, sabemos que en las fiestas de Bilbao en 1898 se concentraba una serie de cinematógrafos *Lumière*, y entre la lista de los propietarios figuraba Juan Minuesa (De Pablo Contreras, 2001: 114). Casi con seguridad podría afirmarse que es el mismo profesional que exhibía en Huesca, aunque en 1896, Minuesa no pudo poseer un “*Lumière* auténtico”:

(...) a lo largo de 1897 llegó a las distintas capitales el cinematógrafo *Lumière*, cuyos propietarios habían decidido comenzar a vender oficialmente aparatos al público a partir del 1 de mayo de 1897, rompiendo así el sistema de

*monopolio con concesiones, que habían aplicado inicialmente (De Pablo Contreras, 2001: 104).*

Una crónica muy positiva sobre esta exhibición se publicaba en (*El Diario de Huesca*, 1-12-1896):

*(...) Contamos en el presente año con la instalación de dos de los inventos de más atractivo y más sorprendentes que ha llevado a cabo la ciencia moderna. Nos referimos al Cinematógrafo y al Fonógrafo, objeto en estos días de la curiosidad y de las predilecciones del público oscense y de muchos forasteros que han acudido a la capital en los últimos días. Ambos locales, situados en el Coso- alto y calle de Vega Armijo respectivamente, se han visto visitados de continuo por extraordinaria concurrencia que ha celebrado las maravillas de tan prodigiosos inventos. El Sr. Minuesa ha logrado en su Cinematógrafo corregir las deficiencias que ha pocos días apuntamos, y las proyecciones de su aparato resultan con bastante perfección en sus más minuciosos detalles. El fonógrafo presentado por el Sr. Castanera, ha sido enriquecido con un buen número de cilindros impresionados con lo más saliente y notable, tanto en composiciones musicales como en recitados y coplas, con lo que consigue presentar todos los días un programa selecto y muy variado. Nosotros hemos asistido a las dos instalaciones y repetido gustosos nuestra visita porque en ambos sitios se consigue pasar un rato entretenido y agradabilísimo.*

### **Félix Preciado y el primer cinematógrafo “auténtico” de la patente *Lumière* (1897).**

El primer cinematógrafo auténtico con patente *Lumière* lo exhibía con gran éxito en la ciudad una de las más importantes personalidades de la fotografía en Huesca, también pionero de la cinematografía: Félix Preciado. Desde este momento el

aparato *Lumière* se convertía en una presencia habitual en ferias y festividades. La instalación se realizaba en la planta baja de lo que había sido el antiguo palacio de Lastanosa, y se programaba durante las fiestas patronales de San Lorenzo de 1897. Desde la redacción de *El Diario de Huesca* se animaba a visitar estas “vistas fotográficas animadas de movimiento” (*El Diario de Huesca*, 9-8-1897), que se proyectaron durante varias horas. El lugar de proyección era el mismo que el elegido en 1896 por Juan Minuesa para su cinematógrafo adquirido en Francia. Tal y como hemos comentado, aunque Minuesa se refería a su proyector como *Lumière*, casi con seguridad podemos afirmar que debió ser otro aparato diferente y no un *Lumière* auténtico, tratándose de una estrategia publicitaria o una de las habituales imitaciones que existían (Lasaosa Susín, 2009: 48).

A partir de este momento, y superadas las primeras proyecciones ambulantes, sería frecuente la presencia del cinematógrafo en las diversas ferias y fiestas de la ciudad hasta la llegada de los locales estables de proyección en el período comprendido entre 1895 y la primera década del siglo XX. Nos referimos al Palacio de la Luz, Cine Pardo o Cine Coso de Ángel Pardo Bayo (1909-1915), sito en la calle del Coso Alto Nº14 (Lasaosa Susín, 2009: 56).

Estos espacios estables y especializados, con un funcionamiento más o menos continuo transformaron definitivamente a la cinematografía en un nuevo espectáculo plenamente integrado entre las diversas formas de ocio de la sociedad oscense que cristalizarían definitivamente en la construcción del teatro-cine Odeón en 1919, y posteriormente en el teatro-cine Olimpia en 1925.

Félix Preciado, que fallecía en 29 de abril de 1907, se convertía con su incansable actividad profesional en un elemento clave en los primeros pasos de las modernas artes visuales en la ciudad, tanto en la fotografía como en la introducción del moderno cinematógrafo, que terminaría

imponiéndose al resto de aparatos reproductores de imágenes en movimiento.

---

# **Belleza y kitsch arquitectónico**

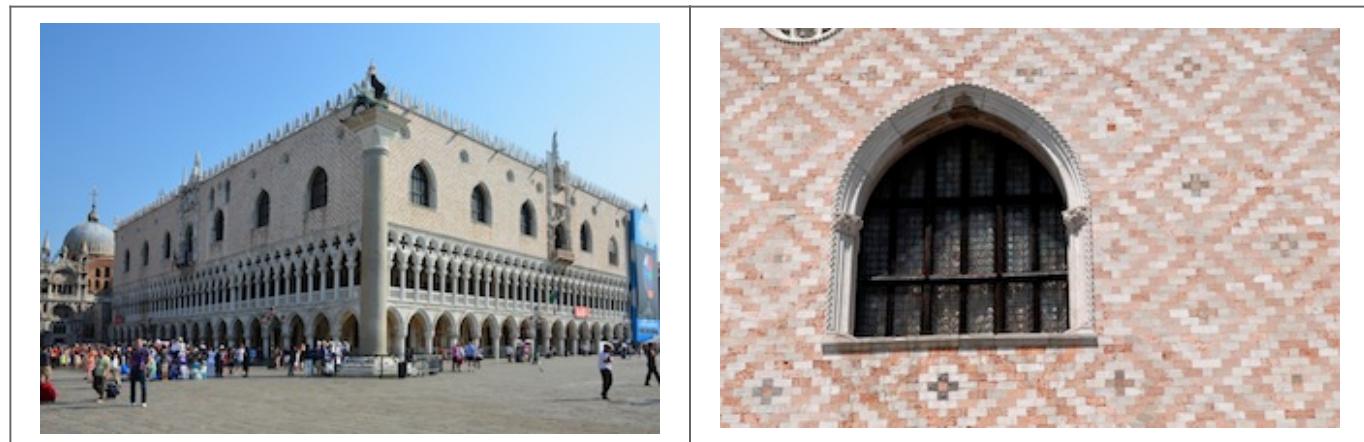
La felicidad depende del concepto que poseemos de nosotros mismos, de la pericia de conseguir el equilibrio entre lo que es y lo que debería ser, y eso se pone de manifiesto en los objetos de los que nos rodeamos. Así ha sido desde tiempos remotos. Stendhal dijo que “la belleza es una promesa de felicidad”(Botton, 2008:65), y por lo tanto, cada individuo posee un concepto de belleza acorde con la época y las circunstancias en que le ha tocado vivir. Los objetos bellos pueden ser definidos como aquellos objetos que están provistos de suficientes virtudes para enfrentarse a nuestras pulsiones tanto positivas como negativas. No se limitan a evocarnos las cualidades positivas, sino que realmente las poseen. De esta forma son capaces de sobrevivir a su temporalidad y manifestar sus propósitos mucho después de que se produzca la desaparición de su público originario. Platón dice: “la fealdad es una opinión. La buena arquitectura es bella en sí misma si establece una relación ética con el creador, por extensión es estética”(Platón).

## **Arquitectura y belleza**

El concepto de belleza ha llegado a convertirse en una idea condenada a desencadenar discusiones estériles. ¿Cómo alguien

es capaz de asegurar que sabe lo que es bello? ¿Cómo puede alguien asegurar que un estilo es mejor que otro? Crear belleza era considerada una de las principales tareas de la arquitectura, aunque, es un tema que ha desaparecido discretamente de los debates profesionales y ha sido reducido a una complicada exigencia particular.

La tendencia de los ingenieros iba en contra de todo lo que los profesionales de la arquitectura habían manifestado. "Convertir lo útil, práctico y funcional en algo bello, ese es el deber de la arquitectura"(VV.AA, 2003:86 ),reiteraba Karl Friedrich Schinkel; "La arquitectura, al distinguirse de la mera edificación, es el adorno de la construcción"(Pevsner, 2000:125), le secundó sir George Gilbert Scott. El hecho de que el Palacio Ducal de Venecia (Img. 1 y 2) fuera merecedor de ser catalogado como gran arquitectura, no tenía como motivo que el tejado fuera impermeable o porque ofreciera a los funcionarios que allí trabajaban, el número necesario de despachos o salas de reunión, sino que era, según defendían los arquitectos, por la crestería que remata la cubierta, por la exquisita composición de ladrillos rosas y blancos en las fachadas, y por los arcos apuntados intencionadamente estilizados que proliferaban a lo largo del edificio, detalles que no habrían tenido cabida en el diseño de un graduado de la Escuela Politécnica de París o de la Academia de Ingeniería de Dresde. Se entendía que la identidad de la gran arquitectura se encontraba en lo que de manera funcional se consideraba innecesario.



Img. 1. Palacio Ducal. Venecia (Italia). S.X-XVI.

Img. 2. Detalle fachada. Palacio Ducal. Venecia (Italia).

John Ruskin en una propuesta más integradora señaló que:

*En los edificios buscamos dos cosas: queremos que nos sirvan de refugio y queremos que nos hablen..., que nos hablen de lo que consideramos importante y necesitamos que se nos recuerde (Ruskin, 2000:62).*

Si la ingeniería no está capacitada para guiarnos en la apariencia que deberían tener las viviendas, y tampoco la tradición puede hacerlo ni los ejemplos preexistentes en un mundo global, debemos actuar con total libertad y desde la verdad personal. Hay que reconocer que la cuestión de lo que es bello es imposible de discernir.

Quizá exista una manera de vencer y sobreponer esta infructuosa situación relativista con la ayuda del provocador comentario de John Ruskin acerca de la retórica de la arquitectura. El comentario pone el interés en la idea de que los edificios no son simples objetos visuales sin relación con conceptos que podemos estudiar y posteriormente valorar. Los edificios hablan y lo hacen de cuestiones que pueden ser reconocidas con facilidad.

En definitiva, las obras arquitectónicas nos hablan de la forma de vida que resultaría más adecuada llevar en ellas y alrededor de ellas. Nos hablan de determinados estados anímicos que buscan potenciar y sostener en sus usuarios. A la vez que nos dan refugio y nos ayudan a ser un tipo determinado de persona.

Adjetivizar una construcción de “bonita”, de algún modo, implica algo más que simplemente gusto estético; evidencia una afinidad con la forma de vida característica que impulsa dicho edificio, bien sea a través de la cubierta, las ventanas, las escaleras, el pavimento, etc. Apreciar la belleza es un

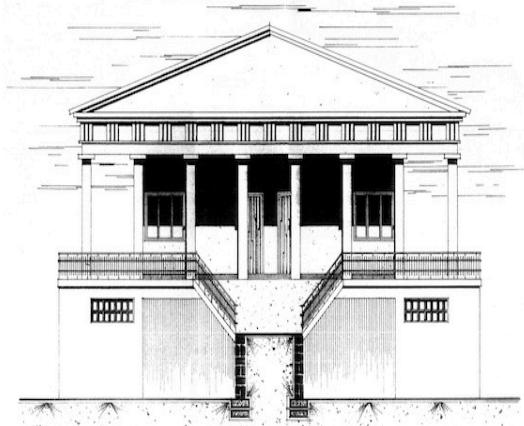
indicador de que hemos encontrado la manifestación material de determinadas ideas sobre el concepto de buena vida.

La controversia sobre lo que es bello no es sencilla de resolver, pero, a su vez, tampoco tienen porque ser más difíciles que las relacionadas con lo que es adecuado. Estamos preparados para poder defender o contradecir la idea de belleza al igual que lo hacemos frente a una postura ética o una situación legal. Podemos entender y razonar por qué consideramos que un edificio es anhelado o repudiado apoyándonos en lo que nos dice

El concepto de “edificios que hablan” nos permite ubicar en el núcleo de nuestro puzzle arquitectónico personal la cuestión de los atributos que deseamos que nos orienten, más que la de qué apariencia nos gustaría que tuvieran. Los edificios además nos hablan a través de referencias a sitios que hemos visto anteriormente, despertando los recuerdos en nuestra memoria. Los edificios se comunican ocasionando asociaciones. Tenemos la incapacidad de contemplar edificaciones sin relacionarlos con circunstancias históricas concretas y/o personales; como consecuencia de lo cual los estilos arquitectónicos y ornamentales se convierten en recuerdos emocionales de los instantes y ubicaciones en los que nos encontramos con ellos.

Construimos por el mismo motivo por el que creamos: para que quede testimonio de lo que consideramos importante. El afán de rememorar nos lleva a realizar construcciones tanto para los vivos como para los seres desparecidos. Igual que levantamos mausoleos o tumbas en recuerdo de nuestros seres queridos ya fallecidos, erigimos y ornamentamos edificios que nos facilitan el poder recordar cual es la parte fundamental y a la vez escurridiza de nosotros mismos. Los elementos decorativos y el mobiliario de nuestras casas son, de alguna manera, el equivalente de los túmulos funerarios paleolíticos. Nuestros elementos domésticos son, en cierto modo, un monumento de conmemoración de nuestra personalidad.

A lo mejor, en algún momento, Antonio Jarque Gómez –creador del “Partenón” en Cedrillas, Teruel– se pueda sentir culpable al sentir el deseo de construir para alardear frente a los demás. Sin embargo, y únicamente, si su parte más genuina fuese vanidosa, el deseo de construir estaría sometido a la necesidad de presumir. Por el contrario, en su forma más auténtica, la pulsión arquitectónica está vinculada con un afán de expresarse y comunicarse, con la necesidad de exponer al mundo lo que son a través de una herramienta diferente a las palabras, utilizando el lenguaje de los materiales, los colores y los objetos: el deseo de declarar al resto del mundo quiénes son y, a la vez, recordárselo a ellos mismos. Esto es algo que se evidencia en su obra (Img. 3 y 4).

 <p>ALZADO PRINCIPAL ESC. 1:100</p>	
<p>Img. 3. Alzado principal. El “Partenón”, (Cedrillas, Teruel).</p>	<p>Img. 4. Antonio Jarque Gómez, El “Partenón”, (Cedrillas, Teruel).</p>

Podemos afirmar que el ser humano es propenso a considerar algo bello cuando ese elemento u objeto reúne de manera condensada las cualidades que, de algún modo, escasean en nosotros o en nuestra sociedad. Valoramos un estilo que nos separa de lo que poseemos y nos aproxima a lo que deseamos: un estilo que ostenta la porción adecuada de las virtudes que no poseemos. El hecho de que precisemos del arte es un síntoma de que estamos constantemente en riesgo de desequilibrarnos, de

no conseguir establecer nuestros límites, de no dar con el punto medio entre lo antagónico de la vida.

Entender el engranaje psicológico del gusto puede que no modifique nuestra percepción de lo que apreciamos como bello, pero puede frenar nuestras reacciones escépticas frente a lo que no nos gusta. Tendríamos que aprender a preguntarnos cuáles son las carencias que tiene la gente para poder considerar un objeto como bello e intentar comprender la naturaleza de su necesidad, a pesar de que no nos apasione su opción. Entender la psicología del gusto nos puede ayudar a romper con los poderosos fundamentos de la estética: que únicamente existe un estilo formal admisible y, lo que es aún menos razonable, que todos los estilos son lícitos. La multiplicidad de estilos es el resultado lógico de la diversidad de nuestras necesidades internas. Es natural que nos sintamos atraídos por estilos que hablan de aspectos que puedan ser contradictorios, ya que este antagonismo es fundamental y en torno al cual gira nuestra vida. Como decía Stendhal, “hay tantos estilos de belleza como visiones de la felicidad”(Ruskin, 2000:169).

Frente a esta extensa diversidad de alternativas disponemos de libertad para escoger ciertas obras arquitectónicas que dan respuesta de manera más o menos apropiada a nuestras verdaderas necesidades psicológicas. La lucha y la evolución de nuestra percepción sobre lo que es bello puede llegar a ser duro y molesto, pero parece que hay escasas opciones de eludirlos completamente. Las dificultades de entendimiento relacionadas con lo bello son el resultado irremediable de un mundo en el que las fuerzas nos dividen y asolan constantemente. Debido a que los hechos y las circunstancias por las cuales nos sentimos desequilibrados se ven modificadas, nuestro interés se ve obligado a dirigirse a nuevas y diferentes zonas del abanico del gusto, a nuevos estilos que entenderemos como bellos.

En contradicción a la creencia romántica de que cada individuo

posee de manera intuitiva un concepto inexacto de la belleza, podría ser que en realidad lo que sucede es que nuestras capacidades visuales y emocionales requieren de una realidad externa que les facilite la toma de decisiones sobre lo que deberían centrar su atención o sobre lo que tendrían que apreciar.

Posiblemente nos autocensuremos antes de dar la oportunidad a los demás de poder hacerlo. Puede que ni siquiera seamos conscientes de que hemos devastado nuestra propia curiosidad, de la misma forma que somos desconocedores de que tenemos algo que decir hasta que nos encontramos con alguien decidido a escucharnos. A pesar de, que en ocasiones, nos mofamos de aquellos que simulan apasionamiento estético debido a que, de este modo, esperan conseguir respeto, el hecho de reprimir las verdaderas pasiones para no ser etiquetado de excéntrico es un caso, si cabe, más dramático.

Un anhelo bastante frecuente del artista actual, no es un hecho únicamente relacionado con los arquitectos sino que también atañe a pintores y escultores, es el de diseñar o participar en el proceso constructivo del hogar o del estudio de trabajo. Puede analizarse esta necesidad como una pulsión natural del ser humano, vinculado con el deseo o la ilusión de estructurarse el espacio según sus necesidades.

La vivienda es el refugio personalizado, una forma de expresar la individualidad y de las maneras de entender la vida. El hogar posee diversas propiedades donde se aúnan recuerdos, imágenes, fantasías, temores, tiempos pasados y presentes; conforma una serie de ceremonias, cadencias individuales y hábitos cotidianos; es la proyección del morador, de sus fantasías, sus creencias, sus desdichas o su memoria. Es el lugar donde se suceden nuestros días, la proyección de nosotros mismos tridimensionalmente.

No es una mera edificación ni un simple objeto. El hogar es una vivencia existencial y sensorial que es sumamente difícil

de explicar de manera objetiva. Hay edificios que son mucho más que un simple proceso constructivo, hay edificios que además son capaces de comunicarse y expresarse. Es posible, que cualquier intención de aproximarse a los significados de algunas arquitecturas –como el “Partenón” de Cedralles– corra el riesgo de toparse con las propias fronteras del lenguaje. La auténtica manera de comprender esta edificación quizá sólo pueda ser recorriendo los diferentes espacios y dejarse llevar por las sensaciones que en ella se generan. Es decir, habitarla.

## ***Kitsch y arquitectura***

La existencia del fenómeno estético del *kitsch* en las sociedades contemporáneas es un tema peliagudo, pero evidentemente inevitable. Sin embargo, no se trata solamente de un hecho estético, sino que por prolongación a los más diversos campos de la creación humana puede formularse como un fenómeno totalmente cultural. Llegó con la modernidad y todo parece llevarnos a pensar que seguirá “acechando” a las sociedades actuales durante largo tiempo.

Desde que hizo su aparición en el siglo XIX<sup>1</sup>, lo *kitsch* ha trasgredido límites cronológicos, geográficos y culturales tan rápidamente, que podría afirmarse que se establece como uno de los primeros fenómenos culturales de la globalización occidental, muchos años antes de que se hablase de ella. Podemos situar su origen en los ricos países de la cultura occidental del s. XIX, se puede afirmar que, hoy en día, su influjo se ha dejado observar en casi la totalidad del mundo, en todo caso, diferenciándose tan sólo en los medios económicos con los que cuenta cada lugar y en los significados culturales a que se hace referencia en cada uno de esos lugares.

Las principios del *kitsch* pueden adivinarse en casi todos los

ámbitos de la creación humana, no solo se localizan en los *souvenirs*, sino también en gran parte de los objetos que habitan los hogares de todo el mundo. Parece fácil distinguirlo en una miniatura de la Torre Eiffel utilizada como llavero, pero es bastante más difícil reconocerlo cuando el fenómeno se presenta como un sentimentalismo empalagoso frente a una obra de arte: un cuadro de Miró no es objetivamente *kitsch*, pero colgado en la pared de un baño de una mansión marbellí corre el riesgo de ser considerado profundamente *kitsch*.

Y es que una de sus cualidades fundamentales es que no puede asociarse a una determinada peculiaridad formal del objeto –una equivocación muy habitual en el análisis del hecho–, ya que es necesaria la complicidad –o la participación inconsciente– de los individuos que disfrutan estéticamente los objetos, entendiéndolos no sólo como el público al que va orientado, sino también como los propios artífices de los objetos *kitsch*.

De esta manera, no sólo será *kitsch* el carro de caballos cuidadosamente engalanado que paseará a la entusiasmada novia, sino también muchas de las emociones que sufrirán sus familiares y amigos al verla como una Cenicienta actual: la magnitud estética del *kitsch* incluye al objeto, es decir, la carroza con la novia en el interior, como el deleite de los espectadores o al público a quien va dirigido –en este caso, ella misma, sus familiares y amigos–, y a la satisfacción de los artífices del mismo –fabricantes de carros de caballos y vestidos para tales acontecimientos, incluyendo los músicos que tocan el vals–.

Por lo tanto, mientras se limite este fenómeno estético a sus características puramente objetuales nunca se podrá llegar a su completo entendimiento, ya que equivocadamente se orientarán los esfuerzos hacia la búsqueda de un determinado repertorio morfológico de un codiciado estilo *kitsch*, dejando de lado todos aquellos edulcorados placeres que se dirigen

hacia esos objetos que se encuentran en el entorno y que satisfacen sus expectativas.

De esta manera, toda investigación que trate de hacerse sobre el *kitsch* tiene que empezar por enfatizar los tres elementos que intervienen en el proceso, ya sean al unísono o por separado. Primero el objeto que lo favorece, al cual se atribuye, en ocasiones injustamente, el adjetivo de *kitsch*, pues ya se ha dicho antes que no solamente se trata de formas que se puedan reconocer con claridad como tales, sino que incluso puede tratarse de una obra de arte reconocida que fomente disfrutes *kitsch*. Como acertadamente señalaba Rubert de Ventós:

*... hay que guardarse de atribuirles a esas cosas lo que nosotros somos. Resulta a menudo tan equívoco decir que un objeto es kitsch (...). Kitsch es el acto y modo de llevar la peineta y no la peineta, kitsch es el modo como nos afecta un cuadro y no el cuadro. Si llamamos a ciertos objetos kitsch en sí mismos es porque llegan a serlo los objetos o formas utilizadas habitualmente de aquel modo* (De Ventós, 1969:208).

El segundo elemento es el propio sujeto que disfruta de manera *kitsch* el objeto que tiene delante, ya sea esporádicamente o bien sea un individuo recurrente que tiene la predisposición de “quererse emocionar a cualquier precio”<sup>2</sup> En tercer lugar está el autor que ha creado el objeto en cuestión, que puede proveerlo, de forma consciente o no, de sus sensaciones de disfrute posteriores.

A partir de lo dicho anteriormente, el fenómeno estético del *kitsch* podría delimitarse según las palabras de Iván San Martín como:

*Una relación estética entre un sujeto que disfruta y un objeto que tiene la particularidad de provocar en él, aprovechando formas culturalmente reconocibles por sus*

*contenidos tópicos –al menos para ese entorno cultural–, una sensación simplemente emotiva que, sin embargo, tiene la aspiración de ser apreciado por él mismo ‘como si’ perteneciera a una ámbito estético ‘privilegiado’, es decir, lo que cada contexto cultural acepte como experiencia privilegiada, aunque en la cultura occidental suele ser lo inédito, lo artístico, lo original o bien el prestigio social*(San Martín, 2006:437).

Partiendo de una organización tripartita, el estudio estético del *kitsch* se podría abordar en todos sus campos de expresión, ya sea en muestras de objetos de uso cotidiano analizados por Gillo Dorfles o Abraham Moles –entre otros–, o en los entornos arquitectónicos, los cuales, suelen servir para ejemplificar la exageración del hecho, pero son pocos los estudios que se han dirigido exclusivamente a analizarlos de modo específico. De esta manera, el *kitsch* se evidencia tanto en una toalla con el autorretrato de Warhol como en un palacete actual de pretensiones versallescas o, dicho de otra manera, desde el usuario que utiliza esa toalla para secarse, hasta el artífice que crea esos ostentosos espacios.

Por otra parte, no debemos caer en el error de encasillar todo un repertorio de objetos como *kitsch*, pues esta condición sólo tiene sentido –y provoca la reacción esperada– en el entorno cultural donde está sumido el hecho, ya que sólo en él esas formas serán descifradas puesto que están repletas de un amplio abanico de contenidos tópicos necesarios para la ambición estética del disfrutador.

Lo mismo sucede en el campo de la producción arquitectónica, donde el objeto *kitsch* será la propia obra erigida –ya sea parcial o en su totalidad– como componente potenciador del deleite estético, la cual seguramente presentará una serie de aspectos formales que serán los encargados de favorecer el disfrute *kitsch* en sus usuarios.

Hay que señalar que, a pesar de que estas formas

arquitectónicas son denominadas por muchos como obras *kitsch*, no se puede asegurar que esta condición estética se mantenga sin alteraciones a lo largo del tiempo, pues hay que recordar que, al final, es cada contexto cultural el que determina históricamente sus propias etiquetas estéticas –teniendo en cuenta sus códigos culturales–.

De la misma manera, hay que tener cuidado al señalar como *kitsch* a todo objeto u obra arquitectónica tanto del presente como del pasado que nos parezca rara, extravagante o simplemente fea, ya que no sólo se estarán confundiendo naturalezas estéticas diferentes, sino que también se cometerá el habitual error de emplear códigos axiológicos actuales para juzgar obras del pasado que fueron producto de otros universos de valor, incluso cuando en la actualidad dichas formas arquitectónicas se ven estereotipadas.

Así por ejemplo, es difícil poder etiquetar como *kitsch* las obras de Gaudí, que precisamente se distinguieron por ser excéntricas en su momento, es decir, en abierta oposición a las construcciones de muchos de sus contemporáneos. En todo caso, y siempre contextualizando en aquel momento histórico, las formas gaudinianas pudieron desencadenar sensaciones de animadversión estética como falta de comprensión hacia aquel repertorio. Pero difícilmente podrían haber originado emociones *kitsch* ya que no se contaba con una aproximación anterior del repertorio visual arquitectónico utilizado por Gaudí.

Estas valoraciones acerca del destacado papel que juega el contexto cultural en la concreción del fenómeno tienen su efecto en el análisis del espectador en su función de deleitador arquitectónico, en donde se acentúa su autonomía estética ante la edificación, pudiendo tratarse, además, de aquel espectador que “quiere emocionarse a cualquier precio”. Así pues, y desde una mirada rigurosamente fenomenológica, los dos dan forma a la misma clase de disfrute empalagoso que es incorporado a su personal experiencia estética arquitectónica.

En el caso del “Partenón” de Cedrillas (Imgs. 5, 6 y 7) se puede observar el intento de copia de otras construcciones. No obstante, hay que puntualizar que el simple hecho de copiar en arquitectura no desemboca necesariamente en el hecho del *kitsch*, ya que durante mucho tiempo, esta materia se ha planteado, en algunos casos, a partir de reinterpretar formas del pasado –al menos hasta el s.XIX–, mientras que es su peculiar aspiración de originalidad la que determina una gran disparidad: algunos movimientos artísticos como son el renacimiento o el neoclasicismo no renegaban de sus orígenes grecolatinos, sino que incluso, se sentían orgullos de ello. De la misma manera, el posmodernismo arquitectónico reutilizó el repertorio clásico, haciéndolo de manera manifiestamente lúdica, sin pretender la originalidad de los elementos, aunque la utilización de los mismos llegó a ser la verdadera invención.



Img. 5. Detalle decoración  
Tímpano. Antonio Jarque  
Gómez, El “Partenón”,  
(Cedrillas, Teruel).

Img. 6. Detalle decoración  
Tímpano. Antonio Jarque  
Gómez, El “Partenón”,  
(Cedrillas, Teruel).



Img. 7. Detalle artesonado techo. Antonio Jarque Gómez, El “Partenón”, (Cedrillas, Teruel).

No sucede lo mismo con la arquitectura *kitsch*, donde la utilización de la copia del pasado intenta ser catalogado como un acto de originalidad, es decir, como correspondiente a un nivel igual o superior. Como ya se ha citado, la divergencia está en la aspiración final, ya que en el *kitsch* se hace ver la copia como si fuera algo inédito y original, a pesar de que sus medios formales claramente no lo sean.

Es justamente esta ambición de creatividad la que juega un papel fundamental en la formulación del *kitsch* arquitectónico, puesto que la interpretación que lleva a cabo el espectador sobre su experiencia estética lo lleva a reconocerla y a apreciarla como correspondiente a un nivel superior que bien podría llevarlo a identificarla con las cualidades de lo “auténtico” y de lo “original”. Cuando consigamos una definición de arquitectura que incluya la vastísima variedad de expresiones y demandas arquitectónicas, desaparecerá el

fantasma del *kitsch*, pues éste solamente tiene la posibilidad de existir mientras existan esa especie de doble moral.

---

## El modernismo del Greco

Cuando el Greco murió, un 7 de abril de 1614, dejó una herencia griega y su reforma italiana, de artista total, no a su hijo, ni siquiera a Toledo, la ciudad que le dio la oportunidad que nunca tuvo en Madrid, o en su tierra natal. Dejó una única herencia a la humanidad, su pintura. No sólo fue un mero modo de comunicación, era un placer visual, vetado solo a los más entendidos. Sus obras tradujeron el milagroso concepto de belleza estética La transcendencia artística que ha dejado El Greco, hoy en día, cuatro siglos después de su desaparición física, refleja el deseo, que tuvo, de romper con los moldes establecidos.

En el cambio de la centuria, del siglo XIX al XX, muchos de los pintores de esta época, mostraron una influyente fascinación hacia la figura de El Greco. Si en el siglo XVIII, se asumía con predilección a Velázquez, el XIX, sería el siglo de El Greco, que debería compartir “honores”, con el propio Goya. Hacia la década de 1860, la pintura de historia y los cuadros pequeñas dimensiones, eran los preferidos, por los artistas españoles. De entre los artistas extranjeros que viajaron a Madrid, se encuentra Manet, muy significativo, el interés que siempre tuvo por los tres artistas, antes citados: Velázquez, El Greco y Goya. Pero sería Cézanne, con su copia de la *Dama del arniño*, el artista que sin duda alguna, más se asoció con la pintura del cretense, a pesar de no haber viajado nunca a España. En la misma línea, podemos ver la obra del malagueño, Pablo Picasso, con dibujos y óleos como *Yo, el Greco*, *Personajes estilizados al estilo del Greco* y *Retrato de*

un desconocido al estilo del Greco. Personaje, al que volvería otra vez, en sus últimos años de vida, al recordar aquella España vetada, con aguafuertes como *El entierro del Señor de Orgaz*, o *El caballero de la mano en le pecho*. Por su parte Zuloaga, y sus campañas de promoción y recuperación, de la pintura del Siglo de Oro, Goya, o el propio Greco, artista al que no sólo coleccionó, sino que imitó en sus paisajes, como este *Paisaje de Toledo, desde la Virgen del Valle*, o su dibujo inacabado, titulado *Mis amigos*, en el que aparecen los más importantes autores de la Generación del 98, y alguno del 14, con simpatía hacia El Greco. Años más tarde, los últimos representantes de la llamada Escuela de Vallecas: Dalí, Maruja Mallo, Ángeles Santos, Alberto Sánchez, Benjamín Palencia...etc... tuvieron al Greco, como una referencia explícita. El final del conflicto bélico, en España, la emigración de todo aquel artista de vanguardia, a otro país, la propaganda del régimen, reivindicando la gran escuela pictórica del Siglo de Oro, hizo del Greco, uno de los bastiones de un glorioso pasado español. De entre los artistas de postguerra, debemos citar: a los aragoneses Antonio Saura, y su *Homenaje al Greco* y Manuel Viola, Tapies, José Caballero, Gregorio Prieto, Pere Pruna, Eduardo Vicente, Carlos Sáñez de Tejada, Enrique Ochoa, Joaquín Baquero Palacios, Juan Antonio Morales o Pedro Mozos.

En el ámbito internacional, los artistas centroeuropeos tuvieron ocasión de ver la versión del *Expolio* del Greco que había adquirido Hugo von Tschudi en 1909 para la Pinakothek, de Múnich, así como el *Laocoonte*. Entre 1910 y 1912, estas versiones del Greco, pudieron verse expuestas en ciudades como Budapest y Düsseldorf, estas obras, estimularon a artistas de vanguardia como Cossío, August L. Mayer y Der Blaue Reiter. Mientras que, la imprescindible figura del italiano Modigliani, amigo de Picasso y de Cézanne, se verá sumamente influenciable por el artista cretense, no sólo por la estilización de sus figuras, sino que adoptó iconos, como el conocido *Caballero de la mano en el pecho*, que podemos

asumir en este caso, al retrato de su amigo y mecenas, Paul Alexandre.

El Museo del Prado, en colaboración con Acción Cultural y la Fundación BBVA, ofrecen una oportunidad única, con motivo del IV Centenario de la muerte del Greco, de poder contemplar, a través de la exposición *El Greco y la pintura moderna*, la modernidad del Greco. Veintiséis obras del cretense, procedentes en su mayoría de pinacotecas nacionales como el Thyssen Bornemisza, Monasterio del Escorial, MNAC de Barcelona, el propio Museo del Prado, pero también de procedencia extranjera: Metropolitan Museum de Nueva York, National Gallery de Washington, Fine Arts Museum de San Francisco, o el Museum of Fine Arts de Boston, "enfrentándose" en contraposición, a ochenta piezas, de autores de los siglos XIX- XX. Ocho ámbitos expositivos, revelan la complejidad, riqueza y fascinación, que por el maestro cretense, manifestaron desde los artistas franceses más renovadores, pasando por los destacados pintores españoles decimonónicos, para acabar ejerciendo su "influo" en los creadores más destacados, que revolucionaron, como hiciera el pintor, cuatro siglos atrás, las artes plásticas del siglo XX.

**El Greco y la pintura moderna**

**Museo del Prado**

**24/06-05/10/2014**

---

**Una colección, de lecturas**

# diversas

Después de cuatro años de existencia, el Museo Carmen Thyssen, Málaga, queda completamente consolidado como un centro especializado en el arte español de entresiglos, y en las obras maestras de la pintura andaluza, en particular. No estamos aquí para volver a alabar las obras de arte que la pinacoteca posee, ya que de eso, nos ocupamos en su día en este medio. El caso que ahora nos ocupa, es la edición de un catálogo razonado de la colección que posee el museo. Siempre es un acontecimiento, y más en las circunstancias en las que nos encontramos, saber de la edición de un libro, más gozo si cabe, si se trata de arte. Este por qué no decirlo, imponente libro de arte, de más de quinientas páginas, ha contado con la experiencia y solvencia de cincuenta prestigiosos historiadores del arte, que se han encargado de realizar las fichas correspondientes de más de doscientas obras, que componen el núcleo central de la Colección Carmen Thyssen, Málaga, sin contar con la obra en papel.

El libro está dividido en los cuatro grandes bloques que componen la colección: Maestros antiguos, paisaje romántico y costumbrismo, preciosismo y pintura naturalista y fin de siglo. Al inicio de cada periodo, el lector recibe una completa y cumplida descripción del periodo que va a descubrir. No podemos olvidarnos, de las biografías, de cada uno de los artistas aquí representados, que aparecen al final de la presente publicación, realizadas por los mismos especialistas.

Museo Carmen Thyssen Málaga. Colección, es mucho más que un gran catálogo de obras de arte. Esta publicación, no sólo pone en valor una colección, en este caso de arte, es depositaria de una parte de nosotros mismos, de redescubrir y compartir un pasado reciente, que ofrece una visión de la historia y el arte de nuestro país, y sus costumbres.

VV.AA

Museo Carmen Thyssen Málaga. Catálogo

Fundación Palacio de Villalón. 2014

p. 511. 50€

---

# Crónica de la renovación plástica del siglo XX

La Enciclopedia Ilustrada Europea Americana, del año 1958, da su versión sobre lo que es un coleccionista: “El coleccionista suele ser un aficionado a los objetos que colecciona y con frecuencia inteligente en la materia, pero corre el peligro de caer en la monomanía o extravagancia”. Decía el coleccionista Giuseppe Panza “lo que yo amo puede ser amado por otras muchas personas”. Coleccionar, es la acumulación de materiales y objetos, en un equilibrio tradicional, entre lo bello y lo armonioso. El coleccionista, tiene la puerta abierta a miles de posibilidades. Puede especializarse en un momento histórico, en un estilo concreto, o en la más rabiosa actualidad. El coleccionismo del arte contemporáneo del siglo XX, debe mucho a la iniciativa de mujeres, que se han comportado como excelentes mecenas. En España, hay dos claros ejemplos: Uno sería la propia Pilar Citoler, y el otro, Carmen Cervera, la esposa del barón Thyssen-Bornemisza.

La exposición *Pilar Citoler: Coleccionar, una pasión en el tiempo*, que hasta finales del año 2014, puede verse en el IAACC Pablo Serrano, muestra una selección de 169 obras, procedentes de la Colección Circa, adquirida por el Gobierno

de Aragón a finales del año 2013. Centrándonos exclusivamente en el discurso expositivo, podemos afirmar que la colección recrea el arte contemporáneo actual, de las últimas cinco décadas, si bien no se ciñe solo a artistas españoles, sino que convergen con artistas del resto del mundo. Así mismo, de algunos artistas, la colección cuenta con varias obras de diversos momentos creativos. Conocemos mucho de lo expuesto, pues ya se pudo ver en el año 2002, en el Centro de Exposiciones y Congresos “Patio de la Infanta”, de la entidad bancaria Ibercaja.

Pintura, escultura y obra en papel, enriquecen una muestra que se complementa con nuevas expresiones artísticas de los últimos años, como la fotografía y el vídeo. En lo que a pintura se refiere, un impresionante óleo de Antonio Saura, recibe al visitante, acompañado de dos esculturas: una del “Equipo Crónica”, y otra, del propio Pablo Serrano. También destacan algunas obras del llamado “Grupo Gutai”, artistas japoneses, cuyas obras están muy cotizadas, en los últimos años. Probablemente, el plato fuerte, sea la obra en papel. Así, encontramos aguafuertes, aguatintas, litografías, serigrafías o xilogravías, de los principales artistas: Le Corbusier, Francis Bacón, Picasso, Miró, Palazuelo, Lichtenstein, Dubuffet, Chillida o Andy Warhol. El problema, quizás estriba, en que a pesar de ser grandes nombres de la pintura, lo que se muestran son serigrafías, y no óleos, que hubieran dado un grado más de categoría a la propia colección. La última parte de la muestra, se dedica a la fotografía: que por la internacionalidad, y su calidad, bien merecerían un capítulo aparte, del que no disponemos. Se divide en dos grandes bloques: La clásica o en blanco y negro, y la analógica o digital. Del primero destacaremos la serie de personalidades famosas de Joseph Beuys, y de la fotografía digital, destacaremos a Pierre Gonnord, con su obra *Kevin* (2005).

Un conjunto coherente, que constituye un buen ejemplo de lo

multidisciplinar que es el arte.

---

# **Del romanticismo a la modernidad. La colección Gerstenmaier, en la pintura española decimonónica**

La España del tumultuoso siglo XIX, presentó históricamente, un “ligero” retraso en relación con el resto de países europeos. No ocurrió lo mismo para la Historia del Arte de ese tiempo. Mientras que en el ochocientos, se revivía una visión de la Antigüedad clásica, el realismo, surgía como un preludio a lo que hoy conocemos como la modernidad. El realismo intentó presentar la naturaleza, sin artificios e idealizaciones; El artista se preocupará única y exclusivamente en mostrar con la mayor verosimilitud, lo representado. Con esta introducción, comenzaremos un viaje, a través de la pintura española de los siglos XIX y XX, de la colección Hans Rudolf Gerstenmaier, mucho más conocido, por su colección de pintura flamenca, y que bajo el título: *Senderos a la modernidad. Pintura española de los siglos XIX-XX, en la colección Gerstenmaier*, podrá verse en las salas del Palacio de Sástago, de la Diputación Provincial de Zaragoza. Una cuidada selección de sesenta y una obras, entre pinturas y dibujos de variado formato. Abre la muestra, precisamente, el tránsito del realismo al modernismo, de la mano del belga Carlos Haes, titular de la cátedra de paisaje, en Madrid, de quién destaca la obra *Picos de Europa*, el buen hacer de las vistas venecianas de Martín Rico, el delicado orientalismo, a través de la exquisita acuarela de Fortuny, sin duda una de las personalidades más

destacadas del panorama español, de esos años. Raimundo de Madrazo, con colorista acuarela, titulada *Aline*, y el zaragozano Francisco Pradilla, y su magnífico *Tarjetero de mi estudio*, cerrarán el fin de siglo.

La llegada de una nueva clase social, la Burguesía, el nacimiento de la fotografía y otros avances tecnológicos así como un nuevo estilo del color; y una nueva percepción sobre la luz, en consonancia con toda Europa, que los nuevos artistas habían aprendido, en las principales academias europeas, dio un valor de tránsito cambiante, a la modernidad. El paisaje, despreciado a finales del siglo XIX, fue el género, con más posibilidades de experimentación plástica en los pintores modernos. Regoyos, y su pincelada impresionista, Beruguete y su visión regeneracionista del país, a través de paisajes como este, de las *Orillas del Avia*; De forma paralela, cabe destacar la figura del valenciano Joaquín Sorolla, a la cabeza de la llamada "España blanca", aquí irreconocible en las dos obras expuestas, en contraposición de la llamada "España negra", de la que destacaría Zuloaga, muy influenciado por las reflexiones de la Generación del 98, y su imagen de una España atrasada, y dominada por un feroz catolicismo. Su castizo austero, se verá reflejado en su *femme fatale*, aquí representada. La muestra concluye, en los años veinte, del siglo pasado con Gutiérrez Solana, y sus obras de gran carga social y dos retratos: uno de un torero, de Vázquez Díaz y un enjuto y arrugado rostro femenino, de Benjamín Palencia, que evita cualquier complacencia o sentimentalismo, que fuera de todo contexto expositivo, representa la España decadente, que iban a vivir los artistas españoles, en el preludio de la contienda bélica que iba a dividir a las dos Españas. La sensibilidad del coleccionista, queda patente, en la muestra, en detalles como la aparición de cuatro obras del pintor vasco Juan de Echevarría. Pintor muy desconocido, fuera de los circuitos vascos, y que representa a aquellos artistas, que no llegaron a ser reconocidos a nivel internacional, pero permanecen en el recuerdo.

**Senderos de modernidad. Pintura española de los siglos XIX y XX en la colección Gerstenmaier.**

**Diputación Provincial de Zaragoza**

**05/06-31/08/2014**

---

# **Nati Cañada. Retrospectiva, 1960-2014**

El pasado 11 de abril, tuvo lugar, en el **Museo de Teruel** la inauguración de la exposición retrospectiva, 1960-2014, de **Nati Cañada**. Pintora atípica en su tiempo, esencial, pero, a la vez, única y definitivamente moderna, que posee una técnica depuradísima, en la que la realidad es objeto de análisis minuciosos a través de su particular mirada.

Nacida en Oliete (Teruel), es una de las artistas aragonesas de mayor proyección internacional. De formación humanista, como, muy bien, indica Rafael Ordóñez Fernández en la presentación del catálogo de la exposición, ha tenido en Zaragoza, Valencia y Madrid sus territorios de aprendizaje. En la capital del Ebro, trascurrió su infancia y su juventud, y fue en la mítica academia de su padre, Alejandro Cañada, donde recibió las primeras enseñanzas de taller y donde se inició artísticamente, junto a otros jóvenes, que, con el tiempo, han pasado a formar parte del panorama artístico aragonés (Juan Gris, Pérez Mezquita, Fernando Sinaga, Pascual Blanco, Jorge Gay, etc.). Completó su formación en las Reales Academias de Bellas Artes de San Carlos en Valencia y San Fernando en Madrid, obteniendo la licenciatura en Bellas

Artes. Además, se formó como pianista en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza.

Ha realizado multitud de exposiciones por todo el mundo. Ha cultivado todos los géneros, el bodegón, el paisaje y la figura humana. Pero, queremos destacar, sobre todo, su actividad como retratista (que le ha reportado éxito y reconocimiento internacional): primero representó a su familia y, después poco a poco, ha ido pintando a algunas de las personalidades más influyentes del siglo XX, tanto a nivel nacional como internacional. Entre sus retratos, destacan: los de los miembros de la familia real española: "Rey almirante" o "Reina sepia"; el del tenor Plácido Domingo; el del vicepresidente de Aragón, José Ángel Biel; el del obispo de Teruel, don Carlos Escribano; el del compositor aragonés Antón García Abril; el del escritor, y premio Nóbel, Camilo José Cela; el del cantante Julio Iglesias; el del torero El Litri; el de la aristócrata baronesa Thyssen Bornemisza (Tita Cervera); el realizado al premio Nóbel de literatura, recientemente fallecido, Gabriel García Márquez, que se encuentra en la biblioteca de la casa del escritor, en México; o el retrato del papa Benedicto XVI, que ha sido muy reproducido. Además, hay que destacar también los retratos realizados a famosos actores, músicos, modelos, deportistas como: Charlón Gesto, Michael Jackson, Inés Sastre, Raphaël o Carlos Sainz. Como es evidente, la mayoría de estos retratos son propiedad de quienes los encargaron y se encuentran en sus domicilios, por lo que no podemos disfrutar de ellos en las muestras de Teruel y Alcañiz.

El eje fundamental de su pintura ha sido, y sigue siendo, la figura humana y más concretamente el retrato; en cada uno de sus trabajos, es como si regalara al espectador un trozo de su mirada, una mirada profunda y próxima, capaz de captar los detalles íntimos y fundamentales de la personalidad de sus modelos.

Nati Cañada no es pintora de fuertes contrastes, ni de grandes

definiciones. Sus amarillos (“Autorretrato en amarillo”), sepías (“Reina sepia”, “Dina de Laurentis”), o los azules (“Rey almirante”) se matizan en gradaciones diversas para formar la figura. No reniega del dibujo para componer y buscar el equilibrio clásico en las proporciones, pero, como ella misma indica, prefiere dibujar con el pincel sobre el lienzo. Además, utiliza otras estrategias más modernas como el encuadre fotográfico descentrado o que la obra continúe más allá de los límites de la propia tabla.

Ha retratado a sus familiares con cariño y elegancia, sobre fondos austeros y neutros que los realzan. Con su pincelada fluida, también ha pintado, como ya he indicado, a personajes celebres con gran dignidad, cariño y fuerza expresiva, transmitiéndonos, a través de sus recursos pictóricos, la grandeza de estas personalidades.

En la presente muestra, podemos contemplar más de cincuenta años de su trabajo creativo. La exposición consta de 80 obras (algunas de su colección particular y otras cedidas para la ocasión) divididas en **cinco etapas**.

La primera, comprendida entre los años 1960 y 1970, denominada de **“Formación y deformaciones”**. Transcurre principalmente en el estudio de su padre, Alejandro. Es un periodo de investigación y búsqueda, de descubrimientos y abandonos. Como la pintora indica: *“un pintor trata de rebelarse contra los cánones establecidos e ir forjando su propio carácter como artista”*. Sus modelos serán su propia familia (*Dos hermanas*), una constante en su obra, y rincones de Zaragoza y de su pueblo natal (*Iglesia de Oliete, Corral de Dula*). Su pintura está dominada por masas cromáticas, con matices de color y efectos de luz, próxima, en algunos casos, a la abstracción, como ocurre en: *Barcos azules, Mercado de pollos o Niños en rojo*. El soporte elegido para sus obras será la tabla, una constante en toda su producción artística.

Una segunda etapa que trascurre entre los años 1970 y 1980,

dedicada a la “**Familia**”: “*Ya que me casé y tuve a mis hijos, y solo pintaba escenas familiares, madres, hijos y abuelas*”. Se produce una evolución en su obra, una liberación de la materia, y evolución hacia formas ligeras y cristalinas, que se convertirán en una de sus señas de identidad. Los fondos desaparecen y la atención se centra en los personajes que viven en una especie de esfumato, en una atmósfera familiar: *Pretérito pluscuamperfecto, Mi primera comunión, Mi familia con monja, Autorretrato con familia, Nati con Jose, Familia en Rojo*.

El tercer periodo es el comprendido entre el año 1980 y el 1990, denominado “**Mística**”. El interés de Nati Cañada está en el espíritu de las cosas, en su lado inmaterial. Los personajes de sus cuadros levitan, han perdido su punto de apoyo. Poco a poco, el trazo se vuelve más limpio, la pintura más delicada. Pinta una serie de personajes que parecen espíritus, tienen cabeza y manos pero no tienen pies, la autora nos indica: “*soy incapaz de pintar pies, todo flota en el espacio es mi etapa más etérea*”. De esta época, son sus obras: *Marian espíritu*, o *Encuentro*. Su mirada es casi fotográfica, a propósito, ha desenfocado los bordes y se ha centrado y enfocado, únicamente, el centro de la escena, o la cara del personaje, buscando su esencia, como ocurre en: *Mantel con tazón, Cama, o Alacena*. Son composiciones horizontales donde la perspectiva es clásica, y la disposición de los motivos (los pliegues y arrugas de las telas, los bordados del mantel, el tazón o la almohada) conducen nuestra mirada hacia un punto concreto, centrando nuestra atención y desenfocando las zonas periféricas.

La cuarta etapa trascurre entre los años 1990 y 2000, llamada “**Materia y desmaterialización**”. La evolución continua en lo que respecta al tratamiento de la luz y de la figura humana que se desmaterializa totalmente, abandonando el cuadro, como ocurre en: *Cama, Mantel con tazón, Alacena; dejándonos*, únicamente, la huella de su estancia en ese escenario o en

ese lugar.

La quinta y última, la más reciente, comprendida entre los años 2000 y 2014, denominada **“Evolución de la materia”**. Gracias a un viaje a Londres, descubre las creaciones clásicas de la antigua Grecia; al momento, se enamora de esta cultura; los personajes clásicos y los temas míticos inundan su trabajo, como por ejemplo en *“Homenaje a Fidias”* o *“Diana cazadora”*. Su pasión por la escultura antigua es evidente en la minuciosa representación de los pliegues de los vestidos de estas pinturas como si se tratase de esculturas tridimensionales realizadas por el propio Fidias. Es interesante subrayar que en estos lienzos desaparecen las cabezas, al igual que se habían desmaterializado las figuras humanas en la etapa anterior. Y afloran las palomas como una constante en las creaciones: *“Palomas”* o *“Bautismo”*. Y vuelven a aparecer, como ocurría en sus primeras obras, las texturas, los raspados y las manchas.

---

## Ángel Marcos: Punto y seguido

Se trata de una exposición de aproximadamente ochenta obras de pintura y dibujo del restaurador y pintor navarro Ángel Marcos Martínez, hoy asentado en Ejea de los Caballeros desde la mitad de los años ochenta, que selecciona los trabajos artísticos realizados a lo largo de toda su vida. Organizada por el Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, Zaragoza, en la Sala de Exposiciones de la Casa Parroquial de dicho municipio, del 27 de abril a 1 de junio de 2014. Con esta exposición conocemos su otra faceta profesional, que no es la de restaurador sino la de artista; el título de esta muestra *“punto y seguido”* subraya precisamente ese cambio de

profesión, que no es un cambio drástico pues cuando trabajaba en la restauración, 39 años como restaurador en el museo de Navarra lo avalan, ya aprovechaba el autor su tiempo libre para practicar de forma creativa la pintura y el dibujo. Ángel Marcos ha dibujado y pintado durante toda su vida desde que era niño. Ha hecho retratos, ha trabajado para diferentes clientes que le encargaban cuadros y, según él mismo declara, ahora comienza una nueva etapa de pintor, ahora que está jubilado. Dice querer dedicarse a ello con pasión, a pesar de haber tenido un grave percance al perder parte del dedo índice de la mano derecha, cosa que le ha acondicionado a adaptar un mecanismo diseñado por él mismo, para sujetar el pincel.

Esta muestra retrospectiva está organizada por distintas agrupaciones temáticas o técnicas que estructuran la exposición y no por fecha, pues no hubiera tenido sentido hacer hincapié en un orden cronológico, porque a veces ha tardado muchos años en terminar un cuadro en sus ratos libres. Destacan los grupos de retratos, obras en homenaje a los grandes maestros, trampantojos, la vida en la calle, aves, animales e insectos, apuntes taurinos, bodegones y otras obras sueltas. Aplica diferentes técnicas que van desde el dibujo a carboncillo, pastel, temperas, óleo o técnicas mixtas que no son lo común, es decir, mezcla grafito con óleo, tempera con óleo. Pero siempre con sus gustos de que se transparenten los fondos, mostrando la preparación del soporte.

Una de las obras más representativas, incluso por su iconografía social, es la “pareja de mendigos”, donde se muestra su dibujo con seguridad y sin titubeos, haciendo gala de gran espontaneidad. Está pintada sobre un lienzo preparado con yeso, empleando el grafito para el dibujo y después con óleo ha dado toques muy transparentes y bruscas luces, por decirlo de alguna manera, respetando el fondo de la preparación.

Es una circunstancia feliz que esta exposición se celebre en Ejea, donde, a través del Área de Restauración de Diputación de Zaragoza, afrontó la difícil y comprometida tarea de sacar a la luz del antiguo retablo barroco, el retablo Gótico que los maestros Blasco de Grañén y Martín de Soria pintaron allá por el siglo XV, recogido en la iglesia de San Salvador, una de las mejores joyas de patrimonio mueble en esta localidad de las Cinco Villas. Con esa labor de restauración triunfó en la provincia de Zaragoza y esperemos que ese sea también el siguiente paso en su carrera pictórica.

---

## **Rafael Navarro. La presencia de una ausencia (homenaje a D. Manuel Álvarez Bravo).**

Hasta el pasado 8 de junio, hemos tenido la oportunidad de contemplar la exposición en el Palacio de la Aljafería. Un conjunto de 28 fotografías, todas ellas a color, tomadas durante 2011 en el estudio-vivienda del célebre fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), en el distrito de Coyoacán (Méjico D.F.).

Se trata ésta de una muestra, hasta cierto punto, inédita por cuanto nos ofrece una faceta temática bastante desconocida del autor, cuya trayectoria se ha fundamentado a lo largo de numerosas series en el género del desnudo en blanco y negro (como reconocemos ya en sus *Formas* o *Evasiones*, ambas de 1975). Imágenes de interior para las que el empleo de la luz se ha erigido en un recurso primordial a la hora de resaltar las superficies y texturas de la piel, como auténticos territorios para la exploración, por medio de la definición de

sugerentes modelados que potenciaban las líneas y formas. Precisamente el fotógrafo mexicano fue un extenso cultivador de este género del desnudo, dentro de una amplísimo recorrido creativo que le llevó, además, a registrar con su cámara visiones variadas de su país, trascendiendo la presunta objetividad asociada al reportaje documental para ofrecer una mirada personal y subjetiva de cuanto le rodeaba.

Las fotografías de Navarro forman un conjunto coherente, casi al modo de bodegones desde el punto de vista compositivo, donde prima el detalle, la mostración de los objetos bajo una nitidez, igualmente poco habitual en su quehacer artístico, y que tienen, de nuevo, en el color a uno de sus más firmes aliados para recrear una especie de saturación sensualista, aunque también haya lugar para la austeridad en la concisión de las imágenes 5 y 6 (porciones de papel), en las que destacan la textura, las combinaciones de líneas y el desenfoque.

Muchos son los objetos que capta la cámara, a veces, configurando una verdadera amalgama (como sucede en la número 23), los cuales nos ilustran sobre algunos de los intereses primordiales de Álvarez Bravo: máscaras y cerámicas de tradición artesanal precolombina, que nos sitúan, a su vez, ante un artista preocupado por ser fiel a sus raíces, pero que supo conjugar esta tradición, su marcada identidad, con la modernidad, el retrato realista con la fantasía evocadora, tal como había hecho su amigo el escritor y también fotógrafo Juan Rulfo.

Libros, recortes de periódicos, y, por supuesto, fotografías, objetos que son porciones de vida y presencia sugerida de quien habitó este espacio hasta 2002. En efecto, si existe un *leit-motiv* en las imágenes presentadas es la idea del espacio nunca vacío, siempre habitado por una suerte de halo, de fuerte personalidad que se rodeó de materiales diversos; éste es uno de los rasgos característicos del coleccionista: la pervivencia de su memoria en los objetos que poseyó. Esta

presencia toma cuerpo igualmente en una imagen (número 16) que muestra dos sencillas sillas, junto a la ventana, lugar, a buen seguro, de largas conversaciones entre amigos.

En todas estas fotografías, se condensa la noción del tiempo detenido, pero no bajo una consideración estática, sino bajo un sentido de plenitud, de conciencia de la labor creadora hasta los últimos momentos de vida, como encarnó a la perfección el propio Álvarez Bravo, que estuvo fotografiando hasta poco antes de morir, con más de noventa años de edad. *"Hay tiempo, hay tiempo"*, reza una nota en la primera imagen de la exposición.

Finalmente, cabe decir que en este repertorio de fotografías parece combinarse la mirada subjetiva del propio fotógrafo mexicano, como si fuera él el que observara a través de la ventana de su estudio al exterior de su jardín (número 22), junto con la de Rafael Navarro, atento a los objetos que formaron parte de su cotidianidad. Una aproximación desde el respeto y consideración a uno de los maestros más significativos de la fotografía del siglo XX, aunque todavía no lo suficientemente conocido y reivindicado.

---

## **Charo Pradas, La casa del alma**

La Galería Carolina Rojo inicia una nueva etapa, y lo hace con un ambicioso proyecto que no sólo trae consigo un cambio de espacio –a un local que incluye una amplia y luminosa sala de exposiciones a pie de calle–, sino también una trabajada programación de actividades que van más allá de lo estrictamente comercial. El objetivo, según se indica en su propia página web, no es otro que “colaborar en el

conocimiento de las manifestaciones artísticas actuales para su correcta valoración, un factor determinante en la dinamización del coleccionismo". Para esto propone la organización de cursos, talleres y conferencias, la puesta en marcha de un proyecto editorial propio, *Cierzo*, y una atención preferente por los libros de artista y las publicaciones de arte. Además, obviamente, de una cuidada selección de artistas –Almalé y Bondía, Charo Pradas, Fernando Martín Godoy, Jorge Usán, Louisa Holecz, Nacho Bolea, Cecilia de Val, Enrique Radigales, Jorge Fuembuena, José Noguero, Mariano Anós y Yann Leto– que trasciende ampliamente los límites del panorama local. Una apuesta de riesgo pero, sobre todo, una muestra de compromiso con la cultura en el momento en que resulta más necesario.

Se inaugura esta nueva etapa con la feliz recuperación del trabajo de Charo Pradas, alejada de las salas zaragozanas desde 2008, cuando mostró en la Sala Juan Francés de la Casa de la Mujer el resultado de su estancia artística en la localidad de Albarracín. *La casa del alma* es el título de este nuevo proyecto, una selección de pinturas y dibujos realizados durante el año 2010. Como el propio título indica, Charo Pradas propone un ejercicio de búsqueda y análisis interior –en el suyo, en el nuestro y aún en el de la propia naturaleza–, a través de un lenguaje abstracto que le es ya característico, pero a través del cual se permite explorar nuevas vías. Chus Tudelilla, comisaria, insiste en el texto que acompaña a la exposición en ese ejercicio interrogativo emprendido por la artista, en el que inevitablemente se ve inmerso el espectador de su obra: "El vértigo cósmico, que en otro tiempo desencadenaba toda una suerte de dinámicas resonancias y fructíferas tensiones, parece haber llegado en esta secuencia de pinturas a lo más profundo, allí donde todo flota y estalla, donde es posible asistir al lado oculto de las cosas". Un espacio interior que implosiona a partir de formas coaguladas, viscerales, que batallan en una constante lucha de voluntades expresadas a través de la mancha del color

y el goteo prolongado en forma de tela de araña. Una visceralidad que no resulta en ningún caso teatral o artificiosa sino que más bien opta por la serenidad incómoda de los fluidos en movimiento. Una especie de “pangea” líquida en perpetua recreación.

Hay en Charo Pradas una evidente delectación en el aspecto procesual de su trabajo. La artista interviene sobre pinturas anteriores mediante el borrado que, en su caso, no es destructivo sino constructivo, generativo, con el que da lugar a una sucesión de planos casi infinita que favorece esa mirada hacia el abismo interior. Deja con este proceder, huella visible del camino recorrido, de una experiencia plástica que es, por encima de todo, vital. La geometría propia de estadios anteriores queda en un segundo plano con el ánimo de propiciar la explosión matérica en la que parece haberse adentrado. Uno de los mayores logros de esta serie de pinturas reside en que nunca parece agotarse la posibilidad de descubrir nuevos matices en el sutil tratamiento que la artista da a las sucesivas capas pictóricas, de una inagotable variedad tonal.

Cabe llamar la atención sobre la serie de dibujos a tinta en los que Charo Pradas no levanta la mano del papel hasta dar lugar a una infinita sucesión de espirales generada a partir de cambios minúsculos pero progresivos, de acuerdo con los principios de la teoría del caos. Una reiteración en el uso de una misma forma, geométrica y orgánica, que se desarrolla en una especie de eterno retorno que, contraviniendo a Zaratustra, nunca es lo mismo, sino más bien reformulación de lo anterior.

Ahora bien, no hay contradicción entre los lienzos y dibujos expuestos por Charo Pradas. La fluidez líquida de sus pinturas, se torna rítmica en las espirales de sus dibujos. Todo responde a una misma mirada introspectiva en la que cada acontecimiento avanza el siguiente, que es al mismo tiempo independiente y consecuencia del anterior.

En la presentación de su exposición, Charo Pradas aludió al libro *Cartas sobre Cézanne* que reúne la correspondencia que el poeta Rainer María Rilke envió a su esposa tras visitar en 1907 la exposición conmemorativa que el Salon d'Automne de París dedicó al pintor tras su muerte el año anterior en Aix-en-Provence. Entre las impresiones que le suscitó la obra del maestro encontramos una reflexión sobre el carácter del acto creativo que, entendemos, Charo Pradas haría suya: "Sí, la obra artística siempre es el resultado de un haber estado en peligro, de haber llegado hasta el final en una experiencia, hasta donde ya nadie puede ir más lejos. Cuanto más se avanza en ella, la vivencia se hace más propia, más personal, más única, y al fin, la obra artística resulta la manifestación necesaria, irreprimible, lo más definitiva posible, de tal singularidad... Ahí radica, justamente, la ayuda enorme que constituye la pieza artística para la vida de quien tiene que hacerla... en ser su síntesis".