

Entre la pintura y la fotografía – Jaime Sanjuán: Ícaro

Como una de las novedades artísticas de este año, podremos disfrutar con la degustación de *Ícaro*, una exposición del zaragozano Jaime Sanjuán que atrae por la limpia y vigorosa visibilización de una técnica muchas veces repudiada por los estetas del mundo del arte.

Jaime Sanjuán Ocabo cursó Bellas Artes en Cuenca y actualmente cuenta con 37 años y numerosos reconocimientos internacionales a la espalda, como el prestigiosísimo *A' Design award 2017. Silver award* o su más reciente condecoración, el *Communication arts 2018. Winner*.

Jaime es un artista que comenzó con las clásicas trabas de un recién graduado en Bellas Artes; insuficiente dinero para la producción, inexistencia de un estudio y nula orientación profesional, hicieron de su inicial gusto por las artes plásticas como pintor de óleo y caballete, una pesadilla difícil de olvidar. No fue hasta que su novia le regaló un ipad, cuando Jaime descubrió una manera de hacer aquello mismo que hacía antes, eliminando de un soplo estos tres grandes problemas. Al uso del programa *procreate*, es capaz de pintar con los dedos sobre la pantalla del dispositivo, de igual modo en que lo hacía sobre el lienzo con el óleo, generando resultados completamente pictóricos mediante una metodología que poco le tiene que envidiar a las más ortodoxas. Y es que, cuando hablamos de pintura digital, muchas veces nos resulta difícil adoptar una visión amplia, progresista e incluso respetuosa que por otro lado, nos impide pensar ante estas obras de manera ajena a las cuestiones descritas. Con este escepticismo de la era actual, nos privamos del disfrute de una experiencia estética que puede ser mayor o menor,

sintiéndonos incluso engañados cuando nos dicen que tal cuadro ha sido pintado digitalmente.

Lo cierto es que los *media art* (entre los que podemos incluir la pintura digital), aún describen un panorama con trabajo reivindicativo por hacer, ya que sus artistas quedan tristemente condenados a la absurda justificación del por qué su obra es arte o no, por encima del propio contenido emocional.

Con *Ícaro* podremos deleitarnos de una exquisita selección de 15 piezas (5 de las cuales son inéditas) cuyo hilo conductor es la obsesión por la fugacidad del tiempo que su autor trasmite a través de diversas temáticas y tan variadas críticas como las dirigidas hacia el *establishment*, así como las herramientas de alienación sociales o el maltrato animal. Es frecuente encontrar detalles ocultos que su autor idea cual deliciosos secretos tras los que abandonarse a la carrera de su desvelo. Tal nivel de detalle, como bien apuntan los directores de la Galería La ley de Snell, Julia Morera y Manuel Guerra, en ocasiones han hecho pensar que se trata de fotografías. Podríamos enmarcar su lenguaje plástico dentro de la pintura surrealista con simples pero obvias llamadas técnicas al hiperrealismo, donde el mundo de los sueños queda torcido y acosado por el prisma de la veloz e implacable tecnología que creó estas herramientas. En su mayoría, se trata de una materialización en Sistema Vitra que combina aluminio y polímeros vítreos. En otros, de impresión con tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle rag 300g. Todas en medio-gran formato.

La muestra que Jaime Sanjuán nos presenta, peca no obstante de una sobre-estetización formal, lo que no difiere en demasía del acabado de las imágenes que podemos ver abriendo cualquier *magazine* en la consulta del dentista. Tal vez se trate de la maldición de la pintura digital el quedar rendida al mercado del diseño gráfico, la publicidad y las marcas.

Pongamos el caso de la pieza *Vanitas* (imagen del artículo), 2017, Premio 2017 Latin American Illustration, la cual nos habla de una relación muy íntima entre antónimos. En ella, somos testigos del flotar de un esqueleto de pez en la oscuridad a través del cual nadan verdes hiedras, y en sus costillares se clavan dos dados como si de queso cheddar estuviesen hechos. Un *feel de danza* en la muerte con la vida al son del traicionero compás del azar. Si echamos un vistazo a la trayectoria de los artistas digitales, identificamos un gran número de reconocimientos provenientes de los mundos de la ilustración y del diseño, pero no de certámenes propiamente del mundo del arte como diríamos al recordar las Bienales de Venecia por ejemplo. Ello nos hace valorar aún más el esfuerzo que estos artistas tienen que hacer para eliminar barreras como el tópico del hiperrealismo asociado a la pintura digital, o la importancia que se le da al soporte a la hora de juzgar una obra de arte, ej. *ebooks*. Por ello, y sin embargo, la próxima vez que acuda a una exposición de pintura digital, me gustaría ver *dripping*, *art brut*, algo de romanticismo inglés, arte naif o pintura expandida, y comprobar cuán amigas pueden ser ambas metodologías.

Desde luego que la pintura tradicional y la pintura digital no son lo mismo, pero en absoluto una es mejor que la otra.

Historia de las pautas que han marcado, tanto en términos de extensión

curatorial como de valores cívicos, al conjunto de museos y arte público

Jesús Pedro Lorente, catedrático de historia del arte de la Universidad de Zaragoza, se define a sí mismo como museólogo crítico e historiador del arte, una dualidad que en el fondo no es tal pues, como seguidamente aclara, piensa que en ningún caso los museos de arte deben segregarse de su entorno conceptual, es decir, de las corrientes de pensamiento y planteamientos metodológicos. Aunque parezca paradójico, esta idea, que comparto plenamente, no es tan evidente. Ciertamente que no ha prosperado la idea de la existencia de dos historias del arte (la del museo y la de la universidad/academia) que llevó a la celebración de un simposio monográfico en 1999 organizado por el Clark Institute –con la correspondiente publicación en 2002 y la revisión de la situación por el editor académico Charles W. Haxthausen en 2014 (“Beyond «the two art histories»”

<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/haxthausen.pdf>)–, pero la supuesta transversalidad de la temática –está muy radicada en la universidad española la mentalidad de que todo historiador del arte sabe lo que es un museo y puede ocuparse de esa docencia–, es el mayor obstáculo para que entre nosotros se valore la especificidad de la materia y, en consecuencia, del campo de estudio e investigación.

La sólida y rica trayectoria del Dr. Lorente en los estudios museológicos –entre otros es autor de los libros *Los museos de arte contemporáneo* (2008) y *Manual de historia de la museología* (2012), colabora con las revistas especializadas y participa en las publicaciones colectivas más relevantes que se han publicado, entre las más recientes se puede anotar su escrito “La convergencia con la museología tras la crisis de la historia del arte” (2018)–, avalan tanto la calidad de su

opinión como el compromiso por documentar la historia de los museos, desvelar sus problemáticas pasadas y actuales, y explicar su trascendencia en la vida contemporánea desde su ocupación del espacio físico urbano (con su progresiva expansión y afianzamiento del protagonismo en el entramado de la ciudad). Además, hace tiempo que el profesor Lorente se ocupa en la transferencia de conceptos, conocimientos y términos, y esta última cuestión resulta especialmente relevante pues es progresiva la adopción de terminología procedente del ámbito profesional anglosajón y, en menor medida, francés, visibilizando los modelos de referencia actualmente vigentes. Y esta sensibilidad es la que me lleva a comenzar por el final, por el epílogo del libro, pues en él explica el profesor Lorente la introducción del nuevo término *Patrimoniología*, cuyo devenir histórico y alcance le ocupó en la ponencia “Derivas de la formación artística en la universidad: regreso a los orígenes de la Historia del arte como Patrimoniología”, presentada en las 3^{as} Jornadas organizadas por el grupo de investigación «Usos del arte», celebradas en 2015. También se explica en esas últimas páginas porque finalmente para el título del libro prefirió las palabras “arte público” y “distritos culturales” junto a la palabra museo en lugar de “monumentos” y “distritos artísticos”. Y, de nuevo en esta reflexión, Jesús Pedro Lorente tiene una solvente trayectoria, entre otras publicaciones cabe mencionar: “Museos y barrios artísticos” (2006), “¿Qué es un barrio artístico? ¿Qué papel pueden desempeñar los museos en su desarrollo?” (2008); “Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: revisión conceptual y urbanística” (2008); “Arte público en Aragón: nuestro patrimonio colectivo al aire libre” (2015), etc. Sobre estas premisas, el libro se ha centrado en las instalaciones museísticas permanentes o con largo recorrido, combinando una visión general en un sentido diacrónico que estructura el discurso del pasado al presente, en el conjunto del libro y dentro de los distintos capítulos, donde se ofrece también un

planteamiento comparado entre diferentes instituciones que enriquecen y dinamizan la escritura, si bien en ningún caso se establece una rivalidad, enjuiciamiento o confrontación entre ellas, sino al contrario, la comparación sirve como elemento dinamizador y de contraste para apreciar mejor la multiplicidad y diversidad.

Se trata por tanto de una reflexión sobre museos, arte público, distritos culturales y..., la trascendencia de la escultura, en un panorama donde tiene enorme peso la historia y el impacto de las sucesivas hegemonías culturales ejercidas por Francia, Italia, Alemania, Reino Unido y Estados Unidos: a lo largo de todo el discurso se van considerando los diferentes hitos, donde también se tienen en cuenta los proyectos fallidos, la evolución inesperada de otros, el éxito completo de algunas iniciativas, etc. También se atiende, dentro de los límites marcados, a las diferentes tipologías, incluido el concepto de paisajes culturales, en los que se da continuidad a los recorridos interiores del museo en el espacio público, el lugar de los monumentos en el montaje y los diferentes modelos de circulación, y se considera lo ocurrido en España incorporado al contexto y no como algo desgajado de la historia.

En definitiva, como ya se advierte en la introducción, el objetivo principal del libro ha sido analizar la historia de las pautas que han marcado, tanto en términos de extensión curatorial como de valores cívicos, al conjunto de museos y arte público –a menudo aglutinados en vecindarios muy singulares–, y la manera en la que ha construido el discurso el propio autor la describe como “un relato fracturado”, porque abarca diferentes periodos y paradigmas en las que las obras recibían al visitante más allá de los muros y el recinto del propio museo. Por otro lado, se constatan los esfuerzos del arte contemporáneo por salir al encuentro de los ciudadanos en las calles y espacios públicos, emulando a otros museos no de arte, en una manera similar a los museos de

ciencias naturales o los museos de la técnica.

Como decíamos, la problemática especial de la escultura recorre todo el libro, pues si ha habido un medio que ha encontrado su lugar fuera del museo es este por razones de significación política, por el tamaño, por motivo de conservación, aunque esté expuesta al vandalismo, etc. Pero también se tiene en cuenta el criterio de selección y distribución de la escultura, y el continuo baile de estatuas que ha habido prácticamente en todos los lugares por razones estéticas, decoro, significación política, etc.

El libro se organiza en tres partes, cada una de las cuales cuenta con sendos capítulos. La primera se ocupa de los “Monumentos en los lindes de los museos” y se inicia con un capítulo dedicado a los “Distritos artísticos en la cultura visual de la Ilustración al Romanticismo”. En él se da cuenta de la evolución que ha tenido lugar desde la realidad del barrio artístico al distrito artístico, más allá del atractivo que hayan tenido para el ciudadano del lugar o para el turista, pues viene a confirmar que hoy el artista, que tanta presencia tenía a través del taller, sus espacios expositivos y lugares de aprovisionamiento de materiales, prácticamente ha desaparecido de la cartografía urbana; en su lugar el barrio artístico es el que concentra los museos de arte.

Los primeros museos generaron los primeros ecosistemas “que impulsarían fecundas sinergias entre arte público y museos en algunas capitales culturales”, un microcosmos que fue el “caldo de cultivo donde se formó una masa crítica que se vivificaba por el interflujo de corrientes de opinión en las zonas de contacto entre estratos diversos del consumo social del arte” (p. 25), siendo el lugar culminante París. En esas centurias de la Ilustración y el Romanticismo se planteó ya la relación del museo con la expansión urbana y la distribución monumental, teniendo en cuenta, como concluye el autor, que “el ascendiente de las clases medias y populares tras las revoluciones románticas había dado pie a esta nueva mirada,

menos elitista, en la memoria pública del pasado histórico en toda Europa”, de manera que “también se fue expandiendo la honra escultórica” a otras personalidades como literatos, científicos, artistas, etc., siendo sus monumentos no solo ornamento sino “enseñas públicas de los distritos culturales” (p. 52). A las estatuas de grandes artistas erigidas junto museos se dedica el segundo capítulo donde encontramos además la labor de rastreo visual de esos hitos que en muchas ocasiones han desaparecido o cambiado de emplazamiento. De nuevo es apasionante el relato de cómo esos héroes dejaron de serlo al verse desplazados por los apóstoles del Movimiento Moderno y, a mediados del siglo XX, el “momento triunfal de esta tipología monumental había pasado” (p. 85).

Bajo la denominación “Arcadias modernas” se organizan los dos capítulos que integran la segunda parte del libro, donde se expone el desarrollo de dos modelos contrapuestos de los nuevos hitos urbanos en que se han convertido los museos como identificativos de los distritos culturales: aquellos que ocupan altozanos, nuevas “acrópolis”, atalayas que se ofrecen como parnasos con entornos monumentales y vistas en las que también cabe el mecenazgo, las nuevas propuestas constructivas y las expresión simbólica del poder; frente a la expansión horizontal, a través de nuevos espacios urbanizados, como consecuencia de la expansión de la ciudad y la nueva forma de hacer del Movimiento Moderno, donde se combina arte y jardín en un continuo que proyecta el museo más allá de sus muros. Como explica el Dr. Lorente, “la etapa final del Movimiento Moderno consagró un paradigma urbanísimo para los museos de arte aislados del farrago urbano por una bucólica «envoltura de belleza» a base de un jardín, plaza, fuente o estanque con esculturas modernas o instalaciones artísticas” (p. 151).

La tercera y última parte se organiza en los capítulos titulados “Los museos de escultura al aire libre como fenómeno urbano” y “Dialécticas de articulación museos/arte público en el cambio de milenio”. En ellos se abordan las prácticas y

formas más recientes, teniendo muy presente las políticas culturales locales que se han desarrollado en España como consecuencia de la progresiva descentralización del estado y la trascendencia que han tenido las instituciones culturales, en las cuales el museo es referencial, en la recuperación de los espacios urbanos. En el capítulo quinto resulta interesante constatar las tensiones permanentes en las que se desarrolla el sistema del arte, la problemática relación con marchantes y galeristas, la búsqueda de espacios naturales donde el artista pudiera proceder con libertad e involucrando al público. También es interesante la complejidad progresiva que va teniendo la búsqueda de nuevas denominaciones que permitan evitar palabras relacionadas con prácticas, instituciones y usos del pasado o del presente asociados con la jerarquía y el poder, hasta problematizar el uso de la palabra museo o la inscripción de este en algún tipo de registro oficial: tal fue el caso del Museo al Aire Libre de Hecho; siendo también ilustrativa la historia de su contrapunto, el Museo de la Castellana de Madrid. Finaliza este capítulo con el estudio de los museos de "Street art", donde se da cabida al *graffiti* como un medio que progresivamente ha ido cobrando prestigio hasta convertirse en objeto de coleccionista y pieza de museo, algo que resulta del todo contradictorio pues lo lógico sería la musealización in situ.

En el capítulo sexto se plantea la situación actual en relación con el lugar del artista, las nuevas prácticas y rituales turísticos, la nueva monumentalidad que rodea al museo con auténticos iconos populares que se cargan de simbolismos añadidos por el entorno urbano e institucional, y donde caben las ironías como la del escultor sevillano Curro González y su obra *Como un monumento*, un autorretrato del artista que se celebra a sí mismo con la fanfarria del triunfo.

Apenas si hemos dado un leve apunte del enorme contenido del

libro repleto de valiosa y bien seleccionada información, y no es posible aportar ejemplo de las imágenes, 52 ilustraciones que dan testimonio del trabajo de campo y archivo desarrollado por Jesús Pedro Lorente –suponemos que por razones de presupuesto de la editorial, no han podido ofrecerse con la calidad que merecían. No obstante, la seleccionada para la cubierta, una postal publicada hacia 1930 donde se muestra el “Museo Municipal de Calais con el monumento de Rodin *Los burgueses de Calais*” es representativa y dan oportunidad para mencionar que hay otros muchos protagonismos dentro del texto, como sería el caso de la figura de Rodin. Es el último apartado, dedicado a la bibliografía, otro de los grandes valores de la publicación, en él se ofrece un exhaustivo documento con una literatura actualizada e internacional que puede servir de punto de partida para todo aquel que quiera iniciarse en esta temática. Pero solo podemos lamentar que este sea el último apartado del libro, pues hubiera sido de enorme utilidad un índice de nombres que permitieran, una vez leído el libro, la fácil consulta pues debe ser tenido como un libro de consulta continuada.

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 Ontañón, 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 novedades 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 confirmó 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 Siquier 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 Ramón 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 que el régimen construía su propia imagen obviamente 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 crescendo" 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 selección 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 tales 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 varias 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 Hawái. 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, como 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 su 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 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. Ciertamente 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 proporcionada 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 casi imposible etiquetarle. En la gran exposición retrospectiva de 1965 –preparada por el departamento de estampas de la Bibliothèque Nationale, entonces bajo la dirección de Jean Adhémar (accesible online <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 trabajó 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 Unido que se inició con el daguerrotipo y el talbotipo y tuvo implicados a artistas y científicos –*wisemen* y *savants* 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 y psicológica de ver lograda la fijación de la imagen de la cámara oscura, algo tan deseado por las generaciones precedentes, y parafraseemos el título dado por Geoffrey

Batchen a su espléndido libro intencionadamente para animar a su lectura (Barcelona, Gustavo Gili, 2004). En este contexto se entiende mejor que Nadar adopte un sentido de 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: la 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 visitantes, 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 el común 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, Moitteissier, 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 antiguas penalidades que permanecían adormecidas: heridas mal 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 memoria 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 del románico y barroco, pero con un principio de 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 huella 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 brujas del gobierno nazi”. Díaz Pardo 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 Granel. 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, quien además indica que la 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 Marinhoas 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 Lufrís, 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 contruidos 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. M^o 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:

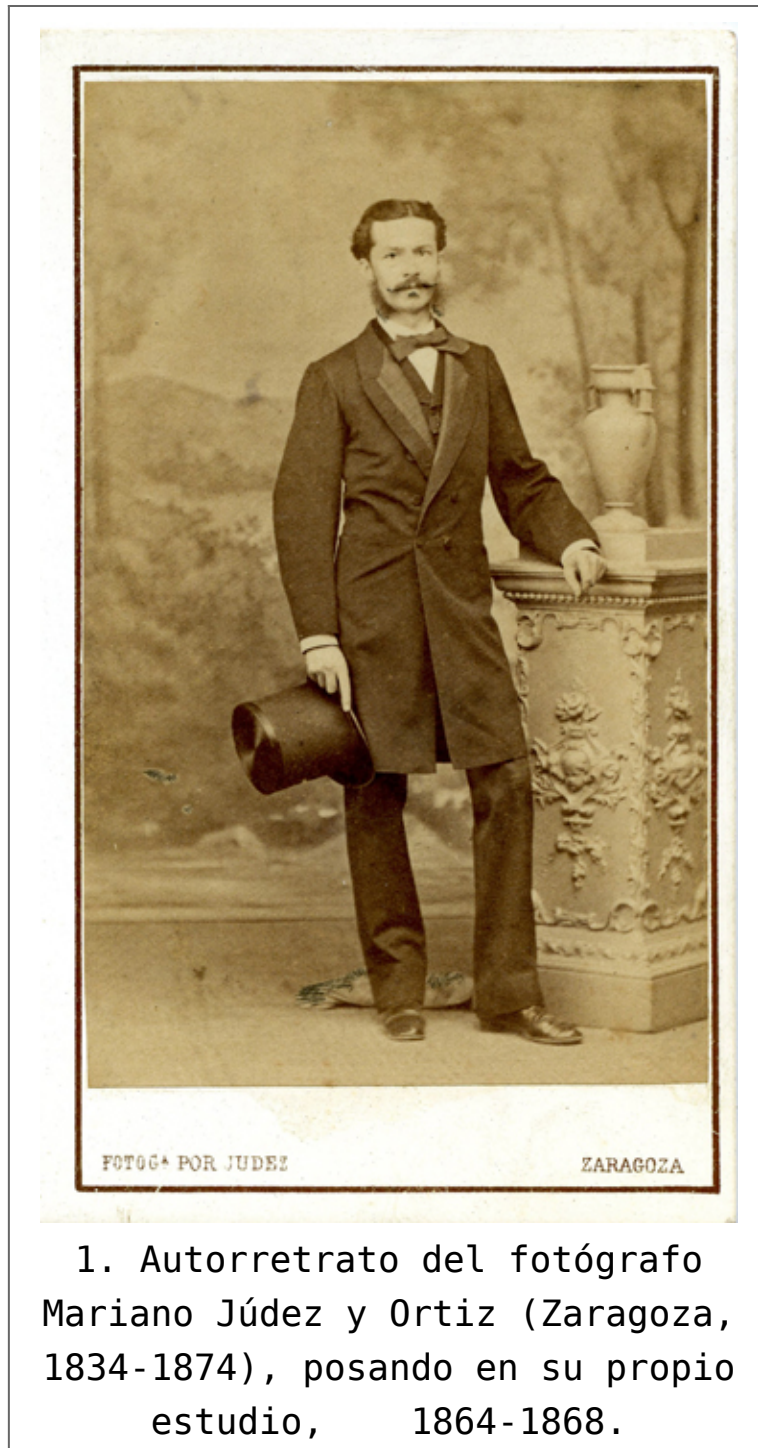
[...] « Mariano Júdez y Ortiz, natural de esta ciudad, de cuarenta años de edad, fotógrafo, domiciliado en la calle

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 válvula [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 (Zaragoza). Sin embargo, aparecía aquí la primera 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 D^a 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, M^a Pilar y M^a 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, M^a 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, ambos 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 y 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. agradecerle (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 su 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.

117. Cuya de S.^o Felipe y
 Mariano Júdez Zaragoza; en el día diez y seis de julio del año
 mil ochocientos treinta y cuatro el abajo firma-
 do cura bautize en esta Iglesia Parroquial de
 S. Felipe un niño nacido la lastref de su mañana
 na, hijo legitimo de D. Pedro Labual Júdez y
 de Ramona Ortiz naturales de Zaragoza. Pa-
 roquianos de S. Gil: Se le puso por nombre; Ma-
 riano; fue su padrino Manuel Júdez abuelo y
 quedo advertido de obligacion y parentesco: es
 el 2.^o hijo de este matrimonio contrahido en
 esta de S. Felipe: Abuelos, Manuel Júdez
 y Ramona Blasos naturales de Zaragoza.

118. Gerónimo Ortiz, de Borja y Manuela Pellejero,
 de Zaragoza; de que testifico.
 D.^o Mariano Simoes
 Cuya de S.^o Felipe y
 Aurora Júdez
 Aurora
 Alfonso

5. Partida de bautismo de Mariano Júdez y Ortiz.
 Archivo Diocesano de Zaragoza, Parroquia de San
 Felipe y Santiago, Tomo 10^o, Folios 33 y 34,
 Registro n^o 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
- 7º: Pedro Tomás, nacido el 18 de septiembre de 1845 [+ 1847]
- 8º: 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 Ferriz, 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 M^a Paz y M^a Pilar Zoppetti de la Pardina y de su prima, M^a 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 Altolaquerri[9].

Dentro de ese retrato colectivo, solo quedaría por 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 Isidora 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., nº 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.