Una aproximación a AFAL. Donación Autric-Tamayo

Bajo este título el museo Reina Sofía albergó la exposición de más de 200 obras pertenecientes a los miembros de grupo fotográfico AFAL entre junio de 2018 y enero de 2019.

Esta exposición es fruto de un proyecto que nace en 2016 entre la comisaria Laura Terré, hija de Ricard Terré y principal investigadora del grupo, y el propio museo en su afán por revalorizar la fotografía española de mediados del siglo XX.

Las 200 fotografías que se expusieron provienen del fondo de 650 obras que la familia Autric-Tamayo ha donado al museo y pertenecen a trece de sus miembros: Alberto Schommer, Carlos Pérez Siquier, Gabriel Cualladó, Gonzalo Juanes, Joan Colom, Julio Ubiña, Leopoldo Pomés, Oriol Maspons, Francisco Gómez, Francisco Ontañon, Ramón Masats, Ricard Terré y Xavier Miserachs. Junto a estas fotografías también se expone material documental y la proyección de imágenes fotográficas.

El grupo AFAL nació en torno a la revista homónima creada por José María Artero García y Carlos Pérez Siquier en 1956, especializada en fotografía y cine, que se publicó durante siete años (1956-1963). Localizada en Almería, sus miembros provenían, sin embargo, de diferentes rincones de España, atraídos por las novedad de las propuestas rupturistas y renovadoras del panorama fotográfico del momento, dominado por la estética pictorialista de las diversas asociaciones fotográficas nacionales representadas en la revista Arte Fotográfico. La diversa procedencia de estos jóvenes fotógrafos confirió al grupo su carácter nacional, representativo de la nueva fotografía española.

Alejados de aquellos planteamientos "salonistas", los miembros del grupo AFAL reclamaban una fotografía más directa y fresca

que documentara la realidad cotidiana de España en un momento en el que el régimen autoritario y dictatorial imponía una férrea censura que imposibilitó que su obra fuera mostrada dentro del ámbito nacional. A pesar de ello la obra de estos jóvenes fotógrafos atrajo la atención internacional, lo que posibilitó su participación en diferentes certámenes extranjeros, circunstancia que sirvió para difundir la nueva fotografía española en el exterior.

La exposición se articula en torno a seis salas del museo Reina Sofía. En la primera de ellas se exhibe una gran cantidad de material documental, como el Anuario de la Fotografía Española AFAL de 1958 que introdujo al grupo en los ámbitos internacionales, así como la obra de los trece autores entre 1958 y 1959 poniendo en relieve la heterogeneidad estética y artística de sus miembros con la voluntad única de representar la realidad cotidiana de la España franquista. En el resto de salas se muestran series concretas de cada uno de los miembros de AFAL. Alberto Schommer expone en *La ciudad* escenas de la vida cotidiana en Vitoria. Francisco Ontañón muestra la vida en la capital en Vivir Madrid, mientras que Joan Colom muestra la cruda cotidianidad del barrio barcelonés del Raval en la serie *El Carrer*. La obra de Gonzalo Juanes está presente en varias series, alguna de ellas en color, algo poco habitual en aquella época, como Calle Serrano, Album de Isabel y Gente de Asturias. En la sala dedicada a Gabriel Cualladó y Francisco Gómez se hace patente la diferencia estética de los miembros del grupo para representar, según sus puntos de vista, la inquietante realidad que se muestra ante sus cámaras. Así, Gabriel Cualladó profundizará en el retrato mientras que Francisco Gómez se valdrá de las arquitecturas y los espacios urbanos, temática de la que fue pionero en España. La mítica serie *La Chanca* de Pérez Siguier ocupa la siguiente sala junto a la obra de Ricard Terré sobre Galicia. Cierran la exposición los trabajos de Xavier Miserachs, Costa Brava, ofreciendo una visión alternativa a la promoción turística oficial de la España del desarrollismo, la obra de

Ramóm Masats sobre los Sanfermines y las de Julio Ubiña sobre la muerte de la bailaora Carmen Amaya y la estancia de Ernst Hemingway en Pamplona, junto a la de Oriol Massons, *Escenas Españolas* y *De glamour*, fotografías de moda muy modernas en la época. La última serie, *Toros*, corresponde a Leopoldo Pamés.

Es necesario subrayar el hecho de que la tarea de estos fotógrafos se desarrolla en un momento extraordinariamente difícil en la dictadura franquista, a caballo entre la autarquía de los años 50 y el desarrollismo de los 60, en el régimen construía su propia imagen obviamente aue el complaciente y a la que contribuían las diferentes asociaciones fotográficas nacionales con su estética pictorialista y folklórica, alejada de la realidad cotidiana española. De ahí la importancia que la visión plural de los artistas que integran AFAL, en su búsqueda de otras señas de identidad alejadas de la idílica imagen que oficializaba el régimen dictatorial, adquiere para completar el conocimiento que el público actual tiene sobre ese período, sujeto hoy en día a una constante revisión desde tantos campos del conocimiento.

Por último, la exposición sobre el grupo AFAL viene a revitalizar la obra de estos artistas que a mediados del siglo XX renovaron el panorama fotográfico español a la vez de introducirlo en el ámbito de la vanguardia europea. Además de ello, el proyecto de recopilar un fondo fotográfico con la obra de los artistas del siglo XX, puesto en marcha por el Museo Reina Sofía, salvaguarda el patrimonio artístico de esa época que, de otro modo hubiéramos perdido y supone un paso importante en la construcción de un discurso sobre la historia de la fotografía española del pasado siglo.

Una excelente muestra de pintura española del siglo XIX y principios del XX

El pasado 4 de octubre arrancó la primera exposición que realiza la recientemente inaugurada Fundación Cristina Masaveu Peterson en pleno centro de Madrid (calle Alcalá Galiano, 6), Pintura española del siglo XIX formada por parte de la colección de uno de los fondos artísticos privados más importantes de España.

La familia Masaveu, de origen catalán y afincada en Oviedo , comenzó su tarea de apoyo a las artes con la apertura en Oviedo de la primera galería de arte de Asturias, el Salón Masaveu, inaugurada por el patriarca de la saga familiar, Elías Masaveu (1847-1924). Su hijo, Pedro (1886-1968), continuó y fue el que realmente inició la colección en el palacio de Siero (Asturias) adquiriendo obra de grandes maestros de pintura antigua, y su nieto, Pedro Masaveu Peterson (1938-1993), fue el máximo impulsor de la colección ampliando la colección con maestros del siglo XIX y XX, apostando por el arte contemporáneo y recuperando piezas del patrimonio español en el extranjero.

Pedro Masaveu Peterson murió sin descendencia, de modo que su hermana María Cristina, de un carácter abierto, con espíritu liberal y comprometida con diversas causas sociales (acorde a los movimientos sociales y filosóficos de igualdad y libertad surgidos en las décadas de los años 60 y 70), decidió crear una fundación para mantener el legado de sus antepasados y hacer accesible a todo el público la obra que con tanto celo había acumulado su familia durante tres generaciones (el primer paso fue la cesión para exposición de 410 obras de grandes maestros al Museo de Bellas Artes de Asturias).

Este edificio, que alberga parte de la colección Masaveu (117 obras en esta exposición), es fruto de la remodelación de un antiguo palacete madrileño del siglo XIX, adaptado para llevar a cabo exposiciones, encuentros y conferencias (salón de actos, salas de exposición con grandes ventanales, acabados de primera calidad, patios y terrazas), todo ello decorado con un gusto funcional y gran calidez minimalista que aporta la utilización de maderas. Hay que destacar la escultura de gran formato de Jaume Plensa que se encuentra en uno de los patios y que puede observarse desde las cristaleras. Merece también aludir a la exquisita iluminación de todos los cuadros que componen la exposición.

Cabe destacar la estupenda organización en cuanto a la posibilidad de conseguir desde su página web entradas con la hora exacta de visita para evitar las largas colas que se forman a la entrada. También la amabilidad del personal que atiende, con trabajadores Down que hacen muy agradable la visita, además de la inestimable labor social que supone este aspecto.

En las primeras salas, dedicadas a los comienzos del siglo XIX, hay un Goya de pequeño formato, Banderilleros (1793), y junto a este cuadro, retratos pintados por Agustín Esteve, de Vicente López, Zacarías González Velázquez. Federico de Madrazo está también presente con cuatro retratos. Eugenio Lucas Velázquez y Dionisio Fierro completan esta primera parte de la exposición, en la que destacan las obras de Eduardo Rosales con alguna obra muy recomendable (como Aldeanas de las cercanías de Roma, 1866). Esta primera parte de la exposición no se considera la más importante de la misma, pues se puede encontrar obra de estos autores de mayor calidad en otros museos del territorio nacional. Es el aperitivo que antecede e introduce una exposición que va "in crecendo"a medida que se continúa la visita.

La segunda mitad del siglo XIX tiene una representación que es difícil hallar de manera conjunta en prácticamente ningún

museo (quizás la colección de arte español de la baronesa Thyssen en Málaga es la que más se asemeja). Obras de género histórico como las de Francisco Domingo e Ignacio León, entre otros, que llevan a una selección más cuidada, primero del Realismo con Fortuny, Carlos de Haes, Agustín Riancho y Martín Rico; una representación más que solvente de la pintura naturalista y regionalista, con obra de Luis Menéndez Pidal, Ignacio Pinazo y Álvarez de Sotomayor (con un imponente retrato Los señores de Saridakis, posando en su vehículo); y lo más destacado, con las tendencias de las nuevas formas de expresión de finales de siglo, a caballo entre finales del XIX y principios del XX, está presente con obra de gran calidad de Aureliano de Beruete (un maravilloso paisaje, Grindelwald, de 1906), Eliseo Meifrén, Cecilio Pla o José Moreno Carbonero, que es una delicia contemplar.

El plato fuerte de la exposición son las salas dedicadas a Sorolla, que contienen la explosión de color y luz que todo visitante espera, con obras clave reproducidas habitualmente en libros de arte destinados al gran público, como *El remero*, 1908, retrato de Vicente Rocabert, marinas y escenas de niños, retratos de gran formato de personalidades burguesas de la época. Una maravillosa selecicón que incluye casi toda la iconografía del pintor valenciano. Hay que destacar la *Vista de Toledo*, 1913 y, como curiosidad, un cuadro firmado y dedicado a su colega Sargent.

Habitualmente, el tándem Sorolla y Zuloaga (también con alguna obra en la muestra) suele acaparar toda la representación en las muestras de esta época, pero en la exposición se puede disfrutar del nutrido grupo de pintores españoles que, siendo menos conocidos por el gran público, están presentes con todo merecimiento: Valentín Zubiaurre, Francisco Iturrino, Romero de Torres y Evaristo Valle. Es destacable también la última obra que pintó Darío de Regoyos, que se expone en una de las salas.

El Modernismo es el final apoteósico de la exposición, con

excelentes obras de Santiago Rusiñol (y su cuadro muy reproducido bibliográficamente *Grand Ball*,1891), Hermé Anglada Camarasa con una sala prácticamente para él, Ramón Casas (con el espectacular *Retrato de Catalina*, 1898, y otras estupendas obras) e Isidre Nonell y sus retratos de gitanas.

La exposición gusta, y mucho, a todos los visitantes y acerca al gran público a una etapa del arte español eclipsada por la pintura francesa coetánea. Es también una buena ocasión para que el público especializado contemple unidos a los pintores del siglo XIX y principio del XX, en una selección con cuadros escogidos con gusto, como suelen ser los de los coleccionistas privados. Puede visitarse hasta el 31 de diciembre de 2020 gratuitamente.

Culturas de un océano sagrado

En 1771, tras el primero de sus viajes a Oceanía, el capitán Cook entregó un conjunto de objetos singulares al Conde de Sandwich, primer lord del Almirantazgo. Entre otras cosas, una gran talla de madera donde aparecen dos hombres y un animal, que tal vez sea un cerdo. Las dos primeras figuras son gemelas y se hallan unidas por las manos, y podrían formar parte de un esquema más extenso. Es posible que aquello decorase una casa aristocrática en Tahití. Se cree que este fue el primer objeto relevante que obtuvo Cook. Sería el ejemplo más temprano del coleccionismo de arte oceánico, pues en viajes anteriores, ni españoles ni franceses trajeron recuerdos de dimensiones. Otra cosa es que ese objeto se considerase entonces una obra de arte, en el mismo sentido en que podemos considerarlo en la actualidad. Sea como fuera, arte o curiosidad, ese legado ha sido preservado con mimo hasta el presente. Esta talla, en concreto, se donó al Trinity College

de Cambridge y pasó de allí al Museo de Arqueología y Antropología de esa ciudad.

Esa y varios otras piezas de las que recogió Cook pudieron ver en la Royal Academy of Arts de Londres a finales de 2018, en una impresionante exposición que viajó a París en la primavera siguiente, al Musée du quai Branly-Jacques Chirac . El enorme marco geográfico del proyecto abarcaba desde Papúa Nueva Guinea hasta la Isla de Pascua, y desde Nueva Zelanda hasta Hawaii. Un territorio que, pese a sus dimensiones, y a la desproporción absoluta entre líquido elemento y tierras habitables, posee una importante coherencia cultural. Podríamos definirlo como el Mare Nostrum maorí. Un océano sagrado que no separó, sino que unió a esos pueblos de navegantes consumados. Peter Brunt y Nicholas Thomas, comisarios de la muestra, nos aclaran en el catálogo que "Cook descubrió territorios que ya habían sido descubiertos previamente, con estratos de historias y tradiciones de ocupación humana de muchas generaciones". Un principio rector de los comisarios ha sido dejar a lo europeo fuera de campo. No lejos de Picadilly, se puede ir al Museo Marítimo de Greenwich, y ver allí, por ejemplo, los testimonios que dejó William Hodges, el excelente pintor que acompañó a Cook en su segundo viaje. Nada de eso asomó en la Royal Academy ni se llevaría al Quai Branly, porque se decidió ceder todo el protagonismo a los creadores autóctonos, tanto antiguos como contemporáneos.

Es llamativa la relevancia dada por los comisarios al origen y al motivo por el que los objetos llegaron a sus colecciones europeas. El puro saqueo alimentó muchos museos de antigüedades griegas o mesopotámicas, pero no es el caso, nos recuerdan, en el arte oceánico. La mayoría de las piezas se obtuvieron gracias a intercambios o regalos. A la función primera del objeto se suma la consideración de obsequio. De ahí que varios ensayos del catálogo aludan al antropólogo Marcel Mauss, autor de un libro célebre donde este asunto, y

donde se recuerda que, en Polinesia, la obligación de dar iba unida a la obligación de recibir. La inevitable lectura estética y vanguardista de estas piezas tradicionales, sobre todo en los textiles, tiene más que ver con Malévich que con Picasso, en cuanto a que suman lo sagrado a lo utilitario. Su belleza se puede definir, en ocasiones, como terrible, o en otras como suntuaria, y se corresponde con el propósito del ofrecimiento, que puede ir desde una afirmación de poderío, hasta una apertura de relaciones diplomáticas. Una de las tallas más raras y bellas aquí exhibidas, es la figura de A'a, procedente del British Museum, una imagen hueca, con función de relicario, plagada hasta por treinta imágenes más pequeñas. Al parecer fue entregada a los misioneros en 1821 como testimonio de la conversión de los nativos de Raiatea al Cristianismo.

En cuanto a los artistas contemporáneos, varios de ellos critican o reutilizan esa mirada occidental que, indicaba, sólo se intuye "en ausencia" en las obras históricas. La pieza más llamativa es, sin duda, la enorme videoinstalación de Lisa Reihana. En ella, los personajes de un tópico e idílico papel pintado del XIX cobran vida, y pasan a escenificar los conflictos reales del imperialismo en las antípodas. Pero son más interesantes, en mi opinión, las fotografías de Fiona Pardington. Se trata de una revisión sobria y elegante sobre la memoria de los antepasados, un asunto esencial para las culturas del Pacífico. Esta neozelandesa ha trabajado sobre una galería de bustos de bronce, realizados en Francia tras cierta expedición antropológica, imágenes propias de la obsoleta ciencia de la Frenología. Es un ejemplo de cómo la memoria de unos pueblos, conservada lejos de ellos, e incluso envuelta en malos entendidos, puede recuperarse para iluminar s u contemporaneidad.

El pintor y su perseverante biógrafo

José Antonio Val, licenciado en Historia del Arte y crítico del contemporáneo en publicaciones impresas y asiduo en esta revista digital, es ante todo un investigador de largo recorrido en sus pesquisas. Silencioso y perseverante, como ha demostrado en esta publicación monográfica sobre un artista aragonés del siglo XX.

Eligió al pintor, Juan José Gárate, por razones de paisanaje al haber nacido en 1869 en Albalate del Arzobispo, de donde son también las raíces familiares de este su investigador, y por la extensa obra pictórica realizada hasta los setenta años de su vida, de la que en 1991 —Concepción- la hija mayor del pintor, hará donación a la Diputación General de Aragón, de un gran número de obras de su padre, datables desde finales del siglo XIX hasta el año de su accidental fallecimiento en Madrid.

Del meticuloso trabajo investigador que ha llevado a cabo durante largos años, dan fe los 253 títulos de publicaciones que ha reunido al final del libro, a modo de colofón científico, en la relación bibliográfica, agrupada en fuentes documentales, de las que destacan los artículos de prensa, y en estudios de autores muy diversos.

Presento la selección bibliográfica al principio de esta recensión crítica, a modo de tarjeta de presentación moral de este investigador freelance; especie poco frecuente en el entorno de los que nos dedicamos al conocimiento y difusión del arte contemporáneo avalados por la institución universitaria y por proyectos de equipos de investigación. No han sido estos los términos protectores en los que ha podido

moverse José Antonio Val para realizar esta publicación que, sin embargo, han acogido las Prensas de la Universidad de Zaragoza en una esmerada edición.

Ha estructurado el libro en cuatro apartados de distinta extensión, pero integradores de todas sus facetas biográficas.

Uno primero sobre los antecedentes familiares de este pintor de padre de origen vasco establecido en este pueblo de agricultura próspera de la provincia de Teruel. La clave fue, como desvela el investigador, la presencia de un tal Santos Gárate, procedente de Azcoitia, que a finales del siglo XVIII se estableció en Albalate como maestro constructor, coincidiendo con el comienzo del episcopado en Zaragoza del vasco-navarro Agustín de Lezo, promotor, por ejemplo, de la construcción del puente de este pueblo, secular residencia veraniega arzobispal. Y ahí empezó la saga familiar de los Gárate artistas.

Juan José era el menor de seis hermanos, de los que los dos mayores varones, Santos y Ricardo, trastearon con los pinceles, que abandonarán por los oficios de maestro de obras, mucho más sustanciosas, el primero y por la fotografía de salón y de campo el segundo, merecedor de un estudio investigador.

Le sigue un breve epígrafe obligado, para la fijación del año de nacimiento del pintor, que descubrió en el Archivo Diocesano de Zaragoza y establece en 1869, un año antes de la que venían repitiendo las publicaciones.

Una cuestión menor, pensarán, pero indicativa del rigor investigador del autor, que le da pie en el siguiente capítulo para confeccionar una pormenorizada cronología del pintor con indicaciones esenciales de acontecimientos artísticos personales o de la fecha de los cuadros en su opinión más destacados.

El grueso de este estudio es el capítulo titulado "De la formación a la plenitud artística" con ocho epígrafes en los que aborda la vida y obra de Gárate. Es el capítulo de José Antonio Val como investigador, mientras que en el siguiente, "Análisis del lenguaje visual del artista", Val se manifiesta como crítico de arte con otro lenguaje expositivo.

Un último y esclarecedor capítulo es el de "Gárate en el recuerdo" que nos aproxima a la fortuna de su obra. ¿Dónde se encuentran sus pinturas y qué trascendencia han tenido para la historia del arte y la cultura de Aragón de los primeros treinta años del siglo XX?

El paso del tiempo es rigurosamente selectivo y a veces despiadado con los artistas. Las pinturas de Gárate están en colecciones institucionales, de las que quiero señalar las galerías de retratos oficiales de las mismas y que, a mi juicio, son lo más compacto y sólido de su producción artística en este género, tanto de sus años en Zaragoza como durante su estancia definitiva en Madrid.

Fue Gárate uno de los retratistas de mayor solvencia y reconocimiento en la Zaragoza de los años en torno a la Exposición Hispanofrancesa de 1908, méritos compartidos con los pintores Mariano Oliver (seis años mayor y muy solicitado pintor de retratos) y Francisco Marín Bagüés (diez años más joven, con el que tuvo confianza mutua).

De aquel año de la Expo. es **la** más sobresaliente de las pinturas, y de buen tamaño, de Gárate que tituló *Vista de Zaragoza*, propiedad de la Diputación provincial. Es un cuadro emblema del momento de prosperidad y optimismo de Zaragoza y a la vez síntesis de sus géneros pictóricos predilectos: los retratos de una docena de los más célebres personajes aragoneses de la ciencia, la pintura, la literatura o la economía, entre los que se incluyó en un extremo el propio pintor, el paisaje risueño de la vega de Zaragoza, vista desde el Cabezo, cerca del canal Imperial, que evoca la

visión de la pradera de San Isidro de Goya, y la exaltación de la jota con un nutrido grupo bailándola en un segundo plano.

Juan José Gárate ha llegado hasta nosotros con la etiqueta de pintor regionalista. Y como tal había sido reconocido a partir de una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1904 por una escena ambientada precisamente en el aludido puente de Albalate del Arzobispo.

Hasta su marcha a Madrid en 1911 es, a mi juicio, el período, breve, pero de lo mejor de su pintura de inspiración regional, sobria y hasta monumental. Después, sobreabundaron hasta la náusea los cuadros de baturros sonrientes, de luminosos y gruesos empastes, que tan favorable acogida tuvieron en vida del pintor entre la burguesía madrileña y zaragozana y que la opinión posterior simplificará rutinariamente con este nombre castizo de zarzuela y chascarrillos que tanto contribuyeron entonces a encumbrar el aragonesismo baturro.

Merecía este pintor, tan internacional en los años de su formación en Roma y en los viajes a Alemania y empero tan regionalista cuando se afincó en Madrid, un estudio como el que le ha dedicado nuestro investigador para desentrañar los avatares de su biografía y las circunstancias de su actividad pictórica

Cuando Nadar fue fotógrafo: el vértigo de la modernidad

Siendo enorme el agradecimiento que hay que tener a la editorial Casimiro por haber publicado la traducción de un libro que se ha hecho desear (tampoco la edición inglesa es muy anterior, vio la luz en 2015), es una pena el título que ha decidido darle. La personalidad de Nadar, la trascendencia de su obra y el espacio de sociabilidad que constituyó su estudio no se corresponden con este libro pensado como sus memorias, cualquier lector que no esté avisado se quedará un tanto perplejo si es que no le resultan un poco insulsas. Cierto que el subtítulo, "París en los inicios de la fotografía", orienta sobre los motivos del cambio y la eliminación del título original que dio el autor cuando publicó el libro en 1900: "Cuando yo era fotógrafo". El cambio apunta a que los editores no tenían confianza en que el público general supiera quien era Nadar, ni por tanto donde y cuando vivió. Si estamos en lo cierto y ese ha sido el motivo, parece entonces oportuno comenzar por aquí para después adentrarnos en el escrito, pues situado en su contexto se puede tener una opinión más proporcionado del significado o la trascendencia del libro y su oportuna traducción. Leer a Nadar resulta entretenido y a la vez es un modo fácil para seguir el recorrido de la fotografía considerada primero como espejo, defendida luego como arte, y reconocida finalmente como máscara, un devenir que expresa por si mismo no solo la contemporaneidad entendida en términos históricos sino también en la actualidad.

Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar, tuvo una longeva y activa vida en París donde nació en 1820 y murió en 1910. No es exagerado afirmar que Nadar conoció el mundo —eso era entonces la ciudad del Sena-, antes, durante y después de la fotografía. Sus múltiples inquietudes y curiosidades hacen imposible etiquetarle. En la gran exposición retrospectiva de 1965 — preparada por del departamento de estampas de la Blibliothèque Nationale, entonces bajo la dirección de Adhémar (accesible Jean https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6456858c.r=Nadar%201965 ?rk=21459;2) -, ya se hacían eco de la vitalidad prodigiosa y el carácter emprendedor de este estudiante de medicina que pronto ejerció de periodista —razón por la que siempre se

consideró un hombre de letras-, fue un caricaturista muy conocido y un emprendedor que se aventuró en la navegación aérea, dando a esta actividad implicaciones patrióticas e inspirando a Julio Verne su viaje en globo. Pero, el título que Nadar dio a su libro muestra que se sintió ante todo fotógrafo y no hay duda de que fue uno de los más famosos de su época tanto por la calidad de su obra —sobre todo de sus retratos-, como por el interés de sus investigaciones y su disponibilidad a ponerse tras la cámara para colaborar en proyectos científicos. Entre estos últimos se encuentra las seis fotografías realizadas en 1860 de un hermafrodita cuya finalidad era el estudio por lo que no fueron comercializadas: se piensa que Nadar trabajo por solicitud del director del hospital municipal de París donde se trataba de retratar las patologías y los pacientes con la mayor veracidad y arte posible.

A tan activa y creativa personalidad le correspondió además una rica sociabilidad. Como es sabido, la sociabilidad es esa faceta de la vida intelectual que supone un reto a la sociedad dominante ya que se fundamenta en la reunión de personas que comparten gustos, ideales, sueños y frecuentan salones, tertulias, cafés sociedades, etc., con el objetivo de fomentar los valores sociales y el intercambio de ideas para hacer progresar el conocimiento. Si hiciera falta demostrar la sociabilidad de Nadar, la larga nómina de gentes que se relacionaron con el o la iniciativa malograda de hacer su propio "Pantheon" -cuatro estampas gigantes en las que reuniría los retratos de actores, músicos, artistas y escritores de las cuales solo completó esta última con 250 figuras- serían suficiente. Pero en ese reto a la sociedad dominante todavía es más ilustrativo que en su taller se inaugurara, cuatro meses después de la formación de la Sociedad Anónima de Pintores, escultores y grabadores en París-creada para hacer frente a la Academia y el arte académico-, la primera exposición de pintores impresionistas en 1874 y que Monet pintara su famosa vista del Boulevard des

Capuchines desde las ventanas de ese taller. En opinión de Nadar: "Los impresionistas barrieron todo esto [el paisaje histórico de la pléyade fuliginosa de las glorias del museo de Versailles], pero ¿quién podría estar resentido con ellos, a pesar de algunos errores cometidos? Si queda algún premiado de esta Santa-Elena todavía reacio a la escuela del «plen air» a nuestro bravo Manet, primero despreciado, cuestionado todavía, que se consuele volviendo a contemplar *El juramento de los Horacios*, *El rapto de las Sabinas* [ambos de David] y Atala en la tumba de Chactas [Girodet-Trioson]" (p. 134).

Nadar fue el decano de la fotografía operativa en un momento en que el medio afrontaba una nueva crisis de vulgarización, la de André Adolphe Disdéri y su "retrato de tarjeta de visita" no fue menor. Es muy atractivo leer cómo trata este asunto y la personalidad de tan activo empresario-fotógrafo, su triunfo y su fracaso (pp. 141-145). Pero en 1900 ya había entrado en escena la Eastman Dry Corporation —germen de la futura multinacional Kodak-, con la comercialización del rollo de película continua y su famoso eslogan publicitario: "Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto" (You press the button, we do the rest). Definitivamente había nacido la fotografía comercial con la clara diferenciación de trabajos y funciones: los proveedores de material, los que hacen la toma y los encargados del procesado. La fotografía pasaba a estar al alcance de cualquier aficionado, al tiempo que abandonaba las primitivas técnicas artesanas y manuales por modernos procedimientos industriales y mecánicos. El fotógrafo podía limitarse a captar las imágenes (composición e iluminación), olvidándose de elaborar las emulsiones y de efectuar el proceso de revelado del negativo.

La emergencia de Kodak, compañía que pronto fue hegemónica, dejó en un segundo plano esa prevalencia de la competitividad de Francia y el Reino Unidos que se inició con el daguerrotipo y el talbotipo y tuvo implicados a artistas y científicos —wisemen ysavants como John Herschel (1792-1871) o Joseph

Nicéphore Niépce (1765-1833)—, en ambas orillas del Canal de la Mancha. Es en este periodo, cuando ya "el genio de la patria" entra en abierto declive para dar paso al "genio de la raza" que tantas tragedias ha causado, y no estoy segura de que se pueda hablar en pasado, es en el que hay que situar el relato de Nadar.

Escrito cuando hacia años que había dejado de hacer fotografía, Nadar se sitúa en el papel de testigo y actor de lo que ocurrió. Esta dualidad de papeles hace que hable de su fortuna y trayectoria - tan pronto habla de las prácticas comunes como de sus aportaciones personales al medio-, pero sobre todo que trate de transmitir el carácter extraordinario del evento desde la intensa experiencia emocional psicológica de ver lograda la fijación de la imagen de la cámara oscura, algo tan deseado por las generaciones precedentes, y parafraseamos el título dado por Geoffrey Batchen a su espléndido libro intencionadamente para animar a su lectura (Barcelona, Gustavo Gili, 2004). En este contexto entiende mejor que Nadar adopte u n sentido responsabilidad ante la historia a sabiendas de que es un relato que se hace con los retazos del pasado que quedan en el archivo y desde la subjetividad del que escribe: "... a falta de la gran historia que ya no sabemos hacer, recogemos las migajas de la pequeña [...] Con mayor motivo, creo que seguramente será de utilidad para los investigadores especializados en el pasado dejarles algunas indicaciones, bien que sumarias, sobre nuestros principales profesionales, obreros de primera hora a los que hemos conocido o con los que simplemente hemos coincidido. Esta tarea le corresponde a aquel que, gracias al privilegio relativamente envidiable de los años transcurridos, es hoy el decano de la fotografía operativa; y es esta una tarea que ha de cumplir ahora que todavía es posible" (pp. 131-132). Esa idea de pérdida documental la constata el propio fotógrafo en la dedicatoria que incorporó, junto a su autorretrato, en la única estampa de su panteón: "dédicace/ Au Monsieur que je regrette assurément

d'avance ne pas connaître et qui le 2e jour de la 3e lune de l'an 3607 courra les ventes comme un chien perdu pour acheter à Prix d'or cet esemplaire devenu introuvable et dont il ne pourra se passer pour son grand travail sur les figures historiques du XIXe siècle nadar [dedicatoria / Al Señor, a quien ciertamente lamento de antemano no conocer y que el segundo día de la tercera luna del año 3607 realizará las ventas como un perro perdido para comprar a precio de oro este trabajo que se habrá vuelto imposible de encontrar y que del que no podrá prescindir para su gran trabajo sobre las figuras históricas del siglo XIX nadar]".

La lectura de Nadar, auténtico apóstol del progreso, devuelve además a una doble realidad más certera que el espíritu con el que fue recibida la mismísima fotografía analógica: realidad de que el vértigo es algo connatural a los descubrimientos humanos. Es ese vértigo sentido desde los tiempos más remotos, constante y continuado, que hace que vivir siempre haya sido apasionante para unos, injusto para otros, y difícil y complicado para la mayoría, si no para todos. Y en paralelo, Nadar también hace constar que ese proceso de innovación constante siempre ha alumbrado a seres ingenuos, charlatanes con experiencias pseudocientíficas, timadores e indecisos. Es interesante constatar cómo la indecisión puede llevar a un rechazo que acaba por ofuscar las mentes más preclaras en la búsqueda de atención, resultando al final en una "pose" de la que resulta difícil desprenderse: para Nadar eso es lo que les ocurrió a Honoré de Balzac (1799-1850), Théophile Gautier (1811-1872) y Gérard de Nerval (1808-1855), que acabaron convirtiéndose en "espectros" (el entrecomillado es de Nadar, p. 12).

Esa participación del espíritu del progreso le llevó a Nadar a fotografiar el París subterráneo, poniendo a prueba sus investigaciones sobre la iluminación artificial. Con ello abrió también un nuevo horizonte estético para la fotografía que, si bien no le fue reconocido en su momento, él mismo se

encargó de situar en el devenir del arte al definir los pasadizos estrechos de cloacas y catacumbas como un "buen desafío para la imaginación de Piranesi" (p. 81). Las catacumbas y cloacas parisinas se tragaban de manera estacional a los curiosos que, en fila india, recorrían el subsuelo en visitas guiadas a pesar de que "lo pintoresco" se agotaba enseguida debido a que en ello no había "ninguna variedad, y por más que volviésemos no veríamos nada nuevo". Pero, como explica Nadar: "Esta palabra misteriosa -Catacumbas- excita por si sola una curiosidad que, aunque data de lejos, ha seguido incubándose con el paso del tiempo. No todo el mundo tiene la oportunidad, el tiempo libre o la intención de bajar aquí: de modo que por eso hay razones suficientes para hacerlo" (p. 72). Fueron numerosas las dificultades técnicas que tuvo que salvar el fotógrafo, entre ellas las derivadas de la representación para generar verosimilitud y recrear el realismo cotidiano: "Me había parecido conveniente la creación de un personaje que nos fuese útil, no desde el punto de vista pintoresco sino para indicar la escala de proporciones, una precaución que con demasiada frecuencia no tomaban los exploradores, y cuyo olvido a veces nos desconcertaba. Para dieciocho minutos de posado me hubiese sido difícil conseguir que un ser humano se mantuviese en una inmovilidad absoluta. Intenté superar la dificultad con muñecos a los que vestía y preparaba lo mejor posible para la puesta en escena: esto dificultó nuestras tareas" (p. 85).

En cuanto a la representación, es interesante que en el capítulo que les dedica se hace eco de la "fatuidad de algunos hombres, y de la preocupación permanente por su «apariencia» que tiene la mayor parte de ellos. Y aquellos que finjan parecer los más despreocupados son precisamente los que están más enfermos" (p. 89). Nadar trata de la construcción de la identidad a través de la fotografía, de la importancia de la opinión del fotografiado, de las reacciones de las personas cuando veían su rostro atrapado en el papel, de la pose, el posar y la falta de naturalidad como pauta de comportamiento

para lograr un buen estilo, un estilo de clase. La continuidad del género del retrato y el protagonismo del mismo género en la práctica de la fotografía se hace constante en el libro. Nadar denuncia la práctica costosa y detestable del retoque, pero admite que se hizo rutinaria a partir de la década tras el éxito del alemán Franz Hanfstaengl (1804-1877) en la Exposición Universal de París de 1855. Al hablar de la casa Mayer y Pierson, a la que "todo el mundo acudía", ilustra sucintamente la situación: "Su fábrica de retratos instalada en pleno bulevar se ceñía muy provechosamente a una única forma, e incluso a un formato más o menos único, especialmente práctico para los pequeños espacios de nuestras viviendas burguesas. Sin ocuparse de la disposición de líneas según el punto de vista más favorable al modelo, ni de la expresión de su rostro, ni de la forma en que la luz tenía que iluminar todo esto, se instalaba al cliente en un lugar invariable y se sacaba de él un solo cliché, mate y gris, deprisa y corriendo. Apenas lavada la prueba, pasaba inmediatamente a la mesa del pintor oficial, el cual había tomado sus notas; unas notas elementales, como las de un pasaporte: color de tez ordinario, ojos azules o marrones, pelo castaño o negro; y el producto -pagado por adelantado- se le entregaba al cliente, cortado y enmarcado, en un sobre" (p. 135).

Especialmente atractiva resulta la descripción donde Nada habla de la contribución de la fotografía a la fascinación de ese París que se ofrecía como nueva doncella al paseante consumidor de escaparates y la existencia de múltiples públicos en el aprecio del medio. En cuanto al primer tema, los hermanos Bisson abrieron en la rue Garancière "una tienda suntuosa donde desplegaron ante un público maravillado sus muestras de la biblioteca del Louvre y de las vistas de Suiza, con unas dimensiones desconocidas hasta entonces [...] La tienda de Bisson hizo furor. No era solamente el lujo extraordinario y el buen gusto de la instalación o la novedad y la perfección de los productos que hacían que el paseante se detuviese. Había también mucho interés por contemplar a través del

cristal de los escaparates a los ilustres visitante, que se sucedían en el gran diván circular de terciopelo de oreja de oso pasándose de mano en mano las pruebas del día" (pp. 138-139). En cuanto a los públicos en la exposición de 1855, Nadar comenta el modo en que elcomún de las gentes "se agolpaba con una curiosidad anhelante frente a los numerosos retratos de personajes famosos a los que no conocía todavía, bellezas procedentes del espectáculo que no habían podido contemplar más que de lejos", mientras los "iniciados, los especialistas examinaba las pruebas indelebles de Poitevin, Moitessier, Topeneaud, Charles Nègre, Baudrand y La Blanchère, y las litografías de Lemercier" (p. 146).

Nadar se ocupa también de la cuestión del secreto profesional y transmite el nuevo lugar que pasó a ocupar el fotógrafo en los ritos de paso, entre los cuales el de la muerte tuvo un lugar especialmente relevante. Más allá de la anecdótica situación en la que se vio por tratarse de una familia española donde apenas si alguien hablaba francés, el fotógrafo expresa su empatía y, con ello, hace tomar conciencia del sentimiento, es decir, remite al afecto, el deseo y el duelo barthesiano: "Si hay una obligación penosa en la fotografía profesional es la forzosa sumisión a estos protocolos funerarios, que no se pueden evitar. Y no es solo el hecho de caer, como esta vez, en medio de un sufrimiento contra el que nada puede hacerse -muestras de dolor tan crueles y desgarradoras a veces que, aunque ajenas, llegan a volverse propias sin poderlo evitar- sino también la evocación que le asalta a uno mismo al recordar otra situación de duelos personales, volver a encontrarse súbitamente con antiquas penalidades que permanecían adormecidas: heridas cicatrizadas, en definitiva, que se reavivan y vuelven a sangrar con una intensidad lancinante" (p. 100).

Hasta la fecha no se ha organizado en España ninguna gran retrospectiva de Nadar y sus fotografías. Probablemente cuando se organizó la exposición *Nadar* por el Musée d'Orsay y The

Metropolitan Museum of Art en 1994 no existía por aquí el ambiente propicio para alojarla —recordemos, por ejemplo, que PhotoEspaña no comenzó su andadura hasta 1998—, pero parece llegado el momento y la traducción de su libro es un excelente punto de partida para que alguna de las instituciones dedicadas al medio tome la iniciativa.

Díaz Pardo y la recuperación del arte gallego en los artículos de prensa

Isaac Díaz Pardo es una figura clave en la cultura gallega, así lo avala su amplia producción periodística compuesta por quinientos catorce artículos de prensa redactados entre 1963 y 2009, y publicados en medios gallegos como La Voz de Galicia, Faro de Vigo, El Correo Gallego, y A Nosa Terra, este último de Argentina. El conjunto de estos textos se compilan en la extensa obra que aquí presentamos, y que pasa a convertirse en una de las más exhaustivas del galleguista, junto con A luminosa mirada dos ollos de Isaac. Isaac Díaz Pardo. Obra dispersa (2012). Tal y como se deduce en ambos estudios, la lengua predominante en este polifacético intelectual es el gallego, especialmente a partir de 1980, quedando reservado durante los años de la dictadura franquista a los artículos que escribió en Buenos Aires. Recupera la lengua gallega por tratarse de un factor identitario ligado a la tradición que debía restablecerse, al igual que la vanguardia artística, ambas fueron víctimas de las represiones que el franquismo ejerció en los miembros de esta generación. De tal modo que, el grupo Os Novos quedó desmantelado y Díaz Pardo asumió la ardua tarea de reconstruir la historia de Galicia a través de

diferentes iniciativas culturales, como la labor periodística, con el fin de rescatar los nombres de aquellos intelectuales, amigos de su padre, el escenógrafo Camilio Díaz Baliño, que habían formado parte de la intelectualidad santiaguesa: Luis Seoane, Otero Pedrayo, Castelao o Lorenzo Varela. Algunos de estos volvió a encontrar en el exilio bonaerense, donde surgió la creación del Laboratorio de Formas, un proyecto memorialista ideado en Buenos Aires en 1963 — el mismo año con el que se inicia este libro-, y que daría lugar a la creación de la Ediciós do Castro, el Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside, la Fábrica de Cerámica, el Seminario de Sargadelos, el Instituto Galego de información y la red de Galerías Sargadelos.

La prensa es el reflejo del puente cultural que este intelectual mantuvo entre Argentina y Galicia, participando activamente a un lado y a otro del Océano Atlántico. Asimismo, mostró un gran interés por la memoria de la República, la Guerra Civil, la realidad histórica y social del noroeste español, y también por la cultura culta y la popular, el diseño y los artistas gallegos, tal y como reflejan sus artículos. De hecho, habría que puntualizar que "Díaz Pardo no es un periodista al uso ni un articulista político [...] sino un emprendedor que con Luis Seoane creó un paraíso de arte, industria y comunicación con el que homenajeó al pueblo gallego. Es por eso que también es un ciudadano comprometido con las causas de su tiempo" y luchó por restablecer la fragmentada del movimiento renovador gallego, rescatando del olvido los artistas de esta generación. Atribuye a este grupo de intelectuales, compuesto por Colmeiro, Torres, Mazas, Maside, Souto, Castelao o Seoane, entre otros, la unidad de ruptura ante las formas plásticas poco originales vigentes en los años treinta, y la búsqueda de un nuevo cauce, asimilando las formas y los estilos propios románico y barroco, pero con un principio diferenciación basado en las nuevas invenciones y conquistas técnicas. La incorporación de elementos medievales tanto en la

temática como en las formas se encuentra en la cerámica, el grabado, la poesía y la pintura de Seoane, con el fin de constatar las verdaderas raíces de Galicia, para que, según el pintor, "los gallegos al mismo tiempo que las utilizamos nos enteremos de que Galicia tiene una historia importante". En este sentido, Díaz Pardo da paso a la explicación de los grabados abstractos de Seoane, buscando una aproximación entre la obra y el espectador, en esta "distancia entre el que hace y el que mira". Asimismo, le recuerda como un luchador de las causas progresistas, que supo adaptar la vanguardia histórica a las nuevas relaciones sociales, compromiso que le impulsó al exilio en 1936, al inicio de la Guerra Civil. Desde Argentina continuaría luchando, utilizando como soporte la obra gráfica y la literaria, dando lugar a obras como Fardel de eisilado, obra clave en la poesía y el pensamiento gallego.

Asimismo, en estos artículos se presta atención al diseño de Walter Gropius, pues no hay que olvidar que la Bauhaus tuvo una gran influencia en el desarrollado del Laboratorio de Formas. De hecho, Díaz Pardo considera, con respecto a Gropius, que es la "creación más importante que él movilizó y que ha operado en este campo en todos los tiempos". Destaca la que dejó en la arquitectura moderna, pero también en el arte aplicado, además de allí salieron figuras tan extraordinarias en el arte como Kandinsky y Paul Klee. El cambio de dirección con Mies Van der Rohe al frente duró poco tiempo, suprimiéndose en 1933 "en una de las cacerías de gobierno nazi". Díaz Pardo brujas del analiza las consecuencias de los fascismos europeos y la interrupción que supuso en la evolución artística y estética, pero también habla de los regresos de los desterrados a sus tierras de origen, aunque en el caso de Castelao se trataba de un retorno póstumo; y de la desmemoria de figuras como Granell. Llegó a plantearse "¿Qué pasó para que un gallego tan importante en el mundo fuese tan desconocido en su tierra?", y seguidamente lamenta que "hay muchos interesados en que no se sepa la importancia fundamental que tiene para la cultura española la cultura del exilio y de los que padecieron la historia". Ante esa necesidad de recuperar del olvido y restablecer el discurso interrumpido por el franquismo, Díaz Pardo asume la labor de poner en valor la trayectoria de estos intelectuales a través de diferentes iniciativas, como los artículos de prensa y la puesta en marcha, junto a Luis Seoane, del Museo Carlos Maside, la primera institución que expuso obra de los artistas de la diáspora y restableció la memoria del movimiento renovador.

Otras de las reflexiones que plantea Díaz Pardo es la cultura, pues "la cultura como se quiere entender hoy cosa reciente", señala el galleguista, guien además indica incorporación de este término en el Diccionario de la Academia no tuvo lugar hasta principios del siglo XX. Se trata de un concepto amplio que abarca la lengua, el arte y todos los sistemas de comunicación, es decir, es semejante a la civilización, y que en el caso del ámbito gallego se ha encontrado con diferentes problemas. En el afán por consolidar la cultura del noroeste español, este intelectual presenta varias exposiciones de figuras relevantes, como fue la muestra de Seoane, Patiño y Marinhas del Valle en el Centro Galego de Arte Contemporánea, donde se recuerda la relación establecida entre los dos primeros, tras encontrarse en Argentina, produciéndose una total comprensión de sus compromisos y modos de creación, que junto al ensayista y dramaturgo del Valle, mantienen un estrecho vínculo con el galleguismo. Asimismo, se presta atención al pintor Laxeiro, cuya obra se promueve en la fundación que lleva su nombre y que ha sido la encargada de homenajear el centenario del pintor mediante una reflexión de su obra plástica, para "entenderla, valorarla y proyectarla en el futuro, pues ya no quedan vivos los que trabajaron en el tiempo de Laxeiro". Uno de los últimos artículos está dedicado a Maruja Mallo, con motivo de la exposición que la Caixa Galicia de Vigo celebró en 2009, una muestra que califica de "excepcional" por la selección de la obra y su autenticidad; aunque no hay que olvidar, en palabras de D. Pardo que las

cajas de ahorro modernas son "las servidoras del pueblo en la que fueron creadas". De hecho, ya en 1993 esta misma entidad celebró una colectiva compuesta por M. Mallo, Eugenio F. Granell y Urbano Lugrís, que reflexionaba sobre el surrealismo gallego, y que coincidía con la retrospectiva de la obra de Eugenio Granell. Por tanto, Díaz Pardo hace una profunda reflexión sobre el arte y la cultura gallega a través de los artículos de prensa que, por primera vez, se publican todos reunidos, convirtiéndose este libro en una valiosa fuente de información para conocer de cerca las principales inquietudes del nacionalismo gallego.

La nueva figuración de Pablo Merchante.

De entre los artistas que se decantan por la pintura como medio plástico, los hay que siguen apostando por la tradición y la tríada configurada por los géneros del paisaje, la figura y el bodegón; también los que confían en las directrices contemporáneas de la pintura expandida o monocromática, y por último, los que se mantienen en equilibrio entre ambas aptitudes, apreciando la herencia de la historia del arte en sus diferentes fases desde el interés por las tendencias más actuales y radicales en el uso del color. En este último grupo parece encontrarse el onubense Pablo Merchante (Bollullos Par del Condado, 1979), quien desde el pasado 24 de octubre expone su muestra individual *Goza cuello*, *cabello*, en la galería sevillana Di Art Gallery.

Si bien hasta hace algunos años su pintura se desarrollaba en torno a la identidad del individuo desde una óptica borrosa en la creación de sus rostros, en la actualidad por el contrario son los rasgos de la cabeza los que insuflan a las pinturas la esencia más descriptiva y sensual de sus modelos. Mientras que en sus obras de 2015 para la muestra colectiva Podría ser cualquiera de nosotros, los sujetos eran construidos como partes del propio escenario urbano, obras recientes como D. Gordon II o That´s swaggy consiguen en cambio estimular nuestra percepción a través de algunos detalles precisos que se vuelven aún más sugerentes en un contexto de formas y colores disueltos. Merchante parece de esta manera perseguir el propósito de Frenhofer en La obra maestra desconocida, tratando de reproducir la belleza de un detalle vivo y rescatado entre la maraña de pentimentos y gestos superpuestos.

La evolución de las obras sitúa al joven artista en un estado de gran expectación, ya que para los que seguimos su trayectoria, puede tomar a su antojo las aportaciones de maestros de la pintura figurativa sin dejar de atender a las puertas abiertas por Tuymans, Miki Leal, Newman, Ángela de la Cruz o Miguel Ángel Tornero. La estrategia que sigue le lleva al fragmento como canalizador de sus intereses, la autorreferencia de la propia pintura, permitiéndole trabajar la figuración desde la materialidad del pigmento, la inclusión del texto y la ruptura de las formas estudiadas en la realidad. Así se advierte en obras como Pink in the deep u Oasis Horror, donde los tonos rojizos y verdosos son potenciados por los espacios inmaculados de la tela que divide la imagen, reivindicando finalmente la autonomía de la pintura como realidad misma. Sus préstamos son en ocasiones indiscriminados, aproximándose en obras como La moldava al retrato que pintó Picasso de su mujer Olga sentada en un sillón, o en *Fragmento*, un pequeño lienzo en el que parece haberse atendido al efecto en exceso del flash en la fotografía.

El pionero de la fotografía en Zaragoza Mariano Júdez y Ortiz (1834-1874): nuevas aportaciones documentales y familiares

Hace ya más de una década, cuando presentamos la publicación y exposición sobre el gabinete del fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz en el palacio de la Aljafería de Zaragoza[1], algunos aspectos tanto biográficos y familiares, como de su propia producción fotográfica, quedaron pendientes de confirmación y ampliación para futuras investigaciones.

Entre ellos, un asunto crucial que confieso que, desde entonces, ha acudido a mis obsesiones de investigador con cierta frecuencia y al que, por fin, después de estos años transcurridos, voy a poder dar respuesta definitiva a través del presente artículo. Me refiero a las contradicciones puestas de manifiesto en la documentación exhumada en torno al año y al lugar de nacimiento del fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz.

Retomemos aquella primitiva investigación.

En torno al año de nacimiento de Mariano Júdez y Ortiz

Como ya exponía en la publicación de 2005, en uno de los álbumes fotográficos propiedad del pintor Bernardino Montañés (1825-1893) tuve la fortuna de encontrar el autorretrato entonces todavía inédito de Mariano Júdez, dedicado de su

puño y letra por el fotógrafo a su amigo Montañés. Sobre la lámina del álbum que lo albergaba, como era costumbre del pintor zaragozano para el caso de sus amigos ya fallecidos, una crucecita junto a una fecha marcaba el año de su deceso: «D. Mº Júdez + 1874 — Fotógrafo».

Disponiendo por tanto de la fecha de su fallecimiento, acudí en su día al Registro Civil con la intención de ampliar su información biográfica a partir de los datos que ofrecería su Acta o Certificado de Defunción. Dicho documento que transcribí en su integridad en el Apéndice Documental de la citada publicación de 2005, informaba de que:

[...] « Mariano Júdez y Ortiz, natural de esta ciudad, de cuarenta años de edad, fotógrafo, domiciliado en la calle de la Independencia número 7, había fallecido a las siete y media de la tarde del día de ayer en su referido domicilio, a consecuencia de Insuficiencia de la bálbula [sic.] mitral e hipertrofia consiguiente del corazón»

Así pues, si los datos expuestos eran correctos y nada hacía pensar lo contrario, en el momento de su fallecimiento Júdez contaba cuarenta años de edad. Luego su data de nacimiento debía remontarse al año de 1834.

Dicha acta funeraria indicaba, además, que en el momento del fallecimiento estaba casado con Tomasa Chinar, que no dejaba hijos de dicho matrimonio y que el finado era hijo de Pedro Pascual Júdez y Pascuala Ortiz, ambos de esta ciudad. Así mismo, que había otorgado testamento ante el notario Basilio Campos, con fecha de 2 de octubre de 1866.

Con estos nuevos datos, consulté en el Archivo de Protocolos Notariales el testamento de Mariano Júdez que, por cierto, resultó en buena medida decepcionante, debido a la ausencia de datos referidos a su gabinete, enseres y materiales fotográficos. Se trataba de un documento mediante el que ambos cónyuges testaban, uno en favor del otro, y en el que se

informaba como únicos datos novedosos, de la propiedad de una finca por parte del matrimonio en el término de Miraflores Sin embargo, aparecía aquí la primera (Zaragoza). contradicción con respecto a las fecha de nacimiento del fotógrafo. Según se indica en uno de los párrafos del citado testamento, ambos cónyuges, Mariano Júdez y Tomasa Chinar, en el momento de la firma del documento, el 2 de octubre de 1866, contaban treinta y cuatro años, respectivamente. Si este dato resultaba veraz y la presencia de la firma del notario Basilio Campos dando fe de ello, parecía concluyente, ambos cónyuges habrían nacido en 1832. Es decir, a efectos de lo que nos interesa, aparece ya la primera contradicción. El Acta de Defunción del Registro (1874) sitúa el nacimiento de Mariano Júdez y Ortiz en el año 1834, mientras que el Testamento (1866) lo situaba en 1832.



1. Autorretrato del fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz (Zaragoza, 1834-1874), posando en su propio estudio, 1864-1868.

En busca de necrológicas que pudiesen corroborar una u otra hipótesis cronológica, además de proporcionar, tal vez, nuevos datos profesionales o biográficos sobre el fotógrafo, consulté en la Hemeroteca Municipal la prensa local en torno al año de su fallecimiento, 1874. Tan solo el *Diario de Avisos de Zaragoza* dedicó apenas unas líneas al malogrado fotógrafo en su ejemplar del 28 de febrero. Pero, por suerte, sí hallé un nuevo hilo del que tirar, al encontrar en el mismo diario, la esquela funeraria que publicaron la viuda y hermanos de Júdez, mediante la que anunciaban el funeral en su memoria que tendría lugar el sábado 7 de octubre en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros.

Si el funeral se celebró en la parroquia de San Miguel, por lógica allí debía conservarse también su partida de Defunción[2] y, probablemente, los datos que obraran en la misma, darían respuesta definitiva a nuestra demanda. Al menos, eso fue lo que pensé en un primer momento. Dado que en el catálogo y publicación de la exposición de la Aljafería no tuve ocasión de reproducir dicho texto, aprovecho para transcribir íntegramente el contenido de dicha partida de Defunción:

«D. Mariano Júdez / El día 26 de Febrero de mil ochocientos setenta y cuatro, murió Dn. Mariano Júdez y Ortiz, natural de Zaragoza, parroquiano de esta Iglesia de cuarenta y dos años de edad, casado con Dª Tomasa Chinar. Recibió todos los Santos Sacramentos. No dejó hijos. Testó ante el Notario D. Basilio Campos y Vidal. Y pasadas veinte y cuatro horas, fue sepultado en el cementerio de esta Ciudad. De que certifico.

Lic. Julio Bernal / Ecónomo»

Como podemos leer, los datos de la partida de defunción parroquial, vienen a coincidir con los datos consignados en el

Testamento. Es decir, en el momento de su defunción, Mariano Júdez y Ortiz contaba cuarenta y dos años de edad. Así pues, habría nacido en 1832 y no en 1834, como indicaba, al parecer por error, el acta del Registro Civil.

Naturalmente, aproveché mi consulta del archivo parroquial de San Miguel de los Navarros para buscar ya entonces el documento que hubiera resultado verdaderamente irrefutable, su partida de Bautismo. Sin embargo, dicha partida no se conservaba entre sus libros sacramentales. Ni en los correspondientes al año 1832, ni tampoco en los de 1834.

Así pues, ante la coincidencia en la cronología propuesta de dos fuentes documentales diferentes, la notarial y la eclesiástica, consigné entonces en la publicación todos estos datos y la conclusión provisional que consideraba más probable como año de su nacimiento, el de 1832. En cuanto a su nacimiento en la ciudad de Zaragoza, todos los documentos parecían confirmarlo. Y, aunque su partida de bautismo no hubiera aparecido por el momento, no había ningún dato objetivo que permitiera dudar de ello.

Como digo, así quedaron las cosas. Pero debo confesar que, a pesar de haber llevado a cabo una sustancial labor de recuperación documental en torno a los datos biográficos y familiares del fotógrafo Mariano Júdez, desde entonces me acechaba una cierta insatisfacción en torno a la conclusión establecida, tanto para su año, como para su localidad natal.

En torno a su lugar de nacimiento: ¿Zaragoza o tierras de Navarra?

Pero, ¿por qué dudar también de su lugar de nacimiento? ¿Realmente había motivos objetivos para poner en cuestión la afirmación de que Mariano Júdez y Ortiz, uno de los pioneros de la fotografía en España, hubiese nacido en Zaragoza, tal y como consignaban los documentos consultados?

Como ya he relatado, el principal de los indicios que invitaba a la duda es la inexistencia en la parroquia de San Miguel de los Navarros de su partida de bautismo. Y no podemos pasar por alto que la misma celebración de su funeral en dicha parroquia podría hacer alusión, precisamente, a un posible origen navarro del fotógrafo o de sus antecedentes familiares. A ello hay que sumar una circunstancia, seguramente fortuita, pero que al olfato de cualquier historiador no hubiera pasado inadvertida: cuando Mariano Júdez fallece, su viuda Tomasa Chinar con el objetivo de mantener abierto el gabinete fotográfico, establece sociedad con un fotógrafo de oficio, Anselmo Coyne, procedente de Navarra. Pero, aún hay más.

Entre los visitantes más entusiastas de aquella lejana exposición de la Aljafería del año 2005, se encontraban dos hermanas, Mª Pilar y Mª Paz Zopetti de la Pardina, que resultaron ser descendientes indirectas del fotógrafo, por vía del que fuera su hermano, Hilario Júdez y Ortiz, su bisabuelo. Pues bien, entre los álbumes fotográficos que ambas conservan dentro de su legado familiar, se encuentra una foto de los hermanos Júdez, junto a sus respectivas esposas y a una de sus cuñadas. Dicho retrato fotográfico de grupo no fue tomado en Zaragoza, como sería lo normal, sino en Pamplona, en el gabinete del fotógrafo Leandro. Fotografía que reproducimos en el presente artículo y sobre la que nos detendremos más adelante. En suma, como vemos tal vez fueran solo indicios fortuitos, simples coincidencias... pero concluirán conmigo en que no parecía razonable descartar la posibilidad de que Mariano Júdez, tal vez, hubiese nacido en Navarra o, al menos, tuviese antecedentes familiares en dicha tierra.

Algunos avances parciales en la investigación: sus antecedentes genealógicos

Aquel trabajo y aquellas investigaciones, quedaron si no abandonadas, sí al menos aplazadas, puesto que la vida de los

investigadores no da tregua y nuevos proyectos fueron ocupando su lugar prioritario a lo largo de esta última década de investigación y docencia.

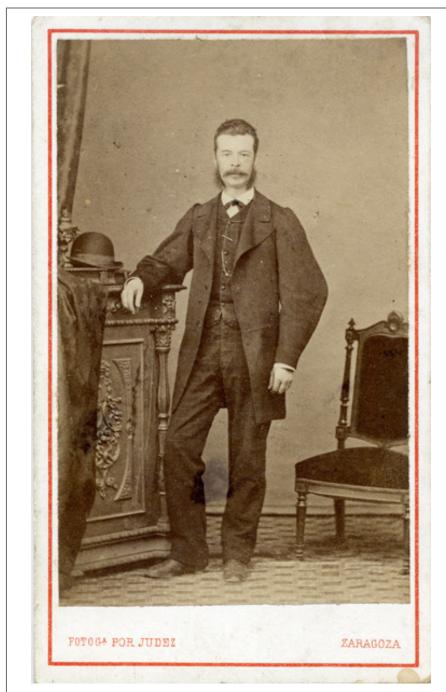
Durante ese tiempo, un nuevo descendiente, en esta ocasión de origen barcelonés y sin ninguna relación con las hermanas Zopetti de la Pardina, contactó conmigo al conocer, algo tardíamente, la publicación y catálogo sobre Mariano Júdez. Se trataba de Francisco Javier Júdez Pastor. Aficionado a los estudios e investigaciones sobre genealogía, desde hacía algún tiempo había ido adquiriendo cuantos materiales fotográficos relacionados con la saga de los Júdez, tanto de Mariano, como de su sobrino Joaquín, habían ido apareciendo en las páginas de venta y coleccionismo de internet. De hecho, dos de esos retratos adquiridos por Francisco Javier Júdez, concretamente los de los monarcas Amadeo I y la reina consorte, Mª Victoria del Pozo, formaron parte de la nueva muestra que comisarié posteriormente, con el título *Primeros tiempos de la* fotografía en Zaragoza. Formatos carte de visite y cabinet card (Galería Jalón, 2010).

Precisamente, Francisco Javier Júdez, durante sus búsquedas archivísticas llegó a identificar a una nueva pareja de fotógrafos de la saga Júdez, hasta entonces desconocidos. Hallazgo que recuerdo me comunicó de inmediato vía e-mail con gran entusiasmo ya en el año 2012. Se trataba del hermano del también fotógrafo Joaquín Júdez Luis, de nombre Julio y de su esposa Petra Tena, quienes al parecer trabajaron durante un tiempo en colaboración con su hermano Joaquín, en su estudio zaragozano. Para abundar, algo más si cabe, en esa hipotética relación de los Júdez con la vecina Navarra, toda esta información procedía de la partida de bautismo del hijo de ambos, de nombre Hilario José (nacido el 12 de mayo de 1889), conservada en la parroquia de Santa Ana de la población navarra de Buñuel. Según se indica en la misma, cónyuges" fotógrafos y vecinos de Zaragoza", residían "accidentalmente" en la citada localidad.



2. Retrato del niño y futuro fotógrafo Julio Júdez Luis. Fotografiado por su tío Mariano Júdez y Ortiz, 1864-1868

Además de facilitarme algunos que otros datos puntuales y pistas sobre los antecedentes familiares por él investigados, Francisco Javier me puso en contacto con otra descendiente, en este caso zaragozana, y perteneciente como él mismo a la Asociación Cultural de Genealogía e Historia de Aragón «Aragón Gen», institución sin ánimo de lucro fundada en 2006 por amantes y estudiosos de la genealogía que emprendió por aquel entonces una sistemática y altruista transcripción de los censos y padrones municipales aragoneses. Me estoy refiriendo a Pilar Gamarra Jerez, quien generosamente compartió conmigo el fruto de las indagaciones que había llevado hasta el momento sobre el apellido familiar Júdez, tanto en la consulta de algunos censos municipales de Zaragoza, como en la de los libros sacramentales de la parroquia del Pilar.



3. Hilario Júdez y Ortiz (Zaragoza, 1831-1906), hermano de Mariano y padre de los futuros fotógrafos Joaquín y Julio. Fot. Mariano Júdez, 1864-1868.

Con respecto a los censos del Archivo Municipal de Zaragoza, en una fecha ya tardía como la del censo de 1890, encontró la presencia de dos de los hermanos del, ya por aquel entonces fallecido, Mariano Júdez y Ortiz:

-Hilario Júdez y Ortiz, de 59 años de edad y oficio empleado, domiciliado en la Cartuja Baja, c/ Matadero.

-Joaquín Júdez y Ortiz, de 53 años de edad y oficio pintor, con domicilio en c/ Echeandía, 7

Además, encontró noticia del sobrino de Mariano Júdez y Ortiz, también fotógrafo:

-Joaquín Júdez Luis, de 30 años de edad, oficio fotógrafo y domiciliado en c/ Danzas, 10

Dado que la calle Danzas, formaba parte de la parroquia del Pilar, consultó sus libros sacramentales en busca de la saga familiar de los Júdez, y allí halló noticia de un tercer hermano del fotógrafo, fallecido prematuramente en edad infantil, con tan solo dos años de edad, el 8 de noviembre de 1847, su nombre era Pedro. Y, según constaba en la partida de Defunción del infante, sus padres eran Pedro Pascual Júdez, trabajador del Ayuntamiento y Pascuala Ortiz, natural de Zaragoza. No obstante, no halló noticia entre las páginas de los libros de dicha parroquia del Pilar del resto de familiares.



4. Autorretrato del fotógrafo Joaquín Júdez Luis (Zaragoza, 1859-1922)

Así pues, en la búsqueda de la partida de bautismo de Mariano Júdez y Ortiz, quedaban por tanto descartadas las parroquias de San Miguel de los Navarros y del Pilar. Habría que seguir buscando en el resto de archivos parroquiales zaragozanos.

Entre tanto, la investigadora zaragozana, insistió en su búsqueda de los antecedentes familiares del fotógrafo zaragozano y en el Archivo Municipal de Zaragoza halló documentación referida a Pedro Pascual Júdez (Zaragoza, 1803-1872), padre de Mariano, que lo sitúa vinculado laboralmente al Ayuntamiento de la ciudad, primero como alguacil de la cárcel y, posteriormente, como «Ministro de la Sección de Catastro» [3]. Y, en atención a su interés, transcribo a continuación otro de los documentos que me facilitó. Se trata de la solicitud dirigida al Excmo. Ayuntamiento Constitucional de Zaragoza, por el propio Pedro Pascual, con fecha de 29 de enero de 1856, para ocupar la vacante que quedaba libre en el Depósito y Cuartelillo municipal. El interés de este documento radica en la información detallada que nos ofrece sobre el historial profesional y militar del padre del fotógrafo, así como el de algunos de sus hijos:

«Excmo. Señor:

Pedro Pascual Júdez, fiel de V.E. con el más debido respeto hace presente: que habiendo llegado a su noticia de que probablemente haría dimisión Dn. Saturnino Pintor, del destino que desempeña en el Depósito Municipal y Cuartelillo de V.E., el exponente (caso que así fuera y V.E. se la admitiese) estimaría se sirviera V.E. confiárselo. Para su desempeño, Excmo. Señor, se cree capaz en todos cometidos. Si como no duda se necesitan méritos tampoco le faltan, si los son; el que desde el mes de agosto de mil ochocientos treinta y cuatro hasta el presente en diferentes cargos que usted le ha confiado, ya como suplente los seis primeros años, del fiel de su padre, en los seis siguientes de Ministro de la Sección de Catastro en propiedad, como realmente desde el cuarenta v seis hasta el presente de fiel, en todos ellos ha cumplido siempre con su obligación como consta y puede V.E. informarse. Si es en cuanto a su opinión, público fue y es, que el año veinte y tres estuvo preso en la Inquisición por haber pertenecido a la M.N. [Milicia Nacional] y sufrió lo que nadie ignora se sufría en aquella época. Si fue en el treinta y cuatro cuando se formó la Milicia Urbana,

perteneció a la 3ª Compañía del 1er Batallón desde su creación y día a día ha seguido en ella en salidas y demás hasta el desarme. Si en Julio del cincuenta y cuatro, inmediatamente se presentó en la misma Compañía y sigue en ella de 1er Subteniente, como igualmente mi hijo Cabo en la misma, Otro en la 2ª de Artillería, Otro en el 3er Batallón de músico, y el mayor en el Ejército por su suerte, V.E. podrá conocer prontamente cuál es su modo de pensar y opinar por tanto.

A V.E. suplica que atendidas las razones que deja manifestadas, tanto en su disposición, como en haber cumplido con V.E. y Milicia, sin tacha de ningún género, se sirviera V.E. agraciarle (caso que vacase) con el destino de encargado del Depósito y Cuartelillo de V.E. No duda el exponente de la recta justicia de V.E. y por lo mismo confía en conseguirlo, pues al cabo de tantos años en que sirve a V.E. recibirá el premio de sus afanes por complacer y cumplir con V.E. y poder por este medio seguir alimentando a su crecida familia. Gracia que espera de V.E. Dios guarde a V.E. muchos años.

Zaragoza a 29 de enero de 1856. [Fdo. y rubricado:] Pedro Pascual Júdez

Excmo. Ayuntamiento Constitucional de esta S.H.I. Ciudad»

Como podemos leer en la instancia de solicitud, Pedro Pascual Júdez estuvo vinculado laboralmente al Ayuntamiento de Zaragoza desde 1834, los seis primeros años de forma interina (sustituyendo a su propio padre en su puesto durante sus bajas por enfermedad y ausencias) y posteriormente desempeñando en propiedad el cargo de "Ministro del Catastro" municipal[4]. Pero seguramente, el mayor interés de esta instancia de solicitud lo encontramos en la información que proporciona en torno a sus inclinaciones políticas y militares, inequívocamente liberales, que aduce como mérito.

Según expone el propio interesado, Pedro Pascual Júdez, formó parte de la Milicia Nacional durante el denominado Trienio Liberal (1821-1823), al final del cual fue represaliado y sufrió condena en las cárceles absolutistas[5]. Incluso da a entender que pudo padecer torturas con estas crípticas palabras: "...y sufrió lo que nadie ignora se sufría en aquella época". Restituida la Milicia Urbana en 1834, durante la regencia de María Cristina, perteneció a la 3ª Compañía del Primer Batallón, hasta su desarme. Y, a pesar de que indica que participó en "varias salidas", no queda clara participación en la primera guerra Carlista (1833-1840). Tras la nueva disolución de las Milicias Urbanas, ordenada por Narváez en 1843, no se volverán a recuperar hasta el advenimiento del Bienio Progresista (1854-1856). De nuevo, Pedro Pascual Júdez participará voluntariamente en ellas, en esta ocasión ostentando el grado de primer Subteniente. Pero no solo el cabeza de familia estaba comprometido con las ideas liberales, también cuatro de sus hijos, incluido Mariano, el futuro fotógrafo, forman en diferentes compañías y batallones de las Milicias y, como indica expresamente, el mayor de ellos incluso en el Ejército.

Determinante hallazgo de la partida de bautismo de Mariano Júdez y Ortiz

Tras esta, espero que enriquecedora, digresión en torno a las investigaciones y novedosa documentación aportada por los investigadores y, a su vez, descendientes, Francisco Javier Júdez Pastor y Pilar Gamarra Jerez, de cuya generosidad hacía tiempo deseaba dejar constancia, procede ahora retomar el hilo de la narración en torno a la búsqueda de la partida de Bautismo de Mariano Júdez, descartadas ya las parroquias de San Miguel de los Navarros y del Pilar, que debería despejar definitivamente las dudas suscitadas en torno al año, por un lado, y en torno al lugar de nacimiento, por otro, de nuestro fotógrafo pionero.

11%. (was des. He Laragora; en el dia diez y seis de fulio del ano millochorientos treintalquatio elabajo firma do lura bentize en esta Egleria Parroquial de S. Telipe un mino nacido la laftref de fu maña. na hijo legitimo de D. Pedro laboual Judez s De Pararala Ortiz nationales de Lavagoza pamoquiano de D. Gil: Selepuso por nombe: Ma nano; fue paparino hannel fuer mabuelo y quedo adservido de obligación y parentereo: es dopijo de este matrimospio controlido en erta del Telipe: Chouclos, Manne y Ramona Blaseo naturale de Zaragoza; Mannela Pellejero Maxiano Sinuer unta V 5. Partida de bautismo de Mariano Júdez y Ortiz.

Archivo Diocesano de Zaragoza, Parroquia de San Felipe y Santiago, Tomo 10º, Folios 33 y 34, Registro nº 117.

Tras haberlo intentado en alguna ocasión previa, durante el período en el que el Archivo Diocesano permaneció cerrado por reformas (2009-2011), por fin, recientemente he dispuesto del tiempo necesario para dedicarlo a la búsqueda de la escurridiza partida bautismal entre los libros de las parroquias que en su día fueron trasladados para su custodia al Archivo Diocesano de Zaragoza. Como suele suceder en estos casos, la partida de bautismo no apareció hasta el último momento, una vez hube revisado pacientemente los libros sacramentales de las parroquias de La Seo, San Gil y La

Magdalena, respectivamente. Por fin, entre los libros de bautizados de la parroquia de San Felipe y Santiago, Tomos 9º (1820-1832), 10º (1833-1844) y 11º (1845-1851), hallé las partidas, tanto de Mariano Júdez, como de sus ocho hermanos, nada menos. Por su transcendencia para la presente investigación transcribo íntegramente la partida de bautismo del futuro fotógrafo:

«Mariano Júdez /

Zaragoza, en el día diez y seis de julio del año mil ochocientos treinta y cuatro, el abajo firmado Cura bauticé en esta Iglesia Parroquial de S. Felipe un niño nacido a las tres de la mañana, hijo legítimo de D. Pedro Pascual Júdez y de Pascuala Ortiz, naturales de Zaragoza, parroquianos de S. Gil. Se le puso por nombre Mariano, fue padrino Manuel Júdez, su abuelo y quedó advertido de obligación y parentesco; es el 2º hijo de este matrimonio contraído en esta de S. Felipe; Abuelos, Manuel Júdez y Ramona Blasco, naturales de Zaragoza; Gervasio Ortiz de Borja y Manuela Pellejero de Zaragoza; de que certifico: [Firmado y rubricado:] Dn. Mariano Sinués / Cura de Sn. Felipe»

A pesar de todos los indicios y sospechas expuestos en los apartados anteriores, que hacían pensar en un posible nacimiento en tierras de Navarra de Mariano Júdez, como vemos, el documento no deja lugar a dudas: nació en Zaragoza. Y lo hizo de madrugada, a las 3 de la mañana del día 16 de julio del año 1834, por lo que, a pesar de lo que su partida de Defunción -parroquia de San Miguel- y su propio Testamento indicaban, no nació en 1832, sino en 1834, tal y como acertadamente recogía su acta de Defunción conservada en el Registro Civil de Zaragoza.

¿Por qué entonces, en 1866, en vida del propio Mariano Júdez, ante el Notario Basilio Campos había declarado tener la misma edad que su esposa Tomasa Chinar, 34 años? Lo ignoro. Solo se me ocurre que pudiese tratarse de una cuestión de convenciones

o usos sociales de la época. En esa sociedad patriarcal de la España del siglo XIX, no era lo más habitual que la esposa tuviese mayor edad que el cónyuge masculino, sino más bien al contrario.

Pero las páginas de los libros de bautismo de la parroquia de San Felipe todavía nos reservaban alguna sorpresa más. La principal de ellas era la impensable lista de hermanos y hermanas de Mariano Júdez, que componían una familia numerosa de hasta nueve hijos. Estas son las fechas y nombres completos de todos ellos, incluyendo al propio Mariano Júdez en la lista:

1º: Hilario, nacido el 21 de octubre de 1831

2º: Mariano, nacido el 16 de julio de 1834

3º: Joaquín Mariano, nacido el 19 de agosto de 1836

4º: Evaristo Manuel, nacido el 10 de diciembre de 1838

5º: Ventura, nacido el 14 de julio de 1841

6ª: Juana, nacida el 10 de enero de 1844

 7° : Pedro Tomás, nacido el 18 de septiembre de 1845 [+ 1847]

 8° : Toribio Mariano, nacido el 27 de abril de 1848

9ª: Luisa, nacida el 21 de junio de 1851

De los nueve hermanos, como ya hemos indicado con anterioridad, Pedro Tomás, falleció prematuramente, a la temprana edad de dos años. El abuelo paterno, Manuel Júdez sería el padrino de los tres primeros hijos: Hilario, Mariano y Joaquín. Evarista Paúl, tal vez una amiga de la familia, sería la madrina de Evaristo. Hilarión, por su parte, lo sería de sus hermanos pequeños Ventura, Pedro Tomás y Luisa. Mariano Júdez, a su vez, de su hermana pequeña Juana. Y, en el caso de Toribio Júdez, seguramente por un involuntario olvido del párroco no consta en la partida de bautismo quién fue su padrino.

Conocíamos ya a partir de las partidas de defunción de Mariano Júdez y Ortiz, tanto de la parroquia de San Miguel de los Navarros, como del Registro Civil, los nombres de sus padres, Pedro Pascual Júdez y Pascuala Ortiz, ambos naturales de Zaragoza. Y, ahora gracias a las nuevas partidas de nacimiento recuperadas en los libros de bautismo de la parroquia de San Felipe y Santiago, podemos poner nombre y apellidos también a sus abuelos. Los abuelos paternos serían Manuel Júdez y Ramona Blasco, naturales de Zaragoza. Mientras que los abuelos maternos fueron Gervasio Ortiz, natural de Borja, y Manuela Pellejero, de Zaragoza.

Su abuelo, Manuel Júdez Phelipe, defensor de Zaragoza en sus dos Sitios (1808-1809)

Llegados a este punto deseo dar a conocer un último documento referido precisamente al abuelo paterno del fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz, cuyo nombre completo era Manuel Júdez Phelipe, que ha sido recientemente rescatado del Archivo Municipal por Pilar Gamarra.

Dicho documento, que transcribo a continuación, resulta de enorme trascendencia y viene a corroborar, no solo la información de que disponíamos acerca de los antecedentes familiares zaragozanos del fotógrafo, sino que además concede a la saga familiar algo que, a mediados del siglo XIX, tenía más valor que un título nobiliario, me refiero al prestigio y legítimo orgullo de saberse descendientes de defensores de la ciudad durante los Sitios de 1808 y 1809. Un mérito por el que su abuelo, Manuel Júdez Phelipe, un humilde maestro zapatero, pagaría un alto precio durante el período subsiguiente de ocupación francesa, con la pérdida de su mujer[6] y de su primer hijo, el saqueo de su casa y la ruina más absoluta.

Con fecha de 12 de marzo de 1822, todavía acuciado por las deudas y ya con cinco hijos a su cargo, fruto de un segundo matrimonio, Manuel Júdez cursaba una solicitud ante el Ayuntamiento de Zaragoza, en la esperanza de hacerse merecedor de uno de los diez lotes de ayuda valorados en 1.000 reales

cada uno, puestos a disposición de la institución municipal por el general inglés Sir Thomas Richard Dyer, con el objeto de atender las situaciones de miseria más perentoria de algunos de los heroicos y sufridos habitantes de la ciudad. A lo largo de la instancia, a modo de memorial, el maestro zapatero va relatando su participación en los hechos de armas de Alagón, así como en los sucesivos dos Sitios y su posterior paso a la clandestinidad -durante el período de la ocupación francesa (1809-1914)-, al servicio de la Junta Provincial que le encomendó la comprometida misión de acompañar al ingeniero militar inglés Mar Gruik [sic.] hasta la fortaleza de Requena (Valencia), defendida por tropas francesas, para que éste levantara su planimetría. Este es el documento:

«Excmo. Señor:

Manuel Júdez maestro zapatero de la presente ciudad, natural y vecino de la misma, habitante en la calle del Horno de Sta. Cruz nº 75, con la mayor atención y respeto a V.E. expone: Que en el año 1808 cuando los franceses se aproximaban a esta capital fue uno de los primeros que prestaron su persona para defenderla, como en efecto se encontró en el ataque de Alagón; que cuando los enemigos sitiaron esta ciudad se unió a las partidas de paisanos de las que tuvo el honor de mandar una, conservando los puntos que se le confiaron, tanto en el primero, como en el segundo asedio, por cuyos servicios y algunas comisiones particulares que le confiaron, el Excmo. Sr. Dn. José de Palafox y Caballero Intendente se le agració con los dos Escudos de Honor de primero y segundo asedio, en cuya época no pudo continuar en los trabajos de su facultad por atender a defender la patria, por lo que perdió sus cortos intereses. Cuando ya los franceses ocupaban esta capital sufrió todo vejamen con ellos, sin duda porque sabían el odio que les profesaba, por cuyas resultas le saquearon su casa y lo dejaron exhausto de toda subsistencia y ropas que tenía. No pudiendo su mujer soportar tantas desgracias rindió la vida en

fuerza de ellas, y por la mucha miseria que padecía también feneció un hijo de catorce años, único apoyo que entonces le quedaba al que recurrir, y viendo que no podía subsistir en un pueblo que tantas desgracias le había causado, le fue preciso ausentarse para incorporarse con los españoles que hacían la guerra, como lo verificó presentándose a los SS. de la Junta de esta Provincia que celebraban sus sesiones en la villa de Utiel e inmediatamente le dieron comisiones secretas y arriesgadas que desempeñó a satisfacción de los enunciados Señores y entre otras la de acompañar a un caballero inglés llamado Mar Gruik a hacer un reconocimiento de un fuerte que ocupaban los franceses en la villa de Requena, como en efecto lo verifico dicho Caballero acompañado del que expone, sacando los planos que apetecía, todo lo que ofrece justifica con sujetos que existen en esa Ciudad a la que volvió cuando su reconquista; y no teniendo intereses para principiar a trabajar en su arte, se vio obligado a implorar la caridad a sus amigos para que le prestasen algunas cantidades para comprar materiales, cuyas deudas no ha podido cubrir por los muchos trabajos y enfermedades y las pocas utilidades que ha percibido por haber perdido la mucha parroquia que tenía. En el día se halla rodeado de cinco hijos que dependen de su trabajo y sin medios; por todo lo que se cree comprendido en la clase de los sujetos que expresa el anuncio de V.E. de 7 del corriente para obtener uno de los diez lotes de a mil reales dispensados por el Gral. Inglés Sir Tomas Richard Dyer.

A V.E. Suplica se sirva declararlo así y agraciarle con uno de los diez lotes a efecto de socorrer su familia y pagar a los acreedores que aquellas causas arriba expresadas le motivaron buscar para su subsistencia. Gracia que espera conseguir de la bondad y justificación de V.E.12 de marzo de 1822. [Fdo. y rubricado:] Manuel Júdez

Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza»[7]

Finalmente, la veracidad y dramatismo de los hechos narrados, así como la situación de verdadera emergencia económica por la

que atravesaba la familia de Manuel Júdez, resultaron determinantes para que el Ayuntamiento le concediese una de las ayudas ofrecidas.

Retratos familiares, fotográficos y pictóricos

Uno de los aspectos más satisfactorios que las investigaciones sobre fotografía histórica me han proporcionado a lo largo de estos años, ha sido el poder desvelar el rostro de una generación de fotógrafos, cuyos retratos, han ido apareciendo diseminados aquí y allá, entre los álbumes fotográficos conservados en diferentes colecciones particulares. Me refiero a fotógrafos como Mariano Pescador Saldaña, Anselmo Coyne Barreras, Ignacio Coine Lapetra, Lucas Escolá Arimany y, por supuesto, a Mariano Júdez y Ortiz, su mujer Tomasa Chinar, a su ayudante, el pintor León Abadías Santolaria, y a su sobrino, el también fotógrafo Joaquín Júdez Luis. Permanecen, no obstante, todavía inéditas las fisonomías de algunos otros pioneros de la fotografía zaragozana, entre ellos Santos Álvarez y Serra, Antonio Gascón, Gregorio Sabaté Férriz, Marcelino García Orga, Venancio Villas Langa, Bernardino Pardo, Constantino Gracia, Enrique Beltrán y, sobre todo, el más importante de todos ellos junto a Mariano Júdez, el fotógrafo de cámara Manuel Hortet y Molada (Mallén, 1821 -Zaragoza, 1898)[8]. Esperemos que el paso del tiempo y la recuperación de nuevos repertorios fotográficos permitan completar este puzle inacabado que compone este retrato colectivo de nuestros pioneros.

Precisamente algunas de estas recientes aportaciones documentales, propias y ajenas, sobre la saga familiar de los Júdez, nos van a permitir descubrir algunos nuevos rostros y ser más precisos en las identificaciones de algunos de sus retratos familiares ya conocidos.

En junio del año 2010, con motivo de la exposición ya citada,

Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza..., que se celebró en la Galería Jalón, aprovechamos para mostrar por primera vez algunos de los retratos en formato «carte de visite» o tarjeta de visita del legado familiar de las hermanas Mª Paz y Mª Pilar Zoppetti de la Pardina y de su prima, Mª Pilar Júdez Bravo. Fueron varios retratos inéditos del fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz que dimos a conocer entonces, junto a otro colectivo de los hermanos Júdez y sus esposas y a, otro más, que identificamos entonces como de la mujer y cuñada de Mariano Júdez, ambas posando juntas.



6. Retrato de los hermanos Júdez, sus respectivas esposas y su cuñada. Fot. Leandro, Pamplona, ca. 1859. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Joaquín Júdez, su esposa Clara Buysán / Tomasa Chinar (izda.), Mariano Júdez y Mariquita Chinar (dcha.).



7. Retrato de las hermanas Tomasa y Mariquita Chinar. Fot. Mariano Júdez y Ortiz, 1862-1864.

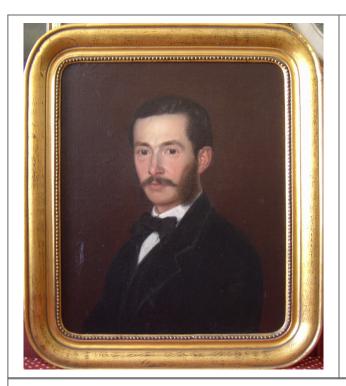
Comencemos con el retrato de los hermanos Júdez posando junto a sus respectivas esposas, al que nos hemos referido con anterioridad en un apartado previo. Se trata de un retrato firmado por el gabinete de Leandro en Pamplona que, dentro de un óvalo, establece una composición piramidal para este desenfadado retrato de familia. En su reverso, a lápiz se conserva la inscripción manuscrita con la identificación de los personajes presentes: «Tía Mariquita, Tomasa, Joaquín y su mujer, hermanos del bisabuelo», al parecer realizada por alguno de sus descendientes. En realidad la descripción parece bastante clara si analizamos bien la fotografía, ya que partimos del conocimiento de los retratos del fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz y su esposa, Tomasa Chinar (a su izquierda). Así pues el otro personaje masculino, retratado en pie, solo puede ser el hermano menor de Mariano, de nombre Joaquín y de profesión pintor. Y, por tanto, la joven dama que posa en pie, recostada sobre su hombro, debe de ser su esposa, Clara Buysán Altolaguerri[9].

Dentro de ese retrato colectivo, solo quedaría identificar, entonces, el personaje femenino a la derecha del futuro fotógrafo. En su día lo identificamos como el retrato de la esposa de Hilario Júdez y Ortiz, hermano mayor de Mariano y propietario del álbum. Y es que dicho personaje femenino, aparecía en, al menos, otros dos retratos más del álbum, y creímos equivocadamente que solo tratándose de la mujer de Hilario tendría justificación su presencia por partida triple en el álbum familiar. Sin embargo, las investigaciones genealógicas recientes nos han revelado que Cayetana Luis, madre de lsidora y de los futuros fotógrafos Joaquín y Julio, falleció tempranamente[10] y que Hilario, su viudo, contrajo matrimonio en segundas nupcias con Nicolasa Larruy. Así pues, en realidad la inscripción manuscrita acertaba y, nuestras hipótesis, erraban. El personaje femenino sentado, sobre cuyo regazo Mariano Júdez descansa el codo, era "tía Mariquita", es decir Mariquita Chinar y Torrente, hermana de Tomasa. Una vez rectificada esta identificación, se

entiende mejor que ambas hermanas luzcan sobre los hombros dos réplicas prácticamente iguales del mismo pañuelo. Y que las dos vuelvan a posar juntas en otro de los retratos conservados en el álbum de Hilario.

Dimos también a conocer, ya en aquella exposición de 2010 de la galería Jalón, hasta tres retratos del sobrino de Mariano Júdez, Joaquín Júdez Luis, también fotógrafo como su tío. Pero ignorábamos entonces que también su hermano Julio y su cuñada, Petra, trabajaron como fotógrafos junto a él. Por ello, aprovecho ahora para presentar el retrato inédito de Julio Júdez Luis, en edad infantil, tomado en el estudio de su tío Mariano. Desafortunadamente, por el momento no hemos conseguido encontrar ninguno de sus retratos en edad adulta, ni tampoco de su esposa y colaboradora, Petra Tena.

Y, por último me gustaría dar a conocer dos retratos al óleo del fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz y de su mujer, Tomasa Chinar y Torrente, respectivamente. Ambos retratos anónimos fueron realizados probablemente a partir de fotografías tomadas en el propio gabinete de Mariano Júdez. Los retratos pictóricos, conservados por las hermanas Zoppetti de la Pardina, son de escasa calidad y no están fechados, ni firmados. Sin embargo, en el mismo domicilio donde se hallan, se conservan también otras dos pinturas, dos bodegones de frutas, uno de ellos fechado en 1868 y, ambos, firmados por el pintor oscense, León Abadías Santolaria, quien durante breve tiempo (1816-1863) colaboró en el gabinete de Mariano Júdez, como retocador e iluminador de sus trabajos fotográficos. De modo que parece bastante razonable pensar que ambos retratos puedan ser también obra del pintor altoaragonés.





8 y 9. Retratos al óleo de Mariano Júdez y Ortiz y de su esposa, Tomasa Chinar. Atribuidos al pintor León Abadías.

[1]El gabinete de Mariano Júdez y Ortiz (1856-1874), pionero de la fotografía en Zaragoza, Palacio de la Aljafería, Zaragoza, julio y agosto de 2005.

[2] Libro de Defunciones de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza. Tomo 17, folio 112 vto., n° 4.

[3] Archivo Municipal de Zaragoza: Caja 915, 15/10/1840; y, Caja 916, Legajo 2, 22/12/1841.

[4] Sobre la formación y primeros oficios de Pedro Pascual Júdez, también halló documentación adicional en el Archivo Municipal de Zaragoza, en la que se informaba que "...estaba instruido en leer, escribir y contar corriente, con algunos conocimientos en oficinas, por haber estado de muy joven en la Administración del Canal". AMZ, Caja 915, Legajo 1, instancia fechada en 31/01/1840.

- [5] Aunque Pedro Pascual Júdez expresamente dice haber estado preso en el año 1823 en la Inquisición, lo cierto es que dicha institución eclesiástica fue abolida ya en 1820. No obstante, el absolutismo Fernandino disponía por aquel entonces de renovadas instituciones y medios encargados de la depuración y represión de los liberales, como la Supraintendencia de Vigilancia Pública, las Juntas de Purificación y las Juntas de Fe.
- [6] Tan solo siete días después de la capitulación de la ciudad, tras el segundo Sitio, el 28 de febrero de 1809, falleció Ramona Casimira Blasco Gil, primera esposa de Manuel Júdez y madre de un hijo que también fallecería poco tiempo después.
- [7] AMZ, Sig. 38-6-8-0004 y 5
- [8] Sobre este pionero de la fotografía aragonesa, ver el apartado Manuel Hortet y Molada (1821-1898), fotógrafo natural de Mallén (Zaragoza), págs. 114 y 115 de mi artículo "Fotógrafos y viajeros en torno al balneario de Panticosa (Huesca): De Charles Clifford (1859) a Lucas Cepero (1915)", rev. Argensola, nº 125, Huesca, 2015. http://revistas.iea.es/index.php/ARG
- [9] Joaquín Júdez y Ortiz y Clara Buysán Altolaguerri contrajeron matrimonio en la parroquia de San Felipe y Santiago de Zaragoza, con fecha de 12 de octubre de 1858..
- [10] Uno de los retratos fotográficos más antiguos conservados, muestra a Hilario en el gabinete fotográfico, junto a solo dos de sus hijos, y sin la presencia de su mujer. Algo nada habitual por aquel entonces, en los que la visita al estudio del fotógrafo no era algo espontáneo, sino algo planificado. De modo que si la primera mujer, Cayetana Luis, no aparece en ese retrato familiar es porque, tal vez, ya hubiera fallecido.

Espacio público y buques insignia de la cultura en distritos creativos: El caso de Can Framis

Introducción

En el mejor de los casos, los procesos de regeneración urbana que se llevan a cabo en la antigua zona industrial de una ciudad mejoran el vecindario, al incluir nuevas formas de producción, al mismo tiempo que preservan a sus habitantes y rediseñan el área para mejor. Encontrar el equilibrio entre un cambio necesario y la continuidad de su pasado es una tarea difícil en sí misma, a menudo hecha más compleja por otro factor: la importancia económica de estos territorios, haciéndolos rentables para los inversores inmobiliarios. Esto invita a la arquitectura emblemática, el diseño y la especulación de la tierra, y permite que ocurran fracturas sociales profundas, como los procesos de gentrificación.

Durante las últimas tres décadas en toda Europa, la conjunción de las ciudades 'reconvirtiendo su economía junto con la ubicación del viejo suelo industrial abandonado en áreas de identidad histórica distintiva, proporcionó el desarrollo de planes urbanos con nuevos usos productivos y paisajes urbanos distintivos, usando nuevas herramientas de planificación y basadas en asociaciones público-privadas. La base económica de las antiguas ciudades industriales cambió a nuevas formas de producción industrial basadas en la economía del conocimiento y trajo la reindustrialización de estas áreas. Ciudades como Manchester, Bilbao y Barcelona, \(\pi\)\(\pa\) a fines del siglo XX,

reorientaron sus políticas hacia la llamada producción creativa, innovadora e inteligente.

Es en el contexto de la competencia global de ciudades (Sassen, 1991) que estas ciudades intentan forjar una identidad distintiva y ventajosa con la que se puedan identificar. En este proceso, los elementos históricos de las ciudades comienzan a jugar un nuevo papel: a través de su valoración simbólica, su reintegración en la estructura territorial y productiva, pero también por la reconfiguración de su significado. Esta nueva identidad está vinculada al pasado industrial de las ciudades y está forjada por políticas culturales y estrategias de marketing de la ciudad, como las desarrolladas en el trabajo de Florida. Podemos observar este proceso en los muchos esquemas europeos de regeneración urbana a gran escala que recurren a elementos históricos de antiguos almacenes, fábricas y chimeneas con nuevos usos, y están orientados hacia industrias turísticas, de ocio, creativas, culturales y de innovación integradas en nuevas zonas urbanas. Este proceso no solo conjura nuevos significados y usos, sino que también crea nuevos espacios públicos, de manera tal que conforma tanto la idea de Harvey (1990) de una gobernanza urbana empresarial como el consumo de espacio de Henri Lefebvre (1974).

Las industrias culturales y creativas crean potencialmente puestos de trabajo y crecimiento económico, lo que contribuye a la competitividad territorial de las ciudades al tiempo que alinea el consumo con la protección del patrimonio. La orientación de estas políticas hacia la rivalidad económica global transmite una simplificación de su valor que limita su mejora en la vida de las personas. En estos casos, las herramientas de planificación y de políticas encierran una comprensión superficial de la cultura, la innovación y los procesos de transformación urbana, y terminan apoyando la marca de la ciudad mediante la construcción de un paisaje urbano atractivo y orientando el espacio urbano hacia el

consumo. Dejados en manos de grandes inversores de capital y propietarios de tierras, el cómo y el dónde de los procesos de regeneración urbana parecen ser menos una elección pública y ciudadana y más una resolución privada de propiedad global.

Estos cambios estructurales urbanos están respaldados por importantes proyectos estratégicos desarrollados con políticas a gran escala, considerados rentables en términos de atraer inversión, crear empleos y estar vinculados a sectores económicos en crecimiento que ayudan a forjar el atractivo de comercialización de la marca de las ciudades. Además de las nuevas formas productivas, surgen nuevas formas de diseñar las ciudades, con nuevas herramientas de planificación y nuevas regulaciones urbanas. Se reintroduce la coexistencia de usos y se diseñan nuevos espacios públicos que contribuyen al valor económico de las ciudades. Estos nuevos lugares públicos a menudo resultan de un continuo con los edificios que los rodean. Y la arquitectura icónica de nuevos originales o reconversiones espectaculares de antiguos almacenes industriales a menudo está prevista para nuevos museos y centros culturales.

En este proceso, el sector cultural se valora como una contribución al valor de las áreas y como una herramienta estratégica para el crecimiento económico de las ciudades y las regiones, convirtiéndose en esencial dentro de las políticas económicas urbanas. Su fortaleza económica va acompañada de la expansión de los sectores de actividad que integra en una designación más amplia de creatividad, que ahora incluye actividades artísticas tradicionales, junto con la economía del conocimiento, nuevas industrias. Esta visión limitada de la cultura y la innovación amerita la tendencia de la industria a aglomerarse físicamente con infraestructuras espacios públicos brillantes conectadas, concentración obra altamente calificada, de mano de especializada pero también precaria. Estos factores crean un nuevo contexto urbano donde abundan las contradicciones. Estas

contradicciones surgen de una definición superficial del valor cultural de la celebración de lo inesencial de la sociedad, con la desregulación del sector privado alimentando incesantemente sus crecientes ganancias, a medida que se volvieron cada vez más poderosas en la definición de nuestras vidas y nuestras ciudades.

Este escenario se puede observar en Barcelona, ∏∏donde el papel de la cultura y los procesos de regeneración urbana definieron los principales planes postindustriales de la La reconversión de Poblenou, donde sus industriales anteriores dieron lugar a una nueva aglomeración industrial es un ejemplo fundamental. En este barrio, nuevas industrias innovadoras y creativas han definido transformación del vecindario en todo el proyecto 22 @, desde su aprobación en 2000. Esta reunión específica de capital y cultura plantea preguntas relevantes sobre la desregulación y la especulación inmobiliaria, el papel del capital privado en el ámbito territorial definición y la privatización del espacio público. El barrio de Poblenou, a través del desarrollo del proyecto 22 @, refleja contradicciones que plantean cuestiones importantes sobre el papel de la cultura en el desarrollo urbano, como exploraremos en este artículo y lo ejemplificaremos con uno de los espacios públicos clave de este contexto, la manzana de Can Framis.

Estudio de caso de Barcelona

Al igual que en otras ciudades, en los últimos treinta años, Barcelona ha promovido espectaculares proyectos de regeneración urbana orientados a la innovación y la cultura con nuevos museos, centros creativos y eventos globales como los Juegos Olímpicos y el Mobile World Congress. En general, aquí la cultura ha sido utilizada por las políticas urbanas como una herramienta para la valoración, por el valor simbólico de los edificios y el espacio público, en particular

a través de instalaciones culturales; pero también en el papel de la cultura como una de las industrias productivas clave de la nueva economía del conocimiento.

El proceso de dar nueva vida a los viejos edificios industriales mediante actividades artísticas en el Poblenou de Barcelona es similar al desarrollo de otras ciudades. Desde los años sesenta hasta los años ochenta, este fue el caso del SoHo de Nueva York, Marsella y Albert Dock en Liverpool. Más recientemente, el caso de Guggenheim en Bilbao, Alcântara en Lisboa, y el centro histórico de Oporto también estuvieron marcados por políticas ancladas en los sectores creativos y culturales, donde la reconversión de edificios industriales jugó un papel importante.

Esta transformación afecta el territorio físico, las capas económicas y sociales de las ciudades. La orientación financiera de estos proyectos urbanos tiende a impactar en el valor del suelo, generando procesos de gentrificación: el reemplazo de sus habitantes y trabajadores por otros nuevos, de mayor estatus económico y educativo; la reorientación de los servicios e instalaciones destinados a esta nueva población, que enfrenta el aumento de los precios de la vivienda, el comercio local, aunque a menudo también se reciban mejores instalaciones públicas y privadas; y, por último, la creciente atracción de turistas, con mercados liberales y gobiernos que permiten plataformas de alquiler de viviendas privadas no controladas, empeorando aún más este escenario.

La adopción de nuevas formas de políticas urbanas se caracteriza por la adopción de instrumentos de planificación estratégica empresarial, que otorgan competitividad en las clasificaciones globales de las ciudades e invierten el declive de los habitantes, el empleo y la producción industrial en sus principales áreas urbanas. Al igual que en otras ciudades, este fue el escenario más amplio que enmarca el posicionamiento central de la cultura en las políticas

urbanas de Barcelona. La necesidad de regenerar sus barrios también fue a la par con el aumento del consumo cultural y con el papel ya desempeñado por el patrimonio en las políticas locales.

En Barcelona, \(\subseteq \subseteq \text{las intervenciones llevadas a cabo para regenerar las zonas urbanas deprimidas a través de la cultura comenzaron en la década de los ochenta. MACBA, CCCB y, más recientemente, la Cinemateca del Raval, el Picasso y el Museo Textil en Born, museos y archivos relacionados con instituciones de historia local, en el barrio gótico, y varias instalaciones culturales en la montaña de Montjuic (algunas de ellas relacionadas con la regeneración urbana de los Juegos Olímpicos de la Barceloneta y el Poblenou) son bien conocidas. Otras políticas culturales municipales clave fueron Barcelona posa't guapa, una campaña exitosa para la reparación y embellecimiento de las fachadas de la ciudad que también creó muchos trabajos de restauración.

En 1987, se realizó un estudio del patrimonio específicamente relacionado con el Poblenou y su patrimonio industrial como resultado de las áreas afectadas por los Juegos Olímpicos. La destrucción de estos elementos patrimoniales fue fundamental para la conciencia futura sobre el valor arquitectónico y social patrimonial. Esta conciencia se integró en los ciudadanos, los sindicatos y las demandas de los partidos de izquierda, que también incluyeron instalaciones públicas y áreas verdes. Fue en este contexto que la fábrica de Can Felipa se rehabilitó más tarde para convertirla en una instalación deportiva, centro cívico y también sede del Archivo Histórico del Poblenou, y que las viviendas sociales y las instalaciones públicas se desarrollaron en un antiguo emplazamiento industrial, en el barrio de la Barceloneta.

La asociación entre cultura y estrategia económica se hizo evidente después de 1990, con la centralización de la cultura en las políticas de Barcelona acentuadas por la Ley de Museos y el Plan Estratégico Económico y Social, ambos de ese año. En

esta asociación público-privada, se vinculó la competitividad con la cultura, el patrimonio, la creatividad y los espacios públicos jugando un papel importante en la diferenciación y el bienestar de la ciudad. Esta visión fue explorada por la consultora cultural británica Comedia en un estudio sobre el sector cultural de Barcelona desde 1992. Este análisis se centró en el potencial de regeneración urbana de la cultura, proponiendo una profundización del potencial del sector cultural, al tiempo que se introdujesen nuevas herramientas de gestión empresarial para crear esto, junto con un mayor vínculo con el sector educativo y con otras industrias también. El estudio de Comedia permitió nuevos desarrollos, como la rehabilitación de edificios patrimoniales para nuevos usos, por el Plan de Museos (1996) y el papel central desempeñado por el patrimonio en la definición del 22 @. La capacidad de la cultura para la regeneración urbana, es decir, en la creación de nuevos espacios públicos adyacentes a los edificios patrimoniales que albergan instalaciones culturales, también se desarrolló aún más en Poblenou, junto con su valor en la creación de una marca de ciudad.

Estas políticas se expandieron en los años siguientes, con proyectos como el crecimiento de la red de bibliotecas públicas y la multiplicación de esculturas en espacios públicos: la Carta de Barcelona de 1998 definió que el 1% del presupuesto cultural de la ciudad sería para el programa de arte público. Los planes estratégicos del Sector Cultural de 1999 y 2006 actualizan las directrices de la ciudad en el escenario tecnológico e internacional, a la vez que profundizan en el rol de las industrias culturales e innovadoras. También se apoyan nuevos programas estructurales para las artes, se resalta la importancia del patrimonio de la ciudad y el paisaje urbano como valores distintivos, la cultura patrimonial como promoción de la cohesión social y al atraer talento, proyectándolo a través de eventos de escala global.

En Poblenou, estas políticas de gobierno cultural coexistieron en los años ochenta y especialmente en los años noventa con la apertura espontánea de estudios de diseño y arte. Estos creadores se sintieron atraídos por los bajos precios de renta y los espaciosos almacenes de esta zona. Grupos informales en Palo Alto, La Escocesa, Submarí y Hangar reconvirtieron fábricas industriales en centros creativos. Pero para entonces, Poblenou había comenzado a ser visto por el gobierno local como esencial para el cambio de base económica de Barcelona en una nueva ciudad industrial, con su producción siendo actualizada a las nuevas industrias de tecnología de la información. Pocos de estos antiguos estudios creativos de Poblenou, como Palo Alto, lograron llegar a acuerdos exitosos con el gobierno local para garantizar su existencia actual. La transformación del vecindario y la presión inmobiliaria afectaron a otros varios artistas y estudios de diseño, dando lugar a la típica reunión de economías de aglomeración, fomentada por los proyectos de desarrollo del Ayuntamiento. Otros cambios significativos en la presencia artística de Poblenou surgieron en esta fase posterior: nuevos espacios públicos, museos y escuelas de arte y diseño, como BAU (una escuela de diseño), el Barcelona Design Hub (en Glòries), el museo Vila Casas y la Universidad Pompeu Fabra. Entre muchos otros.

Pero para entonces las políticas culturales de Barcelona definitivamente se entrelazaron con la principal visión económica de la ciudad. Poblenou, mediante el 22 @, se insertó en un nuevo esquema de regeneración urbana actualizando su movilidad, comunicaciones e infraestructuras "limpias", para permitir la conexión con la economía global y la atracción de medios internacionales y empresas de TI; y con la renovación de su territorio físico, dirigido a una compacidad urbana sostenible y al establecimiento de una imagen distintiva de la ciudad, liderada por la cultura y la innovación.

Espacio público y cultura en 22 @ Poblenou

Basándose en los planes de estrategia cultural y económica, el 22 @ de Barcelona para la regeneración del Poblenou fue aprobado en 2000. Este proyecto tuvo como objetivo la reconversión de una parte significativa de este barrio industrial abandonado, ubicado en el distrito de Sant Martí. Esta zona fue un importante centro productivo durante la Revolución Industrial, que se llamó el "Manchester catalán". El 22 @ se propuso actualizar la base productiva del vecindario con nuevas industrias relacionadas innovación, las industrias creativas y culturales, de las que forman parte las tecnologías de la información, los medios, el diseño v las instalaciones culturales, así como las universidades. Esto se llevaría cabo а mientras implementaban profundos cambios de infraestructura y se introducían nuevos usos mixtos combinando industrias limpias, viviendas, áreas verdes y actividades de ocio. La nueva urbanización de esta zona tenía como objetivo dar cabida a su carácter industrial diferenciado, pero también permitir un sentido de continuidad territorial con el resto de la ciudad.

Aunque este barrio tenía pocos habitantes y muchos edificios infrautilizados para entonces, sus alrededores ya se estaban regenerando. Barceloneta y parte del litoral de Sant Martí se transformaron profundamente para los Juegos Olímpicos de 1992 y, más recientemente, los desarrollos que abarcan la estación de tren La Sagrera — Sant Andreu, la renovación del paseo marítimo de Diagonal Mar y Poblenou y el nuevo recinto de renovación Glòries. La regeneración de esta área fue parte de la ambición de Barcelona de aumentar su influencia a nivel europeo y recuperar su relevancia productiva dentro del área metropolitana. Este objetivo también se estaba desarrollando en el otro extremo de la ciudad: en Prat del Llobregat, se estaban llevando a cabo los grandes proyectos logísticos del puerto y la ampliación del aeropuerto, así como la organización ferial Fira Barcelona, ∏∏en Montjuic.

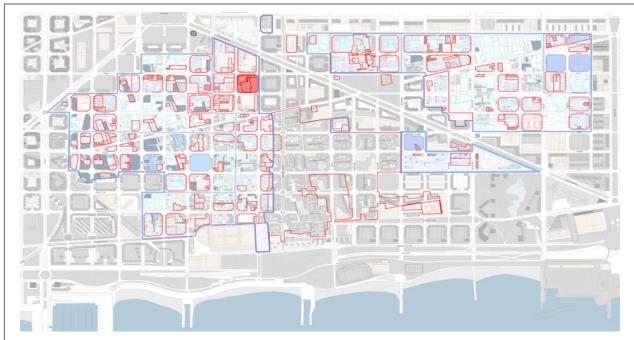


Figura 1. La intervención 22 @ y los límites de protección del antiguo centro del Poblenou, con la manzana de Can Framis

El proyecto 22 @ introduce un cambio importante en la legislación urbana con respecto a los usos del suelo de principalmente a Poblenou. Estos usos se limitaron industriales, definidos con la clave 22a desde el Plan General Metropolitano de 1976. El 22 @ actualiza esto al introducir la posibilidad de nuevas formas de producción vinculadas a la innovación y la creatividad. Estos se organizan cuidadosamente en el nuevo distrito productivo de 22 @ Poblenou y se marcan con la etiqueta 22 @. Esta nueva regulación del uso del suelo también incluye la clave 7 @, designando actividades relacionadas con las tecnologías de la información y la comunicación, donde el conocimiento, la cultura y el diseño juegan un papel esencial. No obstante, se desean usos mixtos y también se introducen en este territorio viviendas, ocio e infraestructuras sociales. Junto con la infraestructura y la mejora de la movilidad de Poblenou, se acomoda al modelo de ciudad compacta de Barcelona y apunta a su desarrollo sostenible.

El proyecto 22 @ se ha implementado a través de tres planes:

uno define sus usos y la urbanización territorial; otro plan está dedicado a su infraestructura, y finalmente hay uno para la conservación del patrimonio industrial. Estos documentos especifican cómo se integra la morfología urbana en relación con toda la ciudad, al tiempo que se introducen los nuevos usos industriales y la gestión del patrimonio en esta área.

La riqueza histórica y patrimonial de Poblenou ha sido analizada por varios autores, que fueron cruciales en la conservación de muchos de estos edificios impulsando la creación del catálogo de patrimonio industrial que define el plan 22 @ del Ayuntamiento (Tatjer y Vilanova, 2002; Tatjer, Urbiola y Grup de Patrimoni Industrial del Fòrum Ribera del Besòs, 2005, 2006). Esta evaluación de los elementos arquitectónicos y artísticos del pasado industrial del Poblenou con un plan concreto se produce desde 2006, con la Modificación del Plan Especial de Protección del Patrimonio Arquitectónico Históricoartístico de la ciudad de Barcelona. Districte de Sant Martí. Patrimoni Industrial del Poblenou. Este plan protege y promueve la identidad distintiva del vecindario, así como también regula la reconversión de estos edificios patrimoniales en nuevos usos. Fue seguido por la Modificación del Pla Especial de Protección del Patrimonio Arquitectónico Histórico de la Ciudad de Barcelona. Districte de Sant Martí, desde 2010, que introdujo nuevos elementos patrimoniales en el catálogo de protección de este barrio.





Fig. 2 y 3. Fábrica de Can Famis antes y después de su renovación en el museo de arte de Vila Casas

El vecindario de Can Framis

Can Framis fue una de las industrias textiles más relevantes de Sant Martí de Provençals, desde su instalación hasta la Primera Guerra Mundial. En la primera mitad del siglo XIX, su propietario, Joan Framis i Torrents, fue uno de los primeros en establecer su fábrica en esta zona, atraída por la gran disponibilidad de agua que ofrece la zona pantanosa de Llacuna. El diseño inicial del edificio correspondía a una antigua parcela agrícola y a una vía de riego (Ayuntamiento de Barcelona, \(\square\$ \square\$ \)

Según Vilanova y Tatjer (2002), la fábrica de Can Framis varios edificios, ocupando consistía e n aproximadamente equivalente a cuatro manzanas del Eixample, aproximadamente entre las calles Tangèr, Llacuna, Ciutat de Granada y Pere IV. La implementación de la trama de Cerdà obligó a la factoría a adaptarse parcialmente a su red, es decir, a extinguir la entrada por la calle Pere IV. Después de la Guerra Civil, los almacenes experimentaron varios cambios, subdivisiones y elementos nuevos que se construyendo. Albergaba diferentes tipos de empresas del sector mecánico y metalúrgico, algunas de ellas vinculadas a la familia de su propietario original. Los edificios mantuvieron sus actividades hasta 2003. Solo han sobrevivido dos de sus edificios iniciales, el que ahora alberga el museo Vila Casas, junto con la chimenea de ladrillo original. Todos estos elementos son parte del catálogo de patrimonio 2006.

El potencial de los antiguos edificios industriales para reconvertirse en nuevos usos y la creación de nuevos puntos de referencia están patentes en algunos edificios del patrimonio industrial de Poblenou, como en el caso del museo de arte Can Framis. La adaptabilidad es una característica constante de estos edificios, y algunos ya se han utilizado para diferentes actividades productivas. Los postulados de 22 @ también

invocan esta flexibilidad para el diseño de sus espacios urbanos. La regeneración de los edificios patrimoniales se realizó sobre la base de recuperar estos elementos del pasado agrícola e industrial de los barrios, convirtiéndolos a través de nuevas tecnologías (a saber, infraestructura) en espacios adaptados a la interpretación actual de las necesidades urbanas.

En Can Framis, esta idea de flexibilidad es primordial en la definición de su proyecto arquitectónico y el espacio circundante. El barrio de Can Framis es de titularidad pública: las áreas públicas son la Universidad Pompeu Fabra y el jardín Miquel Martí i Pol, mientras que las privadas son las áreas museísticas de la Fundación Vila Casas, tanto interiores como exteriores. Este vecindario está integrado en el área del Plan Especial de Reforma Interior para el Campus Audiovisual de la MPGM para la renovación de las áreas industriales del Poblenou Distrito de actividades 22 @ bcn (PERI), aprobado por el Ayuntamiento de Barcelona en 2001. BAAS Jordi Badia + Jordi Framis fueron los arquitectos responsables de la transformación de estos edificios antiquos de fábrica textil de 1855 a 1865; mientras que Jordi Badia (BAAS) y Martí Franch (EMF) fueron los autores del jardín que abarca el espacio público, con ambos proyectos que van desde 2007 hasta 2010. Tanto el museo como el espacio público fueron galardonados con importantes premios, como el Premio Nacional 2009 de Patrimonio Cultural (Generalitat de Catalunya), Premio Ciudad de Barcelona 2010 de Diseño, Arquitectura y Urbanismo, y finalista tanto en el Premio Europeo de Paisaje Rosa Barba (COAC) como en el Premio Europeo del Espacio Público del CCCB.

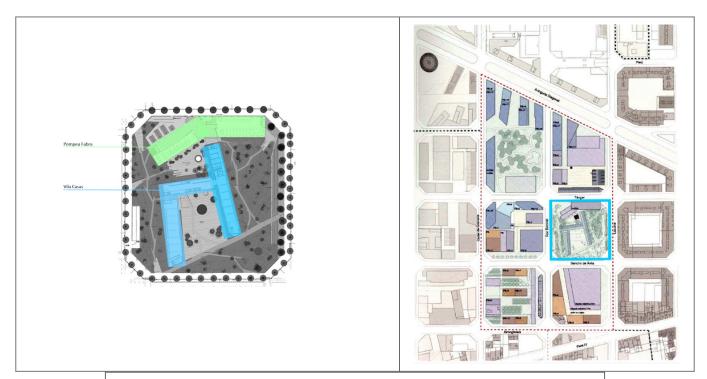


Fig. 4 y 5. Proyecto de Can Framis y su ubicación dentro del PERI 2006

En 2006, el Ayuntamiento de Barcelona aprobó el PERI Campus Audiovisual en línea con las perspectivas para la zona 22 @. Esto afectó a la extensión del actual museo de Vila Casas, ubicado en tres almacenes, ahora calificados como nuevas industrias; así como el espacio del jardín actual, definido como área de uso público. Layetana Desarrollos Inmobiliarios, SL, que poseía estos almacenes industriales, fue responsable de la redacción de este plan, realizado por el arquitecto Jordi Badia y el abogado Josep Sòria. La propuesta del plan se centró en la construcción del patrimonio para las oficinas de Layetana; el cambio de la calificación de bloques de industria a nueva industria y espacio público se realizó con el objetivo de facilitar la adaptación del edificio industrial con edificios a definir, evitando problemas organizativos futuros. Pero finalmente, en 2007, el proyecto Layetana para Can Framis está destinado a recibir el museo de arte contemporáneo de la Fundación Antoni Vila Casas. El estudio Jordi Badia BAAS se mantuvo como el arquitecto de los edificios.

La Fundación Vila Casas es una organización privada que

promueve el arte catalán contemporáneo en sus cinco centros de exposiciones. Su propietario, Antoni Vila Casas, es un emprendedor de la industria farmacéutica y coleccionista de arte. Tres edificios organizados en forma de U componen esta colección del museo Can Framis. Los dos bloques laterales son almacenes industriales conservados, conectados por un tercero, que coinciden con el diseño de uno demolido cuya ubicación y volumen se mantuvieron. Estos tres edificios forman un patio central, donde se encuentra una pieza escultórica de Jaume Plensa.

En el lado noroeste del barrio, el edificio Tànger se instaló como parte del Campus de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra, y su plan también fue aprobado en 2007. Construido junto al edificio del museo, forma otro pequeño recinto donde se mantuvo la chimenea original. Dos depósitos ubicados en la parte norte del barrio fueron demolidos, debido a sus condiciones degradadas; el edificio Tànger mantiene la ubicación de estos elementos.

El proyecto del museo tuvo que cumplir con las regulaciones aplicables en el catálogo del patrimonio 2006, limitando el nivel de protección del patrimonio de Can Framis a C. Esto reglamentó el mantenimiento de los edificios definiendo la restauración de la fachada, la eliminación de elementos no originales (como aires acondicionados), la conservación de la modulación original de los vacíos arquitectónicos, y la recuperación y valoración de los elementos estructurales originales relevantes, de acuerdo con las condiciones preestablecidas por la regulación del plan de patrimonio.





Fig. 6 y 7. Arte público de Can Framis: chimenea industrial y escultura de Jaume Plensa

Can Framis espacio público

El vínculo entre el patrimonio industrial construido y su espacio público adyacente pretende reforzar su singularidad, como en el caso de los jardines de Can Framis, consolidando elementos históricos como los antiguos caminos rurales y sus antiguos almacenes industriales.

Junto con el museo y el edificio Pompeu Fabra, los jardines se extienden por toda esta manzana de Cerdà. Esta área de dominio público se distribuye en tres zonas: una que rodea los edificios, integra el jardín y las aceras que rodean la manzana; otra área pública, donde se ubica la chimenea industrial; y el vestíbulo del museo, un espacio abierto y central limitado por los tres edificios del museo y por una entrada de malla metálica en el lado sureste. El vestíbulo de este museo es de acceso público, pero está limitado al horario de la Fundación Vila Casas. En su centro, contiene la pieza escultórica Dell'Arte de Jaume Plensa, que forma parte de su serie La Divina Comedia.

La estructura del jardín contrasta con el edificio industrial, produciendo espacios tanto de cruce como de ocio, a saber, la conexión peatonal entre las calles Llacuna y Roc Boronat. El área verde es densa y la mayor parte del pavimento es de hormigón, construido como caminos que serpentean a través del jardín entre un denso manto de hiedra, que originalmente se pensó que también cubría los edificios. El jardín se encuentra a un metro y medio por debajo del nivel de la parcela de Cerdà, cubriendo el espacio desde el exterior. Estas elevaciones están hechas con pendientes, también cubiertas con hiedra. El espacio del jardín ha perdido parte de su calidad a lo largo de los años, actualmente tiene vegetación caótica y descuidada. La propuesta original proporcionó diferentes flores bulbosas a lo largo del año, pero fue modificada en mayo de 2010, supuestamente debido a sus altos costos de mantenimiento, no adaptados al clima mediterráneo. Esta situación generó mucha controversia, también porque coincidió con la designación de este proyecto de espacio público como finalista del Premio Paisaje Rosa Barba.

El piso de entrada del museo está hecho en losas de cemento, puntualmente interrumpidas por bolardos circulares. El uso de hormigón tanto en el edificio como en el suelo permite la cohesión entre estos elementos. El ambiente general recuerda los orígenes de la construcción industrial, mientras que lo articula con la limpieza de la estética del museo del cubo blanco: hormigón, vidrio, chimenea de ladrillo rojo y sus enormes paredes blancas y grises salpicadas de ventanas con marcos negros.

La identidad tiene un fuerte componente cultural en Can Framis. El patrimonio define toda la intervención llevada a cabo en el proyecto arquitectónico. La preservación física de estos elementos se acompaña de su transformación simbólica, que contribuye a la definición de la nueva identidad del lugar. En este contexto, destacamos algunos aspectos.

Una es la existencia de obras de arte público. Estos están

representados por la escultura de Jaume Plensa y las tres esculturas de Xavier Mascaró instaladas en la calle Sancho de Ávila desde enero de 2018. Estos *Guardianes*, de 3 metros de altura, son una donación de la Fundación Vila Casas a Barcelona, []con el objetivo de contribuir al entorno cultural del nuevo 22 @, mientras promociona el museo (Ayuntamiento de Barcelona, []2018). El otro es la chimenea de ladrillo, un embellecimiento del antiguo pasado industrial de la fábrica Can Framis. La perseverancia de sus aspectos formales y su valoración del patrimonio permitieron atribuirle nuevos significados. Esta llamativa chimenea también es un hito, vista desde diferentes puntos de vista y más alejada del bloque.





Fig. 8 y 9. Obras de rehabilitación de fachadas en el museo Vila Casas y el nuevo edificio de la facultad Pompeu Fabra

En el enfoque arquitectónico de edificios a sus fachadas, hay dos técnicas diferentes utilizadas en relación con su pasado industrial. Uno se logra mediante la intervención directa en los muros industriales preexistentes, trabajándolos superponiendo nuevos materiales y jugando con elementos, como con las ventanas. Las fachadas donde se llevan a cabo estas

intervenciones son cuatro, que pertenecen a dos edificios de museos. El material utilizado es concreto, superponiendo los viejos. Se pintó una cobertura de color gris claro, desde donde las texturas de base aparecen debajo: azulejos, piedras, marcos de ventanas, arcadas. Esto transmite las diferentes capas de tiempos e intervenciones, parte de la historia de los edificios. En otras dos fachadas nuevas del edificio de Pompeu Fabra, ubicado en el lado noroeste de la manzana, el acercamiento al pasado industrial se realiza con una sutil referencia: el juego rítmico de las ventanas y el sintetismo de los materiales y colores conectan esta superficie con la historia industrial circundante de Poblenou.

Finalmente, la configuración del jardín permite la reunión entre el público y los espacios construidos. El jardín de Miquel Marti i Pol tiene su propia identidad, como resultado del diseño del paisaje y la relación que establece con los edificios industriales rehabilitados. La atmósfera distintiva de esta manzana es el resultado de la relación tejida del espacio público entre esos elementos: instalación cultural, dominio del patrimonio y área verde.





Fig. 10 y 11. Vistas al jardín de Miquel Martí i Pol

El jardín sique una forma libre, permitiendo que este espacio de ocio se distinga de su entorno. El trimestre también equilibra las áreas construidas y áreas verdes de una forma cercana a las proporciones originales de Cerdà. El aspecto de movilidad también está integrado en la grilla de Cerdà, a saber, el esquema de superbloques. PERI Campus Audiovisual asumió esta estructura, utilizándola para jerarquizar las rutas, tanto para automóviles como para el acceso local, manteniendo las dimensiones de las aceras definidas por Cerdà. El espacio público se considera en los planes 22 @ como un elemento básico para la estructura urbana y para la constitución de las relaciones y actividades sociales que tienen lugar en el territorio. Desde este punto de vista se subraya que el espacio público contribuye potencialmente a la cohesión social, promoviendo la interacción de las personas y como elemento estructurante, relacionando las instalaciones locales dentro de la escala de la ciudad y reforzando la estructura cívica del vecindario.

Desde 2016, se han introducido cambios en este espacio público. Barcelona ha tenido la manzana de Can Framis como elemento central de su nuevo modelo de superbloque, como parte del Plan de Movilidad Urbana de Barcelona 2013-2018. En esta área, reúne nueve bloques, en una cuadrícula de 3 x 3, con alrededor de 400 por 400 metros; en el interior, el tráfico motorizado y el estacionamiento se reducen, lo que permite la expansión del espacio público. Al introducir una jerarquía de red vial y establecer un sistema diferenciado para cada modo de transporte, esta política tiene como objetivo resolver problemas de movilidad mejorando la calidad y disponibilidad del espacio público, devolviéndolo a los ciudadanos y mejorando el entorno de la ciudad (BCNEcología, 2012). La implementación de este modelo urbano tiene como objetivo reorganizar el transporte público y las redes verdes, hacer que los ciudadanos se apropien de este modelo, expandirlo a toda la ciudad y reducir la circulación de automóviles en un 21% (Rueda, 2017).

Se seleccionó el área de supermanzanas de Poblenou debido a su menor número de residentes y al menor impacto de tráfico que tendría, sin riesgos en términos de movilidad (Rueda, 2016). Como parte del Plan de Movilidad Urbana aprobado en 2015, tuvo un proceso de 2.5 años de participación ciudadana. Su diseño sido experimental y aún parece inacabado: acogió actividades desarrolladas por estudiantes de arquitectura, recibió cambios en cuanto a su movilidad, se cortó el tráfico de la calle en algunas áreas y las hizo para peatones, y sostiene las tres esculturas de Xavier Mascaró en la calle Sancho de Ávila . En esta misma calle, la mayor concentración de personas del barrio se puede ver en una soleada tarde de domingo: jugando en el parque infantil recientemente instalado, en mesas y bancos; un ambiente animado en un diseño urbano por terminar que contrasta con el galardonado, vacío y sombrío jardín Miquel Martí i Pol y las calles circundantes que en su mayoría están vacías.





Fig. 12 y 13. Espacio público Can Framis: calle Sancho de Ávila y entrada principal al museo en Roc Boronat

Conclusiones

La transformación de Poblenou representa tanto un continuo urbano como un cambio en sus espacios públicos. Su

organización territorial se basa en el modelo de Barcelona respetando el esquema definido por Ildefons Cerdà. En este sentido, el nuevo 22 @ está integrado dentro de la estructura de la ciudad. La continuidad y el cambio también juegan un papel en los lineamientos económicos, donde algunos edificios industriales están adaptados para nuevos usos productivos, guiados por valores de sostenibilidad ambiental, eficiencia económica y energética. La protección progresiva de este patrimonio industrial tuvo un impacto directo en la construcción del actual Poblenou, cuyos elementos salvaguardados determinaron cambios en parte de su planificación original.

La reducida proporción de elementos catalogados y el lento proceso de su protección oficial como patrimonio han hecho que su pasado industrial siga ocupando un lugar residual en el 22 @ Poblenou. Estos elementos del patrimonio tienen un gran potencial en la concreción de lo que Brandão y Brandão (2012) caracterizan como una "(...) continuidad en la transición industrial / postindustrial, constituyendo una transformación más estable y bien recibida", ya que hay espacio para esta continuidad en la exploración y la reinterpretación de este patrimonio industrial para la valoración del Poblenou.

Ciudadanos, profesionales y círculos académicos locales estuvieron detrás del plan de protección local de este catálogo de patrimonio industrial. Los resultados positivos de esta defensa cívica y colectiva de los elementos culturales como elementos fundamentales para la constitución del proyecto 22 @ permitieron la protección de edificios únicos e incluso la integración de áreas enteras. Pero la preservación de estos elementos culturales es solo una pequeña parte del proceso de identidad y valoración territorial. Otros aspectos deberían haber incluido las entidades culturales y los ciudadanos preexistentes para su alojamiento, en procesos tales como la participación, tal como se celebró recientemente en el programa de movilidad de superbloques. Con un cambio muy

necesario en las intenciones y las herramientas de planificación urbana, este programa de supermanzanas deberá ir más allá de los aspectos funcionales de la movilidad y la sostenibilidad para lograr la cohesión social, la calidad de vida y la mejora de la actividad económica local. Es un comienzo, pero la mejora de la vida en los espacios públicos tiene una complejidad que solo la articulación de varias políticas urbanas puede lograr. Sin embargo, puede ser una oportunidad para superar decisiones equivocadas previas y para evitar la profundización de los procesos de gentrificación que ya están ocurriendo en este vecindario.

En este barrio podemos observar cómo las estrategias de desarrollo relacionadas con el urbanismo, la cultura y la creatividad dieron como resultado procesos de gentrificación, como generalmente han concluido Arantes et al (2000) y Vivant (2009). Los usos de la cultura y la innovación dirigiendo a Barcelona hacia la competencia económica a través de la industria y su potencial estético tuvieron resultados sociales muy limitados. Y mientras se resuelven parcialmente los problemas estéticos y económicos de las ciudades, el uso de herramientas estratégicas empresariales también tiene su origen en una paradoja: la adopción de las mismas estrategias, objetivos y medios por varias ciudades conduce a trivialización, lo que resulta en creatividad no más creativa (Vivant , 2009). La singularidad del ambiente del Poblenou está más relacionada con la preservación de su patrimonio industrial, como lo defienden varios colectivos por sus significados simbólicos, que con la nueva arquitectura espectacular de sus nuevos edificios, que componen un paisaje urbano caótico y fragmentado.

Con el objetivo de atraer capital, la distinción y el factor sorpresa de muchos de los nuevos edificios insignia de 22 @ paradójicamente contribuyen a la repetibilidad de la misma imagen globalizada y globalizadora. No se escucha las preguntas planteadas por el sitio, ni se ofrecen respuestas

que ayuden a resolver sus muchos problemas. Esto se acompaña de la trivialización de la cultura como forma y como herramienta eliminada de cualquier contribución social. El modelo de "ciudades creativas" representado por 22 @ es cualquier cosa menos creativo: a pesar de las especificidades locales, el leitmotiv es común a los ideales y a un modus operandi sistemáticamente reproducido por cada ciudad de ambición global.

También es sorprendente que, aunque las emociones son ampliamente estudiadas en las artes y la cultura tiene tanto peso aquí, parecen estar ausentes del diseño urbano de Poblenou. Las emociones, para ser entendidas tanto en relación con las emociones básicas como con las emociones estéticas, la capacidad de sentir placer, admiración trascendencia. Los conceptos como *locus* son imposibles de definir de una manera completamente racional, involucrando temas relacionados con los valores y con una relación afectiva con la percepción. Si somos conscientes de ellos mientras hacemos nuestras vidas o los usamos con intención al diseñar, están ahí, más allá de los estilos y en lo que es fundamentalmente nuestra experiencia del espacio. Es una contradicción que el diseño urbano de Publenou apuntara a crear una identidad, pero generalmente fracasó en permitir que surgieran sus genius loci.

El ámbito de la percepción, las emociones y el espacio público está directamente relacionado con el entorno y la calidad de la vida pública. También es un tema que implica una perspectiva poética y una responsabilidad, teniendo en cuenta que cada nueva realidad estética redefine nuestra realidad ética, si tomamos prestadas palabras de Brodsky. Desde esta perspectiva, Poblenou refleja la vida y el trabajo de las personas que viven allí. Desafortunadamente y en gran parte, los sentimientos de codicia, abandono e indiferencia son lo que ahora evoca su vecindario.

En la manzana de Can Framis, algunos de sus espacios públicos

lo contrarrestan. La entrada principal de la calle Roc Boronat y la zona de la chimenea ofrecen un contraste positivo con los barrios circundantes, evocando una delicada y agradable integración del pasado del patrimonio con la comodidad, la calma y la curiosidad de los árboles y sus sombras. Pero hubo fallos en el primer diseño del área de jardín más grande de Can Framis: un enfoque superficial con un diseño no adecuado para un espacio público, sin duda empeora los resultados debido a la falta de mantenimiento, lo que dio como resultado el jardín semi-abandonado que tenemos ahora. Es un diseño que probablemente funcione con un buen mantenimiento y si fuera de propiedad privada. Pero no lo es, y se trata de un espacio verde público muy necesario para este vecindario. El diseño del espacio público implica que las preguntas planteadas por el sitio, los materiales y el propósito público se investiguen y se respondan. Deben tomarse en consideración los aspectos de seguridad, comodidad y oportunidades para el desarrollo de varias actividades, a fin de permitir un área pública animada. Sería positivo si el rediseño del espacio público del programa de supermanzanas también interviniera en esta área, para recuperar su integridad y calidez a sus ciudadanos.

"La vida entre edificios es un proceso de autorreforzamiento", como señala Gehl (1991). Se debe alentar a un mayor número de personas a usar los espacios públicos por más tiempo, teniendo oportunidades realistas para actividades al aire libre que se ajusten a sus necesidades. La cultura puede jugar un papel importante en esto, con una profundidad más allá del contenedor escaparate blanco de un artículo de moda llamado arte. Las políticas culturales deberían dirigirse a la mejora de las vidas de las personas, no a decorar la meseta de su existencia. Debería contribuir al establecimiento relaciones significativas dentro de sus vecindarios, a un sentimiento de hogar, vecindad, comodidad, seguridad, mientras apela a sus sentidos. Un enfoque sensible a las políticas culturales alineado con el diseño de espacios públicos probablemente sea la mejor receta para su éxito.

Expresiones de gratitud

Este trabajo se basó parcialmente en la tesis doctoral "Ciudades creativas": o papel de la cultura en procesos de transformación urbana (Universidad de Barcelona, □□2014), con el apoyo de la subvención SFRH / BD / 43225/2008 otorgada por la Fundação para a Ciência ea Tecnologia (FCT, Portugal), con el soporte POPH / FSE.

No nos restauréis. El patrimonio artístico del antiguo seminario de Teruel destruido durante la guerra civil

El 15 de diciembre de 2017 se han cumplido 80 años del inicio de una de las más cruentas batallas de la guerra civil española. Entre esa fecha de 1937, y el 22 de febrero de 1938 Teruel se convirtió en el escenario de la confrontación entre los ejércitos republicano y nacional. La ciudad, como encrucijada de caminos y lugar estratégico entre el interior de la Península y la costa mediterránea, se convirtió por las circunstancias del destino, en una de las más decisivas para el devenir del conflicto.

Junto con las pérdidas humanas, y como parte de la destrucción, el patrimonio artístico de la ciudad perdió varias iglesias, conventos, casas nobles, además de los daños

en su muralla y el entramado urbano medievales. Otros se salvaron casi por casualidad, como en el caso de las torres mudéjares y buena parte de los edificios modernistas.

Entre las iglesias que quedaron prácticamente arrasadas, podemos citar la iglesia de Santiago, el convento de Clarisas o la iglesia de San Martín. También la Catedral sufrió daños ya que sobre ella cayó una bomba que afectó al primer tramo de su techumbre mudéjar.

Terminado el conflicto bélico, y al abordar la difícil tarea de la reconstrucción, algunos monumentos se restaurarían siguiendo criterios históricos, mientras en otros lugares se optaría por renovaciones urbanísticas de carácter moderno. La que había sido un referente dentro de la guerra, se convirtió también en un referente de las buenas y malas prácticas de reconstrucción en ciudades destruidas.

Este panorama reconstructivo, que afectaba a los elementos arquitectónicos, afectó también a los bienes inmuebles, sobre los que pesaría el mismo dilema. Las obras de mayor calidad habían sido protegidas y enviadas a lugares más seguros, pero otras, como los retablos menores, las imágenes de menor devoción, las mazonerías que no se pudieron desmontar… se encontraban dentro del montón de escombros en el que se habían convertido muchos espacios de la ciudad. Trozos de columnas, fragmentos de esculturas, capiteles, cruces o imágenes mutiladas eran extraídos por los operarios encargados de la limpieza.

En ese momento se decidió guardar todos esos restos de la mejor manera posible, para valorar la idoneidad de su restauración. Algunas fueron reparadas, y volvieron a desempeñar su papel devocional tanto en la ciudad como en otras parroquias de la diócesis. En otros muchos casos, por el estado en el que quedaron, resultó imposible devolverlas a su uso original y quedaron simplemente almacenadas. Al tratarse de obras religiosas, y ante las circunstancias de la

institución eclesiástica de la época, no pareció adecuado destruirlas definitivamente, a pesar de nunca volverían a poder ser utilizadas.

Pasados los años de la postguerra, es nombrado obispo de la Diócesis de Teruel y de Albarracín D. Damián Iguacén Borau, del que debe destacarse su preocupación por el patrimonio cultural de la diócesis. Su propuesta más significativa para el tema que nos ocupa fue la de exponer en el recién creado museo de arte sacro, un grupo de esas obras destruidas y cuya restauración resultaba imposible. El sería quien acuñaría el concepto sobre el que gira la exposición objeto del presente texto.

Junto estas obras, se colocó un cartel en el que podía leerse: "No nos restauréis". Su intención era llamar la atención del visitante para que reflexionara sobre los hechos históricos ocurridos. Gracias a ello, estas imágenes se han convertido en testigos de la destrucción provocada por la guerra civil, en guardianes de la memoria de la Batalla de Teruel.

Con motivo del 80 aniversario de la Batalla de Teruel, se ha querido exponer alguna de estas obras dañadas entonces, para mantener el recuerdo de su existencia y valorar su interés histórico-artístico a través de una serie de estudios publicados en el correspondiente catálogo.

Para la exposición, se han seleccionado piezas procedentes de la iglesia del antiguo seminario de Teruel. La elección se debe al carácter simbólico del edificio ya que fue objetivo preferente de ambos bandos. Fotografías de la época nos muestran como apenas quedaron algunas columnas en pie. Su estructura quedó prácticamente arrasada, y con ella los retablos y toda la dotación artística de su iglesia. El de más consideración, el altar mayor, es el que más piezas ha proporcionado.

La instalación de la exposición se ha estructurado en tres

niveles. En primer lugar, las obras de arte dispuestas en el centro del patio del obispado. Su colocación ha pretendido reproducir de algún modo las circunstancias de su destrucción. Aparecen todas amontonadas una sobre la otra. Los restos de columnas configuran el espacio. En el centro, la figura de mayor tamaño, sin brazos y sustentada en el fragmento del frontal del sagrario de dicho altar mayor. A su alrededor, fragmentos de angelitos, en ocasiones solamente la cabeza, la figura de un pelícano picando su pecho para ofrecer su sangre a sus hijos como alimento, una escultura representando a San Juan Bautista, a la que le falta el rostro, trozos de tambores de columna y capiteles agrietados... Sobre el suelo, y entre estas imágenes, reproducciones fotográficas de la Iglesia del Seminario, alguna de las cuales inédita, pretende que el espectador pueda conocer su aspecto anterior a la guerra, y el estado en el que quedó después de la batalla.

Un segundo nivel lo constituyen los textos colocados sobre las columnas del patio. Estos textos están extraídos de las crónicas periodísticas, de las cartas remitidas entre los responsables del Ministerio de Cultura, o de la correspondencia de los agentes de Regiones Devastadas, en los que se alude al estado en el que se encontraba en patrimonio artístico en ese momento. Junto a estos textos, se encuentran las fotografías correspondientes que facilitan valorar dicho estado.

El tercer nivel citado, no concierne al plano visual si no al plano sonoro. Una composición sonora en la que se recogen testimonios de personas que vivieron en primera persona el conflicto bélico dota a la instalación de un ambiente perturbador, que por otra parte, facilita la comprensión de las circunstancias que se pretende exponer. Por todo ello, algunos podrían considerar que no se ha tratado solamente de una exposición de obras de arte, si no también de una instalación artística. Como sucede en ellas, lo visual, lo sonoro y el contenido de ambos, están en el mismo plano de

importancia. Todo ello colabora en la impactante transmisión del mensaje con todo su significado: No nos restauréis.