

Reflexiones en torno a Man Ray: Continued and Noticed

Algunas exposiciones organizadas en el marco de galerías de arte brillan con marcada intensidad en medio del torbellino de eventos que escriben la Historia del Arte. En esta ocasión, confluía un gran artista, con su obra muy bien seleccionada, por parte de un reputado investigador y teórico, que además es galerista. Francis M. Naumann, celebró los quince años de actividad de su espacio prolongando un bucle que comenzó con la inauguración de la Francis Naumann Fine Art en Manhattan, muy cercana al Central Park, dedicando sus salas a exhibir la obra del inefable artista americano Man Ray. El protagonista de esa muestra inaugural fue elegido de nuevo tres lustros después, desde el 23 de septiembre hasta el 18 de noviembre de 2016, en la exposición *Man Ray. Continued and Noticed*. El título, es una especie de réplica del que el artista dio al evento celebrado en 1948 en Beverly Hills, concretamente en Copley Galleries, en el que expresaba *To be continued unnoticed*, en alusión a la indiferencia que el sistema rector del arte en Estados Unidos había mostrado hacia su obra. El artista, que trabajó como indispensable fotógrafo en París durante las décadas de 1920 y 1930, recurrido incesantemente por americanos de paso en la *Ville Lumière*, que pagaban altas sumas por desfilar ante su objetivo, era ignorado de nuevo en su país de origen, cuando regresó amenazado por los avatares de la Segunda Guerra Mundial debido a su ascendencia judía. Sin embargo esta incompreensión no duraría, pues expertos de prestigio como Naumann, desplegaban sendos volúmenes fruto de sus atinados análisis, determinando que el Dadá acontecido, festejado, en Greenwich Village, fue un fenómeno de primer orden, y que la presencia de Man Ray fue determinante.

La reflexión teórica que se aprecia en torno a

esta puesta en escena de las producciones del artífice americano, es un ingrediente de primer orden dentro de la exposición y una toma de postura respecto de un autor que gustó de trascender técnicas, materiales, dictámenes y nomenclaturas. De ese modo escapa al insistente ejercicio de categorización que, demasiadas veces, la historiografía y la crítica imponen, y del cual este artista se desliza constantemente con suma facilidad debido a su práctica transgresora.

Man Ray ha sido trascendental para el devenir del arte contemporáneo y para la gestación del soporte conceptual de las tendencias más progresivas, ya que la suya es una exploración de medios en orden a manifestar ideas. Ahí radica su predicamento, y en ello se aprecia también la calidad de una muestra que lo sabe poner de relieve.

Bajo la óptica esencial que concibe a Man Ray desde una perspectiva global y no sesgada de su trayectoria, la exposición da cabida a un elenco de realizaciones de muy diverso signo que se hilvanan por medio de un discurso coherente, perfectamente articulado y con un contenido sólido, abarcando toda su carrera artística, su vida. Si bien, Naumann realza la producción correspondiente a la etapa de formación del artista en la Costa Este de los Estados Unidos como punto de partida ineludible para todas las facetas que cultivó, transformó y reinventó en su ejercicio de generación de imágenes.

Su firma, Man Ray, es una identidad creada en 1912 como producto de dos contracciones. Man contiene las letras centrales de Emmanuel, su nombre de pila, y Ray las letras de los extremos de su apellido, Radnitsky, una operación que esconde la voluntad de americanización de la familia inmigrante del artista. Juntas generan al hombre -recordemos que el artista firmaba con minúscula "man"-, y al rayo -la luz, el reflejo, la electricidad y el electromagnetismo, la lucha de contrarios en forma de cargas positiva y negativa- en

su apellido Ray, todo lo cual contempla algunos de los ingredientes fundamentales que su obra concita: la incidencia del progreso técnico y científico, la luz como agente creador y sus propiedades como agentes artísticos, o la dialéctica.

Esa esencia conceptual que da cuerpo a la producción de Man Ray es indisociable de su origen americano, matizado por su ascendencia proveniente del Imperio Ruso, tal como sucediera en casa de su padre, el sastre Melach Radnitsky, donde el tradicional violín se enriqueció con la Victrola, así como la producción (de sonido, de imagen) se implementará con su reproducción en la progresión artística de su famoso hijo.

Man Ray gustó de abrazar dualidades. Su formación en Nueva York abarcó las lecciones de anatomía constructiva de George Bridgman en la Art Students League, por un lado, y el trabajo de velocidad impulsado por el afamado Robert Henri en el Ferrer Center, por otro. El resultado es patente en su obra temprana, contemplada en la muestra, donde coexisten la precisión del dibujo técnico con las incursiones libres en los estilos más progresivos, en plena vanguardia y previos a ella. Su asistencia al Ferrer Center comenzó en 1912, el mismo año en que inauguró su nueva identidad, y fue en ese enclave anarquista donde se produjo en paralelo la maduración de su voluntad artística y de sus simpatías ideológicas, en la vertiente del anarquismo de sesgo individualista. Ambos factores fueron clave en su configuración estética y conceptual. Emma Goldman, Adolf Wolff, en fin, Piotr Kropotkin fueron algunos de los hitos en la articulación de una teoría artística que llegará al clímax en su colapso con la obra del Marqués de Sade, escritor referencia de primer orden para Man Ray.

Su formación se enriqueció todavía más a raíz de su contacto continuado con dos importantes catalizadores para la gestación de su trabajo creativo. Por un lado Alfred Stieglitz, su galería 291, y la retroalimentación con sus personajes y con las teorías articuladas en las publicaciones

que aquél impulsaba. Por otro, la que fue primera esposa del joven Man Ray, la poeta anarquista Adon Lacroix, quien aportó al acervo intelectual del artista su rico bagaje literario, conformado por los autores más relevantes del panorama europeo de la contemporaneidad, o el que más tarde fuera referente surrealista, Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont), hasta Apollinaire o Baudelaire. Juntos pusieron nombre a una realización de utopía en su retiro campestre de Ridgefield, una colonia frecuentada por intelectuales de tendencia anarquista.

Todo ese rico sustrato, que comprendía lo más nutrido de la cultura progresiva de ambos continentes, se fortificó a través de la amistad que mantuvo de por vida con Marcel Duchamp -quien encontró en suelo americano la atmósfera adecuada que coadyuvó el desarrollo de su teoría artística-, siendo ambos agentes activos del pionero Dadá neoyorkino, que investigó la esencia creativa de la máquina y abrazó el desarrollo técnico sublimándolo.

Man Ray investigó con profundidad las relaciones, las distancias, entre el arte y la realidad, en plena sintonía con las tentativas coetáneas desplegadas por parte de las vanguardias plásticas. El americano logró, desde sus rotundas obras de exploración de las potencialidades de la bidimensionalidad, la incorporación del devenir cambiante del presente en la pieza a través del *assemblage* de objetos industriales y, más allá, por medio de materiales reflectantes, consiguiendo que la realidad fuese un agente creador de primer orden. En consecuencia, asestó así un golpe definitivo a la dependencia con los procesos miméticos y referenciales, a la vez que abría la esclusa a lo posible y a sus virtualidades como paradigma del acto artístico.

No importa mucho el soporte empleado en el discurso de este artista, ya que la idea es siempre el fin último en su producción pero, qué duda cabe, el autor americano fue extraordinariamente fecundo en lo que a la

utilización e invención de medios y mecanismos se refiere, llegando a transgredirlos, a convertirlos en agentes autónomos de gestación de conceptos, o a negar su mismidad. Man Ray entendió su obra como un acto de pensamiento, y todo acto de pensamiento efectúa una tirada de dados, siendo el objeto último la creación poética de la realidad, más allá de la lógica.

Fragmentos del viaje, Arquitecturas del desaliento

Xavier Monsalvatje (Godella, Valencia, 1965) es un tipo que, de entrada, genera confianza. Luego te dice que es ceramista y entonces te invade un sentimiento de ternura y admiración, porque ni es fácil dedicarse hoy en nuestro país a tal oficio, ni mucho menos a la cerámica creativa en los parámetros por los que Xavier transita.

Formado en la prestigiosa escuela de cerámica de Manises (Valencia), tiene tras de sí una larga trayectoria profesional y expositiva en países como Francia, Estados Unidos, Italia, Turquía, Irlanda, Ucrania o Taiwán, entre otros. Su producción está vinculada a la iconografía industrial en un registro que oscila entre la ilustración, el cómic de línea clara, los dibujos de *Los inventos del Profesor Franz de Copenhague* y los catálogos *vintage* de material eléctrico. Sus ilustraciones sobre soporte cerámico poseen una poderosa narratividad que va más allá de lo decorativo o anecdótico, convirtiendo a cada una de sus obras en un apasionante relato gráfico.

Que además utilice para ello la que fuera la primera actividad industrial de la Humanidad: la alfarería, nos indica la inequívoca voluntad de Xavier por mantener vivo el origen del

complejo binomio arte e industria en la era de la inmediatez, de Internet y de la realidad virtual. Él mismo nos indica brevemente su filiación industrial y su capacidad de adaptación a los cambios que la propia industria provoca: “Yo soy hijo del tornillo, vengo del remache y ahora vivo en la sociedad del microchip.”

Inmaculada Aguilar, pionera del desarrollo de los estudios sobre el patrimonio industrial y la arqueología industrial en nuestro país, se refería así a su obra en el texto del catálogo de una de sus exposiciones:

“(…) la obra de Xavier Monsalvatje es la memoria industrial, a través de depósitos, chimeneas humeantes, máquinas-inmuebles, espacios fabriles, imágenes que pueden recordarnos la visión metafísica de un Giorgio de Chirico, o la visión utópica de un Boullée o de un Ledoux; sin embargo, la imagen de Monsalvatje no es visionaria, no es metafórica, es real, es potente, es poderosa; nos recuerda incluso esa visión sublime del progreso propio de la sociedad decimonónica.”

Para finalizar el año 2016, Monsalvatje presenta una doble propuesta expositiva instalada en dos de los espacios de la Fundación Antonio Pérez de Cuenca. La primera de ellas, *Fragmentos del Viaje*, puede verse en la sede central de la fundación: el Centro de Arte Contemporáneo de Cuenca. Repartidos en ocho vitrinas de gran tamaño, Monsalvatje nos invita a asomarnos a los entresijos de otros tantos proyectos desarrollados en algunos de los países a los que ha sido invitado por fábricas de cerámica, universidades, escuelas o espacios privados para desplegar su labor creativa, como Turquía, Taiwán o Dinamarca, o en prestigiosos centros nacionales como el de Sargadelos, en Lugo. Para ello reúne en cada vitrina, junto a alguna de las piezas realizadas, los objetos y utensilios que le han acompañado durante su materialización, así como documentos, carteles, billetes, visados y sus valiosísimos “libros de artista”, en los que deja patente su dominio del dibujo en los bocetos que inspiran

cada obra, junto a las reflexiones y anotaciones de cada una de sus estancias.

La segunda propuesta, *Arquitecturas del desaliento*, se ubica en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente (Cuenca). En ella se reúne una selección de obras formada por dibujos, serigrafías, diseño gráfico y cerámica de toda su trayectoria artística, desarrolladas tanto de forma individual como en colaboración con otros artistas y colectivos sociales. A este respecto cabe recordar que Monsalvatje formó parte activa de dos de las iniciativas más dinámicas de agitación artística en la ciudad de Valencia de los años 90: la *Sociedad de artistas Purgatori* y *La Corporación*, empeñada esta última en la salvaguarda del Patrimonio Industrial valenciano. Junto a esta selección, Monsalvatje exhibe las obras más recientes realizadas este mismo año, a raíz de una invitación que recibió del programa Art/Industry del John Michael Kohler Arts Center de Wisconsin, en Estados Unidos.

Iris Lázaro: Melancolía contagiosa

Otro año que termina. Un tiempo propicio para la melancolía y la reflexión sobre la fugacidad de la vida, que es el tema dominante en la exposición de Iris Lázaro. O al menos ésa es mi lectura personal. Otras veces no me había afectado tanto su poética machadiana, que tanto insiste en el cariño franciscano por los detalles modestos de las pequeñas cosas. Ahora sus vegetales y ropajes, su detallismo hiperrealista combinado con cromatismos virados al azul de las viejas películas Agfa, me han herido el corazón. He vuelto a visitar su exposición en la Lonja con ganas de hablar de la identidad femenina o de la

vuelta postmoderna a la figuración, que hubieran sido estrategias para mantener un cierto distanciamiento crítico; pero hay demasiadas cosas que me tocan fibras íntimas, quizá porque yo también nací en un pueblo con tapias y arboledas que están ahora en ruina, quizá porque aún he llegado a conocer en Zaragoza algunos de esos rótulos publicitarios de cerámica que protagonizan una de las secciones de la exposición.

Como corresponde a un espacio tan señero en Zaragoza, donde montar una exposición es alcanzar un reconocimiento que suele darse al final de una intensa trayectoria, esta muestra es una revisión retrospectiva. Pero, como igualmente suele suceder, y ocurrió también con la antológica de Eduardo Laborda, se pasa rápidamente por las etapas primeras para dedicar mayor espacio a los últimos años. Lo cual es comprensible, primero porque no siempre es fácil tener localizadas las colecciones donde fueran a parar las obras de fechas tempranas, y en segundo lugar porque a todos nos ocurre que nos sentimos especialmente orgullosos de los últimos trabajos, mientras que los juveniles a menudo preferiríamos haberlos destruido.

Pero, a juzgar por lo que aquí nos presenta de sus comienzos, Iris no tiene nada de qué avergonzarse de aquellos años setenta, en los que se dio a conocer como pintora del “realismo mágico” bajo la influencia del Boom de la literatura latinoamericana, pero también en la estela de lo que García Viñó había llamado “Pintura neofigurativa española”. Culmina esta sección inicial con una obra maestra de 1991, *El muro tejido*, que sirve de introducción a la siguiente, esa en la que los viejos bancos y paredes desconchadas u otras superficies bidimensionales son nostálgicamente evocadas con especial lucimiento por esta artista que tanto y tan bien ha trabajado en las pinturas para muros. Sirven a su vez un preludio de los jardines y huertos de la sección en la que acelgas, coles u otras humildes plantas nos recuerdan la mirada concentrada de Antonio López en *El sol del membrillo*. El pintor madrileño fue la estrella en torno a la cual giraban

otros satélites en su círculo de familiares y amigos de “Realistas de Madrid”, que es el título de la exposición con la que fueron homenajeados este año 2016 en el Museo Thyssen, pero a parte de ellos había una amplia galaxia, en la que astros como Iris y Eduardo fueron figuras de influencia entre nosotros. “In memorian” es el título de la sección que sigue, y bien podría ser el de toda la muestra, pues es obvio el peso de los recuerdos o la amenaza de la muerte en los invernales paisajes de Trébago aquí evocados, especialmente la vista del cementerio, que bien parece un homenaje a paisajistas románticos o simbolistas del siglo XIX. Esta estética, se continúa y concreta en la sala dedicada a cuadros protagonizados por algún árbol caído y seco (no como el de Machado, con un rebrote primaveral), aunque la culmina una metafórica “Ola” de vegetación, en un cuadro propiedad de Ibercaja, que preludia las hermosas marinas con las que nos sorprende al final (yo no conocía en absoluto esos impresionantes cuadros de detallado oleaje) frente a unas rosas mustias en un alfeizar marmóreo con mar azul al fondo, como en tantos cuadros de Alma Tadema, retratados en una hermosa *Vanitas*, de colección particular, con marco de muy vistoso contraste cromático. Vanidad de vanidades es el arte y la vida, son los años que pasan...

Aurelio Vallespín y Alonso Márquez. Cuadros y esculturas de Alejandro Monge

En la galería Cristina Marín, desde el 20 de octubre, exponen el pintor Aurelio Vallespín, titulada “Inflexiones”, y el escultor Alonso Márquez, titulada “El hombre en su laberinto”.

Sobre ambos artistas hemos publicado críticas dentro de su actual línea creativa.

Aurelio Vallespín presenta sus abstracciones expresionistas alteradas por cambiantes texturas que mezcla con planos paralelos a la base, para así combinar un ámbito azaroso, puro instinto, con la racionalidad de los planos, de manera que estamos ante un eco del carácter humano. Siempre con la belleza empapada que atrapa.

Alonso Márquez mantiene sus muy bellas y atractivas esculturas filiformes, que apelan a la condición humana desde cambiantes panoramas vitales. También expone varios cuadros con manchas irregulares y planos en dispares posiciones con incorporación de sus típicas esculturas, una por lienzo, de manera que mezcla la racionalidad con la vital soledad humana.

Alejandro Monge, galería Kafell bajo el título "Cenizas de la Historia", presenta una instalación, cuadros y esculturas. La magnífica instalación es el equivalente a hojas muertas que forman una especie de montaña como si fuera el permanente invierno. Sobre los cuadros algunos ya los ha expuesto y otros, con predominio de los oscuros, son abstracciones de misteriosa belleza. Nos centramos en las esculturas. Algunas ya las ha expuesto como los billetes de 100 euros quemados. Destacan el coctel molotov basado en una botella de Don Perignon con trapo en la boca para empapararlo de gasolina, el muy hermoso y atractivo Kalashnikov de alabastro. Las restantes esculturas son impecables cabezas grecorromanas de indiscutible belleza atravesadas por flechas o con agujeros de balas. No vemos claro que rostros masculinos y femeninos, de tanta hermosura, eco de la antigüedad, sean asesinados. Todo habría cambiado si los rostros fueran actuales.

La vida instrucciones de uso

Georges Perec abrió el preámbulo de su novela *La vida instrucciones de uso* (1978) con una cita de Paul Klee –“La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra”– para, a continuación, explicar los principios que rigen “el arte del puzzle” en relación con las enseñanzas de la Gestalt: “el objeto considerado (...) no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura”, y después añade, “solo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan solo pregunta imposible, reto opaco”. Noventa y nueve piezas componen el puzzle ideado por Perec, noventa y nueve capítulos que relatan las historias de los habitantes de un inmueble parisino en el número 11 de la calle de Simon-Crubellier, que imagina desprovisto de fachada y que recorre, como si de un tablero se tratase, siguiendo los movimientos de un caballo de ajedrez.

La obra de Perec inspira la primera propuesta de un nuevo espacio para la cultura en la ciudad de Zaragoza, La Casa Amarilla, galería de arte y librería especializada en ensayo dirigida por Chus Tudelilla, también comisaria de la exposición. Como Tudelilla recuerda citando a Georges Didi-Huberman: “El pesimismo no puede tener la última palabra”. Toda una declaración de las intenciones que guían el proyecto. No podemos menos que darle la bienvenida y posicionarnos con ella.

La exposición *La vida instrucciones de uso* reúne a los artistas representados por la galería, así como a colaboradores e invitados, que dialogan con Perec a partir de las motivaciones e intereses que guían sus propias

trayectorias. Si atendemos a lo expresado por este no convendría hablar de un puzzle, puesto que cada una de las obras expuestas, consideradas de forma aislada, distan de ser preguntas imposibles, pero no puede menos que subrayarse la coherencia del conjunto resultante. Todas forman parte de una estructura mayor: la propia vida. Algunos trabajos apelan directamente a la narración de Perec, como *Petites Annonces* de Fernando Martín Godoy, que recoge a la tinta la disposición de la fachada del edificio; *Simultaneidad serializada*, la pieza sonora compuesta por Antuán Duchamp a partir del concierto celebrado en la cocina de los Louvet; *Iceberg de Valène*, de Louisa Holecz, que desdobra y refleja el inmueble prestando atención a sus partes ocultas; el *Gato vigilante* pintado por María Buil; o *Paisaje-puzzle* y *Grial* de Nacho Bolea. Este último, además de aludir al relato de James Sherwood y el timo de que fue objeto, incluye un equilibrista que recuerda a aquel que no quiso bajarse del trapecio: “A pesar de las súplicas (...), el acróbata cortó orgulloso la cuerda que le habría permitido bajar y empezó a ejecutar con ritmo cada vez más rápido una sucesión ininterrumpida de grandes soles. Duró dos horas aquella última proeza y provocó cincuenta y tres desmayos en la sala”.

Otros juegos de equilibrio tienen lugar en la sala de exposiciones. En un columpio se balancea la figura modelada y luego fotografiada ante un fondo pictórico por José Noguero; mientras que en *El camino más largo*, el vídeo de Alejandro Ramírez, este recorre su casa y su taller sin la posibilidad de pisar el suelo. La comisaria nos recuerda en su texto las palabras de Perec, para quien vivir era pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.

A la arquitectura, habitada o no, se refieren otro grupo de obras. La ciudad se despierta perezosa en el *Haiku de la mañana oscura* de Paco Algaba; las escaleras, tan importantes en el relato de Perec, son el motivo fotografiado por Iñaki Bergera en edificios de Frank Lloyd Wright, Álvaro Siza y Le

Corbusier; y una fachada protagoniza una de las fotografías tomadas por Luis Gordillo en su entorno cotidiano. Solo quedan fragmentos de los edificios de papel y acuarela contruidos y destruidos por Antonio Fernández Alvira.

La naturaleza es el marco en que se desarrollan las intervenciones sobre el paisaje de Javier Almalé y Jesús Bondía, presentes con dos imponentes obras de su serie *Falso reconocimiento*; y es también el objeto de los mapas topográficos de las fotografías de Vicky Méndiz. Testimonios de esta, piedras encontradas y ensambladas, componen una de las esculturas de Joana Cera. Formas orgánicas, en todo caso, como las de los restos fósiles y el alabastro cuidadosamente trabajado por la autora que componen la otra. Huellas vegetales conforman los dibujos de humo llevados a cabo por Señor Cifrián, acordes con la obsesión de Perec por la enumeración y el inventario. En un campo de amapolas vive la mujer pintada por Lina Vila.

La memoria de los objetos reunidos por Manuel Bouzo en el chilabete que sirve como soporte de *Lugar-espejo (El náugrafo insomne)*, parece contener tantas historias como la novela de Pérec. Tantas como las que apuntan los rotundos collages de Pep Duran o los personajes dibujados por Javier Peñafiel en *Perfeccionando muerte*. A la memoria semiborrada de unas niñas desaparecidas en extrañas circunstancias alude *Picnic at Hanging Rock*, de Enrique Radigales. Un nombre femenino de origen griego, *Diadora*, da título a la escultura de lana y materiales encontrados de Charo Pradas.

Pedro Bericat, hasta el mes de enero también en la exposición *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* de la Fundación Juan March, interviene sobre un single de vinilo de Peret. Un juego entre palabras casi homófonas que a Perec le habría encantado.

Una cita de los *Diarios* de Bertolt Brecht inspira el nombre de este nuevo proyecto cultural de iniciativa privada: “En algún

sitio habría que fundar una casa amarilla, como dice van Gogh, y juntar en ella a gente con ideas y talento que luego ya verán cómo se las arreglan". El rumbo, a juzgar por esta primera exposición, la cuidada selección de libros y el resto de actividades propuestas, es firme.

La praxis museística en relación con las corrientes museológicas del nuevo milenio

Mucho dio que hablar en el último cambio de siglo la *Estética Relacional*, un libro de Nicolas Bourriaud publicado en 1998, cuya versión española salió en 2002. Trataba de promover el arte contemporáneo como práctica compartida, que le gustaba ejemplificar con las exhibiciones del tailandés Rirkrit Tiravanija en las que el artista cocinaba y compartía la comida con el público. Todo ello planteaba un desafío al museo tal como se había entendido tradicionalmente, a partir de lo cual se ha desarrollado también una museografía performativa: ya no nos interesa solo el arte como producto sino como proceso, e igualmente los montajes museísticos tienden a parecerse al *show cooking*, pues a menudo hacen exhibicionismo de sus entresijos a la vez que nos ofertan su rico banquete cultural. Ésta es la hipótesis de fondo en *Museografía al filo del milenio*. Su autor, Javier Gómez Martínez, es sobradamente conocido por su anterior libro en esta misma colección, *Dos museologías: las tradiciones anglosajona y mediterránea, diferencias y contactos*. Habrá sido difícil para él plantearse cómo dar el siguiente paso después de aquel admirable ensayo,

en mi opinión el mejor que se ha escrito nunca en español sobre museos y museología; pero no ha caído en la tentación de escribir una secuela. Más bien se presenta como una contraposición o complemento, pues si entonces se centraba en las teorías, ahora su atención se enfoca en la práctica museografía, aunque en realidad sea imposible separar ambas cosas y tampoco el autor lo pretenda, pues del mismo modo que en el libro precedente ilustraba todas las corrientes teóricas con abundantes ejemplos de praxis profesional, ahora que supuestamente han pasado a ser las protagonistas de este otro en realidad funcionan como pistas de despegue desde las que el lector va a elevarse a argumentos teóricos (por ejemplo, la influencia del pensamiento de Zygmunt Bauman sobre lo leve y líquido en el flujo de narrativas entrecruzadas en nuestros museos). A veces no es fácil seguir el hilo a tales alturas mentales, pues no es libro de lectura sencilla, por la rebotante cantidad de información que condensa. Especialmente cuando el profesor Gómez Martínez, que es también gran experto en bóvedas góticas, insiste en trazar paralelismos entre el milenarismo medieval y el de nuestra época, aunque es obvio que el paso del clínico *white cube* moderno a los espacios en bruto, los almacenes visitables y las “cajas negras” por donde transitamos y contemplamos videoinstalaciones son ya propios de una nueva era museográfica (y museológica). No sabemos cómo se la identificará en el futuro, pero me encanta el subtítulo del libro, *Tendencias y recurrencias*, pues es muy cierto que muchas de estas innovaciones reenvían a precedentes históricos. Como bien nos revela este libro, la actual apuesta por el teatro, conciertos u otras artes performativas en los “templos de las musas” no es sino una vuelta a los orígenes, ya que etimológicamente las musas estaban relacionadas sobre todo con la música y la poesía. Ni siquiera los metadiscursos autorreferenciales sobre el propio trabajo curatorial son un invento posmoderno. “Nada nuevo bajo el sol”, sería la conclusión perezosa tras leer un volumen de casi quinientas páginas repletas de paralelismos entre la más rabiosa actualidad y sus precedentes históricos; pero lo prudente

sería aprender de todo ello a ser modestos y respetuosos, no destruyendo radicalmente los montajes expositivos históricos que aún se conserven, aunque los consideremos pasados de moda, pues nos arriesgaríamos a que puedan venir museógrafos futuros a reconstruirlos, a costa de mucho dinero e imaginación. Tendríamos historicismo, en lugar de historia (algo que ya ocurre con gran parte del patrimonio gótico después de Viollet-le-Duc). ¿Pero no son muchos museos y ciudades del siglo XXI cada vez más parecidos a parques temáticos?

Los espacios de poder en los pueblos de colonización de las Bardenas (Zaragoza): las plazas mayores

En el período de la posguerra, en los años cuarenta y cincuenta, en España se otorgó una gran importancia al urbanismo y a la arquitectura, atendiendo a su papel propagandístico y como reflejo del poder. De este modo, se volvió a retomar un espacio característico del urbanismo español tradicional, como es la plaza Mayor, que tuvo su apogeo en la Edad Moderna^[1].

En el medio rural, estas actuaciones en materia de urbanismo y arquitectura se tradujeron en su mayor parte en la actuación de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones y el Instituto Nacional de Colonización.

Este último organismo citado, dependiente del Ministerio de

Agricultura, fue creado en 1939, y entre sus cometidos se encontraba la creación de nuevos núcleos de población, conocidos como pueblos de colonización (VILLANUEVA y LEAL, 1991) [2]. Para llevar a cabo esta actuación se establecieron las Delegaciones Regionales. En la zona que nos ocupa esta labor la desarrolló la Delegación Regional del Ebro, que actuó en la cuenca homónima.

Una de estas zonas, la de las Bardenas, comprende las provincias de Zaragoza y Navarra. En ella se proyectaron 15 nuevos pueblos [3]. En su estructura se incluyó como parte fundamental una plaza central o plaza Mayor, en la que suelen situarse los edificios representativos de los poderes civil y religioso -aunque en ocasiones pueden aparecer ubicados en diferentes espacios del pueblo-. Esta composición urbanística se constata además en los núcleos diseñados en el concurso de poblados para las zonas del Guadalquivir y Guadalmellato de 1934, cuyo planteamiento se tuvo en cuenta al programar los pueblos del INC [Figuras 1 y 2].



Fig. 1.- *Anteproyecto de pueblo para la zona del Guadalquivir. Perspectiva de la plaza Mayor en el poblado H, por los arquitectos Aurelio Gómez Millán y José Manuel Benjumea, 1934*
(Fuente: MAGRAMA, Biblioteca).



Fig. 2.- *Plaza Mayor del pueblo de Alera (detalle), Zaragoza, 2015* (Foto: José Mª Alagón).

Son, además, lugares que se crean para que los colonos se identifiquen con ellos, por ser donde se congrega una buena parte de la vida social de los núcleos. Pero, sobre todo, son una plasmación de ideas asociadas al momento político en el que nacieron. Por ello, el INC cuidó especialmente su proyección.

De este modo, todos los nuevos núcleos creados por el Instituto cuentan con su plaza Mayor; un espacio característico de las ciudades y pueblos españoles y que fue concebido como un punto fundamental para su vida en comunidad y como una seña de identidad. Fue el ámbito más cuidado, y en el que se concentró la atención de los proyectistas, al ser el centro y símbolo de estos nuevos pueblos. No se trataba únicamente de crear un lugar para habitar sino también una zona de tránsito y de plasmación de unas ideas asociadas al momento político en el que nacieron[4].

Este tipo de plazas son características del urbanismo español tradicional. Su máximo exponente son quizás las plazas mayores de la Edad Moderna, como hemos comentado anteriormente, y tal y como señalaban los arquitectos de la posguerra, las plazas mayores creadas para las nuevas poblaciones de América:

Existen muchos puntos de contacto en los problemas que presenta España y los que se ofrecían a los colonizadores del Nuevo Mundo en los albores del siglo XVI. En ambos casos hubo necesidad de levantar pueblos nuevos para sustituir a los destruidos o fundar poblaciones que fueran jalones de un Imperio (ECHENIQUE, 1942: 299-310).

De este modo, se vuelve a poner de relieve en los años cuarenta y cincuenta una tipología que había sido usada hasta el siglo XIX, gracias a los ideales políticos de la nueva vida civil que se impuso tras la contienda (BONET, 1998: 35-64), y conforme a los postulados de algunos teóricos como Víctor D'Ors:

Este elemento urbano tradicional en España, que consiguió creaciones de tanta belleza, adaptado a las necesidades de la vida actual y refundido en el nuevo espíritu debe constituir el tipo de núcleo central en los centros cívicos. Se adapta mejor que cualquier otro género de plaza a la vida pública y a las condiciones de nuestro pueblo. Pero hay que estudiar debidamente sus problemas y corregir sus defectos (D'ORS, 1937).

Así, los primeros en aplicar estas premisas fueron los arquitectos de Regiones Devastadas (SAMBRICIO, 1976: 77-88); una postura que tendrá su continuidad en los nuevos pueblos creados por el INC. Además, es donde los arquitectos introducen los inmuebles que van a caracterizar a cada pueblo y otorgarle su propia entidad. Tienen un sentido funcional, porque en ella se suelen desarrollar los actos principales de la vida social del núcleo.

En ella, o en sus proximidades, se emplazan, siguiendo el modelo de las plazas tradicionales españolas, los locales de artesanía y comercio (panadería y tiendas), la iglesia, el Ayuntamiento y algunos otros servicios característicos del planteamiento de plaza tradicional, siendo por tanto la imagen de la oficialidad e, incluso, el marco escenográfico de algunos actos y celebraciones de importancia. Se ubicaron además otros inmuebles como las viviendas de profesionales (maestros y médicos), el centro sanitario, la Hermandad Sindical, el edificio social o el bar, esto, es, los edificios civiles, religiosos y sociales. No obstante, por lo general, en los núcleos programados en la cuenca del Ebro se intentó evitar disponer el edificio social, la hermandad sindical y las escuelas en la plaza Mayor.

Como hemos señalado anteriormente, los pueblos podían construirse en diferentes etapas, pero algunos de sus elementos quedaban configurados desde el inicio. Es el caso, por ejemplo, de la iglesia o del Ayuntamiento, y también del espacio de la plaza central. A este respecto, aludía José

Tamés en 1948, en relación con el problema de los centros cívicos al expandirse los pueblos, indicando que en la fase inicial debía delimitarse su extensión final, “pero no construyendo más que los edificios indispensables en esta primera fase y dejando el resto como zona verde con jardinería, que desaparecerá a medida que las necesidades de ampliación lo requieran” (TAMÉS, 1949: 17-35).

Así, en caso de que el pueblo fuera de un tamaño pequeño y estos edificios no fueran suficientes para completar el perímetro de la plaza, éste podía completarse con algunas viviendas de colonos, como sucedió en los núcleos de El Temple, San Jorge, Artasona del Llano o Valsalada (Huesca). Incluso si algunas viviendas previstas para otros usos, como el comercial, no se ocupaban, podrían ser adjudicadas a los colonos. Otra solución a esta cuestión sería la edificación de nuevos centros enlazados por la vía principal con el primitivo, opción empleada en la ampliación de los pueblos de la zona de las Bardenas, siendo ejemplo de ello Bardena del Caudillo.

En la plaza Mayor deberían ubicarse, como hemos mencionado anteriormente, y siguiendo el modelo de las plazas tradicionales españolas, los locales de artesanía y comercio. No obstante, la necesidad de componer estéticamente la plaza hizo que los edificios comerciales se eliminasen de ella - aunque no siempre fue así-, según estipuló la reglamentación interna del Instituto, dado que éstos se construirían en una etapa posterior a la fundacional (y por iniciativa privada), y la plaza, lugar de representatividad e imagen del pueblo, debía quedar configurada de manera definitiva al terminar la construcción del pueblo. Por ello, se trasladaron a emplazamientos próximos, como sucedió por ejemplo en Artasona del Llano, Valsalada, Figarol y Santa Anastasia. En otros núcleos diseñados posteriormente, como en Alera, se incluyeron los locales para comercio en la plaza.

Por tanto, existen diferentes conceptos de plaza, en función

de su tamaño, de su forma (geométrica, irregular) o de la disposición de los elementos que la componen. Partiendo del espacio público, en ocasiones los edificios comunes, como la iglesia o el Ayuntamiento, están separados (como en Ontinar del Salz, San Jorge y Valareña), mientras que en otros se unen en una misma plaza (como en Gimenells, Suchs, El Temple, El Sabinar y Pinsoro).

Este espacio vacío puede estar también en uno de sus lados, dejando paso a las calles de tráfico rodado, como en El Temple. En algunos casos, como en Curbe o Rada, la plaza Mayor es un tramo urbano abierto a la calle Mayor, que no interrumpe la continuidad del eje.

Por otro lado, otros núcleos presentan dos centros (generalmente separado el civil del religioso), estando unidos los diferentes elementos (con un desarrollo alargado), con un paseo o bulevar, como en Ontinar del Salz o Valareña -ubicando en ellos paseos arbolados, que fueron característicos de la Edad Moderna-, que puede bifurcarse en más calles, creando un nuevo eje en la trama del que parten nuevas vías. Así, en los extremos se emplazan los edificios representativos, recurso que se constata en el diseño de Pueblonuevo del Guadiana, en Badajoz (José Borobio, anteproyecto de noviembre de 1951).

Algunas plazas presentan continuidad con zonas peatonales, como sucede en Sancho Abarca, donde su centro queda delimitado por los soportales, y al atravesarlos nos conectan con diferentes puntos de acceso peatonal.

Una resolución diferente de plaza Mayor es la que abre su espacio al entorno como, por ejemplo, a las carreteras, mostrando así al exterior las fachadas principales de los edificios representativos, como la iglesia y el Ayuntamiento, como en Gabarderal o Vencillón. En estos dos núcleos no se sigue el concepto de generación de la trama urbana.

En otras ocasiones la plaza pierde su propia definición y es

un espacio libre de dimensiones considerables, en la que, por los condicionantes físicos del lugar, se le otorga cierto protagonismo. Así, los edificios representativos pueden ubicarse en su perímetro (San Isidro del Pinar) o en su centro (como la plaza de la iglesia, en San Jorge, o la plaza de Puilato) y siempre en torno a un espacio ajardinado.

Algunas de ellas presentan partes ajardinadas en su interior, como en Valfonda de Santa Ana, Pla de la Font o San Isidro del Pinar; o se separan los diferentes espacios (peatonal y rodado) mediante pequeños muros, como en El Bayo.

Además de las plazas mayores se conformaron otro tipo de plazas secundarias que se ubican en diferentes puntos de la trama urbana, en las que pueden encontrarse edificios dedicados a comercios, bares, etc. En ellas se aprecian también espacios vacíos producidos al introducir retranqueos en las parcelas, en forma rectangular, cuadrada o triangular, o calles sin salida que dan acceso peatonal a las casas, como en El Temple, dando lugar en ocasiones a plazas de cierta entidad (como sucede en la plaza de la Fuente, en Villafranco del Delta).

En resumen, se constata el cuidado con el que el INC diseñó las plazas de los pueblos de colonización, estableciendo diferentes conceptos para la configuración de este espacio, retomando el significado “tradicional” de plaza Mayor y algunos postulados característicos de la Edad Moderna.

Las plazas mayores de los núcleos de zona de las Bardenas-Ejea (Zaragoza)



Fig. 3.- Situación de los pueblos de la zona de Bardenas-Ejea
(Fuente: MAGRAMA, Archivo Central).

La zona de las Bardenas (Zaragoza-Navarra) comprende un total de 15 nuevos núcleos. Por este motivo, para desarrollar las labores en esta área, el INC la dividió en 4 subzonas[5]. Así, la tercera, que es la que vamos a analizar, comprende los núcleos del término municipal de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), esto es, Bardena del Caudillo, Santa Anastasia, El Sabinar, El Bayo, Pinsoro y Valareña[6], que se diseñaron entre diciembre de 1953 y mayo de 1954[7] [figura 3].

En primer lugar, en diciembre de 1953, José Beltrán formuló el proyecto del núcleo de El Saso -posterior Bardena del Caudillo (hoy denominado Bardenas)-[8]. Su programa comprende la edificación de 78 viviendas de colonos y 15 de obreros agrícolas (a ampliar en una segunda fase a 175 de colonos y 15 de obreros); iglesia con casa rectoral y locales de Acción

Católica; Ayuntamiento con vivienda de funcionario administrativo; dos escuelas con dos viviendas de maestros; cinco viviendas de comerciantes; casa-almacén para la Hermandad Sindical; vivienda del médico; y edificio social.

La planta del pueblo tiene desarrollo longitudinal con forma prácticamente rectangular, con terminación ortogonal en el lado Este y curva a ambos lados de la zona Oeste. El núcleo se articula a través de la calle del Caudillo (hoy paseo de la Jota Aragonesa), que es la calle principal, situándose en la parte Oeste la plaza, y uniéndose, mediante la curva de la planta, a la calle de la Iglesia (que es la segunda en importancia). En sentido transversal se crean cuatro calles secundarias (de la Escuela, de la Estrella, del Norte y del Laurel), y las peatonales del Perro y de la Paloma, que sirven para dividir dos manzanas de gran tamaño. Todo el pueblo se encuentra rodeado por rondas perimetrales (calles del Sol, del Saliente y del Viento).

El núcleo del pueblo es su plaza Mayor, situada en el centro, hacia el extremo Oeste, y que se prolonga hacia el Este por la calle del Caudillo. En su centro se ubica la iglesia, en lugar destacado, con la vivienda del párroco, los locales de Acción Católica y la torre dispuesta de modo casi exento [figuras 4 y 5].

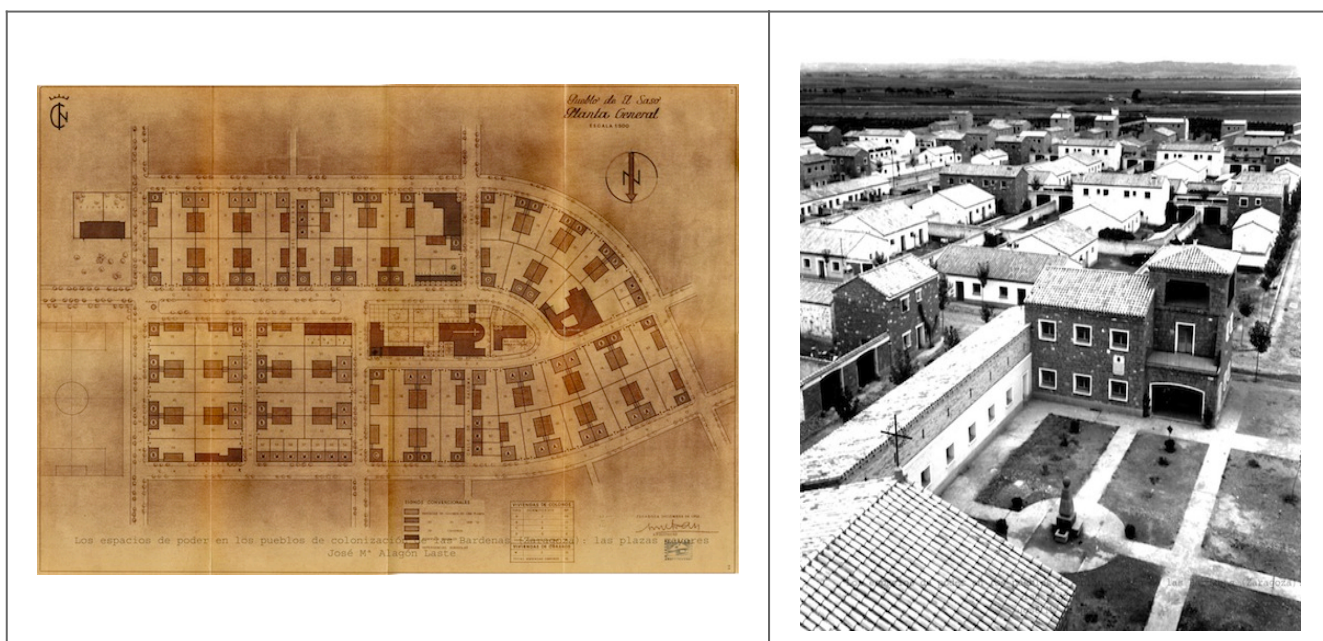


Fig. 4.- *Planta general del pueblo de El Saso (Bardena del Caudillo), por el arquitecto José Beltrán, diciembre de 1953* (Fuente: AHPZ).

Fig. 5.- *Vista de la plaza Mayor de Bardena del Caudillo desde la torre de la iglesia, 26 de octubre de 1960* (Foto: MAGRAMA, Mediateca).

El conjunto parroquial se une mediante unos pórticos al edificio de administración y vivienda de funcionario, emplazados en el lado Norte y conformando una “L”, cerrando la parte Norte de la plaza y quedando la Sur abierta al paseo. En el lado Sur, frente a la iglesia, se disponen las dos viviendas de maestros y un comercio, con la planta baja porticada, situándose las demás tiendas en el inicio de la calle del Caudillo. En la parte posterior de la iglesia se disponen la vivienda del médico y el edificio social.

De forma simultánea, en diciembre de 1953 se presentó el diseño del proyecto de Sabinar (posteriormente denominado Santa Anastasia), que fue suscrito por el arquitecto José Beltrán Navarro[9]. Éste incluye 79 viviendas de colonos y 14 de obreros (ampliable en una segunda fase a 175 de las primeras y 15 de las segundas); iglesia con vivienda para el sacerdote y locales de Acción Católica; Ayuntamiento con vivienda de funcionario administrativo, dos escuelas con dos viviendas de maestros; seis viviendas de comerciante (entre las que se concretan una panadería, una cantina, una abacería, una barbería y una carnicería); casa-almacén para la Hermandad Sindical, vivienda del médico y edificio social. Es preciso apuntar, sin embargo, que en el archivo de la familia Borobio se conservan varios dibujos con el diseño, por José Borobio, del pueblo de Sabinar, que coinciden con el definitivo. Por ello, debemos atribuir la autoría de este núcleo a José Borobio, o, por lo menos, advertir que prestó su colaboración a José Beltrán [figuras 6 y 7].



Fig. 6.- *Planta del pueblo de Sabinar (posterior Santa Anastasia), por el arquitecto José Borobio, 1953 (Fuente: Archivo de la familia Borobio).*



Fig. 7.- *Vista de la plaza de la Iglesia de Santa Anastasia en la actualidad, 2013 (Foto: José M^a Alagón).*

En este primer planteamiento, Borobio propone una planta irregular, articulada en torno a la plaza central, en la que se sitúan los edificios comunitarios: las tiendas y las viviendas de maestros en el lado Norte, formando una “L” y disponiendo de pórticos en su primera crujía, y, en el lado Sur, la escuela, la iglesia (destacada hacia el centro de la plaza) y la casa parroquial. Este espacio se completaría con tres viviendas de colonos. A su vez, se crearía una plaza secundaria en la parte Suroeste, en la que estarían en el extremo Norte el edificio social y en el Sureste el Ayuntamiento, la vivienda del médico y una tienda, estando el resto de los extremos de esta plaza culminado con casas de colonos.

De este modo, se constata la presencia de cuatro tramas diferenciadas: una ortogonal rectilínea, en el lado Norte; la siguiente, en el flanco Sur, con diseño ortogonal; después, en el extremo Este, que incorpora un ligero giro; y, por último, en el Oeste, donde se aprecia otra nueva curvatura. Todo ello

unido por un eje que conforma la calle principal, que atraviesa todo el pueblo y confluye en la plaza central -que en esta propuesta carece de denominación-. Así, de las plazas parten, de forma radial, las demás calles.

Después, en el diseño firmado por José Beltrán se aprecian algunos ligeros cambios en el trazado, especialmente en la parte central del núcleo. En primer lugar, en la plaza del Caudillo (hoy de la Iglesia) se varía la situación de algunos edificios, con el fin de protegerlos de los vientos del Noroeste. Por su parte, la iglesia y casa rectoral ocupan el lado Este, estando unidas por el lado Norte, mediante unos porches, con el conjunto de edificaciones que comprende la vivienda del médico, las dos de maestros, la del secretario, y, cerrando en esquina con la calle Corta, el Ayuntamiento.

En el lado Sur de la plaza se emplazan las viviendas de comerciantes, que continúan en el inicio de las calles de la Torre y Mayor, siendo en esta última donde se ubica la panadería. Pero en el transcurso de las obras se transformó esta disposición, trasladando los solares de los comercios y la panadería a la zona Noroeste, en la calle de la Paloma, donde estaba prevista la construcción de cuatro viviendas de colonos. Para conseguir cerrar de forma adecuada la plaza se reubicaron las fachadas de las cuatro viviendas de colonos situadas en la manzana VIII hacia la calle Corta, evitando así que la fachada abierta a la plaza fuera ocupada por los muros laterales de las casas. Por otro lado, donde estaban inicialmente los comercios, en el lado Sur, se dispusieron tres viviendas de colonos.

Las escuelas, en este caso, se desplazan del centro de la plaza (dado que, por lo general, se emplazan alejadas del núcleo central) a una parte situada a las afueras del pueblo, en el lado Sur. Por último, en la parte Oeste se conforma otra plazuela, en la confluencia de las calles Mayor y del Pino, donde se ubica el edificio social y la Hermandad Sindical.

De igual modo, José Beltrán firmó en diciembre de 1953 el proyecto de Pilué (posteriormente denominado El Sabinar), que comprende 80 viviendas de colonos y 14 de obreros agrícolas (ampliable en una segunda fase a 175 de las primeras y 15 de las segundas); iglesia con vivienda para el sacerdote y locales de Acción Católica; Ayuntamiento con vivienda de funcionario administrativo, dos escuelas con dos viviendas de maestros; seis viviendas de comerciantes (una panadería, una cantina, una abacería, una barbería y dos variantes); casa-almacén para la Hermandad Sindical, vivienda del médico y edificio social[10]. En este caso también se conservan dibujos de José Borobio referentes a este diseño, por lo que debemos atribuir su autoría a este arquitecto.

En este plano se recurre en todo momento a las calles de trazado curvo, dando al pueblo una planta irregular y de gran variedad perspectiva, rompiendo con la rigidez que constatamos en proyectos anteriores. El centro del pueblo lo ocupa la plaza del Caudillo (hoy de Aragón), en torno a la cual se articulan el resto de las manzanas. En ella se sitúan los edificios principales: la iglesia, en el centro, hacia el Norte, con los locales de Acción Católica y la casa rectoral a su lado. Ésta se une a las demás construcciones del lado Este, en forma semicircular; un conjunto porticado en su planta baja que incluye las viviendas del médico, de los maestros, del funcionario administrativo y el Ayuntamiento, que cierra la esquina Sur de la plaza con trazado cóncavo.

El extremo Oeste de la plaza lo delimita la calle Mayor, que se cierra con viviendas de colonos dispuestas de forma pareada, y con un trazado curvo. En este lado comienza la calle del Sábado, que conecta la plaza con la ronda exterior, y cuya perspectiva visual culmina en la torre de la iglesia.

Después, en el extremo Sur de la plaza se dispone el edificio social, en el ángulo de la calle Mayor con otra calle que rodearía la plaza en forma curva. Tras la iglesia, hacia el lado Noroeste, se ubica la escuela. De este modo, en torno a

la plaza se sitúan las manzanas de las viviendas, abiertas a ella por calles longitudinales que se unen con las rondas exteriores [figuras 8 y 9].



Fig. 8.- *Planta del pueblo de Pilué, por el arquitecto José Borobio, hacia 1953* (Fuente: Archivo de la familia Borobio).



Fig. 9.- *Vista de la plaza de El Sabinar en la actualidad, 2015* (Foto: José M^a Alagón).

El proyecto firmado por José Beltrán en diciembre de 1953 respetó esta disposición formulada por Borobio, introduciendo algunas modificaciones. En la plaza se dispone una vivienda de colono entre el edificio del Ayuntamiento y la casa del funcionario administrativo. Con ello se logra cerrar ligeramente este espacio, terminando en forma recta. Tras ella, en la calle de las Cinco Villas, se asientan dos tiendas. Por otro lado, en la calle Mayor, en su cruce con la del Sábado, se ubica la Hermandad Sindical.

Después, en abril de 1954, José Beltrán formuló el proyecto del núcleo de El Bayo^[11], que engloba 112 viviendas de colonos y 35 de obreros agrícolas (ampliable en una segunda fase hasta 200 de las primeras y 50 de las segundas); iglesia con vivienda para el sacerdote y locales de Acción Católica; Ayuntamiento con vivienda de funcionario administrativo; dos escuelas con dos viviendas de maestros; cinco viviendas de comerciantes; casa-almacén para la Hermandad Sindical,

vivienda del médico y edificio social. Su planta, con un trazado tradicional diferente a los anteriores analizados, tiene un diseño rectangular y rigurosamente simétrico, a excepción de la ordenación interior de las dos manzanas situadas en el Norte, a ambos lados de la iglesia [figuras 10 y 11].

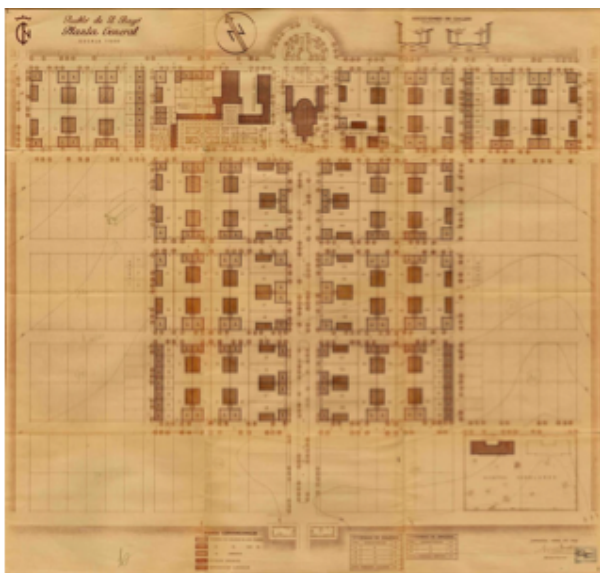


Fig. 10.- *Planta del pueblo de El Bayo, por el arquitecto José Beltrán, abril de 1954* (Fuente: AHPZ).



Fig. 11.- *Vista de la plaza Mayor de El Bayo, 2013* (Foto: José M^a Alagón).

La trama se genera a través de un paseo a modo de eje central Norte-Sur muy prominente, el cual sirve como entrada principal del pueblo al Sur y culmina en la iglesia, emplazada al Norte. Por su parte, la calle Caleros conforma un eje de menor sección, que atraviesa el primero en sentido Este-Oeste.

En el punto donde ambos ejes se cruzan se encuentra la iglesia, y a su lado Oeste, la plaza Mayor, en la que se levantan los edificios comunitarios, estando toda su parte Norte y Oeste porticada. Al ser un terreno más elevado, fue necesario proyectar un muro de contención, con lo que se consigue dotar de horizontalidad a la plaza.

El Ayuntamiento, al que se dota de un jardín en su fachada posterior, sirve de cierre en el extremo oeste de la plaza. A

continuación, y en el lado Norte, se emplazan la vivienda del médico, la del empleado administrativo, el edificio social y la Hermandad Sindical, que se extiende hacia la calle del Cisne. Este conjunto se une a la iglesia mediante un arco. Además, para acceder al salón de cine del edificio social se dispone un patio descubierto.

Al otro lado de la iglesia, en su lado este se sitúan las viviendas de maestros. El resto de calles que conforman la trama son paralelas a estos dos ejes.

En mayo de 1954, José Beltrán presentó el proyecto del pueblo de Pinsoro [\[12\]](#), que incluye 101 viviendas de colonos y 21 de obreros agrícolas (ampliable en una segunda fase hasta 200 de las primeras y 40 de las segundas); iglesia con vivienda para el sacerdote y locales de Acción Católica; Ayuntamiento con vivienda de funcionario administrativo y dos escuelas con dos viviendas de maestros; cinco viviendas de comerciantes (panadería, cantina, abacería y dos variables); casa-almacén para la Hermandad Sindical, vivienda del médico y edificio social. En este caso, de nuevo, se comprueba la existencia de un dibujo de José Borobio referente a este núcleo, cuyos planteamientos coinciden con el definitivo [figuras 12 y 13]. Por ello, debemos advertir una colaboración conjunta de José Borobio con José Beltrán en la elaboración de este proyecto.



Fig. 12.- *Planta del pueblo de Pinsoro, por el arquitecto José Borobio, hacia 1954* (Fuente: Archivo de la familia Borobio).

Fig. 13.- *Plaza Mayor de Pinsoro, 2015* (Foto: José M^a Alagón).

En este dibujo, José Borobio presenta una propuesta de planta irregular, articulada en torno a la plaza Mayor, que se ubica en el centro del núcleo. En ella se disponen los edificios principales, como la iglesia, que cierra la plaza por su lado Este; el Ayuntamiento, que se emplaza en el centro del lado Norte, flanqueado a ambos lados por las viviendas de maestros; y, en los extremos, dos de colonos, todo ello unido mediante pórticos en la planta baja. En el lado Sur se dispondría la vivienda del médico, estando compuestos el resto de sus frentes por viviendas de colonos. En su centro, además, se instalaría un espacio ajardinado.

En el diseño de José Beltrán de mayo de 1954 se siguen, en gran medida, estos parámetros ahora comentados, aunque se constata una mayor regularidad en el trazado de las calles, atenuando las curvas del primer planteamiento y modificando el emplazamiento de algunos edificios.

Así, el espacio principal del pueblo es su plaza Mayor, situada en el cruce de la calle del Caudillo con las del Moncayuelo y del Norte, que la limitan en sus extremos. En su parte Sur se crea un ensanchamiento a modo de jardín, definiendo este espacio. En la parte Oeste se sitúan el edificio social y la iglesia con la casa rectoral y los locales de Acción Católica. Esta edificación, y, en concreto, su torre, preside la plaza, y sirve como cierre perspectivo de la calle del Caudillo.

En su lado Sur se disponen cuatro viviendas de colonos, ocupando toda la vivienda el frente de la parcela hacia la plaza, dando como resultado una pequeña calle de carros en la

parte posterior (que finalmente no se edificó de este modo). Enfrente, en el lado Norte, se acomoda en el centro el Ayuntamiento, con las viviendas de maestros flanqueando el edificio, y a ambos extremos dos viviendas de colonos, siendo todo el conjunto porticado.

En el lado Este se sitúan la vivienda del empresario administrativo y la del médico con el consultorio, y ambas se unen por un arco, que cierra la plaza por la calle del Caudillo (hoy del Arco) y sirve, a su vez, para enfatizar la perspectiva de la torre de la iglesia.

Por último, en mayo de 1954, José Beltrán formuló el proyecto del pueblo de Valareña [\[13\]](#), que comprende 101 viviendas de colonos y 20 de obreros agrícolas (ampliable en una segunda fase hasta 200 de las primeras y 40 de las segundas); iglesia con vivienda para el sacerdote y locales de Acción Católica; Ayuntamiento con vivienda de funcionario administrativo, dos escuelas con dos viviendas de maestros; cinco viviendas de comerciantes (panadería, cantina, abacería, barbería y carnicería); casa-almacén para la Hermandad Sindical, vivienda del médico y edificio social. Sin embargo, como sucedió en El Sabinar y en Pinsoro, en el archivo de la familia Borobio se conserva un dibujo en el que José Borobio diseña el pueblo de La Valareña, cuyos planteamientos son similares al planteamiento definitivo [figuras 14 y 15].

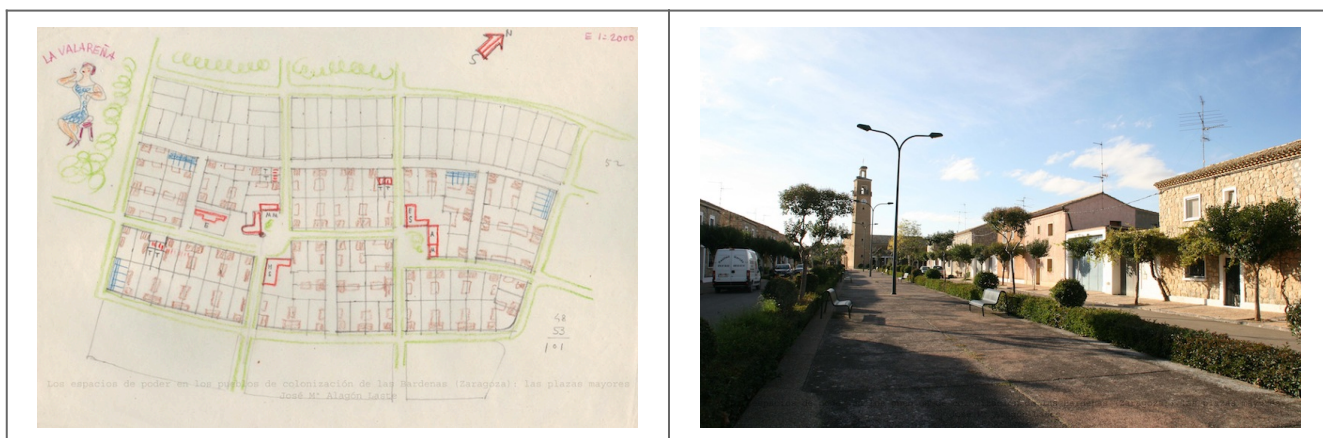


Fig. 14.- *Planta del pueblo de Valareña, por el arquitecto José Borobio, hacia 1954* (Fuente: Archivo de la familia Borobio).

Fig. 15.- *Paseo de Aragón de Valareña, hacia la iglesia, 2013* (Foto: José M^a Alagón).

Por ello, debemos atribuir la autoría de este proyecto a José Borobio, o, al menos, una estrecha colaboración con José Beltrán.

En este dibujo de José Borobio se perfilan las ideas fundamentales que van a configurar el diseño de Valareña. La traza, de desarrollo longitudinal, se articula en torno a una calle central, que atraviesa el pueblo en dirección Este-Oeste. Ésta aparece cortada perpendicularmente por dos calles, y en sus cruces se crean dos plazas. Una, en el Oeste, donde se dispone la iglesia (cuya torre preside el espacio y es el cierre perspectivo de las dos calles principales), las dos viviendas de maestros y, en el otro lado de la plaza, la Hermandad Sindical. Tras la iglesia se sitúa además la escuela. La otra, en el Este, alberga el Ayuntamiento (que cierra visualmente la calle central), la vivienda del médico y el local social. Se establece, por tanto, una separación de poderes civil y religioso en dos espacios diferenciados conectados por una calle central. Esta disposición ya había sido aplicada, por ejemplo, en Ontinar de Salz.

Así, las calles longitudinales de las rondas exteriores presentan una ligera curvatura, mientras que las transversales son rectas, registrando un quiebro la que atraviesa la plaza de la Iglesia.

El diseño de José Beltrán de mayo de 1954 sigue estas mismas premisas. El trazado es longitudinal, discurriendo la ronda exterior Sur (de las Boladas) paralela a la carretera existente. El pueblo está articulado, en sentido transversal, por el paseo del Caudillo (hoy de Aragón), que une las plazas Mayor (en el Este) y de la Iglesia (en el Oeste), comunicando

con el exterior del pueblo a través de las calles de San Isidro y de la Mujer Muerta (hoy de San Miguel), respectivamente.

La disposición es, por tanto, similar a la formulada por Borobio, pero en este caso se suprime una hilera de viviendas de la manzana Sur del paseo para darle a éste más amplitud y crear en el centro un espacio ajardinado, dando la sensación de ser los tres ámbitos una gran plaza. Este paseo se compone exclusivamente por viviendas de colonos.

En la plaza Mayor se sitúan los edificios de Ayuntamiento, que está flanqueado por las viviendas del empleado administrativo y del médico; edificio social (con desarrollo hacia la calle de Valdespino) y viviendas de colonos. Es, por tanto, el espacio representativo del poder civil.

En la plaza de la Iglesia, se emplaza el templo (que sobresale en planta hacia el interior de la plaza) con la casa rectoral y los locales de Acción Católica, las dos viviendas de maestros, el conjunto de la Hermandad Sindical (con acceso desde la calle de Medio Mundo), y dos viviendas de colonos. La torre de la iglesia se posiciona a su vez como cierre visual del paseo del Caudillo y de la calle de Medio Mundo, con una disposición que nos recuerda a la del pueblo de Santa Anastasia.

Conclusiones

En resumen, hay que señalar que, en los núcleos programados por el INC en la zona de las Bardenas-Ejea, se constata una estrecha colaboración entre los arquitectos José Borobio, profesional encargado de la Delegación del Ebro, y José Beltrán, que fue quien firmó los proyectos.

En lo referente a sus plazas, se advierten diferentes planteamientos: por un lado, en el pueblo de Valareña, y en el

proyecto inicial de Santa Anastasia, se aprecia una separación clara de los poderes civiles y religiosos en dos centros diferentes. Por otro lado, en Bardena del Caudillo, Santa Anastasia, El Sabinar, El Bayo y Pinsoro comparten el mismo espacio.

Además, en su mayoría se prescindió de los edificios de comercio en la composición de sus plazas mayores (a excepción de Bardena), dado que estos inmuebles debían de ser levantados por la iniciativa privada, lo que demoraba, por lo general, su construcción. Asimismo, en Pinsoro, los edificios públicos aparecen diseminados por toda la trama urbana.

En definitiva, con el estudio de las plazas mayores de los pueblos de colonización de la zona de las Bardenas-Ejea (Zaragoza) nos hemos aproximado al planteamiento urbanístico con el que se programaron los espacios de poder en estos núcleos, que constituyen un reflejo del urbanismo desarrollado en los años cincuenta en nuestro país.

[\[1\]](#) Acerca del urbanismo de este período véase LOZANO (2011).

[\[2\]](#) Sobre este tema, véase VILLANUEVA y LEAL (1991).

[\[3\]](#) Los núcleos programados en la zona de las Bardenas son los siguientes: Campo Real, Gabarderal, San Isidro del Pinar, El Boyeral, Figarol, Rada, Alera, Pinsoro, El Bayo, Bardena del Caudillo, Valareña, Santa Anastasia, El Sabinar, Sancho Abarca y Santa Engracia.

[\[4\]](#) Este simbolismo de la plaza se constata asimismo en otras propuestas colonizadoras foráneas, como en la italiana de la época de Mussolini.

[\[5\]](#) La primera subzona comprende los núcleos de Campo Real, Gabarderal, San Isidro del Pinar y El Boyeral; la segunda, Figarol, Rada y Alera; y, la cuarta, Sancho Abarca y Santa

Engracia.

[6] Además, hay que advertir que en abril de 1961 los arquitectos José Borobio y Antonio Barbany formularon el núcleo de Escorón, cuyo diseño no ha podido ser analizado por encontrarse el proyecto desaparecido.

[7] Se trata de un área que se vio afectada por cambios en la previsión inicial del número de viviendas a establecer en los poblados, por lo que fue necesario formular varios proyectos de ampliación, cuyo análisis no será contemplado en este texto, donde nos ocuparemos únicamente de los primitivos diseños.

[8] Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), Sección INC, Caja A/25266, Exp. 823: «Pueblo de Bardena del Caudillo. Proyecto», Zaragoza, diciembre de 1953.

[9] AHPZ, Sección INC, Caja A/25265, Exp. 821: «Pueblo de Santa Anastasia. Proyecto», Zaragoza, diciembre de 1953.

[10] AHPZ, Sección INC, Caja A/25252, Exp. 721: «Pueblo de Sabinar. Proyecto», Zaragoza, diciembre de 1953.

[11] AHPZ, Sección INC, Caja A/25263, Exp. 814: «Pueblo de El Bayo. Proyecto», Zaragoza, abril de 1954.

[12] AHPZ, Sección INC, Caja A/25263, Exp. 812: «Pueblo de Pinsoro. Proyecto», Zaragoza, mayo de 1954.

[13] AHPZ, Sección INC, Caja A/25264, Exp. 816: «Pueblo de Valareña. Proyecto», Zaragoza, mayo de 1954.

À tous les clandestins. Patricia Gómez y M^a Jesús González.

Las salas de exposiciones temporales del Museo de Teruel acogen, en sus paredes, uno de los trabajos seleccionados por las Becas Endesa, en su XIII Convocatoria (2013-2015). Se trata de *À tous les clandestins*, proyecto desarrollado por el colectivo formado por las artistas valencianas Patricia Gómez Villaescusa (1978) y M^a Jesús González Fernández (1978), que reflexiona sobre la recuperación de la memoria material e inmaterial de lugares de reclusión y privación de libertad, marcados por las huellas dejadas por el hombre, por el paso del tiempo y por su abandono.

Los trabajos de Gómez & González están estrictamente relacionados con el *lugar*, con la vida cotidiana, con la gente y, con las propiedades espaciales que se crean en él. Asimismo, con el sentido del lugar que se ocupa y, con las condiciones físicas o visibles del emplazamiento señalado. Mostrando especial interés hacia el carácter simbólico de la arquitectura pública y/o privada. Las artistas se comportan como “antropólogas” como “sociólogas” y, exploran diferentes dimensiones del lugar (de su uso y, de su abandono), principalmente, a través de los registros de los testimonios gráficos dejados por sus ocupantes, sobre las superficies de los muros. Pero, también documentando el lugar y, su proceso de trabajo a través de fotografías y videos.

La recuperación de la memoria es clave desde sus primeros trabajos, como pudo verse en *A la memoria del lugar* (2007-2008), donde querían salvar y preservar, el carácter único de una arquitectura que por un agresivo plan de remodelación urbanística estaba a punto de ser demolida. Para ello se sirvieron de 340 m. de arranques murales, fotografías

y un video de las casas modernistas del barrio marinero del Cabañal en Valencia. El rescate de la memoria también es evidente en su *Proyecto para cárcel abandonada* (2008-2011), donde los lugares seleccionados fueron prisiones (cuyo cierre era inminente y sus usos se tornaban caducos) de distintas ciudades: Barcelona, Madrid, Valencia, Salamanca y Palma de Mallorca.

El proyecto presentado en Teruel versa sobre la emigración y la memoria, el término migración viene del lat. *migratio*, -*ōnis.*, consiste en el desplazamiento geográfico de individuos o grupos humanos generalmente por causas sociales o económicas. Estos desplazamientos existen desde que existe el ser humano y se han producido por motivos muy variados: búsqueda de alimento, huidas masivas de refugiados acosados por la violencia y los conflictos bélicos y, éxodos de minorías étnicas y religiosas...Los lugares escogidos para esta investigación han sido Centros de Internamiento para Extranjeros (CIE) y, más concretamente los de la ruta que viene del norte de África (Mauritania) y llega a las islas Canarias; y, cementerios de inmigrantes en Canarias. Las artistas han investigado sobre estos espacios fronterizos en los que son alojados/retenidos temporalmente y/o sepultados de manera definitiva los migrantes clandestinos e indocumentados en su transito hacia Europa.

La muestra se divide en cuatro secciones: la primera, *Archivo Centro de Detención de Nouadhibou* (2015), compuesto por una selección de seis arranques murales (todos de 119 cm. de alto y entre 440 y 600 cm. de largo) sobre tela negra que se centra en los testimonios gráficos dejados en los muros de las celdas, por los migrantes que han pasado por el Centro de Detención de Migrantes *Nouadhibou*, en Mauritania. Gómez & González, han capturado y registrado las huellas impresas sobre los muros de estos lugares de privación de libertad utilizando para ello la técnica clásica del *strappo* que consiste en arrancar la superficie cromática del muro.

La segunda, *Please, Don't Paint The Wall* (2016), es un archivo que recoge los testimonios registrados en los muros del Centro de Internamiento para Extranjeros *El Matorral*, en Fuerteventura compuesto de fotografías, dibujos, poesías,... En Teruel podemos ver de esta serie diecinueve cuadernos de 41,5 x 29 cm. y seis arranques murales (cuatro de 87 x 188 cm. y dos de 135 x 195 cm.).

La tercera esta compuesta por dos videos: el primero, *Bonne Chance* (2016) que documenta los procesos de limpieza y registro de los mensajes, dibujos y grafismos existentes sobre las paredes de las seis celdas comunitarias del Centro de Detención de Migrantes de *Nouadhibou*. Tiene un narrador, un intérprete, un lector de estos muros. El senegalés Ndiaye Cheikh Amadou, residente en España que estuvo retenido en este centro y fue expulsado a su país de origen. El segundo, *S/T* (2014-2016) HDV, que expone en dos pantallas la dualidad existente entre el paraíso turístico de Canarias y el infierno humanitario de los CIE.

Y la cuarta son varias series de fotografías de 30 x 46 cm. tomadas de lugares inmersos en procesos de desaparición o abandono, de esta ruta como el CIE de Canarias (2014), actualmente abandonado que estuvo en uso desde el año 2006 y el CIE *El Matorral*, en Fuerteventura, (2014) que fue creado en 2003 y cerrado en 2012. Este último es el más grande de estas características de España y, uno de los más grandes de la Unión Europea. Y, la serie de fotografías *¿Quién os volverá? Quien os creó una vez primera* (2014), hechas en los cementerios de la isla de Fuerteventura de: *Puerto del Rosario, Cofete, Gran Tarajal, Pájara, La Oliva y Morro Jable*, donde se encuentran enterrados cientos de inmigrantes rescatados sin vida desde que se produjo el primer naufragio documentado en 1999, frente a la costa sureste de esta isla.

Esta interesante muestra vuelve a poner de manifiesto la importante labor del Museo de Teruel y de la fundación ENDESA para acercara a Teruel las obras de artistas contemporáneos.

Javier Montesol. Trazos urbanos

Francisco Javier Ballester Guillén, conocido como “Javier Montesol” es uno de los fundadores de la mítica revista contracultural *Star*. Trabajó en el mundo del cómic hasta el año 1989, en que comienza su trabajo en pintura gracias a la iniciativa de venta colectiva “Supermercado del Arte”. Tras un tiempo viviendo en Francia, realiza su primera exposición pictórica en Madrid en el año 1995. Cuatro años más tarde vuelve con su familia al país para establecerse en Villanueva de la Cañada. Ese mismo año recibe el premio Max a las artes escénicas. Ha colaborado para la prensa, realizado carteles, serigrafías y una gran cantidad de exposiciones. En el año 2012 regresó al cómic con *Speak Low* (Sins Entido).

Recientemente ha realizado una exposición de su obra con finalidad solidaria junto a la Asociación Española de ELA, en la Sala Correos del Edificio Cibeles. La entrevista se realiza a raíz de esta muestra, en la puerta de entrada a la misma.

Julio Andrés Gracia Lana: La primera pregunta no puede ser más lógica: ¿Por qué dejaste atrás el mundo del cómic y abrazaste el de la pintura?

Javier Ballester Guillén, “Montesol”: Yo centré toda la energía de la juventud en el cómic *underground* de los años setenta. Puse mucho entusiasmo en revistas como *Star*, *Cairo*, *El Víbora* o *Makoki*, y parecía que, en un momento concreto, aquello iba a fructificar con la unión entre esas editoriales y otras europeas. Había una iniciativa en *El Víbora* que era “Europa Viva” y, desde *Cairo*, Rafa Martínez estaba en contacto con un editor francobelga. Ese era el camino para que el cómic

español, y autores minoritarios como podía ser yo, tuviéramos una supervivencia. Pero esos proyectos a nivel europeo fracasaron y de revistas como *Cairo* no se podía vivir. Quizás podías vivir tú solo, pero no si la vida se te complicaba. Conocí a la que ahora es mi mujer, tuve hijos, y por aquel entonces me ofrecieron comenzar a publicar en prensa. Aunque no me lo tomé tan en serio como las revistas: es como si estás nadando en el Mediterráneo y te obligan a nadar en el Atlántico. Me costaba situarme en lo que era la prensa. Y entonces conocí a un marchante de arte, Jean-Pierre Guillemot. Fue el que ideó una fórmula comercial de éxito que se llamó el "Supermercado del Arte". Permitía vender originales durante navidad, lo que daba un balón de oxígeno económico importante. Me contactó y mi obra, como era conocido, se empezó a vender bien. Fue una de las razones que me hicieron dejar atrás la viñeta y decantarme por la pintura.

J.G.: ¿Hubo además alguna búsqueda personal que te animase a cambiar de medio de expresión?

J.M.: Tenía una necesidad vital del color, había trabajado siempre en blanco y negro. Y solamente a autores como [Daniel] Torres [1958] les producían páginas en color. Porque Torres vendía bien en el extranjero. No era mi caso, yo era un autor de interés más localista. La pintura permitía un aprendizaje a una generación como la mía, que no habíamos tenido una formación académica y éramos en su mayoría autodidactas. Empezar a tocar otros medios: pasar del papel y de la viñeta a un formato mayor. Pasar del blanco y negro a la tela y al óleo. Es decir, desarrollar el aprendizaje. Yo recuerdo que fui a Bellas Artes y no encajaba: era la época del conceptual. Y a mi lo teórico no me interesaba para nada. Era muy consciente que había que volver hacia el academicismo: más hacia adelante no podíamos avanzar en aquel momento.

J.G.: A partir de la experiencia del “Supermercado del Arte” ¿Hubo algún galerista que te animase también a dar el paso hacia el mundo de la pintura?

J.M.: Empecé a trabajar con dos galeristas, uno de Barcelona y otro de Reus. En Barcelona con un galerista que se llama Jorge Alcolea y en Reus Oscar Pámies. Ellos eran los que vendían mi obra. Esta fórmula me funcionó hasta el 2007.

En ese momento, las galerías pasaron de vender a no hacerlo de un día para otro. Hubo un colapso. España pasó de pintar algo a no pintar nada a nivel internacional. El mercado del arte español dejó de interesar. ARCO sobrevivía gracias a subvenciones estatales. Mantuvo el tipo pero, la única salida para un pintor en España, era hablar inglés e irte a vivir fuera. A mí me pilla ya mayor. Era tremendamente difícil hacer ese salto. Llegó una crisis profunda con mis galeristas. Además de problemas personales. Como otras veces en la vida, un batiburrillo de diferentes circunstancias.

J.G.: Y volviste al cómic con *Speak low*.

J.M.: Sí, de repente se produjo una catarsis y empezó a salirme solo un guion, una historia, que es el *Speak Low*. Es una narración muy mágica: ese momento casi cósmico en el que confluyen el padre, el hijo y el nieto. Ese momento en que estamos todos en el mismo plano. Alcanzo la edad de mi padre cuando yo era joven. Mis hijos salen de la infancia y entran en la adolescencia y juventud. Se producen unos momentos de vivencias muy intensos que cuento en el cómic. Lo que explico, el linchamiento de un joven en una discoteca, existe de verdad y además por partida doble: le pasó a un amigo de mi hijo y dos años más tarde a mi propio hijo. Una violencia que no conocía y que de repente vives.

A partir de aquí empiezas a entender más cosas: el silencio de esa generación, la que protagoniza la Guerra Civil española.

Silencio y miedo, que tú vives cada día en casa pero que no entiendes. Aquella prudencia y aquella vida casi miserable, muy parca y sin ningún lujo. Todo eso contrastado con nuestra Transición, donde de repente empieza a entrar el lujo, el mercado español se abre y hay un consumo masivo casi de todo. Empiezo a hacer conexiones y reflexiones, y el fruto es la novela gráfica y el texto que la acompaña al final de la obra.

J.G.: ¿Crees que quizás la idea del “trazo” es la que pone en conexión tus trabajos en cómic y en pintura? [Muestro tres fragmentos: *Speak Low*; el cómic *Opisso* y *Dora* (1990); y el lienzo *San Antonio de la Florida* (2003), 76 × 112 cm].

J.M.: Has dado en el clavo de mi conflicto con la pintura, sin darte cuenta. Cuando quiero pasar a la pintura, lo que hago es echar una ojeada a cómo trabajaban los pintores, en concreto los impresionistas. No tenía ni idea de cómo radiografiar una obra de Velázquez. Ahora sí, pero en ese momento no. Lo más sencillo era el expresionismo alemán y el impresionismo francés. Miras cómo trabajaban y empiezas a encontrar conexiones con algunos pintores. Y por ejemplo a [Pierre] Bonnard [1867-1947] también lo entiendo, en el sentido de las texturas. El cómic es trazo y mancha, y si vas a color es iluminación pura y simple. Pero no hay lo que sí que existe en pintura, que es la “textura”. Ahora con los nuevos medios sí que puedes hacer texturas con el cómic, pero en ese momento no era posible.

Cuando yo miraba la pintura no tenía ni idea de cómo trabajarla. ¿Cómo hacerlo sin que sea una viñeta ampliada? El problema de nuestra generación es que muchos hacían viñetas ampliadas. Pintar es coger una tela, y empezar a hacer texturas, transparencias y capas. Para eso lo mejor es el óleo. Para mi, llegar a equilibrar el Montesol dibujante de cómic y el Montesol pintor, me ha costado veinte años más. El aprendizaje es aceptarse a uno mismo, y lo que me ocurría es

que no me reconocía con el Montesol de los setenta o de los ochenta cuando estaba pintando en los noventa. Con el paso de muchos años, en la madurez, todo encaja. Cuando abres un libro de apuntes tuyo y ves un trazo que en ese momento te parecía horroroso, ahora le ves la razón de ser. *Speak Low* me ayuda a encontrar ese equilibrio entre el dibujante de cómic y el pintor.

J.G.: Esa idea del trazo aparece también claramente en las vistas urbanas que realizas de Madrid y Barcelona. Terminando con el motivo que nos ha hecho reunirnos, la exposición que tenemos junto a nosotros ¿por qué planteas una muestra junto a la Asociación de enfermos de ELA? ¿Qué conexión tienes con la asociación?

J.M.: La relación con el ELA viene porque una persona vinculada a la asociación, cuyo hijo había muerto de la enfermedad, contacta conmigo a través de Facebook. Le había gustado *Speak Low* que, al fin y al cabo, trata también sobre la muerte de un hijo, y me propuso una colaboración entre la asociación y yo. Yo conocía al presidente de correos, al que le gustaba mi obra, y me dijo que había una galería muy bonita en el centro de Madrid.

J.G.: La comisaria de la muestra es María Dolores Jiménez-Blanco, profesora en la Universidad Complutense de Madrid.

J.M.: Sí, yo la conocía y fue la persona que vino al estudio y seleccionó las obras. Fue ella además la que me dijo: ¿por qué no pintas a Barcelona en blanco y negro y a Madrid en color? De ahí el contraste: Barcelona como los años de formación, Madrid como los de madurez. Barcelona ciudad leída y escrita, y Madrid ciudad vivida.

J.G.: ¿Por qué Barcelona como ciudad “leída y escrita”?

J.M.: Porque mi último viaje a Barcelona fue por el año 2014 o así. Me fui un rato con una amiga al Mirador del Alcalde en Montjuïc y realicé una serie de apuntes. Se ve el puerto, la zona franca y la cornisa del litoral donde han edificado el Hotel Vela [Hotel W Barcelona]. Y en Madrid siempre voy andando, es el Madrid de los bulevares, de la Calle Alcalá, de la zona centro, mezclado con el nuevo símbolo de Madrid que son las cuatro torres.

Me gustaría seguir pintando las dos ciudades, pero también depende de la demanda que tenga. De momento, creo que me centraré en seguir pintando Madrid, que es donde estoy viviendo.

J.G.: Algunas vistas de Madrid son ya míticas.

J.M.: Este cuadro [*Gran Vía* 195 × 195 cm Óleo / Tela] está hecho desde el mismo prisma que utilizó Antonio López en su famosa vista de la Gran Vía. Frente a su nivel de detalle, para mí la abstracción que planteo transmite también mucha información. Me interesa mucho cómo consigues de la abstracción hacer figuración. Gracias al gesto. Un poco como la pintura oriental. Fue precisamente la comisaria de la exposición la que me dijo que no trabajase tanto las obras, que las dejara insinuadas.

J.G.: Has añadido también la imagen de un toro, que sirve como carta de presentación a la muestra. Transmite mucha fuerza y potencia.

J.M.: De hecho, he vendido un toro parecido al que hay en la exposición, pero en otra posición, a un coleccionista de Estados Unidos. A través de una plataforma online. El público

conectó con la fuerza de la pintura incluso estando muy lejos.

J.G.: Pero sin duda lo que tanto tus cómics como tus pinturas transmiten es una sensación muy profunda de movimiento.

J.M.: Precisamente ayer me fijé en un detalle de un cuadro del Museo Thyssen-Bornemisza, que representa también Madrid. Aparece en un lado una figura que se repite, como si el pintor hubiese tomado apuntes del movimiento: de los diferentes pasos y giros de este personaje. Y piensas: ha hecho el desarrollo del movimiento. Había un director de cine portugués, José María Nunes [1930-2010], que decía que las cuevas de Altamira eran un cine, porque según dónde te pones y en función de la iluminación que pueda entrar, se ve movimiento. Yo me lo creo, siempre hay una búsqueda del movimiento, de la secuencia. El efecto que hace la luz al pasar por una ventana crea también movimiento. Igual que lo he visto yo lo ha visto el hombre primitivo. La naturaleza te lo enseña todo.

Formas de habitar y crecimiento de la ciudad.

1.- VIVIENDA: CONFIGURACION URBANA Y FORMAS DE HABITAR.

Al abordar el tema de la vivienda hay dos enfoques posibles: uno hace referencia a considerar el edificio de viviendas como configurador del espacio urbano de tal manera que su disposición determina su condición urbana, bien provocando

nuevos espacios o bien cerrando, complementando y dialogando con el entorno. A esta aproximación a la vivienda se corresponde con la escala urbana y su percepción.

La otra forma de abordar la vivienda es considerarla como el lugar donde se desarrolla la mayor parte de la actividad humana y por tanto requiere una especial atención porque desempeña un papel neurálgico en la convivencia del hombre. Esta concepción responde a la escala individual y de habitar.

Reflexionaremos sobre ambos enfoques para tener una visión sobre lo que la vivienda supone para nuestra sociedad.

Respecto de la escala urbana y su percepción. La geografía establece de antemano unas circunstancias topográficas y climáticas que a través de la disponibilidad de materiales. La forma de responder a factores naturales y técnicas constructivas constituyen las herramientas para el diseño arquitectónico.

Los proyectos implementados en escenarios urbanos se enfrentan a los antecedentes de la ciudad. El tiempo y el espacio, dos categorías que sirven para explicar toda realidad... Dos coordenadas que se entrecruzan para decir algo antes indefinido, inexistente.

Si el crecimiento de la ciudad se concibe como una unión entre tiempo (historia) y espacio (geografía) los elementos que la constituyen están sujetos a la forma en que crece.

Los diferentes escenarios del proyecto arquitectónico se componen tanto de un contexto como de un proceso de crecimiento urbano que condicionan el diseño de la construcción.

La manera que un proyecto se implanta en el solar define una serie de relaciones con el entorno que activan diversas formas de entender y reconfigurar el espacio urbano circundante.

Hay proyectos que con grandes intervenciones generan un nuevo paisaje en la ciudad. Otros responden al emplazamiento de forma precisa y austera o por contraste.

En algunos casos se debe tener en cuenta los espacios de transición entre lo público y lo privado... Los espacios comunes se convierten en un interesante recurso de diseño para estructurar innovadoras propuestas de construcciones.

La ciudad se concibe como suma de fragmentos diferentes, sin orden taxonómico, que no tienen por qué crear un todo homogéneo, aunque el todo exista: "No hay voluntad de crear un todo, sino dispersión enriquecida de obras y espacios diferentes casi autárquicos".

Los edificios son los toques cromáticos de una composición puntillista y el conjunto de esos toques cromáticos brinda una visión de la totalidad.

Existe la necesidad de agrupar viviendas como estrategia urbana sostenible y por ello los conjuntos multifamiliares son factores determinantes en la consolidación de las ciudades actuales. La vivienda colectiva es un reto que desencadena nuevos escenarios de diseño arquitectónico y de conformación de espacios urbanos.

Respecto a la escala individual y de habitar. Ante una sociedad cambiante, diversa y heterogénea, se necesitan propuestas actualizadas que logren adaptarse a las dinámicas que la propia sociedad determina. Nuevos retos de vivienda, nuevos diseños, nuevas formas de vivir...

Factores sociales, económicos así como individuales propugnan soluciones no estandarizadas. La reconfiguración del espacio interior exige la eliminación de todo tipo de jerarquía espacial de la casa. El concepto de vivienda flexible radica en el planteamiento de un espacio que permita la apropiación y utilización, por parte de distintos tipos de usuarios.

La flexibilidad interior como constante de diseño que pretende dar respuesta y solución a las tendencias de cambio de la sociedad. La casa debe ajustarse a usuarios específicos o bien permitir la constante reconfiguración de su estructura funcional.

Es necesario pues, conciliar los impulsos que dominan en la sociedad respecto del habitat: de un lado la estandarización de las necesidades de las viviendas en espacios funcionales, y de otro la diversidad de formas de habitar de la población (múltiple, cambiante, impredecible).

La falta de cultura de lo que representa la vivienda, nos ha sumergido en el concepto de vivienda mercancía. Es necesaria una masa crítica de usuarios para exigir unas moradas acordes con la heterogeneidad y diversidad de la sociedad actual.

2.- EXPOSICIÓN “COMMON HOUSING”.

La incidencia de la arquitectura doméstica en la sociedad es patente y palmaria. Estadísticamente los edificios residenciales dominan el panorama del escenario urbano, parece pertinente pues, la exposición “Common Housing, vivienda colectiva en Aragón 2000-2020”. Una exposición enmarcada dentro de la Semana de la Arquitectura de 2016, como una actividad más, que se expondrá en las otras dos ciudades aragonesas en próximas ediciones. En la actualidad se expone en la sede del Colegio de Arquitectos de Zaragoza hasta finales de febrero de 2017.

Una selección de treinta proyectos de viviendas realizados en Aragón en pleno siglo XXI constituye el corpus de la exposición. El objetivo es doble: por un lado poner en valor la “arquitectura cotidiana”, cuya arquitectura es capaz de sintetizar mediante el conocimiento, soluciones que mejoran la calidad de vida de las personas. Esa arquitectura que visualizamos paseando diariamente y forma parte de nuestra

convivencia habitual y a la que muchas veces somos ajenos. Y de otro, mostrar el nivel de arquitectura domestica que existe en nuestra comunidad y que no tiene que envidiar al de otras partes de España, mostrando a través de eso edificios seleccionados un elevado grado de creatividad, un fuerte compromiso social y una sensibilidad con el entorno urbano. Los proyectos se han seleccionado en relación con el aporte urbano que pueden realizar como fichas que construyen una ciudad y no con unidades aisladas que desconocen el lugar donde se insertan. En definitiva construcciones que hacen ciudad.

Los comisarios, Nacho González, Jaime Magen, Marta Quintilla y Carlos Buil, han establecido un relato distribuido en seis capítulos o ambientes, que atiende a las diferentes casuísticas de su ubicación fundamentalmente.

1) “Vivir juntos / Materiales de lo colectivo”: Explica los diferentes materiales y texturas que conforman la piel del edificio. La envolvente como piel de revestimiento de la edificación. Es un elemento a través del cual el proyecto arquitectónico interactúa con su contexto y trabaja como punto de unión entre el exterior y el interior. La reflexión sobre como recubrir la superficie de una construcción es atemporal, ya que está presente a lo largo de la historia de la arquitectura.

2) “Reutilizar lo construido / Implantes ciudadanos”: Nos pone ejemplos de actuaciones en el Casco Histórico. Esos vacios-solares existentes que se colmatan con nuevas edificaciones. Estas construcciones son capaces de actuar como revitalizadoras del entorno crear el efecto de mancha de aceite. Y que revitalizan las zonas degradadas mediante la resiliencia y la gentrificación.

3) “Construir la trama / Piezas exentas”; aquellas tipologías constructivas que constituyen una unidad arquitectónica independiente. Son piezas urbanas que conforman

unidades arquitectónicas independientes y que le confieren un carácter de singularidad.

4) “Configurar espacios de relación / Perímetros residenciales”; tiene en cuenta los espacios de transición entre lo público y privado, generando unos espacios de relación social que se convierten en un interesante recurso de diseño. Generan espacios de relación que trascienden la propia comunidad transformándose en auténticos nodos de actividad tanto cultural, social como económica.

5) “Trazar los límites / Bordes urbanos”: Son piezas construidas en los bordes de la ciudad, río, y que tienen esa doble condición: de escala urbana-paisajística y de escala arquitectónica. Perfilan un sky line que singularizan las riberas y mejoran su condición paisajística

6) “Extender la ciudad / Agrupaciones periféricas”: Son el conjunto de viviendas que se ubican en barrios de nueva creación, como Valdespartera, que conforman el nuevo crecimiento de la ciudad. Barrios de nueva creación con criterios especiales como la sostenibilidad unido a la calidad de diseño. Hablamos de que la eficiencia no es solamente un ahorro energético sino también de recursos económicos, sociales y políticos.

En este caso la selección del amplio repertorio de obras definen tipologías atendiendo a su enclave urbano y su valor patrimonial-arquitectónico. Hemos comentado que no se entiende, ni se puede desligar, la arquitectura que configura el urbanismo de los espacios urbanos. Por eso esos seis ámbitos expresan diferentes tipologías o formas de organizar los bloques de viviendas y su incidencia en los espacios públicos. La disposición de los edificios configuran y determinan su condición urbana, o bien provocando nuevos espacios urbanos, o bien cerrando, completando y dialogando con el entorno.

Esta exposición se recogerá en la publicación de un libro analógico y digital, que recopila todo el material de esta muestra y que estará disponible próximamente.

3.- EXPOGRAFIA.-

Otro aspecto a reseñar es la expografía. En 1968 Marshall McLugahn sentenciaba que “el mensaje está en el medio”. Tan importante es lo que se quiere comunicar como la eficacia del medio para hacerlo. Una serie de paneles de chapa barnizada de 200 x 50 cm. en donde se colocan los diferentes datos de los edificios seleccionados. Planimetría que aporta información sobre las tipologías de las viviendas así como de su situación urbana y se complementa con una serie de imágenes que añaden unos datos visuales básicos para la total comprensión del edificio. Estos paneles se agrupan de tres en tres, conformando un prisma triangular, lo cual les confiere estabilidad estructural. Para permanecer verticales y “entrelazados” se han utilizado imanes. Este sistema, a base de la estandarización mediante módulos, permite una gran versatilidad y facilidad para configurar otras distribuciones y agrupaciones, así como la facilidad para su almacenaje mediante apilamiento individual una vez desmontados, circunstancia muy rápida puesto que no existe ningún elemento de ensamblaje que dilataría su desmontaje. Además es totalmente reutilizable para otras exposiciones. Otro de los grandes aciertos de esta exposición.