

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

Introducción

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

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

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

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

ciudadana y más una resolución privada de propiedad global.

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

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

incesantemente sus crecientes ganancias, a medida que se volvieron cada vez más poderosas en la definición de nuestras vidas y nuestras ciudades.

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

Estudio de caso de Barcelona

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

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

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

La adopción de nuevas formas de políticas urbanas se caracteriza por la adopción de instrumentos de planificación estratégica empresarial, que otorgan competitividad en las clasificaciones globales de las ciudades e invierten el declive de los habitantes, el empleo y la producción industrial en sus principales áreas urbanas. Al igual que en otras ciudades, este fue el escenario más amplio que enmarca el posicionamiento central de la cultura en las políticas urbanas de Barcelona. La necesidad de regenerar sus barrios también fue a la par con el aumento del consumo cultural y con el papel ya desempeñado por el patrimonio en las políticas

locales.

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

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

La asociación entre cultura y estrategia económica se hizo evidente después de 1990, con la centralización de la cultura en las políticas de Barcelona acentuadas por la Ley de Museos y el Plan Estratégico Económico y Social, ambos de ese año. En esta asociación público-privada, se vinculó la competitividad con la cultura, el patrimonio, la creatividad y los espacios públicos jugando un papel importante en la diferenciación y el

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

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

En Poblenou, estas políticas de gobierno cultural coexistieron en los años ochenta y especialmente en los años noventa con la apertura espontánea de estudios de diseño y arte. Estos

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

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

Espacio público y cultura en 22 @ Poblenou

Basándose en los planes de estrategia cultural y económica, el

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

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

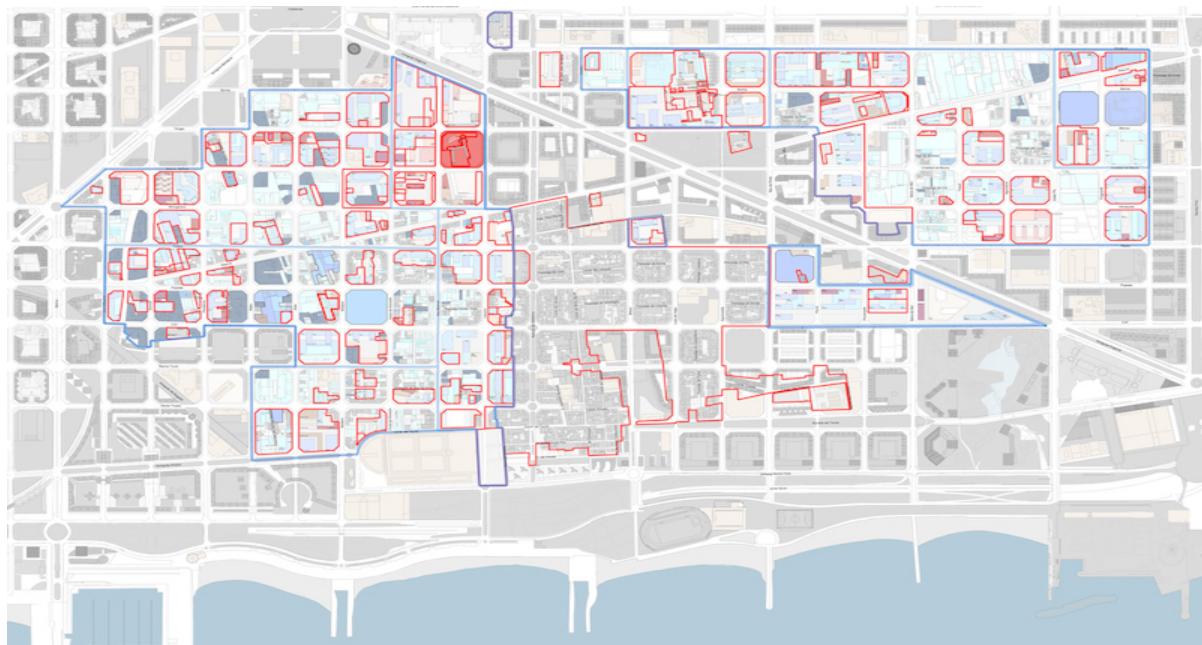


Figura 1. La intervención 22 @ y los límites de protección del antiguo centro del Poblenou, con la manzana de Can Framis

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

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

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

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



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

El vecindario de Can Framis

Can Framis fue una de las industrias textiles más relevantes de Sant Martí de Provençals, desde su instalación hasta la Primera Guerra Mundial. En la primera mitad del siglo XIX, su propietario, Joan Framis i Torrents, fue uno de los primeros en establecer su fábrica en esta zona, atraída por la gran disponibilidad de agua que ofrece la zona pantanosa de Llacuna. El diseño inicial del edificio correspondía a una antigua parcela agrícola y a una vía de riego (Ayuntamiento de Barcelona, 2011).

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

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

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

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

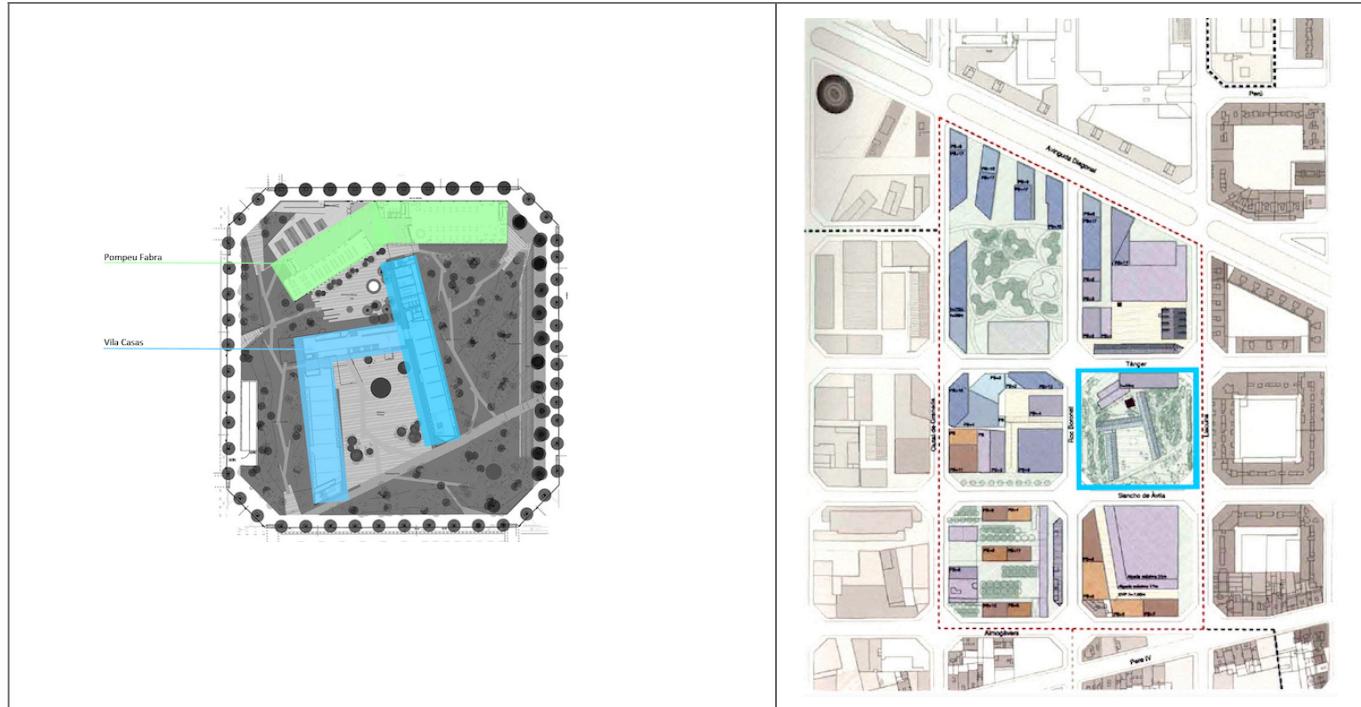


Fig. 4 y 5. Proyecto de Can Framis y su ubicación dentro del PERI 2006

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

La Fundación Vila Casas es una organización privada que

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

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

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



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

Can Framis espacio público

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

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

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

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

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

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

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

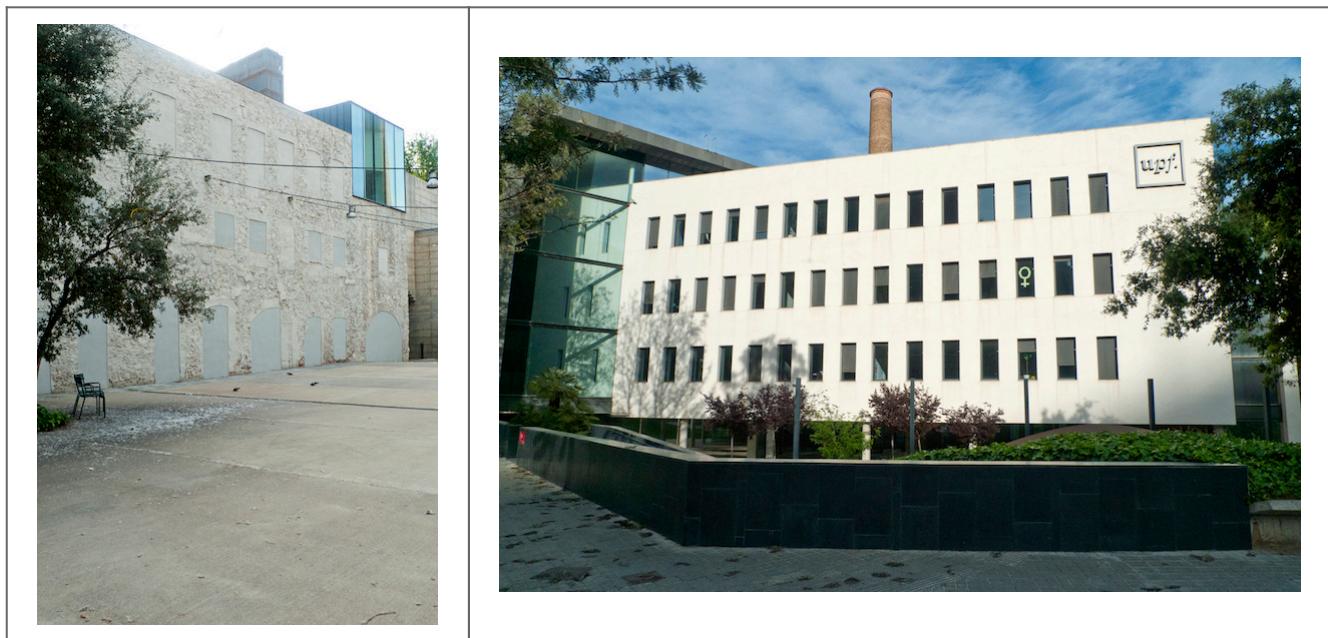


Fig. 8 y 9. Obras de rehabilitación de fachadas en el museo Vila Casas y el nuevo edificio de la facultad Pompeu Fabra

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

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

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



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

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

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

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

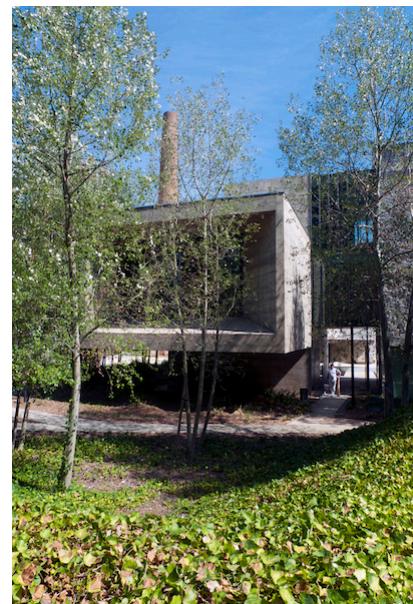
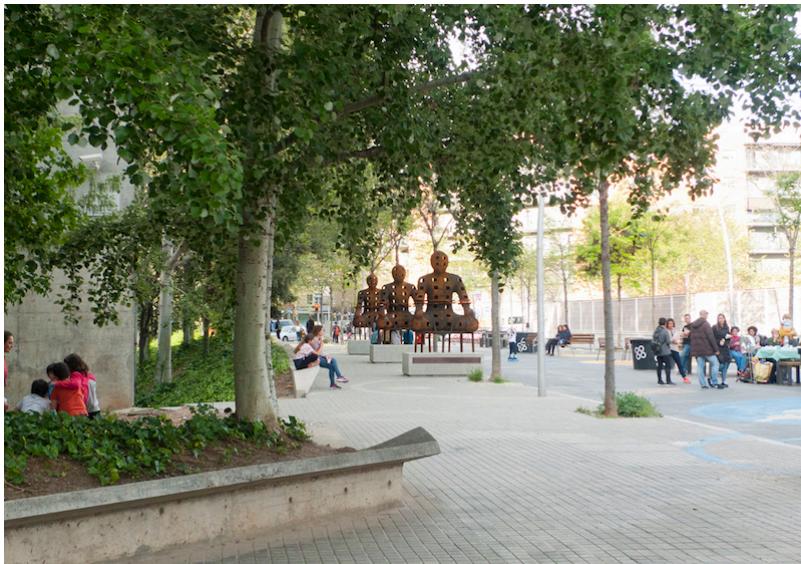


Fig. 12 y 13. Espacio público Can Framis: calle Sancho de Ávila y entrada principal al museo en Roc Boronat

Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Expresiones de gratitud

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La instalación de la exposición se ha estructurado en tres

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

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

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

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

Banksy, in the gift shop

Sometimes I feel so sick at the state of the world, I can't even finish my second apple pie. (Banksy, 2006: 155)

En una tentativa de cerner la identidad de Banksy puede concluirse que trasciende la figura del artista de *street art* -ha elevado su complejidad-, del empresario -su capacidad para disparar el sistema de mercado ha sido a base de agredirlo-, y del activista político -su discurso es más creativo y menos técnico-; *hat trick*. De hecho, como destacó Alex Pistoja -cofundador de *14K Magazine*[\[i\]](#)- en el curso de una entrevista[\[ii\]](#), uno de sus éxitos más ingeniosos ha sido dejar la especulación en nuestras manos. El anonimato de Banksy, el misterio que rodea a sus cuidadas intervenciones y su inaccesibilidad, lo inmaculado de unas acciones jamás interceptadas por la policía, han perfilado el mito, despertado la admiración y catapultado al éxito artístico y financiero. Sus realizaciones rebosan inteligencia social, emocional, poder de impacto, filtrando lecturas selectivas dentro de una historia de las artes en sentido mucho más amplio del que suele contemplarse, y desvelando una fina comprensión de los fenómenos que organizan la contemporaneidad.

Con Banksy, individuo, colectivo, o empresa, comenzaron a agolparse ante el escaparate de la 'tienda de regalos'

multitudes de espectadores no especializados, afines al *street art*, también el público tradicional del mundo del arte, inversores y coleccionistas, y otros atraídos por una manifestación y un personaje que ha roto moldes y, sin embargo, rescata la idiosincrasia más característica del artista urbano: su identidad necesariamente oculta. Su capacidad para concitar diversidades es una excepción tan asombrosa como deseable.

Atribuir una identidad a este artífice no pasa de ser una mera conjetura, quizá sin tanta importancia, aunque es interesante resaltar algunos datos para situar su personalidad creativa. Su pertenencia a la escena *underground* de Bristol lo vincula a un contexto musical y artístico de gran actividad, con celebración de eventos míticos como el Glastonbury Festival, para el cual obsequió con dos entradas a una pareja propietaria de una vivienda móvil en un *trailer*, que el artista eligió como enorme lienzo para su mural *Fragile Silence* (1998), gracias al cual se disparó el valor de la caravana cuando fue puesta en venta una década después. Prolongando su red de relaciones con el ámbito escénico, el narrador en su *opera prima* cinematográfica, *Exit Through the Gift Shop* (2010), es el actor Rhys Ifans (*Notting Hill, Not Only But Always*), quien colaboró en 2005 en un vídeo de la banda de Manchester 'Oasis', uno de cuyos miembros, Noel Gallagher, es filmado en la citada película. La banda sonora de la misma, que repite el lema 'Tonight the streets are ours', corre a cargo de Richard Hawley, artista de Sheffield que integró la banda 'Pulp' antes de emprender carrera en solitario. Prolongando sus conexiones con el sector musical, una de sus últimas obras, materializada en junio de 2018, tuvo como marco una de las salidas de emergencia del parisino club 'Bataclan', donde la noche del 13 de noviembre se produjo un atentado terrorista, durante un concierto de los californianos 'Eagles of Death Metal', a cuyas víctimas el artista rindió un homenaje lírico[\[iiii\]](#). A la luz de esta red de relaciones con el ámbito musical, resulta lógico que Robert del Naja, miembro

de 'Massive Attack' y artista de *street art* bajo el pseudónimo '3D', sea propuesto mayoritariamente como el autor que responde a la identidad de Banksy.

Más interesantes resultan sus puntos en común con una de las bandas pioneras del anarcopunk en el Reino Unido, 'Crass', formada por el filósofo y artista Penny Rimbaud y por Steve Ignorant. Este último estaba trabajando en Bristol cuando, tras asistir a un concierto de 'The Clash', tuvo la idea de formar 'Crass', cuyo *artwork* fue realizado por Gee Vaucher (Capper, 2011; Taverna, 2018). Esta artista gráfica es reconocida por sus obras de contenido político, pacifista, *collages* de protesta, con reivindicaciones relacionadas con la ecología o el feminismo, y es la autora responsable de la obra *Oh America*, que fue portada del *Daily Mirror* anunciando la victoria de Donald Trump en las pasadas elecciones (Gavin, 2016). Banksy y Vaucher no sólo presentan clamorosas similitudes en sus trabajos, fruto de la influencia de la primera, también coincidieron en diciembre de 2004 con motivo de una muestra alternativa de arte en la zona londinense de Charing Cross, titulada 'Santa's Ghetto' [\[iv\]](#), cuyo lema era *It's back the anarchic art concept store that rallies against the commercialisation of Christmas by selling lots of stuff*. En este evento, el controvertido artista desafió la legalidad poniendo en circulación billetes falsos, emitidos por el 'Banksy of England', donde la imagen de la Reina de Inglaterra fue sustituida por la de la fallecida Diana de Gales, con lo que pretendió perpetrar un colapso del sistema económico y, por ende, fue una manera de generar dinero verdadero -fueron subastados por sus poseedores- a partir de unos pliegos de dinero falso. Las críticas a la videovigilancia que determina nuevos paisajes donde los árboles se sustituyen por cámaras, a la religión, a la doble moral, al consumismo, lemas como *Punks not dead*, la tergiversación de iconos y de obras maestras de la historia de las artes, vinculan a Banksy con la iconografía anarquista y con el *punk* que, junto con el *street art*, han sido los mayores movimientos contraculturales del siglo XX

(Marcus, 2003).

La rata es un motivo recurrente en Banksy que lo relaciona con el *punk*, que tradicionalmente ha visto en este animal salvaje, nocturno, temido, un símbolo de libertad, inteligencia y supervivencia, pero también tiende un puente con un artífice al que reconoce como influencia, Blek le Rat. Este artista parisino fue pionero en la práctica del *stencil*, que practicó desde 1981 en París, incorporando figuras a tamaño real para recrear temas políticos desde una perspectiva sarcástica. Desde 2000, a raíz de una persecución policial, Banksy también comenzó a intervenir en el entorno urbano mediante plantillas, que permiten actuar con mayor velocidad y son susceptibles de multiplicación. Su método, muchas veces está más próximo al diseño gráfico por ordenador, *stencils* generados mediante el plóter, que después son cortados a mano y fijados en distintos soportes del espacio público.[\[v\]](#).

La capacidad de provocación inagotable de Banksy se remonta a una de sus primeras acciones, acontecida en 2004, cuando burló el sistema, esta vez de seguridad, de Tate Britain y logró fijar a los muros de sus salas varias de sus obras. Cinco años más tarde, la exposición que le fue consagrada en su Bristol natal fue una de las más visitadas de la historia en Reino Unido. No en vano, Banksy es el artista más apreciado por los británicos, probablemente por integrar en sus obras y acciones una buena dosis de humor inteligente y empatizar con muchos de los asuntos candentes. Esta querencia llevó, incluso, a frenar el borrado de una de sus obras, *Well Hung Lover (Naked Man)*, donde el amante colgado de la ventana queda oculto a la presencia del marido, que ha creído sorprender a su mujer, sito en el muro de una clínica de salud sexual, restaurándola tras ser agredida con pintura por aclamación popular.

En 2011 colaboró con una litografía para subvencionar las acciones, y dar soporte a los detenidos por los motines y manifestaciones acaecidos en Bristol en protesta ante la apertura de un Tesco Supermarket Express. Su obra era vendida

por los grupos anarquistas de su ciudad. Su posicionamiento político y su espíritu crítico han sido manifiestos en multitud de ocasiones, en el año 2005 se desplazó a Cisjordania donde como ya hicieran, más de veinte años antes, Thierry Noir, Kiddy Citny y Christian Boucher en Berlín, convirtió un muro de separación y dolor en una exposición de piezas artísticas. Su idea fue rescatar la naturaleza lúdica de la infancia como arma frente a la guerra; en *trompe l'oeil* recreó una zona de juegos en la que niños con cubos y palas convertían los detritos de la devastación en la arena de su frágil paraíso[\[vil\]](#). Mucho más agresivo y directo fue Banksy en una intervención en el Disneyland de Anaheim, en 2006, donde logró pasar de nuevo el sistema de seguridad e introdujo un muñeco que prefiguraba un preso de Guantánamo, que colocó al lado de una atracción, en uno de los puntos de máxima afluencia de espectadores. Esa estancia en Los Ángeles estuvo motivada por la celebración de la exposición 'Barely Legal', que marcó un importante punto de inflexión, no sólo por la colaboración en el *vernissage* de un elefante-actor, decorado con pintura inocua como si estuviera envuelto con papel de regalo, que causó multitud de protestas, sino por la congregación en el evento de un gran número de *celebrities*. Actores de cine, músicos y galeristas de renombre se dejaron ver en un espacio alternativo y *cool*, en torno a una tendencia como el *street art* que, para Banksy, es una especie de mecanismo de venganza, de desafío de los poderes fácticos usando el intelecto, el verdadero daño. Con este gesto, el *street art* entraba de lleno en los circuitos del mercado del arte y de la decoración de interiores, sus precios se disparaban y el movimiento se ponía de moda entre los sectores más fuertes económicamente, que comenzaron a colecciónar estas manifestaciones que, sin embargo, seguían teniendo en las calles su campo de batalla más genuino.

En su actitud ideológicamente comprometida, el artista británico se ha pronunciado ante el drama que está sufriendo Siria ofreciendo varias interpretaciones, ambas igualmente

ocurrentes. Una de ellas muestra a un célebre hijo de emigrantes sirios: el fundador de Apple y Píxar, Steve Jobs, con un hato y un computador en ademán de huir. Otra de sus potentes imágenes es una reinterpretación de la obra maestra de Géricault, *La balsa de La Medusa* (1819), una tragedia con trasfondo político, donde el artista sustituyó la tripulación por refugiados. Banksy hace gala en sus planteamientos plásticos de una vasta cultura artística, en muchas ocasiones toma como base hitos de la historia de las artes para dotar de mayor fuerza a sus trabajos, a la par que revitaliza el discurso cerrado latente en las obras, que refuncionaliza, ofreciendo lecturas alternativas y globales, conectadas íntimamente con el contexto presente. Este recurso permite, a su vez, romper límites dentro del *street art*, situándolo fuera de sus circuitos e iconografías más característicos, para amplificar su repertorio, escenarios y profundidad conceptual.

Una técnica muy cultivada por el artista en su afán por provocar y por fomentar la reflexión, se basa en la intervención sobre obras existentes, produciendo la tergiversación de su sentido. Duchamp practicó ampliamente esta dinámica, patente en su *ready-made rectifié*, *Pharmacie* (1914), donde ha alterado una reproducción de un paisaje por la adición de dos manchas de color. Por su parte, Asger Jorn, perteneciente al grupo CoBrA, compraba reproducciones y cuadros baratos en los *marchés aux puces*, y los "corregía", como fue el caso de *L'Avantgarde se rend pas* (1962), variando totalmente su significado en un sentido comprometido, vinculado al Letrismo y a la Internacional Situacionista. Banksy pudo tener un precedente obvio en las acciones de la versión inglesa de la I.S, el movimiento King Mob, protagonista de acciones políticas y de una serie de *graffiti* urbano de protesta ('All you need is Dynamite'). Bajo ese poder crítico y de metamorfosis, Banksy atacó al emblema por excelencia de la infancia, Disneyland, cuyos cuentos son en sí tergiversaciones de las fuentes literarias reales, que deformó en una caricatura grotesca a la que llamó 'Dismaland', anti-

parque temático en Somerset, enfocado para adultos e inadecuado para la infancia, cuya existencia efímera apenas duró desde el 21 de agosto hasta el 27 de septiembre de 2015, aunque supuso una fuente de beneficios para la zona. En sus instalaciones actuaron bandas como los míticos artistas neoyorkinos de Hip Hop, 'De La Soul', o las rusas, miembros del movimiento 'Riot Grrrl', 'Pussy Riot'.

La Walker Art Gallery de Liverpool no dudó en conservar *Cardinal Sin*, un regalo que Banksy les dejó en 2011, en una sala dedicada a obras de arte europeo del siglo XVII. El artista, colocó una réplica de un busto del siglo XVIII donde el rostro del cardenal ha desaparecido bajo un conjunto de teselas procedentes del baño, reorganizadas de manera que se asemeja a la faz pixelada de un criminal, cuya identidad permanece oculta. La pieza, una alusión directa a los sonados abusos sexuales contra menores cometidos por representantes de la Iglesia Católica, fue desvelada en el periodo navideño, cuando los valores de benevolencia y la alegría de la fiesta tiende a soslayar *the true meaning of Christianity – the lies, the corruption, the abuse*(Paterson, 2011).

Los giros lúdicos en los contenidos de las obras de este singular creador inglés, salpican también la integración que opera del lenguaje como complemento de la imagen, adoptando interesantes juegos de palabras como 'brandalism', 'turf war' y lemas hilarantes y sarcásticos, como la leyenda 'Follow your Dreams' a la que se sobrepone la palabra *cancelled*. Ese contenido intelectual, de cuestionamiento, que enriquece las propuestas de Banksy, queda aniquilado en la puerilidad vacua que es la carta de presentación de Mister Brainwash en *Exit Through the Gift Shop*[\[viii\]](#). Thierry Guetta, MBW, responde a una parodia del artista de *street art* que, sin embargo, representa los hilos que mueven muchos de los resortes del mercado del arte, en su preeminencia visual, su apariencia fácil, los iconos reconocibles, la copia y repetición, o la superficialidad de su mensaje. Todos estos principios

sirvieron ya a muchos artistas del Pop Art, y el autor de *Batpapi* volvió a sacarles lustre. Según los hechos, la identidad artística de Guetta fue generada en paralelo a la película dirigida por Banksy, bajo la necesidad del *street art* de ser documentado, y aprovechando la pulsión escópica de Guetta^[vii], un mercader que vendía ropa de marca con taras a precios muy elevados, afirmando que eran diseños originales, lo mismo que hará después con sus productos artísticos.

El ingenio de Banksy está fuera de cuestión, y lo sitúa en una posición que pocos artistas han ostentado. El artífice, multidisciplinar, se mueve con absoluta maestría en distintos soportes y registros, acomete con la misma solvencia proyectos empresariales que occurrentes trastadas y, sobre todo, critica desde la inteligencia, desde una clarividente comprensión de los hechos y del mundo que lo rodea y al que él rodea igualmente con su discurso artístico desde una voluntad brillante y constructiva.

[i]¹⁴Kes un magazín dedicado a la cultura del Hip Hop fundado hace dos décadas en Zúrich. Cuenta con una página web <<https://www.14k.ch/>>, que aloja la totalidad de ejemplares editados.

[ii] Entrevista con Alex Pistoja, 13 de junio de 2018.

[iii] Ver la cuenta del artista en Instagram: <<https://www.instagram.com/banksy/?hl=es>>, consultada el 7 de junio de 2018. Banksy anuncia por este medio puntualmente sus nuevas obras, a la vez que ofrece el reconocimiento de su autoría.

[iv] Además de Vaucher y Banksy, la exposición reunió a artistas como 3D (Robert Del Naja), Insect, Sickboy, DFace, o Chris Cunningham. <https://www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy_Santas_Ghetto_2>

004.htm>, consultada el 26 de julio de 2018.

[v] Entrevista con el artista de *street art* y fotógrafo bilbaíno Víctor Landeta, aka AUM, el 19 de junio de 2018.

[vi] En 2017 creó en Belén un hotel real, 'Walled Off Hotel', con una galería de arte y sus habitaciones decoradas por él mismo, por el artista palestino Sami Musa y por la canadiense Dominique Petrin. <<http://walledoffhotel.com/>>, consultada el 1 de junio de 2018.

[vii] Este film, estrenado en el festival de cine de Sundance, en Utah, el 24 de enero de 2010, obtuvo una nominación al Oscar en la categoría de film documental. Errático en su estructura, fue rodado con la intención original de realizar un documental de arte urbano, recogiendo las intervenciones de muchos de sus mejores representantes en acciones reales, como Shepard Farey, Space Invader, Ron English, Swoon, Seizer, Cyclops, etc., tanto en París como en Los Ángeles.

[viii] Thierry Guetta es presentado envuelto en una historia dramática que sirve de justificación a su ansia de grabarlo todo, generando cintas muchas veces sin clasificar y que, por supuesto, seguramente no vería nunca. En la película declara: *Cuando voy con los artistas simplemente vivo sus vidas. Soy un fantasma cuando estoy con ellos.* A lo largo del film se retrata su evolución desde el espíritu humilde y colaborador, hasta la megalomanía que lo lleva a compararse con Damien Hirst -que colaboró con Banksy en 'Dismaland', y que es otra de las identidades atribuidas al artista, también de Bristol-. MBW justificó su transformación como *Fall into the spiral making the art* (Caída en la espiral haciendo arte); esta espiral consistió en buscar imágenes en catálogos de arte y mandar realizar combinaciones con ellas a otros, mediante artificios como el Photoshop.

Palermo transformada por el arte contemporáneo (Manifesta 12).

En el verano de 2018 ha tenido lugar en la singular ciudad capital de Sicilia uno de los acontecimientos culturales internacionales más importantes de la práctica artística contemporánea, consolidada ya en su duodécima edición, bajo el denominador de Manifesta12 (<http://m12.manifesta.org/>). La Biennale se desarrolla entre los meses de Junio a Noviembre de 2018, tomando literalmente como escenario la propia ciudad de Palermo; elección que ha de considerarse como un acierto pleno ya que la urbe participa activamente y se transforma en protagonista emblemática de los intereses y objetivos sobre los que la Biennale se propone reflexionar.

En este sentido, recordemos que históricamente Palermo y, en su conjunto la isla de Sicilia, se construye como un crisol de civilizaciones y etnias, favorecida por su estratégica ubicación en el corazón del Mediterráneo, cumpliendo con esta misión de acogimiento cultural y enclave de encuentro común. La propia fisionomía urbana construida por capas es un reflejo de este devenir donde la convivencia y la pervivencia es su rasgo más acentuado. Entre la armoniosa convivencia y el eclecticismo, el estilo árabe-normando convive con magníficos ejemplos del barroco en pintura y arquitectura, sin olvidar situaciones y herencias menos gratas como las profundas cicatrices que la Segunda Guerra Mundial dejó por doquier y todo ello en una Palermo que también mira hacia el futuro y se hace partícipe y protagonista de la cultura del siglo XXI. Durante este año 2018, Palermo ha sido designada capital cultural de Italia, programando en la ciudad un amplio

conjunto de actividades que, sumadas a las propuestas por Manifesta 12, han centrado la atención internacional en la capital siciliana.

La Biennale nació en Róterdam en 1996, habiendo tenido sedes españolas en San Sebastián (2004) y Murcia (2010), así como otras ubicaciones en Zúrich, San Petersburgo o Frankfurt. En esta duodécima edición siciliana hace gala de una trayectoria consolidada, intensificando el valor protagonista del escenario urbano donde se muestra, siendo éste un componente fundamental de acompañamiento a la obra de los artistas seleccionados. En cada edición, a propuesta de la organización, los artistas participantes estructuran su discurso plástico bajo un denominador común. En Palermo, el lema elegido es “Planetary Garden – Cultivating coexistence / El jardín planetario. Cultivando la coexistencia” que hace referencia al libro *Le Jardin Planétaire* (1999) del paisajista francés Gilles Clément. El autor plantea una profunda reflexión en torno a la consideración del planeta como un espacio limitado, con recursos limitados, que el hombre debe cuidar equilibradamente como un jardinero hace con su jardín: “Conjuntamente, decidimos que la Tierra es solo un pequeño jardín”, sintetiza el autor.

Esta idea del “jardín” es particularmente interesante en Palermo, donde uno de los espacios más singulares de la urbe es también un jardín: el Jardín Botánico de la ciudad conocido como “Orto Botanico”, inaugurado en 1789 es, no sólo un espacio natural excepcional por la variedad de especies que lo integran sino también, un símbolo de las sucesivas incorporaciones y testimonios que los diversos pueblos han legado a la isla, así como los préstamos de otras culturas y civilizaciones que se han vinculado definitivamente a ella. Este espacio será también una de las sedes protagonistas de la Biennale Manifesta.

Y bajo esta mirada de fondo hacia la preservación y el respeto de lo legado, pero con plena conciencia de los procesos

transformadores que la modernidad conlleva en relación a los vertiginosos cambios sociales y geográficos que se suceden en las sociedades mediterráneas, los artistas de Manifesta 12 ponen el acento en otra temática sensible: la de las migraciones y las fronteras; cómo se dibujan y desdibujan a su vez los nuevos territorios y cómo los conceptos de "estado" o "nación" que antes definían estos espacios, hoy son cuestionados denotando a todas luces una Europa enfrentada a una crisis de valores.

Las palabras del director de Manifesta 12, Hedwig Fijen, son elocuentes al respecto:

La Manifesta 12 en Palermo es un gran desafío para repensar hasta qué punto las intervenciones culturales pueden desempeñar un papel para ayudar a remodelar una de las encrucijadas más emblemáticas del Mediterráneo en nuestra historia como parte de un proceso de transformación a largo plazo.

En Manifesta 12 también aparecen temas que han emergido a los primeros planos de la actualidad artística que cuestionan su relación con el entorno, generalmente urbano. Se ha podido constatar la introducción en la última década de nuevos parámetros en la investigación artística vinculados estrechamente a los espacios urbanos como protagonistas de una profunda transformación: se habla de flujos globales de población; del fenómeno de la *gentrificación* que obliga a la migración de los habitantes tradicionales de los centros de ciudades históricas hacia zonas periféricas, de la afectación de las zonas patrimoniales y de valor artístico, así como la preservación de los espacios naturales. Y parece, que la ciudad de Palermo también formara intrínsecamente parte de este debate aportando su propia historia y su propia fisonomía. En la ciudad se evidencian estas situaciones donde determinadas zonas históricas no modernizadas se degradan conviviendo entre el comercio y la infravivienda o la difícil coexistencia del pasado y el futuro en sus infraestructuras, a

lo que se suma la potente introducción de un turismo que emerge con gran fuerza, aunque siendo conscientes en el horizonte, de sus peligrosas consecuencias.

Para organizar la Biennale, Manifesta 12 se propone analizar el compromiso del artista respecto a estos temas y de manera concreta organizar su reflexión en torno a tres ejes fundamentales: *Borderless* cuya temática toma en consideración los flujos migratorios y la movilidad internacional, *Accountable Networks* explora los escenarios alternativos de distribución del poder y cuestiones relativas a la gobernabilidad y el control democrático y finalmente, *Interspecies* aborda las responsabilidades humanas y los esfuerzos compartidos en relación a la transformación del planeta a causa de la acción humana, lo que se ha dado en llamar como la era del “antropoceno tardío”. Bajo estas premisas, y sobre el escenario de la propia ciudad histórica de Palermo, Manifesta 12 ha invitado a un total de 44 artistas participantes, a los que se suman al programa oficial otro nutrido grupo de artistas a través de otras actividades complementarias: los denominados eventos “colaterales” donde instituciones, galerías, centros de investigación, organizaciones... incorporan sus propuestas.

El modelo de gestión de la Biennale se centraliza mediante el trabajo colaborativo llevado a cabo por cuatro responsables de la organización y se refuerza con la participación de mediadores expertos en el comisariado, lo que posibilita que Manifesta pueda cambiar de sede cada dos años, a pesar de ser un evento complejo y de grandes dimensiones. Estos cuatro responsables complementan un perfil interdisciplinar: un arquitecto italiano Ippolito Pestinelli Laparelli, un cineasta y periodista holandés Bregtje van der Haak, un arquitecto español afincado en Nueva York, Andrés Jaque y finalmente, un comisario suizo Mirjam Varadinis.

Las sedes principales de la Biennale están localizadas en ubicaciones del centro histórico de Palermo, con

ramificaciones que también se extienden en la periferia de la ciudad. La selección de éstas incorpora, como telón de fondo, incomparables espacios que interactúan con las obras expuestas, teniendo, en muchos casos, un papel activo en el discurso que los artistas elaboran. La elección de las sedes también aporta al visitante una experiencia vivencial de la ciudad de Palermo. La Biennale Manifesta 12 presenta una ciudad que se debate entre la modernidad y la recuperación de un impresionante patrimonio que hace de Palermo un laberinto de belleza. La imagen decadente, semiderruida, en muchas ocasiones literalmente “apuntalada” de los espacios que han sido abiertos al público, permite ver las arquitecturas descarnadas de los palacios barrocos, las iglesias u oratorios en una fase de consolidación arquitectónica elemental, privados de la riqueza de los acabados, pero con la esencia intacta de los originales y con destellos de belleza en los restos aún visibles de pinturas murales, esculturas... que disparan la imaginación del visitante y singularizan la obra expuesta.

Entre las aportaciones más interesantes de la Biennale, destacan también por el marco incomparable donde se muestran, las instalaciones realizadas en el Palazzo Ajutamicristo donde se exhibe la sección “Out of control Room” centrada en el tema de los flujos migratorios y donde intervienen, entre otros, los artistas James Bridle, Filippo Minelli y Tania Bruguera. Esta misma sección propone una de las piezas más singulares de toda la Biennale en el marco incomparable del Pazzo Forcella De Seta donde se presenta en la denominada “Sala de la Alhambra” la instalación *The Soul of Salt*, de Patricia Kaersenhout: una montaña de sal que simboliza aquella que los esclavos dejaron de tomar para hacer sus almas más ligeras y escapar de la esclavitud.

El “City on Stage Tour”, supone un itinerario de varias muestras a través del impresionante marco natural del Jardín Orto Botánico donde se inicia también la actividad “Garden of

Flows Open Tour". Entre las obras que pueden disfrutarse en este entorno destacan la exposición que Alberto Baraya realiza a imitación de las expediciones científicas de siglos pasados bajo el título *New Herbs from Palermo and Surroundings. A Sicilian Expedition*, así como las instalaciones *Lituuation, Relocation* o *Pteridophillia*.

Otra de las instalaciones de mayor interés se muestra en el Palazzo Butera: *Fallen Fruit*, por David Burns, Matias Viegener y Austin Young (Fig. 1) así como *Teathre of the Sun*, instalación inmersiva que toma como referencia la fruta típica comestible de los diversos lugares de la ciudad como tema de reflexión sobre el espacio público creando el denominado "Public Fruit Map" de Palermo. El español Jordi Colomer propone su trabajo *New Palermo Felicissima*, una videoinstalación que el artista realiza con estudiantes del Centro Sperimental di Cinematografia de Palermo y que puede visitarse en el Istituto Padre Messina, revisitando el espacio singular del Porticciolo Sant'Erasmo, muestra el devenir por la costa mediterránea de una barca de pesca modificada como nave turística ocupada por personajes anónimos con alusiones a los flujos turísticos que transitan por lugares anodinos desprovistos de significado.

Especial interés también aporta la muestra *Resignifications* que propone una reflexión en torno a la representación histórica y contemporánea de los africanos en el arte y la cultura europea, superando las tradicionales representaciones exóticas y deformadas y analizando esta iconografía a través de la fotografía, el vídeo o la instalación,

En la programación extendida de la Biennale, es digno de reseña el proyecto *Education Hub*, realizado por el Departamento de Educación de Manifesta 12, la Universidad y la Accademia de Bellas Artes de Palermo, transformando un autobús público en un estudio itinerante por la ciudad que llega a los distintos barrios de la periferia para realizar laboratorios, encuentros, proyectos para público de todas las edades.

Finalmente indicar que, como complemento a la Biennale, la organización ha editado tres libros-guía oficiales, bajo la coordinación de Esther Regueira responsable de publicaciones: *El Atlas de Palermo* recoge una participación colectiva de historias relacionadas con la ciudad y reflexiones en torno a los temas que *Manifesta 12* selecciona en esta edición; un segundo volumen, *Manifesta 12. Planetary Garden Reader*, aúna textos de los comisarios y responsables que intervienen en la Biennale contextualizados en las secciones en las que se divide el evento, y finalmente una guía de la programación de los Eventos colaterales y la sección denominada 5+5+5 (compuesta por galerías de arte internacionales, artistas e instituciones presentes en la organización de la Biennale).

Aunque la Biennale pronto cierre sus puertas, en noviembre de 2018, creemos que *Manifesta 12* permanecerá en Palermo a través del tiempo y a través de la influencia que han tenido las intervenciones de los artistas en el conocimiento de la ciudad. Una ciudad que también se ha conocido a sí misma y se ha situado en primera línea en el contexto artístico internacional. Es una excusa más para visitar y vivir una de las ciudades más auténticas y originales de este mundo globalizado.

Una ciudad en la crisálida. Zaragoza y sus espacios- proyección (1969-1979)

Actualmente la falta de estabilidad social, moral y económica propicia que se aborden proyectos en los que se vuelva la vista atrás, se reflexione sobre el dinamismo y los cambios de

la historia y se haga visible cómo, tanto el propio individuo como las relaciones que mantiene con sus semejantes, juegan un papel clave en estas transiciones. Organizada por la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural, *Una ciudad en la crisálida. Zaragoza y sus espacios-proyección (1969-1979)* se atreve a bucear en uno de los momentos cruciales de la historia contemporánea de la capital aragonesa, abordando la llegada de la modernidad como esa etapa adolescente que experimentó la ciudad antes de convertirse en la urbe que es ahora. Una crisálida durante la que, lugares de encuentro como bares o centros culturales, se alzaron como los espacios por excelencia en la gestión de la nueva etapa que comenzaba a germinar. Tres de ellos fueron los elegidos en la muestra para ilustrar esta transformación: el restaurante Casa Emilio, el bar Bonanza y el Café de Levante. Cada uno de ellos se apropió de una sala, mostrando al visitante las peculiaridades que los distinguieron y que, al mismo tiempo, contribuyeron al espíritu común de cambio.

Las inquietudes y contradicciones que acompañaron al cambio de década aparecen ya en la primera parte de la visita, donde el ambiente contestatario de Casa Emilio actúa como reflejo de una ideología revolucionaria que irrumpió con fuerza a finales de los años sesenta. La población había aumentado considerablemente como consecuencia de la emigración rural (en 1969 Zaragoza contaba con 500.000 habitantes), lo que se tradujo en una inevitable convivencia entre los aspectos más tradicionales de la sociedad y los nuevos aires que comenzaban a respirarse en la ciudad. Se habla de esta situación al amparo de aquellas figuras que habían comenzado a despuntar como protagonistas de esta transformación (la escenografía en este caso exhibe en su epicentro una de las primeras guitarras de José Antonio Labordeta), visualizando al mismo tiempo colectivos surgidos desde la Universidad, los sindicatos, el movimiento vecinal o las asociaciones feministas (la primera de ellas fue la Asociación Democrática de Mujeres Aragonesas). Casa Emilio fue uno de los focos más importantes de este tipo

de movilizaciones, cobijando entre sus paredes las propuestas políticas y culturales más transgresoras. La exposición rinde un homenaje a su dueño mostrándolo en la imagen del propio establecimiento. Un tipo de instantánea a la que también se recurre en el resto de espacios-proyección, pero en las dos ocasiones restantes sin ningún individuo en ellas.

Fotografías y textos que aparecen acompañados en toda la muestra por objetos (libros, cuadros, carteles, discos,...) que ayudan al público a acercarse a una época que marcó el devenir de Zaragoza. La ruptura cultural que se produjo durante aquellos años encuentra su pequeño hueco en la segunda sala, donde el Centro Pignatelli (creado por la Compañía de Jesús) convive en el espacio expositivo con el bar Bonanza, santuario por excelencia de los jóvenes transgresores y primer bar que albergó exposiciones. Artistas de la noche, de la bohemia y el *underground* que apostaron por cambiar el sistema establecido desde abajo, alejándose de los centros expositivos tradicionales y desafiando al poder con propuestas tan atrevidas como la revista satírica *El pollo urbano*. El escritor e historiador Javier Barreiro define en unas breves líneas esta situación: *La cultura era por fin una cosa viva que atraía a muchos jóvenes, que veían en ella una posibilidad de autoafirmación y también un arma de combate (...)*.

Prolongación del famoso café Niké, el Café de Levante aparece en la recta final de la muestra presentándose como lugar de encuentro y de tertulia donde la palabra se convierte en la verdadera protagonista. Desde una perspectiva de compromiso social, el establecimiento albergó el nacimiento de proyectos como la revista *Andalán* o la Sociedad Española de Papiroflexia, ambos presentes en esta ocasión. Como en las dos salas anteriores, aparecen audiovisuales que muestran a figuras que frecuentaron el local, y que desde su propia experiencia narran sus relaciones con el mismo. Los distintos carteles, libros y discos juegan simbólica y estéticamente con el espectador, aportando potencia visual y nostálgica a este

último tramo expositivo. Se hace un guiño a su etapa posterior, los años ochenta, un periodo de asentamiento de todos los procesos anteriores y contenedor al mismo tiempo de nuevas propuestas.

El planteamiento es más que correcto, cumpliendo un doble objetivo: mantener la esencia de los principales hitos de aquellos años y hacerlo además de forma didáctica, invitando a la nostalgia pero también a la puesta en valor de acontecimientos, lugares y personas que marcaron la historia más reciente de Zaragoza. La elección de los objetos presentados permite ofrecer una pincelada fetichista al contenido, nutriendo y atestiguando la información aparecida en los paneles expositivos. Su número además no resulta elevado, lo que da como resultado un espacio diáfano que permite al visitante dialogar con la obra sin experimentar una sensación de claustrofobia. Difiere sin embargo en este sentido la extensión de los vídeos proyectados, cuya duración es quizás demasiado larga para este tipo de muestra. Un aspecto que no resta valor a los testimonios que aparecen en ellos, al contrario, todos juntos tienen la suficiente entidad como para considerarse un documento independiente de la propia exposición.

Recordar para no olvidar. Ejercicios como éste no solo permiten redescubrir un pasado no tan lejano, sino que además invitan a reflexionar acerca del paso del tiempo, sus cambios y el futuro de la propia ciudad.

Goya y Buñuel, estrellas del

Parnaso Aragonés

Nacho Calvo Ruata y Amparo Martínez Herranz, comisarios de esta exposición, son unos consumados maestros en el uso de la figura retórica de la paralipsis, preterición o pretermisión, consistente en declarar que se deja de lado algo, mientras se atrae la atención sobre ello. Presentan esta exposición explicando que no han querido limitarse a mostrar analogías visuales entre las obras de los dos protagonistas, pero nos las sirven en abundancia, sobre todo en la última sección, que nos las deja grabadas en la retina. Afirman que han querido superar el tópico paralelismo entre Goya y Buñuel, dos aragoneses, sordos y afrancesados, pero lo remachan en nuestra mente recordándonos seguidamente cuánto llegó a cansarle a Buñuel cargar con esa eterna comparación siempre a sus espaldas, pues hasta llegó a afirmar con sorna que los tres grandes aragoneses de todos los tiempos serían Goya, Buñuel y Beethoven. Evidentemente, el compositor sordo no era aragonés, pero Goya y Buñuel tampoco mucho, pues la mayor parte de sus vidas transcurrieron lejos de Aragón, siendo sus obras patrimonio del arte universal. Pero quizás precisamente esa es una característica de la idiosincrasia aragonesa: somos gentes libres de ese apego fanático que a otros les ata a su terruño, quizás porque el nuestro es tan duro que muchos pasamos los mejores años emigrando y/o quejándonos de Aragón. En todo caso, me parece estupendo que nuestras autoridades políticas y financieras estén apostando por hacer de estos dos sordos universales una enseña de identidad y reclamo turístico-cultural (siguiendo el ejemplo de Toledo con el Greco o de Málaga con Picasso, cuyos vínculos con ambas ciudades tampoco abarcaron sus vidas del todo). Quizás por eso, dado que se trata de la construcción social de un nuevo santoral cívico aragonés, no sólo se exalta a Goya y Buñuel como artistas, sino también por sus valores humanos. También desde ese punto de vista creo que está muy a la altura de tan alto empeño esta estupenda exposición, que desde el 13 de diciembre de 2017

hasta el 4 de marzo de 2018 estuvo en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y luego va a itinerar por tierras aragonesas y americanas. Habría sido muy simple ofrecer un doble desarrollo formalista y cronológico enfrentado, concebido a partir de puntos biográficos comunes como la Guerra de Independencia y la Guerra Civil o los respectivos exilios; pero siguiendo las tendencias museográficas posmodernas los comisarios han optado por trenzar las trayectorias de ambos protagonistas en torno a determinados ejes temáticos, que son hoy valores dignos de amplio consenso: su ávida curiosidad por explorar y aprender, su denuncia crítica de lacras sociales, su espíritu subversivo y liberal, su introspección en los abismos de la psique... A partir de ahí, hubieran podido continuar con otros rasgos comunes que ya se habría salido de lo políticamente correcto como los fetichismos eróticos, las mofas anticlericales, o las inquinas temperamentales... (aunque el mal carácter de ambos personajes también hubiera podido venir bien al tópico temperamental del español cascarrabias o del aragonés somarda). Lo que está claro es que tan compleja parafernalia argumental no se podía contar de manera sintética, menos aún si se el montaje quería ser fiel a la intensidad a menudo agobiante que rezuman ambos creadores, así que en mi opinión resulta muy apropiada la densidad expográfica, que además sintoniza con el gusto de ambos héroes por el recargamiento expresivo. Estoy deseando ver la muestra en otros espacios museísticos, donde espero que no pierda un ápice de su fascinante brío y tumultuoso abigarramiento. Así eran ellos, así somos muchos de sus paisanos.

Los impresores zaragozanos a

comienzos del siglo XX: un sector en transición

Zaragoza tenía a finales de siglo alrededor de cien mil habitantes, un incipiente entramado industrial y un buen número de agentes culturales entre los que destacaba la Diputación, los Cronistas del Reino, el Ateneo Científico Literario y Artístico, y la Universidad que imprimía sus textos docentes.

El número de talleres impresores se mantuvo constante durante la segunda mitad del siglo XIX. Los primeros datos a este respecto, pertenecen a 1844, año en el que son registrados diecisiete impresores en el registro oficial (AHP, Legajo IX-579-56). Posteriormente en 1879 aparecen catorce impresores y cuarenta y un libreros-impresores. Finalmente García Guatas (1993) recoge dieciocho imprentas y siete establecimientos litográficos en el año 1895, así como siete libreros y cuatro fábricas de papel.

El número de profesionales impresores inscritos en el censo electoral de 1890 y en su rectificación de 1892 en Zaragoza es de cuarenta y dos (www.aragongen.org). Sin embargo, este dato resulta engañoso ya que bajo esta denominación solo se inscribían aquellos trabajadores de cierta importancia en la imprenta. En dicho censo encontramos registrados como cajistas seis personas, un jornalero impresor y veinte litógrafos. El número total de trabajadores de las imprentas es difícil de conocer ya que se inscribían en los censos con la denominación general de obreros o jornaleros.



Entorno de la plaza de San Felipe, Zaragoza, 1889.

Fuente: Proyecto GAZA, adioszaragoza.blogspot.com

<https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/14804554759/in/photostream/>

1.1 Censo de impresores (1850-1900)

A pesar de ser una fecha temprana, conocemos bastantes datos biográficos de los impresores de la época a través de monografías y otros documentos que se han ocupado del tema.

La primera fuente que se conserva y hemos podido consultar es un registro oficial del año 1844 de imprentas abiertas en la ciudad y provincia de Zaragoza, conforme a lo dispuesto en el decreto de 10-IV-1844 (AHP, Legajo IX-579-56). Asimismo, contamos con la obra de Gerónimo Boroa *La imprenta en Zaragoza / Gerónimo Boroa; una edición facsimilar a cargo de Vicente Martínez Tejero*, que fue publicada por primera vez en 1860 y en la que además se incluye una lista de los principales trabajos impresos. El siguiente artículo que sirve de homenaje a la trayectoria de los impresores que desarrollaron su labor en el periodo que nos ocupa lo encontramos en la revista *Artes*

Gráficas (IX-1935): “De nuestros años mozos. Industriales gráficos zaragozanos de hace un cuarto de siglo”. En el artículo, Juan Serrano Pérez describe la trayectoria profesional de los profesionales del sector impresor y empresas adyacentes, como libreros, litógrafos, fotograbadores y encuadernadores. Ya en 1987, será Inocencio Ruiz Lasala quien dedique al gremio de impresores una importante monografía titulada *Bibliografía zaragozana del siglo XIX*.

Finalmente, cabe reseñar a aquellos profesionales que aparecen en el censo de 1890 (www.aragongen.com) bajo la profesión de tipógrafo o impresor:

Joaquín Aubach, Vicotino Zaso, Manuel Sola, Gregorio Casañal, Ignacio Laseo, José García, Tomás Blasco, Manuel Ventura, José Calero, Mariano Salas, Eugenio Viamonte, Manuel Ginés, Manuel Trinchán, Emilio Casañal, Pedro Ferrer, Cleto Miedes, Almodovar Quiñones, Mariano Casao, Pascual Jordana, Nicómedes Francés, Santos Andrés, Manuel Ginés, Alfredo Cabezas Baños, Mateo Pastor, Leandro Herrera, Mariano Salas, Anastasio Montaner, Santiago Vallés, Manuel Aparicio, Florencio Gálvez, José Bedera, Hipólito Sanz, Pedro Sanz, Serapio Andrés Pina, Joaquín Díaz, José Latapia, Manuel Grávalos, Gregorio Rodríguez Ferrer, Zacarías Rodriguez Fatás, José Calero.

A continuación realizamos una breve descripción de la trayectoria profesional de aquellos profesionales más renombrados:

Hermanos Andrés.- Según lo aportado por Serrano Pérez (1935), después de que Blasco y Andrés dejasesen de ser socios en 1895, Santos Andrés abrió una tienda de papelería y pequeña imprenta en el Coso, 25, bajo el nombre de “Andrés Hermanos”. De allí se trasladó a la calle Alfonso, 10, donde estuvo instalada hasta la muerte de Santos, y que después tomaron su viuda y su hermano Claudio Andrés. Pasado un tiempo, la viuda de Andrés inició otro negocio de imprenta en la calle Alfonso, 23, que pocos años después traspasó a Pascual Pérez.

Claudio Andrés abrió otro establecimiento de imprenta y papelería en Méndez Núñez, 3. Este negocio pasaría a llamarse “Andrés y compañía”, estuvo situado en Coso, 15, donde fue muy longevo.

Vicente Andrés.- Ejerció la profesión desde 1854 a 1860, año en el cual le sucederá su viuda. Situado inicialmente en la antigua calle de la Cuchillería, para trasladarse posteriormente al número 42 de la misma calle, donde se publicaba *El Saldubense* (Ruiz Lasala, 1987). Realizó numerosas obras de educación, también publicaciones sobre la ciudad como la *Guía de Zaragoza*, o el periódico *El Saldubense*, dirigido por Emilio de Miró, en cuyas páginas publicaban obras de literatura.

Calixto Ariño.- Nació cerca de Sariñena. Ejerció la profesión entre 1859 y 1898, posteriormente le sucedería su viuda. Su primer establecimiento estaba en la calle San Félix 6, para trasladarse en 1869 a la calle San Jorge, 1 y más tarde al Coso, 108. Su trayectoria laboral es narrada por Moneva y Puyol (1949), a través del cual conocemos que su primera profesión fue la de maestro de primera enseñanza en Bujaraloz, para venir más tarde a Zaragoza y aprender el oficio de cajista. Su primera imprenta estuvo en la calle San Lorenzo. Calixto Ariño fue periodista, tipógrafo y político militante en el partido democrático, fue regidor y diputado provincial, y a raíz de sus problemas con la política, de los que salió bien parado debido a su prestigio y querer popular, decidió concentrarse en su actividad como editor (“Ariño, Calixto”, GEA). Realizó su labor con acierto como podemos comprobar al ver algunas de sus obras como el álbum *Zaragoza Artística Monumental e Histórica*, de Anselmo y Pedro Gascón de Gotor, álbum que contiene gran cantidad de reproducciones fotográficas mediante fototipia provenientes de los mejores talleres de Madrid y Barcelona como son las casas de Thomas, Joarizti Mariezcurrera y Laporta. El álbum cuenta asimismo con capitulares dibujadas por Marcelino Unceta. En 1868 fundó el

periódico republicano *La Revolución* y un año más tarde lo sustituyó por *La Crónica Aragonesa*. Dos años más tarde fundó *El Diario de Avisos* del que fue director, para ello transformó el *Diario de Zaragoza*, que era por entonces el periódico más popular y órgano de los poderes políticos. El antiguo periódico era una hoja doble y pesada de leer y Ariño lo revitalizó dando más importancia a los avisos para la ciudadanía e incluyendo noticias de cualquier signo político. De este modo aumentó el número de anunciantes, superando a cualquier periódico de la ciudad. Además redujo el tamaño del diario para abaratar costes y hacerlo más cómodo para su lectura. *El Diario de Avisos* era un periódico vespertino, costaba cinco céntimos y su tamaño era de marquilla plegada en cuatro (Moneva y Puyol, 1949). El nuevo periódico se convirtió en una novedad en la prensa zaragozana, por su independencia política, por la cantidad de noticias de ámbito nacional e internacional que incluía y por la inserción de críticas teatrales y esquelas (GEA). La oficina del *Diario* se convirtió en un lugar de tertulia de personajes influyentes de la ciudad. También fue propietario de los periódicos *La revolución* y *El torneo*, periódico que continuó imprimiendo Juste y que más tarde retomaría con el nombre de *La juventud*. En su dilatada trayectoria publicó más de doscientas obras, muchas de ellas relacionadas con la educación.

José Bedera.- Su labor profesional estuvo comprendida entre los años 1850 y 1889. Tuvo su primer taller situado en la calle Torre Nueva, 62, trasladándose posteriormente a la calle Méndez Núñez, 20. Era propietario de un establecimiento denominado la Librería Católica situado en la calle Don Jaime I esquina con Mayor, en el que vendían libros de primera enseñanza, papel y material para escuelas, además de objetos modestos de escritorio y formularios oficiales para ayuntamiento, juzgados, etc. En el interior de la tienda tenía una “imprenta con el personal obrero correspondiente, inaccesible a compradores y tertulios” (Moneva y Pujol, 1949: 95). Allí publicaba obras educativas destinadas a la enseñanza

primaria y algunas otras ediciones oficiales. Podemos afirmar que era el típico comercio “muy de antiguo régimen: como la imprenta-despacho de libros-bazar cultural-centro de sociabilidad” (Botrell, 2001: 164).

Francisco de Castro y Bosque.- En 1856 toma el arriendo la imprenta de Molina hasta 1859, fecha en la que el propietario volvió a incorporarse a su establecimiento. Posteriormente adquirió el negocio de Casañal que estaba situado en calle Mayor 75 (Roy, 2006). Llevaba por nombre Imprenta y Litografía del Comercio. Posteriormente, hacia 1861 se traslada a la Plazuela de San Felipe 11 y se instala como Imprenta de Francisco Castro y Bosque. Algunas de las obras que imprime son *Estatutos y ordinaciones de los montes y Huertas de la ciudad de Zaragoza* en 1861 o los *Estatutos de las Reales Sociedades Económicas del Reino*, 1865. También realizó la reimpresión de los *Fueros y Observancias de Aragón*, 1866, y el *Discurso en la solemne distribución de premios de la Exposición Aragonesa* para la Universidad de Zaragoza en 1867, entre otros. En 1887 traspasó este mismo taller a Blasco y Andrés donde ambos socios comenzaron su trayectoria.

Roque Gallifa.- Fue el fundador de una dinastía de impresores afamados. Desde 1821 a 1827 arrendó la imprenta del hospital que tenía Andrés Sebastián, para posteriormente comprarla y renovarla. Según el registro de 1844 su taller estaba en calle Albardería, 21 (AHP, Legajo IX-579-56). En esa primera etapa imprimió muchos libros de educación, también algunas obras de Braulio Foz, entre ellas la novela Pedro Saputo. Fue editor de los periódicos *El Novicio*, *El Aragonés*, *El Eco de Aragón*, *El Correo de Zaragoza* y *El Astro de la Civilización* (Borao, 1995: 75).

Melchor Gallifa.- Estuvo activo desde 1841 a 1870. Adquirió la imprenta de Miedes y se dedicó, según Gerónimo Borao (1995), a la impresión de papel pautado musical. En 1873 se forma una sociedad que se llamó “Gallifa hermanos y compañía”. Según el registro de 1844, Melchor Gallifa tenía su taller en plaza de

San Cristóbal, 63 (AHP, Legajo IX-579-56). Según Inocencio Ruiz Lasala (1987) estuvo en la calle San Blas, 6, para en los últimos años trasladarse a la calle Alfonso I, 20, que traspasaron al impresor Julián Sanz. Tras su fallecimiento, su viuda se hizo cargo del taller entre 1846 y 1850, se dedicó especialmente a imprimir libros de educación y se casó en segundas nupcias con el también impresor José Bedera.

Antonio Gallifa.- En 1844 adquirió la imprenta de Polo y Monge, situada en la plaza del Pilar, 26 (Borao, 1995). En el registro de 1845 sin embargo, su taller se encuentra situado en el Coso, 192 (AHP, Legajo IX-579-56).

Cristóbal Juste y Olea.- Comenzó su actividad en 1840. En 1844 su taller estaba situado en el 20 del Paso de Torrellas (AHP, Legajo IX-579-56), su actividad profesional terminó en 1866. Imprimió el periódico literario *La Aurora*, otras obras de educación y medicina y un gran número de periódicos como *La Sensatez*, *El Zaragozano*, *La Nube*, *La Crónica de Aragón*, *El Torneo*, y otros. En 1860, su hijo Gregorio Juste, adquirió el negocio bajo el nombre de Imprenta Cesar-Augustana (Borao, 1995).

Imprenta Provincial.- También conocida como Imprenta del Hospicio Provincial, se encargaba de dar un oficio a los niños huérfanos que allí ingresaban. Fue fundada en 1869 con el fin de administrar la tirada del Boletín Oficial de la Provincia de Zaragoza, las primeras máquinas que utilizaron fueron dos "Marinoni". Más tarde se comenzaron a imprimir encargos de particulares lo cual fue objeto de polémica por considerarse competencia desleal. La imprenta del Hospicio contaba en los años treinta con dos máquinas componedoras "Linotype". Los trabajos que salieron de sus prensas eran de alta calidad.

Ramón León.- Comenzó su actividad profesional en 1829. Según el registro de 1844 su taller se encontraba en calle Cedacería, 173 (Legajo IX-579-56). Otras fuentes lo sitúan en la plaza de las Trévedes, 116, actual calle del Conde de

Aranda (Serrano Pardo, 2006). Lo más destacable que salió de sus prensas fue un periódico que tuvo varios nombres; *Avisador Zaragozano*, *Esmeralda*, *Templanza*, *Avisador* y *Esparterista*, fue editado desde 1847 a 1859, año en el que fue traspasado a Peiró, quien lo refundió en el *Diario de Zaragoza*. Imprimió el Calendario de Aragón, del que tenía sus derechos exclusivos de edición. Fue el primero que introdujo en Zaragoza la máquina de imprimir o prensa mecánica en 1854 (Borao, 1995). En 1875 traspasó el taller a manos de su hijo Teodoro León, situado en Escuelas Pías, 9.

Agustín Peiró y Sevil.- Nacido en 1832, sucede a su padre en 1858, fue un hombre polifacético y fascinante, fue escritor, periodista, dibujante, impresor y estudió de las artes. Su biografía ha sido recientemente estudiada por Clavería (2016). Asistió a la escuela de Bellas Artes de Zaragoza y completó su formación en Burdeos donde aprendió la técnica de la litografía. En 1852 fue a Madrid para completar su formación. A su regreso a Zaragoza dirigió la imprenta y periódico familiar cultivando su faceta literaria como escritor satírico, autor teatral, periodista y experto en gastronomía e indumentaria histórica. Puede considerársele como uno de los mejores cultivadores del cuento aragonés (“Peiro y Sevil, Agustín” GEA). Llegó a ser concejal del Ayuntamiento de Zaragoza. Falleció en 1890.



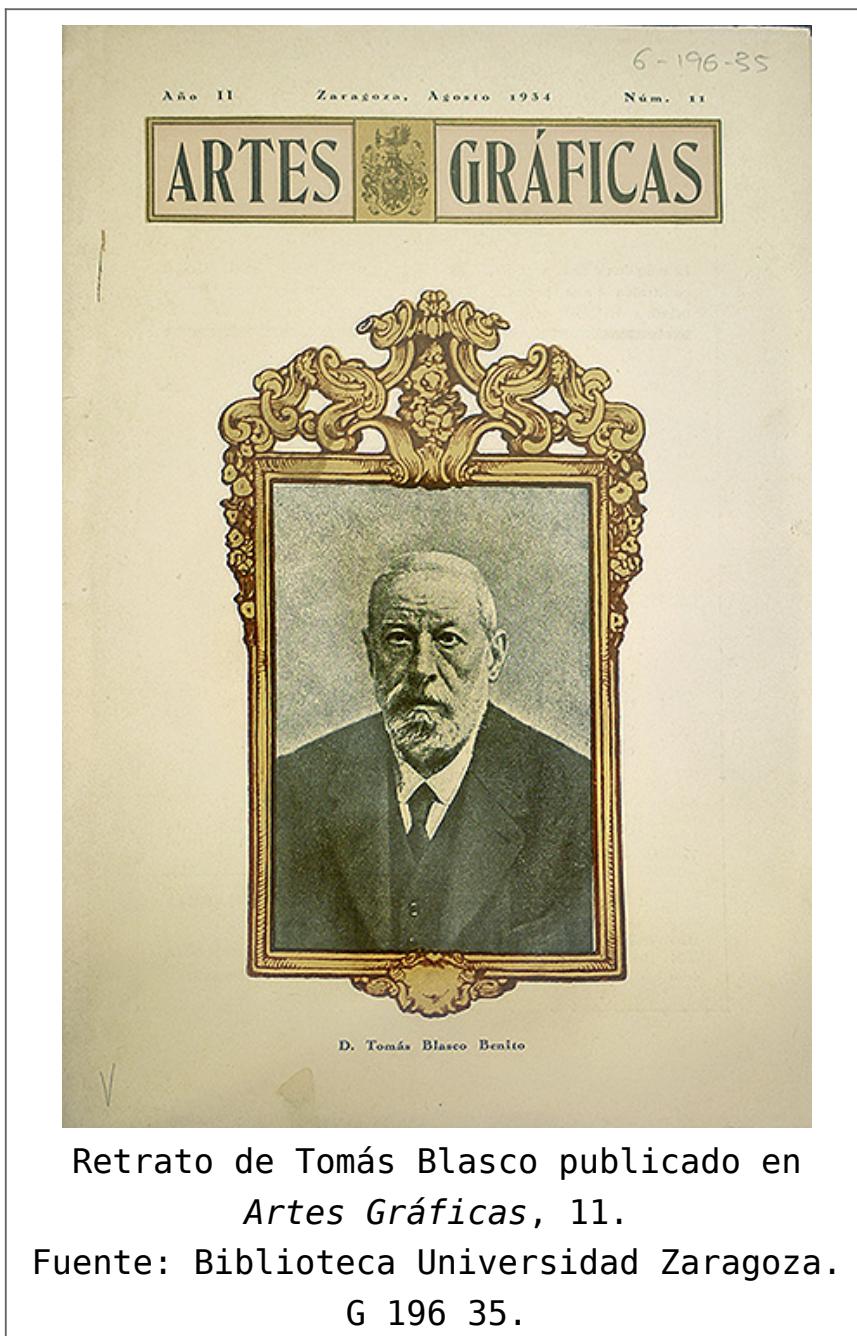
Retrato de Agustín Peiro y Sevil. Fotografía al colodión húmedo. Fuente: <http://www.museodezaragoza.es/un-retrato-fotografico-de-agustín-peiro-en-el-museo-de-zaragoza/>

Zacarías Rodríguez Prieto.- Establecido en el Coso, 61, imprimió el *Diario de Zaragoza* el primero en publicarse en la ciudad (Blasco de Ijazo, 1947). Se dedicó también a trabajos litográficos con los que realizó gran cantidad de carteles taurinos.

Julián Sanz y Navarro.- Desarrolló su labor profesional desde 1877 hasta 1899, realizando impresiones de calidad; posteriormente fue sucedido por sus hijos. El taller, situado en la calle Alfonso, 20, fue tomado en traspaso de los descendientes de Roque Gallifa, allí regentó el negocio de imprenta y librería. En ella trabajó Florencio Mateo Maicas obrero de reconocido prestigio que había ingresado en el taller a los doce años.

Tomás Blasco Benito.- Nacido en Zaragoza en 1851, comenzó su actividad profesional junto a Santos Andrés en 1882 en la calle Montera, hoy Candalija, tras adquirir el negocio de Castro y Bosque. Ambos realizaron trabajos de modelación,

prensa diaria y libros. En 1895 comenzó su labor en solitario. Tras la adquisición del edificio, en 1923 el taller de imprenta, que ha llegado hasta nuestros días, se traslada a la Plaza Ecce Homo, 8. A partir de entonces su sobrino Tomás Blasco Loriente y posteriormente sus hijos regentaron la imprenta. Tomás Blasco Benito fue una persona destacada y respetada entre los compañeros de profesión. Su interés y la labor realizada para mejorar las condiciones del gremio de impresores se vieron recompensados con la presidencia de la Federación Nacional de las Artes del Libro en 1911.



1.2 Censo de impresores (1900-1913)

El periodo que comprende las primeras décadas del siglo pasado es el más desconocido en cuanto a los datos sobre los talleres impresores de la ciudad.

Gracias a las Guías de Zaragoza conocemos el registro de los impresores de los años 1903, 1904, 1905, sin embargo, son escasos los datos que conocemos sobre algunos de los nombres que aparecen en ellos.

Algunos de los talleres o los impresores ejercían la profesión desde hacía años atrás, es el caso de la imprenta del Hospicio Provincial, otros estaban a punto de finalizar su actividad, en tal caso se encontraban Hermanos Comas, Mariano Salas, Julián Sanz, Félix Villagrasa o Emilio Casañal.

En el Archivo Histórico Montemuzo hemos localizado datos puntuales acerca de la actividad industrial como pueden ser solicitudes de permisos relativas a estos impresores.



Retrato grupal que homenajea al gremio de impresores publicada en la revista *Artes Gráficas*, 3.

Fuente: Biblioteca Universidad Zaragoza. G 196 35.

Comas Hermanos.- Llevaron a cabo su actividad en las dos últimas décadas del siglo XIX. Juan Comas Barba, nacido en 1833, y su hermano Mariano Comas Barba en 1837, aparecen inscritos en el censo de 1890 (www.aragongen.com) como libreros establecidos en plaza del Pilar 40, y paseo del Ebro 50. Su taller de la calle Don Jaime I (Butera Aureo, 2007), sería adquirido por Uriarte.

Mariano Salas y Gracia.- Nacido en 1845, adquirió el traspaso del que fue su maestro José María Magallón en la calle Cuchillería en 1878, hoy Don Jaime. Posteriormente, cuando necesitó un espacio mayor por el aumento de pedidos, se trasladó al entorno de la plaza del Pilar, calle de Forment. En 1910 vendió la imprenta a Pedro Carra. En sus talleres se imprimió el semanario católico *El Pilar*. Fue un hombre muy querido entre compañeros de profesión y entre los intelectuales de la ciudad. Su taller, según cuenta Moneva y Puyol (1949: 220), era conocido popularmente como casa de salas. “Tuvo un valor inusitado de institución entre gremial y doméstica”, allí se formaron muchos impresores como Clemente Cavero, Ariño, Zacarías, Miedes, Ventura o Claramunt. Devoto del padre San Vicente Ferrer patrono de la imprenta, Salas dirigía el taller como uno del siglo XVII. “Solía en días fijos o variados del año allá en su finca y huerto del barrio de las acacias, convidar a sus trabajadores a comida o merienda de artesano pudiente” (Moneva y Puyol, 1949: 117). En 1902, a Mariano Salas le fue concedido permiso para instalar un “kiosco en la Plaza del Pilar con el fin de recibir encargos y espender lo que le convenga para su industria” a pesar de concurrir otro vecino y no sin levantar críticas por parte de sus conciudadanos que alegaban que el kiosko no iba a ser destinado al bien general sino a su beneficio privado (AMZ [1902] Policía comercial, exp 1336).

Eduardo Portabella.- Tras abandonar la profesión de abogado, tomó en traspaso un taller de litografía en el año 1877 en la

calle Romero. Había aprendido dibujo de Marcelino Unceta. Posteriormente tuvo su taller en el paseo de la Independencia, para en 1895 trasladarse a una casa propia en el paseo de Sagasta, 30. Sus trabajos de cartelería taurina, muchos de ellos dibujados por Unceta, le granjearon merecida fama y realizó en su taller trabajos para todo el país. Su biografía es recogida por Serrano Pardo (1999). Realizó gran cantidad de litografías para las portadas de libros y otras láminas ilustradas como revistas, diplomas, folletos, tarjetas postales, colaborando con todos los talleres impresores de la ciudad. Además de su especialidad en litografía, también confeccionó impresos de seguridad, acciones, obligaciones o cheques. También imprimió los primeros billetes de banco encargados por el gobierno insurgente en 1936, así como sellos de correos y carteles de propaganda política. Falleció en 1911, y al frente del negocio continuó su viuda Ramona López y más tarde su hija Matilde Portabella. En 1931 el taller de litografía regentado por ésta continuaba en activo a pesar de que su prestigio había disminuido. El taller estaba situada en la actual plaza de Diego Velázquez. El taller fue vendido en 1945 a la familia Altolaguirre, los nuevos propietarios continuaron con el nombre de Aragonesa de Industrias Gráficas.

Félix Villagrasa.- Comenzó su negocio de imprenta y litografía alrededor de los años 1855 a 1860, según lo aportado por Serrano Pérez (1935), por el que también conocemos que Tomás Blasco trabajó como encargado de la sección de tipografía. Allí se imprimió el periódico *El Intransigente*, revistas taurinas y obras musicales, por las cuales obtuvo cierto reconocimiento. Desarrolló su profesión hasta 1898. Su taller se encontraba en los porches del paseo de la Independencia, 16 y más tarde en la calle Soberanía Nacional, 18. Villagrasa había nacido en Codo (Zaragoza) y abandonó los estudios de veterinaria debido a la vocación que sentía por el arte de imprimir, admiraba los trabajos de imprenta por influencia de su amigo Agustín Peiró. Introdujo la segunda máquina litográfica en la ciudad hacia 1880. También trajo una de las

primeras minervas, ya que entonces ciertos establecimientos, como litografías y aquellos dedicados a la venta de objetos de escritorio, tenían el privilegio de poder tener una pequeña Minerva para la impresión de tarjetas y sobres sin aumento en la contribución.

Emilio Casañal Larrosa.- Nacido en 1859, fue uno de los afamados impresores de la ciudad. Comenzó su formación en la imprenta del Hospicio Provincial que era regentada por su padre Gregorio, posteriormente se trasladó a Madrid y continuó su formación en la imprenta de Forntanet. De vuelta en Zaragoza ingresó en los talleres de *Diario de Avisos*, más tarde trabajó con Mariano Salas, posteriormente con los hermanos Comas, para establecerse finalmente de forma autónoma. Tuvo su primer taller en 1885 la calle Cuatro de Agosto, 2, esquina con la calle Alfonso I, donde en 1887 ya anunciaba su actividad comercial mediante muestrarios tipográficos. Más tarde se trasladará al Coso, 86 donde editó una temporada *El Noticiero*. Después de trasladar su negocio a varios emplazamientos se estableció en el Coso 98. Fue fundador de *El Mercantil de Aragón*, también fundó *Heraldo de Aragón* junto a Luis Montestruc (Serrano Pérez, 1935). Gracias a este mismo autor, sabemos que en su imprenta se practicó por primera vez la composición mecánica mediante dos máquinas "Monotype". Su inquietud empresarial le llevó a solicitar en 1893, terreno para establecer una montaña rusa para distracción del público. Fallecido en 1910, le sucedería con gran éxito al frente del negocio su hijo Gregorio Casañal Poza.

Cándido Larruga.- Estableció su taller en 1888 en la calle las Danzas, en sus comienzos su labor más conocida era la de litógrafo, aunque posteriormente se dedicaría más a la tipografía. Posteriormente su establecimiento se encontraba en la calle de Convertidos. Fue muy longevo en la profesión ya que en 1940 continuaba el negocio.

Imprenta de Uriarte.- Andrés Uriarte Alberdi, nació en 1861.

En 1894 fundó su negocio de librería en la calle Don Jaime I, 54 (Serrano Pérez, 1935). Pocos años después, en 1902, compró el taller de Hermanos Comas situado en calle Don Jaime I (Butera Aured, 2007). Así pues, tenía dos negocios de librería e imprenta, editó libros de texto y otras publicaciones relacionadas con la enseñanza, como *El Magisterio Español*. En su taller trabajaba como encuadernador Isidoro Achón, quien probablemente había trabajado anteriormente para los Hermanos Comas, y posteriormente trabajaría con el mismo oficio su hijo Rafael Achón. En 1915 sus hijos tomaron el relevo denominándose “Industrias Gráficas Hijos de Uriarte”. En 1922 pasó a regentar el negocio uno de los hijos en solitario, Alfredo. A partir de entonces la imprenta ganó en prestigio. En 1933 se retiró del negocio traspasándolo a Miguel Campos y Herminio García, dos de los trabajadores de la imprenta.

Abadía y Capapé.- Fernando Abadía y Mariano González Capapé trabajaban en el taller de fotograbado de Soteras y Monforte como maquinista y grabador respectivamente (Naval, 2002) situado en Independencia 29. Más tarde, ambos se harían cargo del negocio de tipografía y fotograbado. Realizaron trabajos de cierto valor artístico como la revista *Aragón Ilustrado*, o los primeros números de *El Progreso* (Serrano Pérez, 1935). Su asociación duraría hasta 1912. Capapé fue uno de los más importantes fotograbadores. En 1908 con motivo de la *Exposición Hispano-Francesa*, se hizo cargo del taller de fotograbado exclusivo propiedad de *Heraldo de Aragón* (Romero Santamaría, 2012). Falleció en 1935 a la edad de 69 años y le sucedió en el negocio su sobrino Luis Domingo, quién utilizó por algunos años el nombre comercial de Antigua Casa de Capapé.

La Editorial.- Fundada hacia 1903 por un grupo de personas afines a la iglesia católica, su primer regente fue Gregorio Carra y Ladrón de Guevara, más tarde le sucedió Marano Escar Ladaga ya que La Editorial adquirió su taller de *La Derecha*. Allí se comenzó a imprimir la tirada de *El Noticiero*, hasta

que el diario contó con su propio taller en 1922. Su actividad cesó en 1990.

Faustino Gambón.- Abrió su primer taller en Zaragoza en 1913 tras haber iniciado sendos negocios en Graus y Huesca y haber sido estos cerrados. En la década de los 30 tenía cierto nivel, contaba con dos prensas planas y dos minervas en las que imprimía libros y revistas. Hoy en día la imprenta sigue regentada por sus descendientes.

Martín Bailo Gracia.- Fundó su taller hacia 1920. Contaba con dos minervas y una interesante colección de tipos. Falleció prematuramente en 1930, año en el que sucedería su hijo.



Taller de la "Imprenta de Arte Berdejo Casañal", en su ubicación de la calle Loscos 7 (antigua Jazmín). La captura se ha realizado con motivo de la tirada en prensa del número 1 de la revista "Aragón", órgano de expresión del "Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón" (SIPA). En el colectivo posado, junto al personal del taller, el secretario del SIPA, Eduardo Cativiela y Pérez, que sostiene un ejemplar de la revista y junto a él, Eduardo Berdejo Casañal, editor de la revista, y propietario de la imprenta.

Fuente: Proyecto GAZA,
adioszaragoza.blogspot.com <https://www.flickr.com/photos/zaragozaantigua/22528904220/>

Eduardo Berdejo Casañal.- Nacido en 1879, se formó como tipógrafo en Madrid y San Sebastián, tras la muerte de Emilio Casañal pasó a ocuparse de la imprenta junto a su primo

Gregorio. En 1917 se instaló por cuenta propia en la calle Loscos, 7. Desde entonces el volumen de trabajo fue aumentando, llegando a imprimir las revistas *Aragón* y *Artes Gráficas*, revistas que gozaron de gran prestigio. Tras el parón que sobrevino al sector en los años de la contienda y posteriores, Eduardo prosiguió su trabajo, falleciendo en 1974. Imprimió en sus prensas gran cantidad y variedad de publicaciones periódicas, además de libros y folletos, en general con “acertado tratamiento tipográfico” (Serrano Pardo, 2006: 64). Entre las obras más afamadas destacan el *Ensayo de una tipografía zaragozana de Jiménez Catalán*, o el diario *La Opinión* (Serrano Pérez, 1935).

Federico Martínez Andrés.- Después de trabajar empleado para otros, en 1910 establece un taller propio denominado “La Académica”, situado en la calle del Temple y posteriormente en la calle de Cinegio hasta 1926. A continuación, se traslada a la calle de la Audiencia, 3 y 5, a una casa de su propiedad. “La Académica” era una de las más notables imprentas y litografías de la ciudad, las cuales empleaban a doce trabajadores (AHPZ, 5935/8). Federico Martínez Andrés se había dedicado a la política, había sido concejal del Ayuntamiento en tiempos de la República, y fue elegido alcalde en las elecciones de 1933 y posteriormente en las de 1936, hecho que marcaría trágicamente sus años venideros y también los de su taller que sería regentado por su hijo tras su fallecimiento.

Octavio y Félez.- Cipriano Octavio Aranaz, nacido en 1890, y Agustín Félez del Hierro, nacido en 1889, se asociaron en 1918 para formar este taller situado en la Calle Pignatelli, 9.

Cecilio del Molino.- En 1917, solicita el permiso para construir casa en Hernán Cortés, donde posteriormente traslada su taller. Se estableció con un taller propio en la avenida del Carmen, 17, donde también se encontraba su domicilio (www.aragongen.com) a comienzos de los veinte. Posteriormente adquirió una prensa litográfica y se especializó en la impresión de bolsas de papel. En los primeros años de la

guerra fue designado jefe del Sindicato de Papel y Artes Gráficas.

La Moderna.- Imprenta fundada por Eugenio González Vergara en 1924. En 1931 amplió su negocio adquiriendo una máquina plana "Mercedes" de gran calidad y con la que podía asumir trabajos de mayor calidad. Sobrevivió a los años de la guerra y continuó su negocio hasta la actualidad.

Marcos Raga Maza.-A pesar de que fue fundada en 1920 con tan solo dos minervas alcanzó bastante prestigio. Junto al fundador trabajaba su hermano Manuel que dejaría el oficio para dedicarse al de camarero. La imprenta tuvo que cerrar por circunstancias familiares en 1996. Su hijo Manuel Raga Guillén sigue trabajando hoy día dedicado a la encuadernación (Serrano Pardo, 2006).

Mariano Escar Ladaga.- Mariano Escar fue uno de los impresores más importantes del periodo en la ciudad. Recientemente, Serrano Pardo (2001) le dedicó una monografía. Comenzó su carrera junto a Emilio Casañal y posteriormente estableció su imprenta en San Miguel, 12. Allí editó el primer número del diario *El Noticiero* que después se imprimiría en la imprenta de Manuel Sevilla (Serrano Pérez, 1935). Mariano Escar continuó su labor en Madrid y Valladolid para posteriormente regresar a Zaragoza.

1.3 Censo de impresores (1930-1980)

Sobre los impresores que desarrollaron su actividad principal a partir de la década de los treinta contamos con datos obtenidos del libro de Serrano Pardo *Años de Plomo* (2006).

Disponemos asimismo de la lista de aquellos impresores registrados en el censo electoral de 1934 (www.aragon.gen) que eran los siguientes:

Federico Martínez Andrés, Rafael Lázaro Marco, Mariano Arbones, Mariano Blasco Loriente, Bernardo Savaté, Pedro Hernández, Joaquín Quiñones, Luis Tartón, Constancio Sancho Michalena, Prudencio Cruz, Antonio Piosa, Francisco Ballado, Eduardo Berdejo Casañal, José Puyol, Martín Aguilamiedo, José Pueyo, Antonio Cubero, Justo Santamaría, José Larrodera, Nicómedes Francés, José Salo, Saturnino Iglesias, Francisco Lacambra, Mario de Barrionuevo, Justo Hernández, Tiburcio Osacar, Julio Burillo, Santiago Marco, Pedro Ros, Federico Sánchez, Santos Cardona, Julio Burillo, Cesáreo Oca y Gregorio Serrano.

De entre todos ellos, reseñamos a continuación los más relevantes:

Alvira y Mateo. - Formada por Tomás Alvira y Cecilio Mateo. Este último fue el primer director de la revista *El Magisterio de Aragón*. Más tarde fue nombrado habilitado del partido de Calatayud, cargo incompatible con la dirección de revistas y periódicos profesionales. Fue sucedido entonces por Pedro Arnal Cavero en la dirección del semanario. Cuando falleció Alvira, Arnal abandonó la sociedad que se pasó a denominar Alvira y Mateo. En ella participaron León y José María Alvira, sobrinos de Tomás.

Tipografía Cervantes. - Imprenta establecida desde 1939, formaba parte de la Editorial El Chiquero. Contaban con una prensa plana de gran formato y varias minervas. Algunos de sus trabajadores fueron Manuel Salas, Pedro Salvador y Saturnino González Vergara. También trabajó en este establecimiento Carlos Santander Marco quien trabajó posteriormente en Imprenta Blasco (Serrano Pardo, 2006).

Editorial Luis Vives. - Esta importante editorial pertenecía, y pertenece a día de hoy, a los Hermanos Maristas, quienes se instalaron en Zaragoza después de sufrir el estallido de un artefacto en los sucesos de la Semana Trágica en Barcelona en 1936. En el año 1937, la orden religiosa buscó en la ciudad

talleres para imprimir y no fue tarea fácil, ya que Gambón imprimía para los Hermanos de las Escuelas Cristianas y el taller de *El Noticiero* estaba saturado por exceso de trabajo. Fue gracias a la intervención de Juana Salas, esposa de Inocencio Jiménez, que estableció el contacto de los hermanos con Alberto de Sola, linotipista principal de *El Noticiero* y que colaboraría con ellos desde entonces (Villanueva, 2012). La editorial fue favorecida por el gobierno franquista para situarse en Zaragoza, y parece ser que también fue favorecida con material procedente de incautaciones, como se puede observar en el registro de la comisión provincial de incautaciones (AHPZ, J/5994/1). El 15 de Marzo de 1938, los hermanos solicitan permiso para instalar un taller de imprenta situado en la calle del Arte, n.º 13. Las máquinas con las que contaban entonces eran una linotipia, una máquina de imprimir accionada por correa, y una sierra circular, todas ellas accionadas por motores eléctricos, también contaban con “la existencia de una hornilla en la que se coloca un crisol”, AMZ (1938) Caja 3144 1134, y que era utilizada por los hermanos para la fundición de caracteres de imprenta. Su producción va aumentando considerablemente e inunda los pequeños talleres encuadernadores de la ciudad, hasta que en 1938 consiguen un taller propio dedicado a la encuadernación situado en la calle Cervantes, 18, para el que el 15 de Marzo solicitan la instalación de un motor eléctrico A(MZ, 1938, Caja 3144 Exp. 908). Leónides Fuertes, el hermano Nicóstrato, se ve envuelto en un pleito por el precio del alquiler del taller de la Calle del Arte, por lo que definitivamente la congregación decide abandonar el lugar. En 1940 la editorial consigue unos terrenos junto al Huerva y construye un nuevo edificio donde permanecieron hasta 1976, año en el que se trasladarán a un nuevo emplazamiento en la carretera de Madrid. Desde sus comienzos y hasta hoy, la editorial está especializada en material educativo, siendo una de las más importantes a nivel nacional.

Librería General.- Fue fundada en 1932 por el abogado y

funcionario del estado Luis Boya Saura. En 1938 inauguró un taller tipográfico equipado con dos linotipias y otro material. En sus primeros años las publicaciones coincidían con la ideología del Movimiento y más tarde sus temas se diversificarían. Se editó gran cantidad de material escolar necesario para estudios de Bachillerato y para la Universidad, así como otro tipo de material como novelas de Wenceslao Fernández Flórez e incluso material para la Institución Fernando el Católico. La imprenta siguió creciendo hasta contar en 1950 con cinco linotipias, en 1978 el taller fue adquirido por los trabajadores.

Gráficas Minerva. - Pedro Ros Sancho abrió la imprenta y papelería en 1931, anteriormente había trabajado como tipógrafo en La Académica. Hacia 1930 alcanzó cierto protagonismo en la Federación Gráfica Española, sección de Zaragoza. Por este motivo fue encarcelado durante la guerra. Falleció en 1958.

Pascual Pérez Báguena. - En 1931 este impresor tenía su industria en el 23 de la calle Alfonso, junto con un negocio de librería y de objetos de escritorio.

1.4 Los talleres impresores en la ciudad de Zaragoza

Los talleres impresores mantenían estructuras tradicionales basadas en generaciones de familias de maestros como hemos podido comprobar a través del estudio de los principales establecimientos.

Cualquier persona que se iniciaba en el oficio comenzaba como aprendiz del oficial y sus tareas eran tan sencillas como limpiar, ordenar las cajas y los tipos, etc. La siguiente figura profesional era la de cajista, el aprendiz debía conocer escrupulosamente la distribución de las cajas para comenzar a formar líneas y páginas. Por encima del cajista se encontraba el formador que llevaba a cabo la distribución en

la prensa y finalmente el jefe de sección.

El oficio de impresor estaba relativamente bien considerado, eran personas cultas ya que sabían leer y escribir en tiempos de gran analfabetismo. En España al igual que en Francia, los obreros de las artes gráficas formaban un gremio antiguo y fuertemente estructurado y organizado a través de sociedades de litógrafos, impresores, etc.

Los talleres eran lugares pequeños y mal acondicionados. En Zaragoza se encontraban situados en el entorno de la Audiencia o la plaza del Pilar, solían ser traspasados de generación en generación y debido a la estrechez de las calles en ocasiones resultaba difícil acondicionarlos correctamente. Eran lugares mal ventilados y los productos químicos necesarios en el trabajo tipográfico así como las aleaciones con plomo de las tipografías, hacían que las enfermedades pulmonares afectasen especialmente a los obreros. La jornada de trabajo era de doce y hasta catorce horas para todos los trabajadores incluidos niños.

Ya en la Venecia de 1500, el establecimiento de Aldo Manuzio fue descrito por Martin Lowry como una “mezcla casi increíble entre el taller inhumano, la pensión y el instituto de investigación” (Eisenstein, 2010: 55). A pesar de los trescientos años transcurridos, parece ser que la situación no hubiese mejorado lo suficiente.

La prensa local experimentará un periodo de expansión a finales del siglo XIX, las razones para este hecho son similares en todos los países de nuestro entorno. Jean-François Botrel (1993: 197) aporta un dato esclarecedor a este respecto: en 1874 en España se importaba diez veces más papel que en 1869. A pesar de estos datos, el desarrollo industrial en nuestro país seguía siendo menos acusado que en otros países europeos.

Los motivos para el crecimiento de la prensa y de los

productos impresos en España los encontramos en primer lugar en la disminución de los índices de analfabetismo. Otro factor determinante fue la aceleración del progreso tecnológico que se produce hacia 1900 cuando se generalizó el uso de minervas que abarataron los costes de producción. Todas estas máquinas eran importadas ya que seguía sin existir ninguna empresa española que las fabricase.

Con motivo de este aumento en la demanda de materiales se instalan en España las fábricas de tintas Lorilleux y Bauersche, fundiciones tipográficas como la de Eusebio Aguado e Hijos de J.A. García en Madrid, la fundición de Antonio López o la de la Imprenta Ramírez; todas ellas trabajando con fuentes importadas de Francia o Alemania (Penela Rodríguez y García Moreno, 2014). Anteriormente en 1881 se había establecido en Madrid la Fundición Richard Gans que había comenzado su labor importando maquinaria y materias primas y posteriormente había comenzado a fabricar tipos.

Por último se da en nuestro país un contexto de abundancia de papel. Hacia 1850 se lleva a cabo la revolución del papel continuo, la producción se automatiza y el precio del papel disminuirá debido a que ya no se realizará a partir de textiles sino de pasta de papel. Esto supondrá una verdadera revolución entre el sector papelero ya que se producirá un proceso de concentración empresarial que desmantelará las fábricas de papel tradicionales. Al mismo tiempo la producción de pasta de papel no será suficiente para abastecer la demanda y será necesario seguir importando pasta de papel de los países escandinavos.

Para solventar estos graves problemas de suministro nace en 1901 “La Papelera Española” como una sociedad anónima que estaba establecida en Bilbao. Nació como un proyecto de concentración empresarial que supondrá un monopolio, y que en 1919 producirá dos tercios de la producción de papel.

Tras la aplicación de varias medidas políticas “La Papelera

Española" garantizará el abastecimiento de papel pero a un elevado coste. Este hecho impedirá que los libros puedan ser vendidos en América debido a la falta de competitividad respecto a países vecinos como Francia.

A pesar del incremento de los índices de alfabetismo, en 1928 los datos sobre consumo de pasta de papel, cinco kilos por habitante y año, siguen siendo muy inferiores a los veinte kilos consumidos en EEUU.

Esta situación en el sector se volverá más convulsa debido al estallido de la primera guerra mundial que provocará el alza de los precios del papel. La política arancelaria que estableció el gobierno también contribuyó al aumento de los costes para la importación de maquinaria y material que era imprescindible comprar en el exterior debido a la carencia de industrias propias en nuestro país. La mayoría de las tipografías se importaban ya que en España en 1879 solo existían nueve fábricas de tipos de imprenta que no llegaban a abastecer a todos los talleres. La creciente mecanización de las tareas impresoras hacía que se necesitase cada vez menos mano de obra, lo cual generaba un creciente descontento entre los trabajadores.

Así pues, el cambio de siglo trajo una creciente agitación y mayor toma de conciencia en cuanto a los derechos de los trabajadores. A finales del siglo XIX, los derechos laborales apenas existían, no había libertad de reunión o asociación, ni por supuesto sufragio universal. En 1882 se funda en Barcelona la Asociación del Arte de Imprimir que aglutinaba asociaciones de todo el país. Como representante de los tipógrafos aragoneses figurará Pablo Claramunt. Cuando en 1888 se produzca el nacimiento de la UGT, la asociación del Arte del Imprimir era la única asociación obrera aragonesa integrada en la agrupación ("Asociación del Arte de Imprimir", GEA) a la que poco después se añadiría la Sociedad de Obreros Canteros de Zaragoza. La UGT, sin embargo fue una asociación minoritaria con respecto a la Federación de Trabajadores de la

Región Española, de carácter anarquista que contaba con mil ochocientos ochenta afiliados (Lucea Ayala, 2009).

Las huelgas y paros se sucederán habitualmente. En junio de 1907 varios tipógrafos de La Editorial son detenidos en una huelga. Para mostrar su desacuerdo ante este hecho, la Asociación del Arte de Imprimir protesta ante la sede del gobernador. Los trabajadores de la Imprenta Blasco comienzan una huelga el 27 de junio hasta el 30 de junio del mismo año y finalmente el 1 de julio el paro se extiende a toda la profesión hasta el día 3. Las protestas se dirigen a la recién creada Junta Local de Reformas Sociales, un órgano creado con el objetivo de mediar en los conflictos laborales (Lucea Ayala, 2009). Las huelgas en este y otros sectores serán habituales. En 1917 se produjo una huelga general de gran dureza, a causa de la cual serían encarcelados y represaliados sus organizadores.

Se realizarán paros en determinados talleres impresores que también se generalizarán a todo el gremio como la de diciembre de 1918 que aglutinará a tipógrafos, impresores y encuadernadores. Esta huelga tuvo como consecuencia la paralización de algunas publicaciones periódicas como el caso del Boletín de la Asociación de Labradores de Zaragoza en la que encontramos en el número de enero la siguiente nota: "La huelga de tipógrafos en el último mes de Diciembre, nos ha obligado a suprimir el número correspondiente del Boletín, refundiendo en el de enero lo que para aquél teníamos preparado" (Boletín de la Asociación de Labradores de Zaragoza, Diciembre 1918.)

Esta situación de crisis se prolongará en el tiempo, algunos de estos testimonios sobre la crispación en la prensa local son recogidos por Clavería (1990). También en la crónica que realiza Mariano Escar en La Gaceta, 1929, que recoge la reunión de los patronos de la Sociedad de Artes Gráficas para alcanzar un acuerdo sobre "los precios de ruina que se estaban pagando por los trabajos tipográficos".

La crisis económica originada en 1929 en EEUU y que tuvo efectos negativos a nivel mundial no hará más que agravar la situación de dificultades generalizadas en el sector agrario y en menor medida en el industrial.

Esta situación de paros y huelgas entre los impresores seguirá presente en los años posteriores impidiendo en muchas ocasiones la edición de revistas y periódicos.

En 1936 la Federación Gráfica Española publica un texto La Gaceta de Las Artes Gráficas en el que se da cuenta de la “situación angustiosa de los parados, parcial o totalmente, en el arte de imprimir” (Serrano Pardo, 2006: 116). En dicho artículo también se apunta otro problema endémico de la industria gráfica española señalando la obsolescencia de la maquinaria necesaria en los talleres y el excesivo gravamen arancelario por parte del estado español. Las máquinas, que necesariamente había que importar, se quedaban anticuadas y los talleres no podían satisfacer la demanda o lo tenían que hacer a precios muy elevados.

Para mediar en los conflictos laborales existía el Comité Paritario de Artes Gráficas, que posteriormente, durante el periodo de la Segunda República fue reconvertido en los Jurados Mixtos, órganos encargados de mediar en los conflictos laborales y garantes del cumplimiento de los derechos adquiridos. Dicho comité fue muy activo y entre sus logros cuenta “el establecimiento de una semana de vacaciones pagadas, en lo que Zaragoza fue realmente pionera” (Sancho Izquierdo 1979: 123), la publicación de las normas de trabajo, los sueldos y las condiciones para la progresión de los trabajadores en la escala gremial.

Un ejemplo de la labor de mediación que ejercía el Jurado Mixto la encontramos en un caso concreto que atañe a Mariano Blasco Loriente y que hemos podido consultar, AHPZ, A/005812/00038.

En septiembre de 1934, Mariano Blasco interpone un pleito por impago de un trabajo contra la Cámara de Comercio Agrícola, el importe total ascendía a doce mil cincuenta y cuatro pesetas. Dicha entidad había cambiado de directiva, y la recién llegada no quería asumir el coste de los trabajos por parecerle excesivo el precio y pedía una rebaja que el impresor no aceptaba. En el proceso, la Cámara de Comercio adjunta como prueba el presupuesto realizado por otros dos talleres editoriales que ofrecen un presupuesto a la baja por el mismo trabajo. Estos talleres son *El Noticiero* que establece un importe de siete mil ochocientas treinta y cuatro pesetas y los talleres editoriales de *El Heraldo de Aragón* por once mil pesetas.

Mariano Blasco aporta gran cantidad de pruebas en su defensa, con las que justifica que se encuentra al corriente del pago de todos los impuestos y gravámenes que le corresponden como industrial. Para resolver el conflicto son nombrados tres peritos impresores extraídos del Jurado Mixto de Artes Gráficas. En representación de los patronos son nombrados Eduardo Berdejo Casañal y Agustín Gargallo Andrés, y en representación de los obreros Agustín Félez del Hierro. El coste estimado que calculan para la realización de los trabajos, doce mil ochocientas sesenta y ocho pesetas, coincide e incluso supera el planteado por Mariano Blasco. Finalmente, la Cámara Agrícola es obligada a pagar el total de lo adeudado.

Se aprecia en este conflicto la tensión entre los talleres editoriales de los grandes grupos editoriales de la ciudad que ofrecen presupuestos a la baja y los talleres pequeños que defienden el presupuesto de su colega Mariano Blasco. Llama la atención en el caso la diferencia de los presupuestos planteados por los talleres tradicionales y los estimados por *Heraldo de Aragón* y *El Noticiero*. Podríamos encontrar justificación en el hecho de que ambos talleres pertenecen a las editoriales de periódicos establecidos en la ciudad y que

por tanto tenían cierta producción asegurada, además de ciertas ventajas ofrecidas por los políticos locales, como el abaratamiento en el suministro de papel en un periodo de fuertes restricciones y de grandes tensiones en el sector.

En las elecciones de abril de 1931, Zaragoza dio su voto al partido republicano. Como alcalde sería elegido Sebastián Banzo Urrea, y en su equipo figuraban como tenientes de alcalde Bernardo Aladrén, Joaquín Uriarte y Federico Martínez Andrés y como regidores Bernardo Rubio y Martín Serrano, todos ellos trabajadores de las artes gráficas.

1.5 La situación de los talleres editoriales durante la guerra civil

Con el estallido de la guerra y la división del país en zonas contrapuestas, las principales editoriales quedaron en la zona republicana, principalmente en Madrid y Barcelona. En ambos bandos muchas de las editoriales fueron incautadas por los poderes fácticos.

En la zona republicana se publicó gran cantidad y variedad de textos que eran consumidos por la sociedad con avidez como relata el editor Manuel Aguilar recogido en Martínez Reus (2007: 69): “No recuerdo haber leído comentarios acerca de un fenómeno que la contienda suscitó entre los españoles: el de una pasión casi frenética por la lectura”.

A este fenómeno contribuyó el hecho de que la mayor parte de los intelectuales se posicionaran a favor del gobierno. En la zona nacional la producción fue menor y más dispersa.

Zaragoza, situada en el bando de los sublevados desde los primeros momentos, se convirtió en un centro importante para el abastecimiento de la zona nacional. Debido a que la ciudad contaba con una infraestructura editorial estable desde el punto de vista técnico, iba a ser aprovechada para la

impresión de la propaganda de las actuaciones de los sublevados. Los medios de comunicación guardaron silencio en relación a los acontecimientos que estaban ocurriendo. El 19 de Julio no hubo prensa diaria hasta que reaparecieron cinco días después *Heraldo de Aragón* y *El Noticiero* apoyando la sublevación y “con profundas muestras de fervor patriótico” (Vílchez de Arribas, 2012: 175). El apoyo de ambos periódicos al golpe alberga ciertos matices, si bien *Heraldo de Aragón* defendía el golpe desde su editorial como “acción temporal de carácter terapéutico”, *El Noticiero* se postuló como defensor más radical (Bueno Madurga, 1993). Este mismo autor aporta la fecha de creación del periódico *Amanecer* creado por los golpistas como medio propagandístico el 11 de Agosto en los talleres confiscados al *Diario de Aragón*, periódico clausurado por ser afín a la República, al igual que los semanarios de UGT y CNT. El periódico *Amanecer* de Zaragoza y los periódicos *Lucha* y *Águilas* de Teruel son citados junto a once más en un informe de prensa de Vicente Cadenas, jefe nacional de prensa y propaganda de falange, como medios propios (Terrón 1981: 43, citado en Timoteo Álvarez et. al., 1989: 171):

*El beneficiario de tales incautaciones no fue únicamente el siempre abstracto estado, sino que tuvo rostros y apellidos (...) que enterados rápidamente de la existencia de subastas ventajosas acudían a ellas para hacerse más fácilmente con esos bienes, la propia falange y su sindicato (...) se incautó, por ejemplo del local donde imprimía el periódico *Diario de Aragón*, pudiendo así su sustituto *Amanecer* salir rápidamente a la calle. (Cifuentes y Maluenda, 1992: 69).*

Sin embargo, a pesar de la fundación de estos pequeños periódicos falangistas, el vehículo principal de transmisión ideológica fueron los viejos diarios conservadores de tiradas elevadas: *ABC de Sevilla*, *Ideal de Granada*, *Heraldo de Aragón*, *El Norte de Castilla*, *Diario de Burgos*, *Región de Oviedo* y *La Gaceta del Norte de Bilbao* (Tuñón de Lara, 1985: 320).

No solo la prensa local contribuyó en el apoyo del nuevo

régimen, también algunas imprentas. Martínez Reus (2007) destaca los talleres editoriales de la Librería General de Zaragoza como una de las imprentas consolidadas que prestó sus servicios a la propaganda, junto a librería Santarén de Valladolid, Establecimientos Cerón en Cádiz o la casa Hijos de Santiago Rodríguez en Burgos. Otras editoriales zaragozanas que colaborarían con el bando nacional serían la editorial "Luz" y los talleres de Heraldo de Aragón.

Los sublevados utilizaron además otras imprentas más pequeñas que fueron favorecidas para que incrementaran su actividad, tal es el caso de Afrodisio Aguado y Talleres Tipográficos Cuesta en Valladolid, la imprenta Aldecoa en Burgos o los Talleres Aldus en Santander. También pudieron incrementar su actividad gracias a la conquista de San Sebastián y Bilbao que contaban con infraestructuras y fábricas de papel (Martínez Reus, 2007).

Este hecho unido a la larga tradición sindical e izquierdista por parte de los impresores zaragozanos explica la complicada situación en la que quedaron dichos trabajadores. Muchos de ellos fueron represaliados debido a su militancia política, otros ejecutados, aquellos que no eran imprescindibles en sus imprentas se enrolaron en las milicias de reemplazos con el bando nacional por temor a ser represaliados. Algunos relatos sobre esta situación son narrados de primera mano por Serrano Pardo (2006).

Tras el levantamiento de 1936 apoyado en Zaragoza por el General Cabanellas, máximo jefe militar en Aragón y por la derecha monárquica, el alcalde Federico Martínez Andrés fue detenido junto con el ex-alcalde y director de la Cruz Roja Manuel Pérez Lizano, éste último fue puesto en libertad y ejecutado pasadas unas horas.

El alcalde tenía entonces 66 años, era propietario de la imprenta La Académica, una de las más notables de la ciudad. Pocos días atrás, el 28 de Mayo, había adquirido una minerva

plana a la casa Richard Gans, por un valor de cinco mil pesetas, de los que adeudaba cuatro mil doscientas pesetas, lo cual nos da una dimensión de cuán inesperados serían los acontecimientos que se desencadenarían tras julio de 1936.

Martínez Andrés pidió la absolución que le fue denegada y fue condenado a una inhabilitación absoluta de cinco años y al pago de la cantidad de dos mil quinientas pesetas, permaneció un año en la cárcel. Dicha deuda sería saldada con no pocos problemas por su hijo en 1952 ya que Martínez Andrés falleció en 1943.

Según Serrano Pardo, el poder franquista utilizó la imprenta La Académica, que quedó a cargo su hijo, para la impresión de abundante material propagandístico en una demostración de fuerza y violencia represora por parte de los militares. Allí se imprimieron, en una especie de sinrazón, los trabajos de la editorial Athanaeum, “exclusivamente dedicada a la difusión de la cultura política” que fue una de las más comprometidas en esta tarea (Serrano Pardo, 2004: 378). Otro ejemplo ilustrativo de este caso particular encontramos en el libro *Corporatismo* que fue impreso en La Académica. No era este un libro cualquiera, sino uno de los libros emblemáticos del régimen, “una exaltación constante de los valores corporativistas del régimen”, en palabras de Fernández Clemente (1978: 420)

Sin embargo, Martínez Andrés no fue el único impresor represaliado, conocemos una larga lista de nombres, algunos de los cuales eran personajes relevantes que ocupaban cargos importantes en partidos de izquierdas y organizaciones sindicales, como Isidoro Achón Gallifa, Bernardo Aladrén Monterde, Bernardo Rubio González, Joaquín Uriarte Osés o Manuel Alvar González, quienes también fueron castigados, ejecutados o encarcelados.

El caso de Isidoro Achón Gallifa puede considerarse uno de los más emblemáticos debido al amplio reconocimiento personal y

profesional con el que contaba. Achón comenzó su trayectoria profesional siendo cajista, más tarde se dedicaría a la encuadernación. Trabajó en la imprenta y librería de Uriarte, situada en la calle Don Jaime y que había sido comprada a los Hermanos Comas en 1902, que debieron ser los primeros patronos de Isidoro según Butera Aured (2007) quien interpreta los datos aportados por Uriarte Osés en el expediente de responsabilidades políticas de Achón. Había pertenecido a diversas agrupaciones sindicales y ya en 1882 era miembro de la Asociación del Arte de Imprimir, de la cual nacerían posteriormente el Partido Socialista en 1879 y la Unión General de Trabajadores en 1888. Isidoro fue su presidente en 1917 y posteriormente participó en la dirección de la UGT y el PSOE, donde coincidió con Bernardo Aladrén, otro impresor que había sido formado en la Imprenta del Hospicio.

Isidoro Achón dejó el oficio de encuadernador en 1928 para ingresar en la Caja de Previsión como vocal, esto lo convirtió en un hombre respetado y popular a la luz de multitud de artículos y escritos de los que fue autor. En las elecciones de 1936 fue elegido compromisario para la elección de presidente de la república en representación del partido socialista. Debido a su ideología socialista y a su militancia activa fue detenido y puesto preso desde enero de 1937 a agosto de 1939. Fue liberado debido a sus problemas de salud y falleció un año más tarde a la edad de 69 años, según hemos podido consultar en el Certificado de Acta de Defunción, AHPZ/A/005917/000006.

En opinión de Butera Aured (2007), una de las causas que por las que Achón no fue ejecutado como el resto de personas que ocupaban cargos directivos en asociaciones de izquierdas era su buena relación con sectores de la derecha con los que entró en contacto gracias a su participación en la caja de previsión. El amplio reconocimiento social, profesional e incluso por sectores eclesiásticos ejercerían la presión para que Isidoro corriera mejor suerte que otros compañeros.

Algunos textos indican que Isidoro Achón o Federico Martínez fallecieron en prisión, hechos que quedan desmentidos al consultar las fuentes archivísticas citadas anteriormente. Serrano Pardo (2006: 119) justifica esta desinformación a causa de la implacable censura impuesta sobre todo aquello que recordase a la República. A lo cual habría que añadir la posterior clasificación de los documentos relativos al periodo.

Otro compañero de Isidoro, representante del gremio de impresores y muy vinculado al movimiento obrero, fue el ya citado Bernardo Aladrén Monterde, de origen muy humilde. Fue activo miembro del PSOE y la UGT y del Sindicato de Artes Gráficas de la CNT, en los cuales desempeñó diversos cargos directivos. En el Ayuntamiento de Zaragoza fue elegido concejal en 1931 y segundo teniente de alcalde. Estuvo en la cárcel, entre otras ocasiones, tras los conflictos de 1934 como miembro del Comité de Huelga. En las elecciones de 1936 volvió a su puesto de concejal.

Según consta en su Acta de Defunción, AHPZ, J/005917/3, Bernardo, “iniciado el alzamiento nacional se intentó oponer al mismo repartiendo armas a sus correligionarios, por lo que fue detenido y fusilado al parecer, constando inscrita su defunción”. Además de los hechos de carácter político que se le imputan, figura el de ser distribuidor del semanario político Jaca, y el impresor del periódico Vida Nueva. La noticia de su detención y su posterior traslado a Pamplona era reseñada en Heraldo de Aragón de 9 de Agosto, aunque su muerte se inscribe ese mismo día en el registro civil (Cifuentes y Maluenda, 1992).

Otros tipógrafos represaliados fueron Manuel Albar Catalán (Serrano Pardo, 2006) que llegó a ocupar altos cargos del Partido Socialista, y que consiguió vivir en el exilio en México, Antonio Vidorreta Ramón, que fue detenido en febrero de 1941 por ser interventor del Frente Popular, Manuel Alejandre Peiro, hijo y hermano de impresores, Manuel Raga

Maza, hijo y hermano de impresores y ejecutado en Valdespartera el día 6 de diciembre de 1936, a la edad de 41 años, Babil Fustiñana Marín, secretario de la Federación Gráfica Española, sección de Zaragoza.

Como podemos ver a la luz de los datos, la situación de los trabajadores de imprentas fue en extremo complicada, no solo por la falta de trabajo y las represalias de tipo político sino por la situación de amenaza, miedo generalizado y humillación que Falange extendió sistemáticamente en todos los niveles de la profesión.

La Asociacion Patronal de Artes Gráficas que había estado presidida por Federico Martínez Andrés, y en la que colaboraba asiduamente Isidoro Achón, tomó una postura afín al bando nacional que hizo pública mediante una nota de adhesión publicada en la revista Artes Gráficas del mes de Agosto de 1936. En dicha se nota pone a disposición de la sublevación las máquinas, imprentas y obreros que representa.

En este sentido la Asociación de la Prensa de Zaragoza adoptó “un movimiento de vaivén que oscilaba entre la adhesión explícita al nuevo orden y la defensa de sus asociados frente a la represión militar” (Bueno Madruga, 1933: 33).

El interés de Falange por controlar los medios de comunicación es apuntado en otro dato aportado por Yanes Mesa (2012) que cita a Martín de la Guardia (1994: 59); “Ya desde septiembre de 1936, Falange Española controla 17 diarios y 23 semanarios, y la incautación para lograr esa unidad informativa no cesará hasta concluir la guerra.” Los datos precisos referentes a esta situación en Zaragoza están todavía por investigar.

Al margen de los acontecimientos de tipo político, el ejercicio de la profesión estuvo marcado por la escasez de materias primas, las imprentas tuvieron que cambiar sus fuentes de abastecimiento ya que estaba prohibido el intercambio de mercancías con la zona republicana. Este hecho

se aprecia en los libros de contabilidad de Imprenta Blasco.

Tras la guerra civil el periodo estuvo marcado por la férrea censura y la escasez de papel. El sistema económico del régimen impedía que se realizase una renovación técnica en sistemas de impresión y tipografías y las imprentas mantenían sus antiguos repertorios tipográficos durante largo tiempo. Los fabricantes de tipos de referencia eran Richard Gans, Fundición tipográfica Iranzo, sucesores de J. Neufville y Fundición Tipográfica Nacional.

1.6 Noticias sobre los medios de reproducción en Zaragoza

LITOGRAFÍA

La litografía fue introducida en Zaragoza por Mariano Peiró y Rodríguez en 1842, en la edición del Álbum Artístico de los grandes monumentos de Zaragoza emulando a José de Madrazo en su obra Colección Lithografica de cuadros del Rey de España (Ruiz Lasala, 1987). Tres años más tarde, el diario El Suspiro sería el primero en introducir la nueva técnica en prensa periódica (Gallego Gallego, 1999). Los datos que aportan información sobre la posterior implementación de la nueva técnica son confusos.

Sin embargo, otros impresores incorporaron con prontitud la nueva técnica y ya en 1845 aparecen registrados los establecimientos litográficos de Luis Jaime, plaza de la Seo, 11 y Mariano Lahoz, calle Botigas Ondas, 39 (AHP, Legajo IX-579-56). Cabe pensar, como indica Serrano Pardo (2003) en la posibilidad remota de que utilizasen la prensa que Peiró ofreció en una carta de 1842.

De cualquier modo otros establecimientos litográficos que sucedieron al de Mariano Peiró fueron el de su hijo Agustín Peiró y Sevil, quien realizó “el primer plano de Zaragoza con callejero completo insertado en el libro, descripción de las

calles, plazas, plazuelas, puertas y paseos de la ciudad de Zaragoza, (...) en la que se aplica el sistema métrico decimal que había sido adoptado en esos años» (Roy Sinusía, 2006: 263). También estampó Paso del canal sobre el Huerva, incluido en el álbum de El Duende, dibujada por el propio Peiró y en la que se registran cinco tintas como muestra de gran refinamiento.

En la década siguiente encontramos la Litografía de los Amigos, dirigida por Faustino Millán, en la plaza de las Estrévedes y la Imprenta y Litografía del Comercio, de Francisco Castro y Bosque en 1857.

En 1860, aparece la Litografía de Perdom, Coso 25, y la de Antonio Andrés Oliván, situada inicialmente en el Coso 12, y ampliada posteriormente en la calle Palomeque. Oliván fue discípulo del impresor madrileño Juan José Martínez, participó en la Exposición Aragonesa de 1868, mostrando al público una estampa de Nuestra Señora del Pilar, además de treinta y seis muestras de escritura española y bastarda (Roy Sinusía, 2006). Otros artistas que participaron en la Exposición mostrando obras reproducidas con litografía fueron Francisco Bello y el dibujante y litógrafo Enrique Casanova.

Según Gimeno Arlanzón (2010) la segunda prensa litográfica fue instalada por Félix Villagrasa en 1880. Y solo diez años más tarde y según el censo electoral de 1890 aparecen ya registradas doce personas bajo la profesión de litógrafo en Zaragoza, los cuales son Paulino Bernardín Labarga, Eduardo Portabella, Pascual Montañes Labrador, Manuel Delgado Martín, Cándido Larruga, Ignacio Vela Vicente, Gregorio Casas, Julio Villuendas, José Merino Guerra, Silvestre Aparicio Valup, Félix Villagrasa, Lorenzo Aparicio Vallejo, además de Enrique Labarta en Calatayud. Para añadirse en el censo modificado de 1892 los nombres de Lorenzo Antonio, Francisco Gayé, Gregorio Pueyo, Valentín Blasco Abadía, Ignacio Vela. En la Guía de Zaragoza de 1904 se anuncian como litógrafos, Gregorio Casas, Manuel Marín, Eduardo Portabella y

Félix Villagrasa y Litografía del Comercio.

Mención aparte merece la casa litográfica de Eduardo Portabella, que junto al establecimiento de Ortega fueron los más importantes de España en opinión del especialista Trenc Ballester (2004).

El taller fue fundado en 1877, tomando en traspaso un negocio que estaba situado en la calle del Romero, posteriormente se trasladó al Paseo de la Independencia, 22, en donde tenía la única prensa movida con motor hidráulico según Roy Sinusía (2006). Finalmente se estableció en un edificio nuevo, de tres plantas, situado en la subida Cuellar.

Sus trabajos cromolitográficos fueron premiados con una medalla de primera clase en la Exposición Aragonesa de 1986, adquiriendo fama nacional desde entonces y recibiendo numerosos encargos desde el resto de España, fama a la que contribuyó el dibujante Marcelino Unceta quién colaboró estrechamente con la casa. Los carteles que se imprimían eran de tema taurino, ferias y fiestas del Pilar, pero también realizó todo tipo de trabajos como ilustraciones, planos de gran extensión, y todo tipo de trabajos en colaboración con otras imprentas (Serrano Pardo, 2004).

ENCUADERNACIÓN

El oficio del encuadernador, al igual que todas las Artes del Libro había sufrido un declive desde finales del siglo XVIII y siglo XIX, de manera que estos profesionales no contaban con reconocimiento dentro de los talleres. Los profesionales nunca tuvieron en nuestro país una formación especializada que no fuera la adquirida a través de la propia experiencia.

Con la introducción de la mecanización a finales del siglo XIX el trabajo de los obreros fue sustituido paulatinamente, en palabras del encuadernador Isidoro Achón (1933: 264): “(...) la

habilidad manual, tan necesaria a la generación anterior, absorbida por la máquina, reduce a su mínima expresión el número de oficiales completos de encuadernación. (...) La profesión va quedando reducida, lenta pero continuamente, salvo excepciones, al trabajo del especialista, confundido muchas veces con el del peón, al trabajo de las mujeres y los chicos".

Estas palabras pertenecen a un artículo titulado "Empaquetadores", a través del cual Achón se defiende de un colega inglés que en 1888 utilizaba este término despectivo para referirse al trabajo de dichos profesionales en nuestro país. Como hemos visto a comienzo de este trabajo, en Inglaterra y otros países las Artes del Libro vivían un periodo favorable de recuperación y puesta en valor gracias a los movimientos artísticos como *Arts and Crafts* y los movimientos de bibliofilia, los cuales eran en gran medida movimientos minoritarios y elitistas. En nuestro país estos movimientos no tuvieron el mismo alcance que fuera de nuestras fronteras.

Achón finaliza su artículo pidiendo un nuevo estatus para la profesión que necesariamente debía repensar su convivencia con los nuevos procesos mecánicos.

Isidoro fue uno de los más reconocidos encuadernadores de la ciudad. Comenzó su labor como cajista para dedicarse posteriormente a la encuadernación en el taller de Uriarte que había sido adquirido a los Hermanos Comas. En 1928, dejó de trabajar como en las industrias gráficas e ingresó en la caja de previsión. Isidoro fue un activo representante del movimiento sindical, perteneció a la sociedad del arte de imprimir, a la UGT y al PSOE. Su trayectoria política es conocida

Conocemos la existencia de otros colegas encuadernadores gracias a la reseña de Serrano Pérez (1935):

Jacinto Aranaz.-Tenía su taller en la calle Boggiero que fue inaugurado en 1908.

Sucesores de Emilio Fortún.- Emilio Fortún había sido uno de los mejores encuadernadores de su tiempo encargado de realizar bellas ediciones (López Serrano, 1972). En 1910 el taller pasó a ser propiedad de un antiguo empleado llamado Ángel Moreno que adoptaron su nombre propio.

Venancio Gracia.- Su longevo taller estuvo situado en calle Goya.

José Miranda.- Encuadernador establecido en calle San Gil, posteriormente en calle Prudencia.

Primitivo Jaime y Florencio López.- Su taller se inauguró en 1909 en Plaza de la Cruz (hoy de San Ildefonso).

FOTOGRABADO Y FOTOGRAFÍA

En los últimos años han comenzado a realizarse estudios sobre historia de la fotografía en Aragón, hecho que consideramos importante y que nos permite contrastar datos que hasta hora se conocían de manera imprecisa.

Destacamos en este sentido el número monográfico de la revista *Artigrama*, en el que encontramos el artículo de Romero Santamaría en el que aparecen datos sobre el fotograbado y compartimos su opinión cuando afirma que “los procedimientos de impresión gráfica llevaron un similar transcurrir cronológico que en el resto de los países europeos” (2012: 156). Romero Santamaría ha estudiado la introducción del fotograbado en la sociedad zaragozana.

Otro artículo reseñable sería el de Alberto Sánchez Millán, “100 años de fotografía en Zaragoza” para el XIII Coloquio de Arte Aragonés.

El taller de fotograbado pionero en nuestra ciudad fue el de Acín y Poza situado en 1887 en el Coso, 52 (Romero Santamaría, 2012) y el primer fotograbado publicado en prensa se produjo el dia 10 de octubre de 1898. Se trataba de una fotografía del Puente de Hierro en la primera página del Diario de Avisos. A partir de estos comienzos la introducción de material fotográfico se puso de moda para ilustrar textos y redacciones y paulatinamente se fueron incorporando fotógrafos especializados en las redacciones.

En la última década del siglo XX, la fotografía ya era un medio habitual en la prensa y las publicaciones como fuente de información y divulgación.

En 1880 Modesto Soteras y Vicente Monforte, “instalan el primer taller de fotograbado, directo y de línea, con todos los adelantos de entonces” (Blasco de Ijazo, 1984: 87). Instalado en Independencia, 29, el taller fue propietario del periódico *Aragón Ilustrado*, que comenzó su andadura en 1899. Su antecesor había sido *Semanario Ilustrado*, 1893, dirigido por Gascón de Gotor y que se imprimía en Mariano Salas.

Soteras y Monforte realizaron fotograbados en color para *Aragón Ilustrado*, revista en la que publicitaban sus servicios ofreciendo litografías y fotograbados directos y de línea, convirtiéndose de este modo en el primer taller comercial que ofrecía servicios completos de reproducción. En este mismo taller trabajaban Fernando Abadía y Mariano Capapé, como maquinista y grabador respectivamente (Naval, 2002), quienes más tarde se establecerían por su cuenta.

Según Blasco de Ijazo, este taller fue propiedad posteriormente de Casa Portabella, más tarde de Juan Buj, luego con el nombre de “Luz” de José Galiay y estaba situado en el Coso 135. A continuación el mismo taller fue adquirido por *El Noticiero* y en 1921 por Florencio Royo y Miguel Embid convirtiéndolo en el importante taller “Luz y Arte”.

Mariano Capapé, según las noticias de Sánchez Millán (2009), dirigió un taller de fotograbado propiedad de *Heraldo de Aragón*, que estaba situado en la calle San Miguel.

José Galiay en 1907 adquirió un taller de fotograbado en el Coso 135 que trabajó para muchas de las imprentas de Zaragoza Huesca y Logroño. Realizó clichés tipográficos para publicaciones de gran calidad artística como *Aragón Artístico* o *Arte Aragonés*. En 1915, Galiay marchó a Madrid para dirigir *La ilustración Española y Americana* dejando su taller en manos de José Palacios (Serrano Pérez, 1935)

Lucas Escolá Arimany junto con Mariano Capapé fueron otros de los pioneros en Aragón en el uso y difusión de las modernas técnicas de fotograbado (Borrás Gualis y Centellas Salamero, 2002). Ambos comenzaron a realizar fotograbados de línea por procedimientos rudimentarios.



Carte de Visite Anverso y reverso, realizado por Lucas Escolá impreso en Imp. Villagrasa.
Colección Propia

Escolá comenzó como ayudante en el estudio de Villar y abrió el suyo propio en Independencia, 26 (Sánchez Millán, 2008), ya en 1882 experimentaba con el fotograbado y la fototipia (Romero Santamaría, 2012) técnicas que impartió en la Escuela de Arte y Oficios donde fue maestro de José Galiay.

Otra figura destacable relativa a la implantación de la fotografía en la ciudad fue Anselmo María Coyne, fundador de la saga de fotógrafos, que llegó a Zaragoza en 1878 proveniente de la localidad francesa de Mauntaban. Una vez instalado en la ciudad, se asoció con el fotógrafo Mariano Júdez quien tenía uno de los primeros gabinetes fotográficos (Romero Santamaría, 1991). Fue un retratista muy valorado. La saga de fotógrafos continuó gracias a su hijo Ignacio, y posteriormente a su nieto. Ignacio se vio más atraído por la experimentación y la imagen-movimiento.

Hacia 1945 existían cuatro talleres que realizaban fotograbado, entre ellos “Heraldo de Aragón”, “Industrias del Cartonaje” y “Editorial Vives”. Sin embargo, el impacto de la guerra civil supuso la destrucción de muchos archivos fotográficos que hoy sería documentos con un alto valor documental y artístico.

LINOTIPIA Y ESTEREOTIPIA

La primera linotipia de la que se tiene noticia en Zaragoza llegó a *Heraldo de Aragón* en 1915 (Serrano Pardo, 2006), o si atendemos al dato aportado por Blasco de Ijazo (1984) a comienzos de 1914, provocando gran recelo entre los cajistas. Las siguientes linotipias serían las de los periódicos *El*

Noticiero en 1922 y La Voz de Aragón en 1925.

Tres linotipistas de *El Noticiero*, Alberto de Sola, Simón Solanilla, y José Martínez, son protagonistas, en 1927, de un artículo firmado por Mariano Escar en la revista barcelonesa *La Gaceta de las Artes Gráficas* por realizar una ilustración de Francisco de Goya utilizando una máquina linotipia. A este retrato le seguirán otros más, entre ellos el del director de la compañía Linotype, Mr. Phillip T. Dodge, que también será publicada en dicha revista y otro del propio Gutenberg.

En 1928 Alberto de Sola será becado por el Ayuntamiento de Zaragoza para viajar a Altrincham, sede de la fábrica de Linotype, en una estancia de tres meses para conocer los procesos de ajuste y montaje de la máquina. Posteriormente realizará una estancia de un mes en la escuela de linotipia de Londres y París donde conseguirá el título oficial de linotipista. (*La Gaceta de las Artes Gráficas*, enero, nº 28).

Hacia 1925 y según Serrano Pardo (2006) en 1925 las imprentas comerciales comenzaron a comprar linotipias y hacia 1931 “podían tenerlas, en “La Editorial,” “Imprenta del Hospicio”, “La Académica”, “Octavio y Félez”, “Uriarte”, “Eduardo Berdejo Casañal” y poco más”. Poco a poco los talleres fueron adquiriendo máquinas de componer.

La Imprenta Blasco adquirió una estereotipia con anterioridad a 1909, la cual tuvo una gran acogida entre los colegas impresores de la ciudad, ya que en sus primeros años recibía gran cantidad de encargos por su parte.

Los datos que tenemos referentes a la implantación de máquinas de estereotipias en los talleres de la ciudad son escasos. Sin embargo, conocemos gracias al valioso testimonio de Blasco de Ijazo (1947: 133) que en 1920 eran máquinas habituales en los talleres donde se editaba prensa;

La prensa zaragozana había dado un avance extraordinario siguiendo los adelantos del siglo en el arte de imprimir. En

los talleres de los diarios se escuchaba el funcionamiento de las linotipias, la trepidación de la rotativa ya de madrugada en los periódicos matutinos, después del faenaje de las páginas en la estereotipia.

TINTAS

En 1890 fue fundada La Reina de las Tintas en Zaragoza por Pedro Ferrer Maño, un linotipista de *El Noticiero* que estableció su propio negocio situado en la calle Torre Nueva. El establecimiento vendía así mismo objetos de escritorio y papelería. La tinta era fabricada en la trastienda del establecimiento y se envasaba en pequeños botes que se vendían por cinco céntimos. En los años precedentes, la tinta era fabricada por cada imprenta de forma manual. En ocasiones esta faena se realizaba de manera conjunta, fecha que se aprovechaba para realizar una fiesta, tal y como recoge la siguiente narración de Mariano Escar, recogida en Serrano Pardo (2001: 100):

“La mejor época para su preparación era el mes de septiembre, (también solían hacerse en mayo, pero solo en caso excepcional). En los terrenos comprendidos entre el cementerio de Torrero y el antiguo puente de América, se preparaban grandes fogatas y sobre ellas ponían calderos de cobre, conteniendo unos 26 kg de aceite de linaza; cuando la lumbre había adquirido fuerza, la rodeaban de tierra formando un pequeño horno para evitar que las llamas pudieran alcanzar la parte superior de las vasijas e incendiar su contenido. Era imposible taparlas, por el temor de que pudieran estallar a causa del vapor acumulado y el ambiente quedaba muy enrarecido con los vapores de la ebullición, lenta, que había de durar seis horas u ocho.

Para perfumar y dar arraigo a tal cocida, le agregaban seis libras de cabezas de ajos, (puestos previamente al sol durante

una quincena); dos libras de litargirio (óxido de plomo); otras de sombre de Venecia y de tierra de roma; una libra de almidón y media de azarcón (minio). Todos estos ingredientes, bien pulverizados, los mezclaban con trozos de pan seco y puestos dentro de un saquete, introducían este en la caldera, sin que llegase al fondo, suspendiéndolo de una cuerda apoyada en unos palos formando horquilla.

Era costumbre probar, con pedazos de pan, si la cocida estaba bueno y mientras el maestro examinaba el estado de fluidez con una muestra entre sus dedos, los operarios invitaban a los jovenzanos para probar aquel guisote y como su acrimonia era excesiva, no había otra solución que ahogarla en vino, con gran regocijo. El colado y trasvase del barniz, alguna vez tuvo importante derrames a causa del mal estado de los individuos.

Las mezclas del humo de pez o colores rojo y azul, se hacían en los talleres conforme las necesitaban".

Discurso pronunciado cuando le fue otorgada a Mariano Escar la Medalla de Plata al Trabajo, 30 de julio de 1930.

A finales del siglo XIX la estructura de los talleres impresores en la ciudad de Zaragoza se caracterizaba por una atomización de pequeños talleres que iban pasando de unos propietarios a otros y en los que pervivían las costumbres gremiales transmitidas desde siglos atrás.

La introducción de nuevas tecnologías se produjo en nuestra ciudad al mismo tiempo que en otras provincias de nuestro entorno, sin embargo el mayor desarrollo tecnológico de ciudades como Madrid o Barcelona resultaron ser focos en los que se instalaron los grandes grupos editoriales que iban surgiendo ante la demanda creciente de materiales impresos durante el primer tercio del siglo XX.

El impacto de la guerra civil sobre los talleres impresores de la ciudad fue importante debido a la tradición reivindicativa

del gremio y a la implicación política de algunos de sus más destacados representantes.

Whitney Museum y Centro Botín: distancias razonables de Nueva York a Santander

1. Introducción [\[1\]](#)

El mismo día de la inauguración del Centro Botín (23 de junio de 2017), el principal diario regional le dedicó un suplemento completo, con textos a cargo de periodistas y especialistas en diferentes ámbitos. Uno de los menos condescendientes corrió a cargo del historiador del arte Luis Sazatornil Ruiz (2017: 18): se centró en la programación y señaló el reto de apostar por el fomento de la creatividad a través del arte en una ciudad que nunca ha contado con estudios (universitarios) especializados en la disciplina vehicular; eso, sin dudar “del atractivo edificio de Renzo Piano, que parece sugerir un nacarado organismo gigante”. Arquitectónicamente hablando, el edificio se escurre, más allá de la casi inconsciente necesidad de asignarle una forma, una metáfora iconográfica. El Vocal del Colegio de Arquitectos lo vio como un “barco que navega sobre las aguas” y, finalmente, “un gigante amable”, por las facilidades que proporciona para no obstruir el paisaje y facilitar su contemplación: “[L]as personas se acomodan para ensimismarse ante el paisaje”, sustantivo y actitud que se repiten a lo largo del texto (Lastra, 2017: 26). La comparación, aquí, del edificio resultante con el que había inaugurado dos años antes (2015) en Nueva York ayudará a entender el proceso creativo seguido por el artífice de esta

casa de la creación diseñada para Santander, convenientemente adaptada a la idiosincrasia de una ciudad afrancesada en sus gustos y renuente a las poco parlantes formas derivadas de la modernidad.

2. Nueva York

Fue una operación tan ansiada (tras sucesivos intentos por ampliar su Breuer Building) y un cambio tan drástico, que la inauguración de la nueva sede del Whitney Museum of American Art fue intensa y extensamente reseñada. Tuvo críticas, pero creo que ninguna tan apasionada como alguna de las francesas, que llegaron a ser... muy francesas, a juzgar al menos por la de la revista especializada *AMC* (Léger, 2015: 22). Se cuestionaba si el nuevo edificio era bello o era feo, lo cual ya daba pie a colocarse en el peor de los términos (para su anticuadamente moderno punto de vista). Sí, era feo porque otros medios ya habían dado pie a sentenciarlo así y hasta el *New York Times* lo consideraba “modeste”, nada que ver con la cerrada ovación mediática que había merecido, tan solo seis meses antes, la sede de Frank O. Gehry para la Fondation Louis Vuitton en París. Era feo porque no había manera de aplicarle “métaphores” convenientemente, o sea, hasta tal extremo no había forma (íónica) que incluso un supuesto símil industrial había que buscarlo en los cuadros sobre fábricas existentes en su colección. Porque a duras penas consigue comunicar transparencia en la librería y el restaurante de la planta baja, “a sabiendas de que la transparencia de un edificio siempre es percibida por el público como un signo de hospitalidad” [\[2\]](#) (fig. 1). Porque lo más que cabía esperar aquí, el disfrute de unas vistas espectaculares, ya lo había hecho mejor en el Centre Beaubourg, al igual que la definición de una gran plaza desahogada, que no llega, a orillas del Hudson, más que a “una plaza estrecha” (“une étroite piazza”), una delgada tira que siempre está llena. Total, que si ya fue un error dejar la sede original en los barrios altos (“quitter les beaux quartiers”), ahora tienen la arquitectura menos

parecida a lo que se supone debería ser un museo y a la que la única belleza que le cabe es, demonizando la seducción por los arquitectos estrella, la del diablo (“la beauté du diable”).



Fig. 1. Nueva York. Whitney Museum of American Art. Tienda, transparente por tres de sus lados (octubre, 2015).

La prensa anglosajona, que no afronta la cuestión en términos tan simples como bonito o feo, ha sido mucho más receptiva y ha entendido que se trata de un edificio nacido de una función, óptimo para el arte y para su público (fig. 2), cuidándose de separarlo de otros fiascos museográficos que sí le han reconocido en otras ocasiones. Asimismo, demuestra estar en sintonía con el principio posmoderno de que lo supuestamente feo es lo consecuentemente bello. Se trata del tipo de balance que cabe intuir al leer a Renzo Piano en 2017, cuando el Centro Botín ya tenía fecha de inauguración, a poco más de un mes vista: decía entonces, en general, que sus edificios “son desastres simpáticos” a los que mira con ternura paternal y que le da “totalmente igual lo *chic*” (en

Vicente, 2017); o sea, que los sigue considerando imperfectos (por inacabados) y sublimes (por no bonitos sino bellos), que cuenta con que sea así. El británico *The Guardian*, que toma directamente del arquitecto el concepto del “largo” italiano para explicar la inusual plaza del neoyorquino, vio a ese como un “rompehielos chapado en acero” (“steel-clad icebreaker”) desde el titular, un “gigantón desmañado” (“awkward hulk”), un “gigantesco bulto industrial” (“gigantic industrial lump”) en sintonía con el entorno de almacenes, cobertizos y refrigeradores (fig. 3), y entrecomilló la coartada de Piano: si ninguno de los artistas fue “very polite”, ¿por qué iba a serlo él? (en Wainwright, 2015). Podríamos prolongar la lista de expresiones utilizadas por la misma reseña para definirlo, desde algo así como de “difícil manejo” (“cumbersome”, “awkwardness”) hasta “crucero de ocho pisos” (“eight-storey cruiseliner”), pasando por “nido de cuervos” (“crow’s nest”) o “red esquelética” (“skeletal web”) para describir el sistema de terrazas y escaleras verticales exteriores, pero siempre teniendo en cuenta que todo ello puede parecer “chocantemente feo” (“shocking ugly”) solo al principio, optimista opinión que respalda con otro de los varios análisis que le dedicó el *New York Times*. De estos últimos, me quedo con el que encuentra “electrizante” (“thrilling”) su instalación interior, sin extremos cerrados (“eliminating dead ends”), antes abiertos mediante ventanales hacia el Hudson y la ciudad, más terrazas y escaleras; estas últimas se ven también como “la parte más agresiva” (“the most aggressive part”), como “un fragmento de un cargador de avión” (“a fragment of an aircraft carrier”) y, a la vez, como epítome de su sello personal; el resultado total, en fin, “reafirma por qué los museos se dirigen a él como primera opción^[3]. Muchas de esas expresiones valdrían también para el Centro Botín; otras, menos.

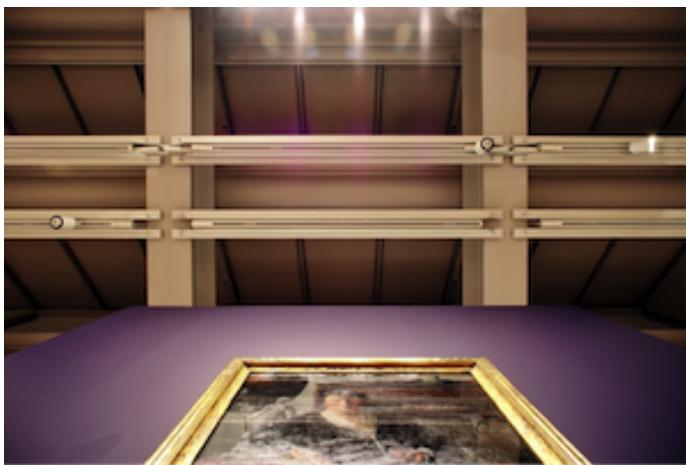


Fig. 2. Nueva York. Whitney Museum of American Art. Vigencia de la máquina expositiva, con cubierta fabril, en dientes de sierra (octubre, 2015).



Fig. 3. Nueva York. Whitney Museum of American Art. Faceta más fabril, con sistema de escaleras y plataformas, desde la High Line (octubre, 2015).

A la vista del tono, cuando menos condescendiente, me atrevería a afirmar que la ciudad recibió la nueva sede del Whitney Museum con los brazos y el corazón abiertos. Las colas para acceder a sus salas y a su restaurante invadían el largo unos meses después de su inauguración, haciendo más conveniente volver a intentarlo a última hora, que llega hasta las diez de la noche. Era más o menos cuando Madonna (2015: 00:03:57) localizaba su último videoclip de entonces en lo que al final del metraje se descubre como el espectacular Standard Hotel, tal cual se ve desde la terraza superior del Whitney al anochecer: exhibe su desnudez acristalada a escasos metros, sobre la High Line, a la que ambos se adhieren. Eso también ha de significar algo ¿no?

El contorno tan irregular, desestructurado, puntiagudo y hasta espinoso casa con una manera de entender el acto creativo como un proceso que no puede tener fin porque, si lo tuviera, significaría su muerte. No es exclusivo de Piano, ni siquiera de la familia de arquitectos deconstructivos, sino común a cualquier artista, de Leonardo y Miguel Ángel para acá como

poco. Pero aprovechemos la claridad con que él se ha expresado: “En definitiva, la obra no se acaba nunca, como los edificios y las ciudades, son fábricas infinitas o inacabadas” (Piano, 2005: 30). Ni la creación se quiere perfecta ni la ciudad, en este caso más enfáticamente que en otros, lo requiere, dada la heterogeneidad fabril del barrio del procesamiento cárnico, el Meatpacking District. Me refiero al original, porque la *gentrificación* lo irá suavizando (fig. 4), puede que hasta el punto de que el museo sea lo más *duro* y genuino, lo más sincero. Además, si cada edificio lo concibe como un retrato del comitente (“[c]hacun de mes bâtiments est le portrait d'un client”, en Duponchelle y Le Fol, 2012), ya se trate de una persona física o de una persona jurídica, digamos una ciudad, la nueva cara del Whitney Museum es un retrato de Nueva York, del mismo modo que el Centro Botín lo es de Santander. Y, sí, da vértigo la comparación, porque la situación en Santander tenía que ser ¿cuán? otra.



Fig. 4. Nueva York. Whitney Museum of American Art. Plaza delantera, con el arranque de la High Line y almacenes industriales rehabilitados comercialmente (octubre, 2015).

3. Santander

Cuando fue presentado el primer proyecto para el “Centro de Arte Botín”, a mediados de septiembre de 2011, la repercusión no defraudó las expectativas: solo una vez puede anunciarse la primera obra de Renzo Piano en España. Quizás la propuesta de un centro privado plantado sobre suelo público y enfáticamente alineado con la sede más simbólica de Banco Santander, llamado a convertirse en propiedad municipal al cabo de no más de 52 años (Rivas, 2011), regalo envenenado en potencia, allanaba el camino a los críticos. Se suele omitir que la Fundación Botín paga una concesión anual a la Autoridad Portuaria, que sigue siendo la propietaria, no la Ciudad, del suelo (Gil de Arriba, 2018: 587). Por lo demás, la ecografía de la criatura por venir no podía parecerse más a su progenitor. Dos cajas transparentes de acero y cristal introduciendo parte de sus pies en la lámina de la bahía eran la versión palafito de su reciente y exitosa ampliación del Art Institute de Chicago; incluso la mejoraba probablemente, porque su formato *twin*, espeacular, sacaba mayor partido aún a la pasarela que volaba sobre la calzada.

Un mes más tarde, “los agentes sociales, colectivos profesionales y ciudadanos” habían hecho valer su criterio, de modo que el arquitecto hubo de dejar claro “en todo momento que los detalles se incorporan de forma constante a un proyecto en permanente evolución” (Balbona, 2011). Para entonces, la denominación había perdido el término central, convirtiéndose en isosilábica respecto de Centre Beaubourg, que celebraba su cuadragésimo aniversario cuando el de Santander, feliz efecto secundario de las demoras, era inaugurado. Y ahí acaban las semejanzas con el hermanastro mayor francés, si descontamos detalles más coyunturales del nuevo, como el reflejo del sistema de escaleras sobreimpreso en la caja acristalada del ascensor, pero ese parecido estará más en el que ve. Enriquecen esta última apreciación las

palabras del arquitecto: "La gente es como una cuarta dimensión", o sea, el movimiento, de modo que espera que "las escaleras estén llenas de gente moviéndose de un lado a otro" (en Fernández-Galiano, 2017: 16) (fig. 5).



Fig. 5. Santander. Centro Botín. Acceso al mirador reflejado en la caja de uno de los dos ascensores exteriores (julio, 2017).

La noción evolutiva del proceso proyectual casa con el planteamiento de nunca acabar que le hemos leído arriba a Piano. A la vista del resultado final, mantuvo la elevación sobre "pilotis", pero sin tocar con ellos el agua. Asimismo acristaló íntegramente librería y restaurante y conservó la proporción marcadamente horizontal. También perdió tamaño (pese a que el desdoblamiento en dos "pabellones" ya iba en ese sentido), desplazó su ubicación y redondeó^[4] sus formas, haciéndolas más orgánicas, menos agresivas, menos abstractas, más metafóricas. En su pequeña y perfecta (por acabada y pulida) redondez, oculta la estructura por dentro (el andamiaje de los carriles de iluminación solo queda al aire

bajo el tramo acristalado de la sala superior) y por fuera (fig. 6). En su evolución, la arquitectura del Centro Botín devino un retrato de la ciudad. Afortunadamente, una red de escaleras y plataformas que se ajusta a las adjetivaciones y comparaciones aplicadas a los mismos elementos del edificio neoyorquino deja claro quién ha sido el retratista. No obstante, podemos preguntarnos qué habría sido del retrato que Picasso pintó para Gertrude Stein si, en contra de lo que era opinión común (Stein, 2000), sí se hubiera parecido a ella.



Fig. 6. Santander. Centro Botín. Capas de recubrimiento exterior en proceso de colocación (septiembre, 2016).

Probablemente, la modificación más eficaz de las decididas sobre la marcha fuera la construcción del túnel para enterrar el tráfico rodado que separaba la ciudad del muelle o, singularizando, el jardín del nuevo edificio. Un elemento de tanto calado urbanístico no estuvo previsto inicialmente pero se planteó pronto y no cupieron dudas. Es bien conocido lo que habría ocurrido si no: lo mismo que Jean Nouvel sigue reprochando a las autoridades españolas a propósito de la

ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Lo que allí se ve y se oye alrededor de lo que se prometía una plaza cubierta es torturador y nada tiene que ver con la tranquilidad imaginada: “Había un estudio de Álvaro Siza en el que se debía soterrar el tráfico delante del Reina Sofía. Entonces se hizo el proyecto basándose en la hipótesis de que eso se realizase” (en Cué, 2015). Allí se previó y nunca se construyó; aquí ocurrió al revés.

En parte, el túnel puede ser interpretado como un efecto positivo de la obsesión de Santander por los parques y los jardines, que es también diametralmente opuesta a la de Nueva York. Se trata de un segundo aspecto asociado al emplazamiento del nuevo Whitney, beneficiándose de la High Line, que arranca justo delante. Podemos leerla, desde esta comparación, como un túnel al revés o, con permiso de Robert Smithson (2006: 19) por la licencia, “*in reverse*”. Desde la pata del ya citado hotel que puentea el nuevo parque aéreo, el museo muestra una de sus tan poco formales caras, la protagonizada por su personalísima trama vertical de escaleras y plataformas. Su erizada textura casa muy bien con la vegetación, querida salvaje, de la High Line.

La rehabilitación de la antigua vía como parque elevado no busca una vegetación visiblemente domeñada, como tampoco se muestra conformado a los cánones de lo que se supone ha de ser un museo el edificio de Piano que crece desde sus pies. Inaugurada en tres fases sucesivas, precisamente, desde 2009, a la primera corresponde el tramo de la imagen. A la última, abierta en 2014, el más septentrional, el que, a diferencia de los otros dos, ha dejado la vegetación nacida y desarrollada espontáneamente sobre las vías en desuso, sin intervención humana. Por muy agrestes que pudieran parecer las dos primeras, esta sección, virgen y salvaje (“[t]he wild, untouched section”), fue recibida como una liberación de lo que comparativamente se veía ya como un jardín domesticado a la medida de los amantes del césped; por el contrario, esta

proporcionaba la dicha de ver plantas tal cual habían nacido, por acción de los pájaros y el viento, sobre las vías oxidadas [5]. Smithson de nuevo, esta vez en sentido literal.

En Santander, es el edificio el que se eleva desde el suelo para dejar ver una bahía santificada como epítome de la belleza. Por análoga razón, los árboles bajan y se apartan. El túnel permitió extender hasta el centro de arte los Jardines de Pereda, pero fue acentuando el proceso de aclarado que ya llevaba años intentando acabar con la boscosa densidad romántica original. Con motivo de la inauguración del nuevo espacio ajardinado, el Alcalde alabó su “claridad, ligereza e iluminación” (en Balbona, 2014). Es tanta, sin duda, como la otorgada al monumento al titular del parque, en el que no queda rastro de la tupida película de hiedra que cubría las superficies rocosas entre relieves. En materia de créditos, Renzo Piano colaboró con el paisajista jardineró Fernando Caruncho en el rediseño, pero el arbolado que contemplaba en el tramo verde que caía delante del primer proyecto era más denso que el que se ve hoy, y no creo que sea únicamente una cuestión del tiempo requerido por los árboles. Desde su época de estudiante de filosofía, el discurso de Caruncho está plagado de referencias a la antigua Grecia, geometría mediante, pero la aserción más reveladora puede ser esta: “La línea recta nos recuerda la presencia del hombre, mientras que la curva representa un retorno a la naturaleza idílica” [6]. Sin referencias concretas, nos ayuda a comprender mejor el trecho que va del primer proyecto arquitectónico, el de líneas y ángulos rectos, al definitivo, el redondeado: casa mejor con esa naturaleza idealizada que Santander quiere ver en su bahía, tan adulterada, por lo demás. Referida a los jardines en particular, explica, si falta hiciere, la estructura geométrica impuesta al conjunto.

Ya vimos en otro lugar cómo el Ayuntamiento afirmaba estar llevando a cabo una labor sistemática de sustitución de ejemplares de gran porte por otros pequeños y de crecimiento

lento, porque quiere parques y no bosques; iba en perfecta armonía con el profundo descontento que la ciudad (otra *Atenas del Norte*) manifestaba entonces hacia la también boscosa estructura interna del edificio en obras (Gómez, 2015: 58, 66). Sospecho que lo que el producto final tiene más del Piano que conocemos por otras obras seguirá sin gustarle del todo, pero veremos matices, a la ciudad. Me refiero al equivalente a aquel “nido de cuervos” del Whitney Museum, el juego de escaleras y plataformas que se entrelazan entre los dos volúmenes, como si de cárceles piranesianas esqueletizadas se tratara. Esas y las de los extremos laterales, las que se elevan sin vacilar como montacargas aeronáuticos, por seguir con las metáforas aplicadas al neoyorquino, pero penetrando dramáticamente aquí la redondeada y muy compacta carcasa. El empleo de una piel cerámica multiplica la violencia de estas intrusiones, comparables al modo en que la ciencia ficción nos ha desvelado la máquina subyacente en esos androides a los que se les rompe la piel precisamente. En términos arquitectónicos, pura deconstrucción, garantía eterna de imperfección, o sea, de inconclusión. Menos mal (fig. 7).

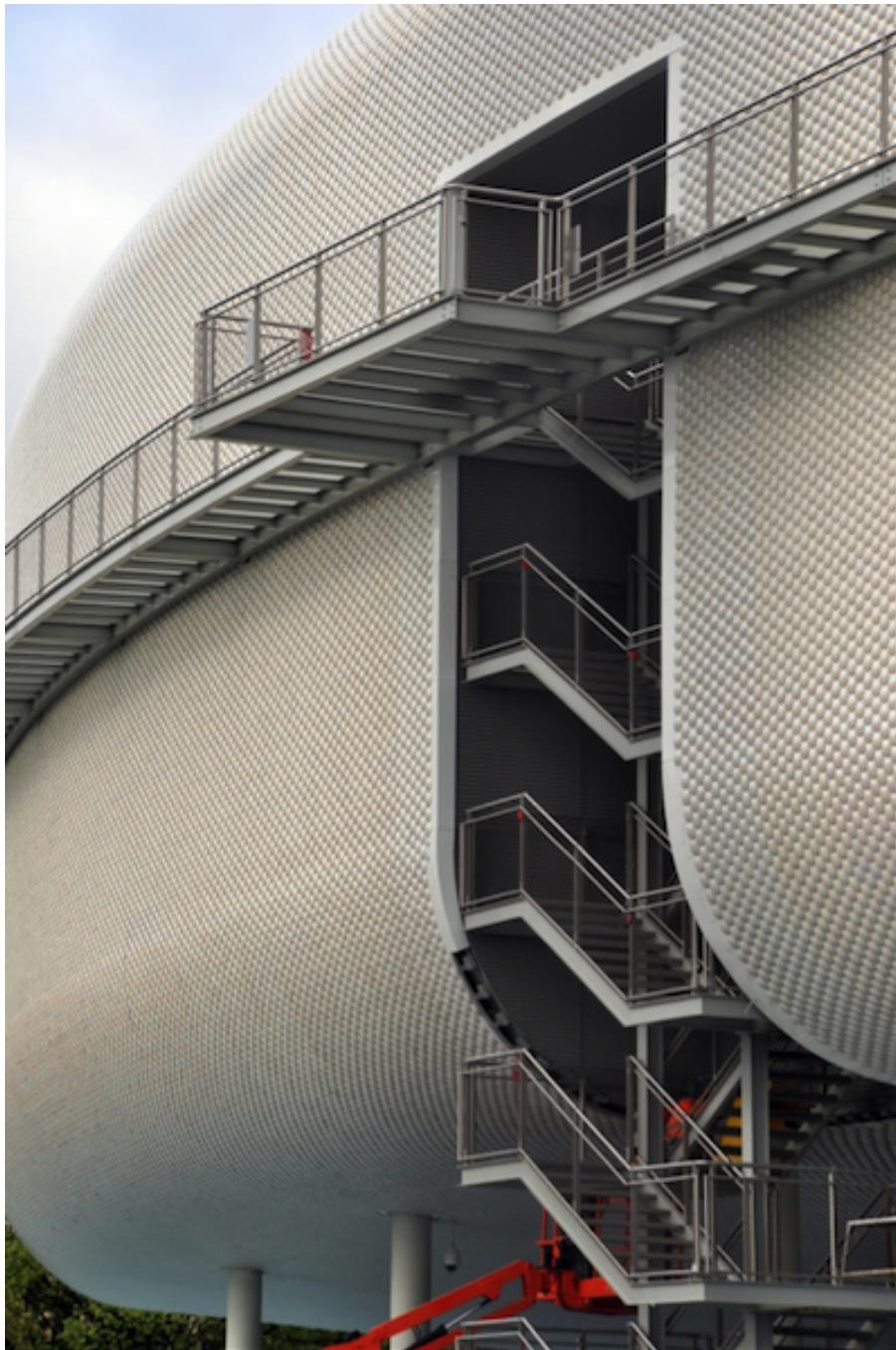


Fig. 7. Santander. Centro Botín. Intrusión de una de las dos escaleras laterales, entre la iconografía aeronáutica y la ciencia ficción (abril, 2017).

Y terminando con los árboles, hemos de detenernos en la única pareja que arraiga pegada al edificio. Flanquea la escalera central y sus copas vienen a coincidir con la línea de baños en el volumen menor. Porque lavabos e inodoros eran visibles al exterior desde mucho antes de la inauguración. A falta de

datos más concretos acerca de la legendaria maestría del autor de The Shard con el vidrio y las transparencias, las ramas se presentaban como única pantalla; finalmente, uno de los encuadres dispone de un decoroso biombo, pero otro expone a las mujeres en sus rutinas cosméticas, directamente hacia y desde los Jardines y el Paseo de Pereda (fig. 8). Si el Whitney Museum carece de *dead ends*, el Centro Botín lleva ese principio hasta su máxima expresión, acristalando completamente lo que serían las fachadas a la ciudad y al mar y cegando por entero las paredes laterales del desarrollo telescopico resultante.



Fig. 8. Santander. Centro Botín. Muro cortina, con aseo de señoritas, desde los jardines (junio, 2017).

3.1. El mal entendido efecto Guggenheim

Parece que Santander suma la cercanía física a Bilbao para

hacer aún más perentoria la siempre enésima pregunta comparativa acerca de los efectos allí del Museo Guggenheim. Lo fue ya desde el minuto cero, y no a golpe de pregunta sino de declaración. La primera reacción ante la noticia de que la Fundación Botín construiría un “centro cultural” firmado por Renzo Piano fue automática: “El alcalde [Íñigo de la Serna] cree que el volumen de inversión y sus características lo harán equiparable a lo que supuso el Guggenheim para Bilbao” (Ayuntamiento de Santander, 2010: 31). Fue la prensa norteamericana la que, en vísperas ya de la presentación del proyecto en sí, informaba de que el autor de esas declaraciones había trabajado en la construcción del Museo Guggenheim Bilbao y, además, enmarcaba la nueva instalación en un proyecto de turismo cultural más amplio, de Chillida Leku junto a San Sebastián hasta la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela, pasando por el Centro Niemeyer en Avilés; estos tres ya estaban entonces lo suficientemente fuera de juego como para sumarlos a la más larga lista de “Spain’s white elephants” (Minder, 2011), sin ánimo de resultar cenizo.

Pasaron los años, más de los previstos, los elefantes vecinos seguían siendo blancos, pero el Centro Botín ya tenía fecha de inauguración. A poco más de un mes vista, Renzo Piano fue preguntado si “[p]ersigue Santander un efecto parecido al que Bilbao obtuvo con el Guggenheim”, a lo que respondió que no lo creía, que “es un edificio muy bello” el de su amigo y compañero de navegación californiano, pero que él es más constructor que artista y que “[l]as palabras que más odio son *icono* y *gesto*” (en Vicente, 2017). Entre medias, 2014, Frank Gehry visitó España para recoger el Premio Príncipe de Asturias y fue inevitable que tuviera que responder a la evidencia de que “[e]l llamado ‘efecto Bilbao’ dio lugar al ‘efecto Guggenheim’”, que tantas ciudades intentaban imitar: “Olvidé contarles un pequeño truco. Yo soy el único que sabe cómo hacerlo”, respondió entre risas (en Díaz, 2014).

Por supuesto, no es lo mismo hablar de un efecto que de otro. La expresión referida al edificio es la más habitual en castellano; la referida a la ciudad, en cambio, lo es en inglés. Google devuelve 3,78 veces más resultados para “Bilbao effect” que para “Guggenheim effect”, del mismo modo que “efecto Guggenheim” devuelve 2,77 veces más resultados que “efecto Bilbao”[\[7\]](#). Que el consulado de Francia para toda la cornisa cantábrica tenga su sede en Bilbao es, de suyo, indicativo de una realidad sobradamente conocida. Desde allá, se ve como una “región”, pero desde acá son cuatro CC. AA., cada una de las cuales va a lo suyo, con el País Vasco en cabeza. Que a vuelta de la visita del cónsul a la Fundación Botín, el 20 de diciembre de 2016, insistiera por extenso en el tópico igualmente conocido y no poco deseado por cualquiera de las partes españolas, también:

La construcción [del Centro Botín], frente a la bahía de Santander, según sus promotores, está destinada a generar un “efecto Guggenheim”. A semejanza de otras ciudades del norte de España que han experimentado una regeneración urbana fantástica gracias a edificios soberbios (de Frank Gehry en Bilbao, de Rafael Moneo en San Sebastián o de Oscar Niemeyer en Avilés), Santander, gracias al Centro Botín, formará parte de las ciudades “abiertas a la estética vanguardista de esta región del norte de España”[\[8\]](#).

Referirse al edificio denota una comprensión superficial y literalmente icónica de lo que más que un fenómeno (en su posible connotación súbita) es un proceso (algo más complejo, planificado y sostenido en el tiempo) al que el edificio contribuye pero para el que no basta. Quiso la casualidad que la inauguración del Centro Botín coincidiera también con el año en que el Museo Guggenheim Bilbao celebraba su vigésimo aniversario. Con motivo de la efeméride, la prensa especializada angloparlante se preguntaba retóricamente si se había agotado el “Bilbao effect”. Era una excusa para llamar

la atención sobre la colossal simplificación que supone responsabilizar al museo del éxito de una ciudad que ya llevaba tiempo desarrollando un cambio radical, repensando sus espacios públicos a la vez que emergía una sofisticada cultura culinaria contemporánea, por ejemplo: el museo fue “la aceituna en el martini” (“the olive in the Martini”), muy visible, pero no el acontecimiento principal (Heathcote, 2017).

La prensa española, en cambio, calentaba la celebración insistiendo en “[e]l mantra del efecto Guggenheim”, en alusión al cambio provocado por el museo, sin referencia a ninguna otra circunstancia (Fernández Abad, 2017: 225). El posible atenuante (se trataba del extra sobre moda de *El País*), tampoco lo es tanto, porque hacía posar a los diecisiete vascos cuyas opiniones entrecomillaba promocionando (tampoco todos) marcas de ropa y complementos. A la vez, por los mismos días el ex alcalde de Bilbao Ibon Areso relató, en primera del plural, las claves de la transformación del *Waterfront* de Bilbao. Describió la extrema emergencia provocada por la desindustrialización y aclaró que contemplaban un museo, pero no uno concreto, que coincidió que la Fundación Guggenheim buscaba sede europea en aquellos momentos y la apuesta salió bien (Areso, 2017).

Y todo ello casi coincidió también, porque llegó en noviembre de 2016, con la sentencia del Tribunal Supremo que anulaba el Plan General de Ordenación Urbana de Santander, en vigor desde 2010. La noticia suponía una enmienda a la totalidad de proporciones desconocidas, pero ya antes la Ciudad había demostrado una deficiente capacidad de gestión de su preciado frente marítimo, dando lugar a renuncios y rectificaciones presuntamente debidos a la descoordinación con otras Administraciones Públicas, aun del mismo color político (Gómez, 2015: 69-70).

Dudo que la aceituna de Santander tuviera nunca un vermú, pero luego se rompió la copa. Ojalá este último varapalo sirva para

provocar una reacción proporcional y coordinada que demuestre que no es necesario disponer de un proyecto nacionalista para saber adónde y cómo ir, tal y como parecen demostrar los casos de nuestras dos principales nacionalidades históricas.

3.2. Ruidos y silencios

De momento, ya en las semanas previas a la inauguración, nadie recordaba las críticas iniciales. La Fundación Botín llevó a cabo una campaña de comunicación y promoción modélica, atendiendo de manera discriminada a todos los públicos especializados (gestores culturales, taxistas, hosteleros, etc.), mientras el público general incrementaba su expectación al calor de los medios de comunicación. Sí fueron recordados los años de demora y los sobrecostes, que las empresas constructoras cifraban en 25 millones de euros y reclamaban públicamente el 25 de junio (Pelayo, 2017); fue solo dos días después de la inauguración, pero, pájaro en mano, pasaba por ser algo interno. En una ciudad que construye cuadrículas de hormigón cerradas con ladrillo, el acero y el soplete suponían un reto (fig. 9), pero no lo fue menos el del Guggenheim Bilbao y no consta nada parecido. Durante las primeras semanas los visitantes, deseosos y ansiosos, tomaron al asalto el sistema de pasarelas y escaleras (conocido como *Pachinko*), de acceso gratuito y prolongado más allá del horario del propio centro. Se trata de una red de comunicaciones que, a diferencia de lo visto y criticado en el Whitney, va suspendida entre los dos volúmenes: no se eleva sino que cuelga y, lo que es más importante, no hay elementos punzantes apuntando al cielo e insinuando una reprimida verticalidad. Incluso la escala (de buceo) que salva la distancia entre el último rellano y la cubierta del volumen mayor, para subir ya a mano, se curva en su remate (fig. 10). Una ciudad que mira y se mira mientras pasea no podía haber soñado mejor mirador, hacia la bahía y, casi diría que por primera vez, hacia sí misma. Entiéndase un ferry perpetuamente anclado a la bahía, con proa y cubierta solo para sus ojos. En una dirección, Peña

Cabarga se afianza como versión local de la impresionista montaña de Sainte-Victoire (fig. 11), aunque también haya quien la vea como “nuestro Monte Fuji particular” (Lastra, 2017, p. 26); en otra, la escalada de Entrehuertas, ladera arriba, recordará estampas lisboetas o portuenses. El edificio se reveló también fotogénico a rabiar, por sí mismo y, sobre todo, como plataforma elevada a ese, multiplató, para disparar infinitos *selfies*. Los usuarios de los servicios de pago puertas adentro (las exposiciones son gratuitas para los ciudadanos de Cantabria convenientemente registrados) no podían igualar en volumen a los curiosos, pero la afluencia era asimismo considerable.



Fig. 9. Santander. Centro Botín. Edificio en construcción (diciembre, 2014).



Fig. 11. Santander. Centro Botín. Encuentro de pequeños cruceros (julio, 2017).



Fig. 10. Santander. Centro Botín. Escala de buceo para acceder a la cubierta del volumen mayor (julio, 2017).

La exposición inaugural de Carsten Höller fue tan fácil o tan difícil de interpretar como se prefiera, a gusto del visitante. La “experiencia de pasar una noche en el Centro Botín”, usando como cama y baño sendas piezas del montaje, la

gestionaba el hotel de más pedigree de la ciudad, el Real, donde finalmente se servía el desayuno; es propiedad de la misma familia Botín y lo explota un grupo con sede en Barcelona (Eurostars Hotel Real). Para el centro, constituyó una evidente coartada mercadotécnica, debidamente dosificada. Los telediarios se hicieron eco el 10 de agosto, cuando uno y otra llevaban mes y medio de rodaje y cuando ya habían vivido esa experiencia más de 40 personas, a razón de entre 250 y 350 euros (RTVE, 2017: 00:00:27-00:00:34). La pareja elegida para la pieza lo había contado en Instagram el 31 de julio ("[h]ace unos días hemos dormido en el @centrobotin"); lo hizo colgando una foto de la instalación principal (Y) como marco promocional del neceser de una de las marcas que venden en su tienda de moda y complementos (véase Instagram). Desconozco a cuánto cotiza este tipo de publicidad, pero lo mismo no fueron tan insensatos como la marca del dentífrico (*Insensatus*) ideado para la experiencia y mostrado en primer plano en el reportaje del noticiario podría dar a entender: "Aquí nada es casual. Hasta la pasta dental forma parte de la experiencia artística" (RTVE, 2017: 00:00:40-00:00:42). Todo ello demuestra una dinámica museográfica muy de nuestros días: los museos, como cualquier otro proveedor de servicios de ocio, venden experiencias, para vivirlas y, sobre todo, para contarlas, por ambas partes. Considero, no obstante, que para contar convenientemente un cuadro se requiere unos ciertos conocimientos; para contar una experiencia, dependerá.

La promoción de aquella actividad por el hotel contenía otro punto de interés ahora: "Podrás disfrutar también del anochecer y el amanecer viendo una de las 20 bahías más bonitas del mundo a través de los magníficos ventanales del Centro Botín", anuncia. Me reafirma en la sospecha de que el Centro Botín existe de espaldas al propio edificio, que pareciera no contar desde un punto de vista estricta y profesionalmente arquitectónico. Sin necesidad de recordar la repercusión mediática que la arquitectura del Whitney Museum desencadenó instantáneamente con su inauguración, fue notorio

el silencio respecto al Centro Botín. Ocurre desde dentro: salvo error, llamó la atención que la institución no publicara un dossier recogiendo la repercusión en los medios de la puesta en marcha, algo que sin duda habría recopilado; cabe interpretar ese gesto como una falta de transparencia que siembra dudas, como cuando Íñigo Sáenz de Miera, director general de la fundación, repetía que "preferimos dar prioridad a la calidad sobre la cantidad" cada vez le preguntaban por las cifras de visitantes (en Balbona, 2017).

Con esa impresión preconcebida en mente, la repercusión posinaugural se antojó escasa. Lo observado en los medios españoles lo confirmaba. Lo asumía implícitamente uno habitualmente atento al tema como es *ABC* (Voento). Cuando se cumplían tres semanas de la apertura salió al paso con una reseña tan emocional como las opiniones recogidas a pie de calle ("me fascina su recubrimiento cerámico y camaleónico") y no ocultó la realidad: "La crítica, como ya han pasado unos cuantos días desde el trasiego de la apertura, ha decidido reposar el juicio 'experto'" (Revuelta, 2017). Sonaba a *excusatio non petita* y servía para reflexionar si acaso los condicionamientos impuestos al arquitecto por la ciudad no le estarían pasando factura, y esto vale tanto o más para los medios extranjeros.

Cierto que Santander no es Nueva York, pero, para haber sido promocionado como la primera obra de Renzo Piano en España, cupo esperar un mayor interés profesional. Vale que la revista especializada *Arquitectura Viva* le dedicó una gran carta de amor, contraponiéndolo al Museo Guggenheim Bilbao como lo hacen, respectivamente, Venus y Marte, lo femenino y lo masculino, antes de acabar el año (Fernández-Galiano, 2017a: 46). También, que los estudios académicos lo han asumido rápidamente como nuevo objeto de deseo, tanto por parte de geógrafos (Gil de Arriba, 2018: 586-589) como de historiadores (Bermejo, 2018).

En cambio, en términos mediáticos, la prensa diaria se

desentendió del tema tras los pases previos a la apertura. Por lo que tenía de falta a lo que es costumbre, se hizo particularmente llamativo el silencio de *El País*. Comparable a las reseñas que mereció el Whitney Museum, en fondo y en forma, fue la publicada en el *Financial Times*, de carácter económico (del sueño de un banquero, Emilio Botín, tratamos) y tan británico como que su sede, en Londres, prácticamente toca la City con una mano y *The Shard*, el todavía nuevo y aclamado rascacielos de Renzo Piano, con la otra. Admitía que no es fácil definirlo (“[i]t isn’t easy to characterise this building”), pero se solidarizaba con su huida del ícono (“avoids iconicism”) hasta el extremo de casi hacerse invisible (“to be relatively self-effacing”); resulta un desafío que lleva a comparar los dos volúmenes con despojos industriales (“the residue of the industry”), el casco de un barco en dique seco o una nave espacial como la que pilotaba Han Solo (“the Millennium Falcon from Star Wars”), o sea, piropos tan a tono con la sensibilidad angloparlante como comparar sus espacios, al fin y salvando la escala, con los del Whitney neoyorquino (Heathcote, 2017). Tanto puede sorprender una reseña tan arquitectónica en un medio económico como otra tan poco arquitectónica y tan económica en el *New York Times*, aparecida más de una semana después de la inauguración (Minder, 2017). Lo que más le interesó a su autor fue la condición filantrópica del proyecto (“una rareza en España”), financiado por una familia de banqueros en un país acostumbrado al dinero público, así como los fuertes recelos y críticas que ello despertó en la ciudad. Incluida en la sección “Art & Design”, se hacía eco de los contenidos artísticos, de las exposiciones, pero lo más arquitectónico que encontramos en el texto (y “Arquitectura” se llama la misma sección en la edición en español) es que “el edificio se eleva por encima de columnas” para dejar paso y no bloquear las vistas. Así las cosas, tampoco aludía a otros proyectos de Piano, en cuyo currículum también cabe, valga el recordatorio circunstancial, la sede de la propia cabecera en Times Square. Y con elementos de ambas orillas atlánticas, en fin, una

revista británica y artística como *The Art Newspaper* interpretaba la discreción arquitectónica con un consciente “anti-Bilbao style”, a tono con un mundo poscrisis que huye de los grandes proyectos; sería la prueba de que “la cultura ya no salva a las ciudades” (“[c]ulture is not saving cities any more”), según Bruce Altshuler, director de los estudios en museos de la New York University (en McGivern, 2017). Me parece que un juicio como este, formulado desde la distancia exterior, aplica una lectura global a lo que, a nivel local, es más el resultado de unas limitaciones impuestas por la idiosincrasia de la ciudad y que, como hemos visto, no tienen que ver con evitar la emulación del Guggenheim precisamente.

Desde la cercanía interior, nos conformaríamos con que el flujo de visitantes y el modo de uso de la aceituna de Santander y su espacio circundante produjeran siquiera parecida sensación de familiaridad respecto a otros grandes museos internacionales que proporciona el Museo Guggenheim Bilbao. O el Whitney Museum. O... De momento, se escucha más hablar *extranjero*. Además, con su horario ininterrumpido, como el de las grandes cadenas comerciales, ya planta cara a la pausa de 14 a 16, tan española y, hoy en día, tan ‘de provincias’. Recuerdo usos tan inamovibles y respiro aliviado: las cosas pueden cambiar y lo están haciendo.

4. Conclusión

Encierra un punto paradójico que un edificio consagrado a la creación haya condicionado el proceso creativo de su autor. El Centro Botín que vemos hoy difiere de la idea original casi tanto como lo hacen la ciudad de Santander y la de Nueva York, para la que el arquitecto estaba más acostumbrado a trabajar. No bastó con que hubiera diseñado dos pabellones pequeños en lugar de un único volumen grande. La ciudad los quería más pequeños aún, y menos afilados, más suaves, menos amenazantes, más redondeados, menos abstractos, más orgánicos. En suma, quiso y obtuvo un edificio *bonito*, a tono con su paisaje, natural (*landscape*).

Seguro que también tiene su intrahistoria, pero lo que sabemos apunta a que Nueva York había permitido a Renzo Piano ser él mismo inmediatamente antes. El marco del Meatpacking District actúa como guante perfecto para el nuevo Whitney Museum of American Art. Este se presenta ajeno a las convenciones clásicas de orden y proporción aparentes, enorme en su ensamblaje informe, amenazantemente erizado, vuelto hacia sus adentros. Desde el principio quiso y obtuvo un edificio *bello*, a tono con su propio paisaje, urbano (*cityscape*).

En Santander, Piano demostró su grandeza al ser capaz de adaptarse a cada una de las demandas locales sin renunciar a exhibir algunos de sus rasgos más característicos y recurriendo a sus herramientas de siempre. Véanse los numerosos guiños náuticos, rescatados de su propia pasión navegante. Ojalá, decíamos, la ciudad se deje influir por la presencia y la actividad del recién llegado, por lo que ese retrato arquitectónico mantiene del otro progenitor. Que los afiladísimos parterres triangulares de los dos árboles que flanquean la entrada ya hayan sido rehechos en círculo denota que las tensiones entre las dos partes continúan activas.

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación del Plan Nacional titulado “Museos y distritos culturales: arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística” (HAR2015-66288-C4-01-P), Ministerio de Economía y Competitividad, convocatoria de 2015, del que es IP el profesor Jesús Pedro Lorente.

[2] “[S]achant que la transparence d’un bâtiment est toujours ressentie par le public comme une marque d’hospitalité”.

[3] “The outdoor staircase epitomizes the operative and

symbolic logic of Mr. Piano's design". "But the new Whitney reaffirms why museums began turning to him in the first place" (Smith, 2015).

[4] Tratándose de un centro de arte con prominente vocación educativa, viene a cuento la crítica que Juan Martínez Moro (2018: 169) acaba de realizar a la creciente tendencia de los educadores a redondear y ablandar ("estética de lo redondito y blandito") el dibujo infantil, negándole los trazos afilados o disonantes con esa idea infantiloide preconcebida.

[5] "It is a relief to leave behind the old tamed High Line, truly a garden now [...], the joy is gazing upon unruly plantings, left by the birds or the wind, growing out of the rusted track" (Raver, 2014).

[6] "The straight line reminds us of the presence of man, while the curve represents a return to idyllic nature" (en Cooper y Taylor, 2000: 27).

[7] En términos absolutos aproximados: "Bilbao effect", 33.700 resultados; "Guggenheim effect", 8.900; "Efecto Bilbao", 4.110; "Efecto Guggenheim", 11.400 (Google).

[8] "La construction, face à la baie de Santander, selon ses promoteurs, est destinée à générer un «effet Guggenheim». A l'instar d'autres villes du nord de l'Espagne qui ont vu une fantastique régénération urbaine grâce à de superbes constructions architecturales (de Frank Gehry à Bilbao, de Rafael Moneo à Saint-Sébastien ou d'Oscar Niemeyer à Avilés), Santander, grâce au Centro Botín, fera ainsi partie intégrante des villes «ouvertes à l'esthétique d'avant-garde de cette région du Nord de l'Espagne»" (Consulat Général de France à Bilbao, 2017).

El final es el principio es el final

“The end is the begining is the end”, puede leerse en el pentagrama inscrito en la frente de la protagonista de *Witch’s Cradle*, inacabado cortometraje surrealista dirigido por la cineasta Maya Deren en 1943. No hay principio ni final, o mejor, cada extremo es principio y final, en los cordeles e hilos que, dotados de vida, recorren el cuerpo de los dos protagonistas de la película y que terminan por ocupar todo el espacio de la galería *Art of this Century* de Peggy Guggenheim, donde fue rodada; como si de una instalación actual de la artista Chiaru Shiota se tratara. Hilos animados que son vitales, como se observa cuando recorren el brazo de la mujer, a modo de venas. Cordeles que salen de sus manos –de araña tejedora–, pues es la mujer quien marca el inicio de la vida, a través de un cordón, y, en este caso quizá también el final, pues el cordel se enrolla alrededor del cuello de Marcel Duchamp, que encarna al personaje masculino. Además de bruja, la mujer es parca. Si bien solo puede conocer su condición al mirarse en un espejo, pues la inscripción de su frente aparece invertida.

El final es el principio es el final en la exposición *Out of Body* que Louisa Holecz (Londres, 1971) presenta en La Casa Amarilla. En una acertada decisión de montaje, el recorrido termina precisamente con el principio que marca el lienzo *Still*: una furiosa recién nacida cuyo cordón umbilical, casi dispuesto a modo de banda de Moebius, comienza y termina en su propio ombligo. Tampoco se reconoce el principio y el final de los hilos con que la artista cose la hélice de ADN de *Rising*, las ramas de *Torre clandestina* o la superficie de *Saturnino*; ni se sabe dónde arrancan y finalizan las series de alfileres

que conforman *Tidal* y *Moon Song*. El huevo tejido de *This Woman's Work* –alquímico, creativo–, vuelve a situar la obra de Holecz en la estela del imaginario manejado por no pocas creadoras del surrealismo.

Recuerda José A. Sánchez en *Cuerpos ajenos* que el origen del término “fantasma” se encuentra en el pensamiento de Platón y no se refiere a la idea de “espectro” sino a la de “reflejo”. Dice Platón: “llamo imágenes en primer lugar a las sombras, luego a los fantasmas (*phantasmata*) reflejados en el agua o en alguna superficie lisa y brillante, y al resto de representaciones del mismo género”. La noción de *phantasma*, continúa Sánchez, fue desarrollada por Aristóteles que la utilizó para referirse a las imágenes mentales fruto de impresiones que se conservan en el alma y que solo se hacen presentes en la *phantasia*, la imaginación. De modo que un *phantasma* sería esa “*imagen que se hace presente*, o más bien esa *presencia sensorial*”, en tanto que da el salto de la imaginación a la realidad. El fantasma, entendido como espectro, no representa a la persona, sino que es la persona, privada de cuerpo, convertida en imagen.

Al modo platónico, Louisa Holecz pinta su reflejo en *Máscara*, pero lo cubre parcialmente por una mortaja que dificulta su condición de autorretrato, que le impide respirar y convierte en fantasma. Conserva todavía una imponente fisicidad, pero es ya un “cuerpo que escapa”, de acuerdo con la noción de abyecto que Hal Foster, citado por Chus Tudelilla en la hoja de sala, relaciona con lo que se expulsa: “una sustancia fantasmal tan extraordinariamente próxima al sujeto que motiva su pánico”. Nada más sucio y aterrador que el deterioro final y la muerte, acompañada de la pérdida de fluidos y gases, y de la emisión de sonidos. En *Pour it Out*, la presencia física es ya indeterminada, cubierta completamente por la sábana mortuoria, imagen sensorial informe, fantasma que parece alzarse. Los cuerpos han escapado definitivamente en dos pinturas protagonizadas por ausencias fantasmales, que no presencias.

Los protagonistas perdidos de una sala de espera anónima darían la espalda al paisaje y observarían la nada en *Torla*; mientras que en *Interval*, dedicada ala violoncelista Jacqueline du Pré, el escenario aparece vacío, pues de allí la arrancó una enfermedad diagnosticada cuanto tenía solo 28 años.

Louisa Holecz, valiente, no representa la muerte en su obra, sino que la presenta. Y de ese modo tal vez la conjura. Lo hace con sus gestos, su memoria, sus heridas; su cuerpo.

Cámara y Modelo

Cámara y Modelo. Fotografía de maquetas de arquitectura en España, 1925-1970 es la exposición que el Museo ICO de Madrid albergó entre febrero y Mayo de 2017. En ella se exhibieron más de 100 imágenes de maquetas de edificios y planeamientos urbanos que forman parte fundamental del legado de la cultura arquitectónica española del siglo XX.

Iñaki Bergera, comisario de la exposición y profesor de proyectos arquitectónicos de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, presentó ese satisfactorio matrimonio que es la arquitectura moderna y su representación en imágenes. Esta exposición fue uno de los resultados de investigación sobre 'Fotografía y Arquitectura Moderna en España' que lidera Bergera desde 2013 y que cuenta con la colaboración de dieciocho investigadores de otras diez universidades españolas.

El valor artístico intemporal de las fotografías expuestas reconoció la actividad creativa de más de una decena de fotógrafos, algunos *amateurs*, otros profesionales, y de arquitectos que amaron una disciplina todavía no reconocida

como arte en la España de la época, como Català-Roca, Kindel, Pando y Lladó, o Aizpurua, de la Sota, Higueras, Sert, Fisac o Carvajal. Asimismo, la muestra señaló el escaso reconocimiento que la historia ha dado a los maquetistas, esos constructores de modelos que, alejados de los actuales medios digitales, fueron esenciales para materializar los deseos de los arquitectos.

Todas las instantáneas de la muestra destacan por su incuestionable belleza. Su valor iconográfico se caracteriza por utilizar recursos fotográficos que vienen de la mano de la nueva fotografía desarrollada en el periodo de entreguerras. Bergera y sus colaboradores se propusieron, con ello, evidenciar la modernidad de estas imágenes, también como objetos artísticos.

La exposición se complementó con fotografías de los propios arquitectos junto a sus modelos, de Juan Antonio García Solera observando en 1963 su maqueta para la urbanización Maralic en Alicante, de Emilio Pérez Piñero junto a su cúpula desplegable integral de comienzos de los sesenta, entre otras. Estas imágenes abren con ello el debate en torno al modelo de arquitectura como fetiche, como herramienta de trabajo y de experimentación espacial, formal y volumétrica para el arquitecto. Sobre estas cuestiones reflexionan, en paralelo, Davide Deriu (Universidad de Westmister, Londres), Juan Carlos Oliver (Universitat de les Illes Balears) y Eduardo Prieto (Universidad Politécnica de Madrid) en los respectivos ensayos publicados en el catálogo de esta exposición. Los autores se remontan al Renacimiento para recordarnos la relevancia de las maquetas de arquitectura en el *Quattrocento* y el *Cinquecento* italiano. A través de los textos de Alberti, Vasari o Scamozzi, Prieto revisa el valor que unos y otros dieron a este medio de representación, en este caso utilizado como herramienta de mediación entre los ideales humanistas del momento y la construcción, como es el caso de la conocida maqueta de Brunelleschi para la cúpula de Santa María del

Fiore en Florencia. Por otro lado, Deriu y Oliver analizan el declive que sufrió este medio en el siglo XIX y su espectacular reaparición a comienzos del siglo XX ligada al giro del Movimiento Moderno hacia la nueva objetividad y al rechazo de las vanguardias hacia los sistemas de representación e ideación vinculados a las prácticas academicistas. Así mismo, estos textos reflexionan en torno a la componente pedagógica de la fotografía de maquetas de arquitectura y su continuado uso en escuelas de arquitectura de vanguardia, como la Bauhaus o el Vjutemas. Deriu, por un lado, señala que las maquetas y su fotografiado ayudan a retratar el proceso proyectual de la obra. Mientras Oliver, por otro, incide en el valor educativo de las maquetas y puntualiza que estos modelos, a medio camino entre los valores escultóricos y los arquitectónicos, mantenían una clara relación con su posterior representación fotográfica, que “servía de herramienta para valorar los aspectos volumétricos, materiales o cinéticos de la composición”.

Junto a las fotografías, se expuso una decena de maquetas originales de la época, algunas de proyectos no construidos, pero que han pasado a la historia por reflejar la cultura arquitectónica del momento, y otros construidos. Así, maquetas de madera, cartón y yeso se exhibieron al lado de su correspondiente retrato, lo que permite reflexionar sobre el valor añadido que la fotografía aporta al objeto físico.

Esta exposición viene a llenar un gran vacío historiográfico en la arquitectura moderna española y, sin duda, sienta una base fundamental para posteriores investigaciones sobre este feliz maridaje que es la arquitectura, su modelo y su fotografía.