

MEMORIA DE LA DEFENSA

26.03-26.09.2021



ARQUITEC- TURAS FÍSICAS Y MENTALES

MEMORIA DE LA DEFENSA: ARQUITECTURAS FÍSICAS Y MENTALES

Imma Prieto y Pilar Rubí

Pensar en un lugar como espacio singular y concreto origina, en buena medida, algunos de los principios arquitectónicos. Si atendemos a la posibilidad de fraccionar el espacio, la existencia de puntos singulares aumenta de un modo considerable. A través de la idea del *locus*¹ esta relación se acentúa notablemente y nos acerca a algunos de los conceptos que se plantean en este proyecto. Siguiendo la estela de Aldo Rossi, al pensar en cierto tipo de funcionalismo, en el monumento o su contrario y, sobre todo, en la recuperación del valor de la memoria colectiva son algunos de los ejes que dan forma a esta exposición. Proponemos un recorrido que parte de la ambivalencia del tiempo y el espacio: regresar al siglo XIII sin movernos del lugar en el que estamos o situarnos en Palestina, Kosovo o Nueva York manteniéndonos en nuestra contemporaneidad es la forma mediante la que nos acercamos a una reflexión que señala, de nuevo, a esas grietas urbanas, físicas y geográficas que constituyen la fractura que designa esas fronteras visibles e invisibles de nuestro tiempo. Una vez más se abre ante nosotros el abismo que separa lo político de lo social o, dicho de otro modo, se da visibilidad a la separación existente entre el sistema que nos cosifica y los derechos humanos.

En el mundo clásico la elección de un lugar estaba gobernada por el *genius loci*, una especie de divinidad que presidía todo aquello que acontecía. Así se justificaba el porqué de

Antoni Muntadas, *Closed/Locked*, 2020. 60 fotografías impresas sobre madera, 30 fotografías de 29,7 × 42 cm c/u y 30 fotografías de 42 × 29,7 cm c/u. Periódico con una selección de fotografías *Closed/Locked*, 2020, de Muntadas con fragmentos de textos de Beatriz Colomina. 21,7 × 42 cm c/u. Tirada: 20.000 ejemplares. Cortesía del artista

1. Aldo Rossi analiza el concepto a partir de la relación que este designa entre una situación local y las construcciones que albergan en el lugar. Ver Rossi, A. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

construir en un lugar específico un templo o la misma ciudad. Este espíritu era el encargado de la protección del espacio. Una función que nos permite acercarnos a una necesidad en torno a la defensa. ¿De qué nos tenemos que proteger? ¿De qué o de quién nos defendemos?

Muchas ciudades conservan aún los vestigios de sus antiguas murallas, elementos de protección y defensa frente a las posibles amenazas externas, testimonios de un pasado que quebraron las corrientes higienistas del siglo XIX para oxigenar los centros históricos, ordenar y esponjar el tejido urbano, que se expandiría imparable durante el siglo posterior. Desplazadas de su uso, devienen, en su mayoría, parte del entorno patrimonial que configura una escenografía presentada ahora como atractivo turístico. Esto mismo es lo que define y da nombre al lugar que habitamos² hoy. Es Baluard Museu se construye sobre una estructura defensiva y sus paredes están literalmente integradas en el conjunto arquitectónico de la antigua fortificación de Palma.

De algún modo, estamos apuntando a la arquitectura de defensa, y a pesar de que en el lugar donde se levantaron murallas actualmente hay un museo, el muro como elemento defensivo sigue hoy vigente. ¿Es legítimo en la actualidad hablar de arquitectura defensiva? ¿Hay alguna relación entre las murallas medievales, el muro que separa Palestina e Israel o las alambradas de Ceuta y Melilla?

Nuestro presente se caracteriza por una considerable multiplicación de fronteras y estructuras de separación: en 1989, con el derribo del Muro de Berlín, se contaban seis; hoy, en 2021, con una creciente militarización de los pasos limítrofes, se cuentan sesenta y tres. Un muro hace referencia a cualquier estructura de ruptura, visible e invisible, que genera un límite, una frontera que puede ser física, geográfica o cultural.

2. Nos referimos a habitar y no a ocupar, apelando a la función intrínseca que tiene el museo entendido como espacio al servicio de la sociedad. El museo es y ha de erigirse en espacio que promueve que las personas puedan ser.

«Memoria de la defensa: arquitecturas físicas y mentales» pretende abrir una reflexión desde nuestra contemporaneidad en torno a la necesidad de introducir elementos arquitectónicos, literales y figurados, con el fin de justificar acciones políticas que auguren protección. Siguiendo este planteamiento, acercamos las preguntas al objeto que trunca nuestra seguridad, e incidimos: ¿de qué o de quién nos protegemos?

La exposición se organiza en tres áreas diferenciadas que permiten ahondar en la dicotomía que se cierne sobre los motivos por los que se construyen estructuras de defensa. Como se subraya a lo largo del recorrido expositivo, aquello de lo que solemos defendernos no tiene que ver con la agresión física, sino más bien con el miedo que provoca la cercanía y la asimilación de ideas ajenas o, mejor dicho, con aquello que puede modificar nuestros modos de pensar y hacer.

La muestra presenta un primer espacio que, a modo de introducción, engloba obras que nos acercan a distintos momentos históricos en los que, por un lado, se refleja la necesidad de levantar fortificaciones y, por el otro, permite plantearnos cómo las conexiones con el pasado son más de las que imaginamos. El fresco de la Conquista de Mallorca del siglo XIII, reproducido por primera vez para la exposición, pone de manifiesto contradicciones. ¿A quién defiende la muralla? La isla llevaba más de tres siglos de dominación musulmana cuando fue asaltada por intereses políticos y comerciales, en nombre de la religión/cristiandad. Mercaderes catalanes y provenzales competían con los mallorquines. Las Islas Baleares eran consideradas un nido de piratas y corsarios que dificultaban las transacciones con el norte de África y el resto del área mediterránea. La conquista fue una acción de represalia, pero representó el inicio de una campaña de expansión para obtener el monopolio comercial con Siria y Alejandría y potenciar los intercambios con Italia y el Mediterráneo. En las pinturas vemos cómo los pobladores árabes se defienden del asalto de los guerreros cristianos desde las torres de la muralla. ¿Cuál es su relato? ¿Quién se

protege del otro? ¿Quién es el otro? Su punto de vista fue obviado por la cosmovisión eurocéntrica que nos dejaron, en este caso, las crónicas del momento.

Solo en textos muy posteriores, ya en el siglo XX, como *Las cruzadas vistas por los árabes*, se recoge el testimonio de los historiadores coetáneos con el fin de devolvernos esa visión-otra y concluir que en esos siglos se dio forma a Occidente y al mundo árabe, y que ese devenir ha condicionado y sigue condicionando sus relaciones. Maalouf afirma: «Oriente sigue viendo a Occidente como un enemigo natural. Cualquier acto hostil contra los occidentales —sea político, militar o relacionado con el petróleo— no es más que una legítima revancha».

Nos interesa dar visibilidad a la contradicción y a la paradoja que caracteriza la historia. Presentamos un recorrido que nos acerca a Frantz Fanon, reconociéndonos herederos de acciones colonialistas y de ocupación. Pensar nuestra identidad a partir de gestos que enarbolan defensa y esconden destrucción. Pensar Occidente desde más allá del muro es asumir que una parte de nuestra historia se nutre de invenciones interesadas, afirmaciones supremacistas y, especialmente, de sucesos silenciados.

A través de planos, mapas y fotografías de distintas épocas nos aproximamos a escenarios en los que el miedo al otro se hace presente. No es complicado desde el tiempo actual visualizar contextos configurados desde la restricción y la desunión. La pandemia genera la fragmentación del sentido de comunidad y acelera los procesos de aislamiento e individualismo, conectándonos de nuevo a un pasado en el que numerosas enfermedades, como la peste o la gripe, asolaron el mundo conocido. Hoy hablamos de cordones sanitarios, de confinamientos perimetrales en los barrios de nuestras ciudades, pero también entonces se construyeron los *lazarets*,³ como el que puede distinguirse muy

3. Recintos o construcciones para separar a las personas enfermas de las sanas.

cerca de la ciudad constreñida en su cinturón amurallado y que queda representado en el cuadro que conmemora la epidemia de 1652 en Mallorca, presidido por la figura alegórica del esqueleto con la guadaña que anuncia la muerte. Por otra parte, una cartografía anónima de 1776 nos muestra las posiciones de los barcos en cuarentena frente al puerto de Palma. Estos materiales, junto a una serie de documentos procedentes, en su mayoría, del Archivo Intermedio Militar de Baleares, trazan diversos escenarios en los que la arquitectura se expande bajo la funcionalidad del *locus* que anunciábamos al inicio de este texto.

El contrapunto contemporáneo a la primera parte del recorrido expositivo lo introducen las obras de Jorge García, quien unifica pasado y presente a través de la construcción de las plantas de baluartes y bastiones medievales, aportando una mirada crítica que aborda el impacto de las estructuras de poder en los procesos de relación con nosotros mismos y con todo aquello que nos rodea.

El muro reaparece en el segundo ámbito del recorrido planteando el doble juego que se esconde tras antiguas fortificaciones, actuales búnkeres y prisiones. Los barrotes de *M131* nos acercan al realismo político de Juan Genovés, mediante el que da visibilidad a una multitud que huye y denuncia la dictadura española. Genovés no solo refleja la incomodidad y el miedo de la sociedad española durante el franquismo, sino que introduce cómo los elementos arquitectónicos devienen emblema de la represión. Peter Halley, en *Six Prisons* [Seis prisiones], utiliza la geometría y el color para plantear el espacio-tiempo de nuestra sociedad en clave antropológica, y critica el orden político-social asfixiante y oclusivo en el que vivimos. Sus formas rectilíneas son la correspondencia plástica de la complejidad de nuestro paisaje urbano: celdas sin conexión, que no tienen entrada ni salida, como lo han sido nuestros propios domicilios en tiempos de confinamiento, como lo son también algunas arquitecturas destinadas a la clase obrera o, especialmente, la arquitectura pensada como cárcel.

Este ámbito se cierra con el proyecto que ha desarrollado el departamento de educación del Museo. Para ello, no solo se vuelve a incidir en el lugar desde el que se habla, sino que se ha recogido el testimonio de diferentes personas que han vivido las transformaciones de este espacio y de sus alrededores. De murallas, a hospital, cuartel y, ahora, museo. Personas que hicieron el servicio militar aquí, historiadores que han luchado en defensa de la memoria del barrio y testimonios que recuerdan la crudeza de la guerra. La muestra incide en la necesidad de mantener viva la memoria, así como de conservarla y reactivarla.

El tercer espacio se compone de un conjunto de instalaciones y propuestas videográficas. Profundizamos en la arquitectura defensiva desplazándonos a territorios que han vivido recientes conflictos armados: de Oriente Medio a Kosovo. Subrayamos la importancia de reconocer que hay muchos modos de militarizar un estado, sin que este se defina como tal, en nombre de la defensa si se asegura la legitimidad para la destrucción.

Lida Abdul filma los suburbios de Kabul en 2006. Aparece el paisaje árido y desolado de posguerra después de la caída del régimen talibán cinco años atrás. Las ruinas son consecuencia de las guerras sucesivas. El título, *War Games (what I saw)* [Juegos de guerra (lo que vi)], se refiere a eso, a lo que queda de su país después de la guerra. La fuerza destructiva ejercida sobre la arquitectura tiene su paralelo en la que se ejerce sobre la población. El pueblo afgano debe reconstruir los edificios, levantar los muros derribados, en un clima de precariedad e inestabilidad política. Cada fragmento de ruina apela a lo vulnerable como emblema actual.

Sin olvidar que, siempre y sin excepción, la realidad es la suma de relatos y experiencias individuales, Roy Dib nos plantea un escenario similar y nos acerca al Líbano. Si, por un lado, reaparecen fronteras y muros entre Líbano, Palestina e Israel, por otro nos acercamos al encarcelamiento en el que vive una pareja. En *Mondial 2010*, dos amantes libaneses relatan su viaje con una cámara mientras recorren la carretera

hacia la ciudad palestina de Ramala. En un escenario donde la homosexualidad es un delito y, además, se prohíbe cualquier interacción con ciudadanos de estados enemigos, el viaje de personas del Líbano a Israel o a los territorios palestinos es sinónimo de muerte. Dib reivindica esas fronteras invisibles que siguen formando parte de muchas sociedades actuales. Queremos escuchar, como diría Gayatri Spivak, las voces que existen al otro lado del muro.

A su vez, Marwa Arsanios nos habla de estrategias ecofeministas de subsistencia en el marco de las experiencias colaborativas. Nos acerca a una aldea para mujeres, en el norte de Siria (Rojava), que extiende su trabajo a una cooperativa agrícola cercana a la frontera con Líbano, centrándose en los diversos aspectos que ofrece esta alternativa económica y social en una zona de tensión. Afloran grietas nutridas por la brecha, no solo económica, sino también de género. ¿Puede la mujer en esos territorios ser autosuficiente?

Siguiendo este mosaico audiovisual, en *Starfighter*, Wolf Vostell critica las políticas de rearme defensivo en la Alemania Occidental y su alineación político-militar con la OTAN. Se bautizó como *Starfighter* al caza que se comercializó en todo el mundo para ayudar a contrarrestar el poder militar de la Unión Soviética y sus aliados comunistas. Fue identificado con la corrupción de Alemania Occidental después de revelarse que se habían pagado sobornos a los funcionarios del gobierno durante las negociaciones de venta. La tecnología militar puede levantar muros de defensa y supuesta protección, desde el armamento hasta las infraestructuras, que obedecen en algunos casos a intereses político-estratégicos y comerciales, y que permanecen más allá de los conflictos. Vostell nos acerca a otra tensión histórica, la de la Guerra Fría, también entre dos bloques separados por sistemas económico-defensivos. Finalmente, *El Imperio de la Ley*, de Daniela Ortiz, establece un diálogo directo entre las relaciones existentes entre el colonialismo y la ocupación (o usurpación), y las arquitecturas y estructuras de poder.

My Apologies to Time 3 [Mis disculpas al tiempo 3] (2016), de Kemang Wa Lehulere, convierte viejos pupitres escolares en una serie de pajareras conectadas mediante tuberías de acero. Wa Lehulere apela a los espacios de domesticación y presenta las pajareras como microespacios que modelan la tensión inherente entre la idea de seguridad y la de cautiverio. El artista establece paralelismos entre el mimetismo del loro gris africano, que imita el habla humana, y las formas con las que algunas instituciones educativas funcionan. Se establece una paradoja entre educación y adoctrinamiento, conducta y vigilancia, que acentúa los instrumentos ideológicos que condicionan pensamiento y comportamiento.

Pensar las relaciones y denuncias que Foucault apuntó en *Vigilar y castigar* nos introduce en algunas de las ideas que nutren el trabajo de Wa Lehulere, Halilaj o M^a Jesús González y Patricia Gómez. ¿Qué vínculo hay entre un baluarte, una cárcel y una escuela?

En clara alusión a esa suspensión del tiempo vivido, Halilaj cuelga sus esculturas en el vacío y materializa la memoria infantil. Sus piezas habitan el espacio a partir de una poética punzante, transformando las huellas que quedaron en las pizarras, tras ser bombardeadas, en una escultura de hierro. Signos y garabatos que no volverán, y que ahora se erigen contra el olvido. Creación como símbolo que apela a los deseos olvidados de los niños que han vivido guerras, exilios y conflictos geopolíticos. Como los que le afectaron a él mismo en Kosovo. De ahí que su estructura recurra a ese trazo libre y abstracto, lejos de la rigidez racionalista y militar.

Cerramos la exposición con tres propuestas que inciden en la dicotomía espacio/tiempo: una obra que nos devuelve al espacio municipal, en concreto, a su antigua prisión; una propuesta que, a pesar de situarse en Nueva York, empezó a desarrollarse en 2020 y, probablemente, aún siga su curso; y, por último, una instalación atemporal que recoge la historia de la alambrada.

¿Qué queda de sus moradores cuando se abandona una cárcel? La huella del tiempo de reclusión puede generar un archivo físico que contenga la memoria de la prisión y de sus internos. Sobre estos supuestos han trabajado el dúo González y Gómez en *Las 7 puertas* (2011), generando el testimonio de quienes quedan silenciados tras los muros punitivos de una prisión. Su tiempo vivido permanece, igual que los trazos de Halilaj, en suspensión.

Pensar en la fuerza simbólica de la alambrada nos sitúa en un espacio que va más allá del muro o la frontera, es apuntar directamente a la herida y a la violencia que no queremos reconocer. Es asumir que el mero intento de cruzar la línea divisoria conlleva, de modo implícito, sangre, punición y, quizá, muerte. Mounir Fatmi abre el debate en torno a los elementos que aún hoy se utilizan en muchos pasos fronterizos y apunta a la necesidad, si queremos creer que tenemos algún respeto a la vida, de prohibirlos. Desde el momento en que permitimos que dichos materiales se utilicen en espacios públicos, no hablamos de una frontera entre una cultura y otra, hablamos de fronteras entre la vida y la muerte.

Closed/Locked, de Antoni Muntadas, llevada a cabo durante el confinamiento en Nueva York, vuelve a incidir en la contradicción y la paradoja. De hecho, escribimos estas líneas rodeadas de mascarillas, desinfectantes y toques de queda. Cerramos las puertas al virus como enfermedad, cierto, pero a través de amables carteles y simpáticos letreros: 'We hope to see you soon'. Contrariamente, sellamos y atrincheramos nuestras calles ante las vindicaciones llevadas a cabo durante el Black Lives Matter y podríamos expandirlo a tantas otras manifestaciones que reivindican otros modos de hacer y una transformación del sistema *ipso facto*. El miedo a las ideas se desvela, de nuevo, con contundencia. ¿Hasta cuándo necesitaremos protección ante las voces críticas y el pensamiento del otro? ¿Hasta cuándo el miedo a la escucha de la diferencia? Motivo, al fin y al cabo, que subyace en los cimientos de toda arquitectura de defensa.

En un momento en el que los museos son y han de erigirse en espacios de encuentro y acogida, de cuidado y afectos, hay que pensar qué estructuras físicas y mentales bloquean la posibilidad de convertirse en comunidad. Abrir espacios de inclusión a través de alternativas que nutran la multiplicidad de microresistencias, con el fin de frenar y destruir la fragmentación del tejido social en cualquier latitud, estructura sistémica y arquitectónica.

Bibliografía

- Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de cultura económica, 2018.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Fondo de cultura económica, 2018.
- Maalouf, Amin. *Las cruzadas vistas por los árabes*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Razac, Olivier. *Histoire politique du barbelé*. París: Flammarion, 2009.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Spivak, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2015.
- Weizman, Eyal. *Arquitectura forense. Violencia en el umbral de detectabilidad*. Madrid: Bartlebooth, 2020.



Maestro de la conquista de Mallorca, *Assalt a la ciutat de Mallorca i campament de Jaume I* [Asalto a la ciudad de Mallorca y campamento de Jaume I], 1285-1290. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Verdadera planta de Mallorca y siti axí la planta vella com encara la Fortificació fabricada y senyada per lo Capità Fertin (...). Treta dita planta justa y recta ut jacet per mi Antoni Verger (...), 1596. Procedencia: Consejo de Aragón, Leg. 985. Manuscrito en tinta sobre papel, color, 36 × 51 cm. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo de la Corona de Aragón





Leo Gestel, *Haven Palma* [Puerto de Palma], 1914.
Carboncillo sobre papel, 100 × 92 cm. Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, depósito Colección Serra



Jorge García, *Arquitectura de defensa I, II y III*, 2015. Hierro
pintado y acero inoxidable pulido, 21 × 23 × 23 cm; 21 × 25 × 25 cm;
21 × 28 × 28 cm. Edición: 2/2. Cortesía del artista

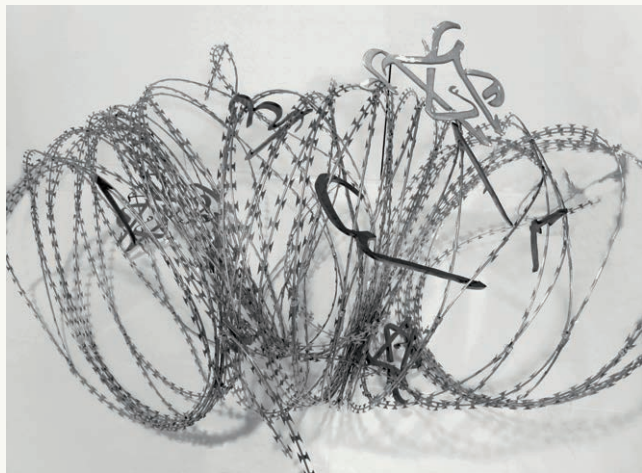


Roy Dib, *Mondial 2010*, 2014 (fotograma del vídeo). Vídeo, monocal, color, sonido. Duración: 19' 30". Cortesía del artista y Galerie Tanit, Beirut

Lida Abdul, *War Games (what I saw)* [Juegos de guerra (lo que vi)], 2006 (fotograma del vídeo). Vídeo. Película de 16 mm transferida a DVD. Duración: 5'. Edición: 1/5. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Marwa Arsanios, *Who is afraid of ideology? Part II* [¿Quién teme a la ideología? Parte II], 2019 (fotograma del vídeo). Vídeo, monocal, sonido. Duración: 28'. Edición: 5+2 P.A. Cortesía de la artista y mor charpentier



Mounir Fatmi, *All that I lost* [Todo lo que perdí], 2019.
Alambre de espino y caligrafías metálicas. Dimensiones
variables. Edición: 1/5 + P.A. Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, depósito colección del artista

Petrit Halilaj, *Abetare (Fook)*, 2015. Acero, 60×180×20 cm.
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma,
depósito colección particular



Patricia Gómez y Mª Jesús González, *Las 7 puertas*, 2011-2013.
Incisión sobre puertas de hierro / Arranque mural sobre
tela negra de algodón de 2,80×17 m. Cortesía de las artistas
y Galería 1 Mira Madrid



Antoni Muntadas, *Closed/Locked*, 2020. 60 fotografías impresas sobre madera, 30 fotografías de 29,7 × 42 cm c/u y 30 fotografías de 42 × 29,7 cm c/u. Periódico con una selección de fotografías *Closed/Locked*, 2020, de Muntadas con fragmentos de textos de Beatriz Colomina. 21,7 × 42 cm c/u. Tirada: 20.000 ejemplares. Cortesía del artista

NOSOTROS SOMOS LOS OTROS

Fernando Gómez de la Cuesta

En muchos de sus ensayos, Paul Virilio desarrolló un cuerpo teórico en el que argumentaba, entre otras cuestiones, cómo los proyectos y las tecnologías militares se convierten en elementos fundamentales para el impulso de la historia, para condicionar y dirigir el comportamiento social o, de una forma más concreta, para influir en la arquitectura, en el urbanismo, en su diseño y en su organización.¹ Es cierto que ese gesto tan humano de proyectar y edificar cualquier estructura habitable lleva implícitos muchos de los deseos y de los miedos que el ser padece: un anhelo de protección, de seguridad y de refugio que se materializa en una suerte de arquitecturas elementales que pretenden aminorar el frío, cortar los vientos, evitar que la lluvia nos cale, impedir la enfermedad, conservar el alimento, pero que también se encargan de defendernos del ataque directo del enemigo, de disuadir a las fieras, de protegernos del otro, de guarecernos de todo aquello que desconocemos y que nos infunde temor.² Desde la cueva prehistórica escarbada con las manos, desde aquel cobijo precario que se construye acumulando piedras con la fuerza de los brazos y alguna rudimentaria herramienta, nuestros refugios

1. Entre otros, se pueden consultar, Virilio, Paul: «L'espace militaire». *Bunker Archéologie*. París: Centre Georges Pompidou, 1975; «El inmaterial de guerra». *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós, 1997; *Velocidad y política*. Buenos Aires: La marca, 2006.

2. «Sabemos que la arquitectura es, desde los comienzos, la materialización de un deseo dramático de protección y seguridad, una respuesta pánica con respecto al otro que nos parece, en nuestro delirio, destructivo y siempre letal [...] una de las más contundentes manifestaciones de ese miedo al otro que está a punto de aparecer». En: Castro Flórez, Fernando. *Rosell Meseguer. Bateria de Cenizas. Metodología de la Defensa II*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena. Concejalía de Cultura, 2005, p. 7.

han ido evolucionando a medida que mutaban todos esos peligros de los que queríamos mantenernos a salvo.

Las tipologías constructivas básicas han experimentado un proceso de expansión que las ha hecho progresar desde la caverna, la choza, la cabaña, la casa, hasta conformar la aldea, el pueblo, y alrededor de ellas, la empalizada, la barrera, el muro, siempre buscando el emplazamiento más protegido o aquella cota desde donde otear el horizonte para divisar al adversario con tiempo. Allí surgieron los castillos y se extendió la ciudad al amparo de unas murallas de trazado intelectual, simbólico,³ cada vez más extensas, con sus paseos de ronda como circuito de vigilancia, con sus garitas como nódulo de control y con unas torres que también aumentaron de tamaño a medida que la ingeniería bélica avanzaba, debiendo albergar artefactos militares de mayor envergadura o repeler una artillería cada vez más pesada, convirtiéndose en baluartes defensivos, en imponentes bastiones cuyo perfil arrogante y disuasorio se erige desde diferentes puntos estratégicos para defenderse de una amenaza tan poderosa como ellos. Una época donde la protección es material, frontal y directa, en la que al peligro se le antepone la masa más rotunda posible, la más gruesa, la más alta, la más dura, la más difícil de sortear, aquella que impide el acceso físico al enemigo y el alcance certero de sus proyectiles parabólicos.

3. «Las murallas, elementos arquitectónicos que caracterizaron a las ciudades premodernas, además de su evidente función de defensa militar y garantía de la paz civil, que tan útil resultó durante la Edad Media, satisfacen la función simbólica de diferenciación de la barbarie. La ciudad antigua asienta su propia fundación sobre este mito de los bárbaros, y la muralla es el símbolo arquitectónico que expresa la voluntad de la ciudad de “dejar fuera” un tipo de existencia salvaje e insoportable». En: Pardo, José Luis. «La ciudad sitiada. Guerra y urbanismo en el siglo XX». *Pensar, construir, habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2000, p. 124.

Pero el misil contemporáneo y las máquinas de guerra actuales fueron ganando velocidad, fueron cobrando altura, fueron ampliando sus posibilidades y alcanzando una perspectiva cenital y omnividente que se acerca a la tiranía del control absoluto.⁴ En términos de esa dromología que tan bien articuló el propio Virilio, estas fueron algunas de las causas que ocasionaron «la desaparición progresiva de las murallas, de los escudos macizos, la desintegración de las formaciones de combate en unidades pequeñas menos vulnerables, una desmaterialización que afectará entonces al ejército y a su exhibición, al fuerte y a la villa fortificada, a la tropa y al tropero».⁵ Aquello que nos inquietaba, nuestros miedos difícilmente superables, empezaron a perder la escala humana, el pánico fue otro, y estas arquitecturas defensivas, cada vez más expandidas, sufrieron un proceso inverso de concentración, de introversión, se cerraron, se enterraron, se bunkerizaron, el terror pasó a ser nuclear, celular, de armas de destrucción masiva, atómicas, químicas, biológicas, la supervivencia no era evitar el disparo o la explosión, sino que se trataba, nada más y nada menos, de sobrevivir al apocalipsis, al holocausto,

4. «Muchas de las vistas aéreas, imágenes de Google Maps y panorámicas de vigilancia no retratan un suelo estable. Así como la perspectiva lineal definía un observador y un horizonte estables e imaginarios, la perspectiva desde arriba establece un observador flotante imaginario y un suelo estable imaginario. Esto crea una nueva normalidad visual cómodamente integrada en la tecnología de la vigilancia donde la antigua distinción entre el objeto y el sujeto se exagera y se convierte en la mirada unidireccional que los superiores lanzan a los inferiores, una visión hacia abajo desde arriba. Además, el desplazamiento de la perspectiva crea una mirada incorpórea y controlada a distancia, gestionada externamente por máquinas y por otros objetos». En: Steyerl, Hito. «En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical». *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 15-16.

5. Virilio, Paul. «El inmaterial de guerra». *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós, 1997, p. 177.

a la extinción de la especie, un proceso diabólico iniciado por «los otros» pero que nos afectaría a «todos».

Sin embargo, este conflicto fundamentado en una política de bloques adversos, de los unos contra los otros, de los «buenos» y de los «malos», del ataque y la defensa, siempre convivió con otro temor más próximo, más interno, un pavor que se ha ido situando, en un avance constante, desasosegante y enmascarado, como una de las primeras preocupaciones que padecemos. Ahora nuestros principales miedos están junto a nosotros, a nuestro lado, emanan de personas con las que convivimos, que conocemos. ¿Qué ocurre entonces cuando la brutalidad salvaje no está «fuera» sino «dentro»? ¿Qué sucede con todos esos temores intramuros que se refieren a lo indiscriminado del terrorismo, a la masacre, a la matanza, al asesinato, a la violación, a la agresión, al contagio, a la enfermedad y a su transmisión?⁶ De nuevo, nuestras arquitecturas y el urbanismo que las ordena va reflejando ese cambio de sensibilidad sobre lo que nos preocupa, las ciudades se vuelven cada vez más ortogonales, ordenadas y asépticas, las calles son más amplias, la luz lo ilumina todo mientras las cámaras lo graban, nuestras casas se convierten en estructuras de cristal que permiten el paso de la mirada, censadas, controladas. Unos espacios que nos obligan a exhibir nuestras conductas, nuestros comportamientos, nuestros actos, nuestras propias vidas privadas.⁷

6. Cuando la especie humana logró alcanzar la supremacía absoluta e incuestionable, nuestras dosis de agresividad esencial que, hasta ese día, estaban canalizadas mediante una violencia extra-específica que ya resultaba inútil, cambió de orientación hacia lo intraespecífico e igualmente inútil. El hombre se convirtió en algo peor que un lobo para el hombre, puesto que esa violencia podía no tener ninguna utilidad, sólo el hombre puede permitirse ser cruel, fabricando armas artificiales que, al no ser un producto de la naturaleza, tampoco poseen mecanismos de inhibición natural, cfr. en José Luis Pardo, *op. cit.* [nota 3], p. 125.

7. «El orden público reinará si distribuimos cuidadosamente nuestro tiempo y espacio humanos con una regulación severa

La muralla, como elemento histórico de cualidades opacas, adolece de la transparencia requerida por el control y la seguridad al que nos somete esta era de la vigilancia, una carencia por la que sufre un proceso de degradación que gira alrededor de la demolición, la tematización turística y el olvido.⁸ Mario Benedetti decía que «el olvido está lleno de memoria»,⁹ mientras que Fernando Castro Flórez señala que «en esas fortificaciones vacías, en esa memoria ruinosa, aparece una belleza desconcertante, la posibilidad de habitar y meditar allí donde todo estaba preparado para desplegar la violencia».¹⁰ En base a ideas como esa y gracias a que la rotundidad material de estas construcciones impidió, en algunos casos, su destrucción total,¹¹ todo ello unido a una

del tránsito; si estamos atentos a los horarios, a los sistemas de alineamiento de señales; si por medio de un ambiente normalizado la ciudad entera se vuelve transparente, esto es, familiar al ojo del policía». Escrito de 1749 de un oficial de policía francés, citado por Paul Virilio y recogido en: Portillo Aldana, Eloy. *Velocidad, tecnología, sociedad y poder en la obra de Paul Virilio y en su crítica*. Madrid: UPM. EUIT Telecomunicación, 2010, p. 22.

8. «En tanto ruinas, estos fragmentos de un orden militarizado alegorizan mundos —diríamos casi también climas— contruidos y luego sobrepasados por la dinámica invisibilizadora de lo histórico, que los relega, y los condena, fatal y retóricamente, a la asignificación, a la intranscendencia; mientras se convierten en objeto puro de una demolición inconsiderada, una vez que se los ha utilizado largamente, exprimiéndolos en su tarea de impartimiento de la muerte». En: Flor, Fernando R. de la. *Blocao. Arquitecturas de la Era de la Violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 29.

9. Benedetti, Mario. *El olvido está lleno de memoria*. Madrid: Visor, 1995.

10. Castro Flórez, Fernando. *Op. cit.* [nota 2], p. 13.

11. «Vestigios banales, estas obras han tornado la simple morfología en taludes, sólo preservados por la dificultad que entraña su demolición. Asombrosos ejemplos de la ceguera de una época acerca de sí misma, estas obras primordiales anuncian, con todo, una nueva arquitectura fundamentada no tanto sobre

determinada sensibilidad y a cierta bonanza económica que se produjo hace apenas unas décadas, permitió que algunas de estas arquitecturas militares, que se movían entre el olvido y la ruina, fueran recuperadas como espacios para el arte y la cultura. Una suerte de criptas para conservar el pensamiento, que protegen un bloque de creación, de realidad, que permiten el acceso al conocimiento mientras lo ponen en relación con sus visitantes y con el propio contexto, haciéndolo crecer, investigándolo, fijándolo, proyectándolo y expandiéndolo.

Esto podría parecer un final feliz, un ciclo que se cierra sobre unas estructuras que nacieron con una vocación defensiva y que el imparable devenir ha hecho pasar de mano en mano, de uso en uso, cambiándoles contenido y funciones, utilidad y misiones. Pero como bien sabemos, la historia no se compone de círculos cerrados, sino de espirales abiertas de las que surgen infinitas ramificaciones que construyen diferentes relatos, unas narraciones que pueden pasar por sitios parecidos, pero nunca de la misma manera. Ahora, nuevos peligros acechan, una amenaza reforzada por esta pandemia que está modificando nuestras costumbres, nuestra cultura, nuestra economía, nuestra forma de vivir, nuestra manera de relacionarnos, que está vaciando estas estructuras, por enésima vez, estrangulándolas con su incapacidad para dotarlas y mantenerlas, debilitando su fuerza, dejándolas vacantes para que otros, con el mínimo esfuerzo, accedan. Pasará el tiempo y llegarán esos otros, pero nunca debemos olvidar que nosotros también lo hemos sido. Los otros, en realidad, somos nosotros.

las facultades físicas, sino sobre el psiquismo. Constituyen una suerte de urbanismo donde el análisis elemental de la realidad social ha quedado totalmente desechado a favor de un hábitat en cuanto que disponible para ser creado conforme a las disponibilidades secretas de los individuos». En: Virilio, Paul. «Arqueología del búnker». *Acto*. La Laguna: Acto ediciones. Universidad de La Laguna, 2002, nº 1, p. 92.

EL PUIG DE SANT PERE, LA ANTIGUA ACRÓPOLIS MARINERA DE PALMA

Jaume Llabrés Mulet

Con motivo de la inauguración de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, la historiadora Aina Pascual y yo mismo realizamos un trabajo de investigación que se publicó bajo el título *El Baluard de Sant Pere i la Ribera del Moll* [El Baluarte de Sant Pere y la Ribera del Muelle], editado por Promomallorca SL en 2004.¹ En ese libro —cuya primera edición ya está agotada— llevamos a cabo un extenso recorrido histórico sobre este punto estratégico de la ciudad, la segunda acrópolis de Palma, que se asoma a la bahía. La primera, como podéis imaginar, es la que ocupa la catedral de Mallorca, el palacio de la Almudaina y el palacio episcopal, también conocido como Cal Bisbe.

En el punto más alto del Puig de Sant Pere se alza la iglesia parroquial de Santa Creu, que también da nombre a la colina y a toda su demarcación, hoy muy reducida, aunque en otros tiempos se extendía fuera de la muralla hasta Sant Agustí y Son Rapinya, por mencionar solo dos zonas de la ciudad. La imponente mole de este templo sigue destacando sobre la configuración urbana del entorno y compite en presencia con el baluarte de Sant Pere, de cara al mar, si bien es cierto que la antigua ribera del muelle ha quedado totalmente desdibujada por las sucesivas ampliaciones a lo largo del siglo XX y porque las aguas del puerto se han convertido en un abarrotado parquin de todo tipo de embarcaciones.

1. Informamos al lector o lectora que la mayoría de los datos históricos citados en el presente artículo proceden de este libro, ilustrado con fotografías de Donald G. Murray.

Santa Creu se levanta sobre un gran desnivel del terreno que, en su punto más bajo, es decir, en el ábside, da lugar a la capilla-cripta de Sant Llorenç, que es la muestra más representativa del gótico cisterciense en Mallorca. Se supone que fue construida muy a principios del siglo XIV, y consta de un tramo central de planta cuadrada con un corredor que la rodea y que da paso a cinco capillas dispuestas en forma de abanico, una de las cuales comunica con la portalada exterior. Impresionan las pesadas bóvedas de crucería, que, lejos de causar agobio, dan una sensación de intimidad que sorprende y envuelve al espectador. Sin embargo, la cripta es un espacio cercenado, aunque quedan vestigios de su continuidad en el rosetón ciego y maltrecho que se abre a la pequeña cuesta del Fossar que recorre la fachada meridional del templo.

En el otro extremo de la iglesia se alza el impresionante campanario, que contiene una campana mayor datada en 1371. Podemos considerar esta torre como el prototipo más puro del modelo gótico mallorquín por su característica planta cuadrangular y los dos cuerpos superiores con dos pares de arcos apuntados en cada cara; lo corona una pirámide de piedra con aristas dentadas. Este campanario-atalaya domina aún el centro de la bahía y, si bien es cierto que desde allí no se hicieron señales de fuego, nos consta que se encendían almenaras durante las fiestas o las celebraciones extraordinarias de la ciudad. Esos fuegos festivos se hacían dentro de unos lebrillos para evitar incendios, y así ha quedado documentada, en el archivo parroquial, la compra de cuatro lebrillos en el año 1732 para la quema de tea en el campanario.²

El campanario compitió durante toda la Edad Media con la torre de la puerta de Santa Catalina, que fue, sin duda, la más visible y firme del primitivo recinto de la ciudad. La vemos pintada aún en alguna vista de Palma de principios

2. Nicolau Bauzá, Josep. *L'església parroquial de Santa Creu de Palma. Guia Històrico-Descriptiva*. Palma: Edicions Cort, 2002, p. 135.

del siglo XVII con una posición singular sobre el acantilado, puesto que sobresalía gracias a un imponente talud que hacía de base a la torre de planta cuadrada. Bajo su mirada quedaba la puerta homónima, que se abría en lo más alto de la calle de Sant Pere y que debió ser un portal de medio punto con un notable dovelaje.

Volviendo a la iglesia, hay que decir que justo en frente de la fachada norte —donde actualmente está situada la biblioteca de Can Sales— se encontraba el palacio del obispo de Barcelona.³ El obispo Berenguer de Palou —que estuvo presente en la conquista de Mallorca en 1229— fue el fundador de la parroquia, quien la consagró bajo la advocación de la Santa Cruz, como también lo estaba la catedral de Barcelona. Desconocemos como era el palacio gótico del señor obispo porque de él no ha quedado ningún vestigio, aunque es evidente el contraste con el barrio de pescadores, que se extendía por su cara sur, delante del antiguo oratorio de Sant Pere —en la calle homónima—, del que tan solo se conserva la portalada renacentista. El Puig de Sant Pere ha sido uno de los barrios más humildes de Palma, con casas de pisos construidas con materiales pobres. Calles empinadas como la de Ses Barques de Bou, del Forn de l'Olivera y de Les Corralasses dan a la plazoleta conocida popularmente como Ca na Rata, que abre su perspectiva hacia el poderoso campanario.

Un malveí para ver el mar

La elegancia y prepotencia de la torre de la puerta de Santa Catalina decayó desde el momento en que dos ingenieros italianos proyectaron el recinto de murallas renacentista en el siglo XVI. Después de las primeras propuestas de Giovanni Battista Calvi (1555-1561) intervino Giacomo Palearo *Fratín*,

3. Gracias a un documento de 1587, conservado en el Arxiu del Regne de Mallorca, sabemos con certeza que en el solar de la actual biblioteca de Can Sales existió el palacio del obispo de Barcelona. Pascual, Aina; Llabrés, Jaume; Oliver, Manuel; Ollers, Pere. *Can Salas Major*. Palma: Quaderns Arca, nº 12, 1993, p. 12.

quien proyectó la ejecución de un baluarte en frente de la puerta y la torre de Santa Catalina —obras que se realizaron con rapidez entre 1575 y 1578—, lo que obligó a desplazar la puerta de salida de la ciudad más al norte, mientras que la antigua dio paso al interior del bastión.

Sin embargo, esa zona de la fortificación se iría reestructurando a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Fue el ingeniero Vicenç Mut Armengol quien se hizo cargo de la fortificación del lado de poniente entre 1640 y 1652. Con el emplazamiento definitivo de la puerta y el puente de Santa Catalina, más al norte, y la construcción de la nueva muralla, el baluarte proyectado por Fratin quedaba demasiado bajo para enlazar con la muralla. Entonces surgió la idea de levantar un nuevo bastión sobre el solar del anterior, por lo que se superpusieron dos baluartes. El nuevo, llamado baluarte alto, conservó el nombre de Santa Catalina o puerta de Santa Catalina, y al bajo se le llamó de Sant Pere, sin duda, por la calle homónima que desemboca en él. Es cierto también que el conjunto recibió, en ocasiones, el nombre de baluarte o bastión de la Creu o de Santa Creu.

La configuración definitiva del baluarte tiene lugar cuando en 1697 el ingeniero militar Martín-Gil de Gaínza dibuja un plano con el trazado que debía tener la nueva muralla del mar.⁴ En él aumentaba la superficie del baluarte bajo —el de Sant Pere—, de manera que el nuevo alzado de la ampliación se prolongaba hasta la esquina del baluarte alto, es decir, el de Santa Catalina. Con esta intervención se consolidó la construcción más espectacular de todo el recinto proyectado desde el siglo XVI, porque la unión de los dos bastiones forma el alto espolón que domina la desembocadura del torrente de la Riera con la garita que mira al paseo marítimo.

En los libros de fortificación de Palma, conservados en el Arxiu del Regne de Mallorca, aparece a menudo, al

4. Tous Melià, Juan. *Palma a través de la cartografía (1596-1902)*. Palma: Ajuntament de Palma, 2002, p. 66-69.

hablar de la construcción de la muralla, el término *malvei*.⁵ Esta palabra se recoge así en el diccionario Alcover-Moll: «Paret que no arriba al sostre? *Que dins quinze dies fassen sots pena de deu sous una mitjanada o malvebí a la dita paret*, doc. a. 1591 (Hist. Sóller, II, 817)». ⁶ Así pues, esta palabra aplicada a la muralla solo puede referirse al grueso pretil situado entre el paramento exterior y el camino de ronda. Casi siempre por la parte exterior, su nivel viene marcado por una imposta en forma de bocel. Fea palabra, *malvei* —pienso—, para la muralla, porque desde el baluarte de Sant Pere hasta el del Príncep, en la Calatrava, las vistas al mar, al muelle y al paisaje de la bahía son espléndidas, y mucho más en tiempos pasados, cuando el camino de Portopí discurría por una ribera tan agradable.

De cuartel a museo

El paso de baluarte a cuartel conllevó que, desde finales del siglo XIX, se levantaran nuevos edificios, lo que provocó que la antigua construcción militar quedara «aplastada» visualmente. El cuartel historicista proyectado en 1911 con torrecillas y almenas puramente decorativas —que nunca debe catalogarse de estilo neogótico— tuvo un impacto ambiental tan rotundo que incluso deslucía el paisaje de la bahía. La construcción parecía un decorado de opereta, típico del gusto tardoromántico y decadente que se prolongó en el tiempo hasta los primeros años del siglo XX. Al fin, un estruendo durante la madrugada del 11 de enero de 1963 estuvo a punto de destruirlo todo. Unas malévolas «bombas de cal» reventaron los muros y se derrumbó gran parte de la muralla de poniente, la característica esquina sur, con la garita desmochada incluida. La declaración, en 1964, de conjunto histórico-artístico del centro histórico de Palma salvó el baluarte de la especulación urbanística cuando era propiedad

5. Pared que no llega al techo. (*N. de la T.*).

6. Alcover, Mn. Antoni M.; Moll, Francesc de B. *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma: Editorial Moll, 1980, p. 168.

de una inmobiliaria a la que únicamente le interesaba el solar y para nada el monumento. A partir de aquí, la reconstrucción de la muralla caída era obligada.

Después vinieron años de abandono y confusión, hasta que el Ajuntament de Palma culminó un proceso de expropiación en 1988. Con la llegada del siglo XXI, el baluarte logra la dignificación definitiva al convertirse en la sede del Museu d'Art Contemporani de Palma, con la construcción de un nuevo edificio y la rehabilitación del monumento según el proyecto de los arquitectos Luis y Jaime García-Ruiz, Vicente Tomás y Ángel Sánchez-Cantalejo (1999). Las obras se llevaron a cabo entre 2000 y 2003, y al año siguiente se inauguró el nuevo museo según un convenio entre el Ajuntament de Palma y la Fundació d'Art Serra firmado en 1997. Al proyecto también se unieron el Consell de Mallorca y el Govern de les Illes Balears.

Con la inauguración del museo en 2004 se abrió una nueva etapa en la que se pasó, definitivamente, de fortaleza obsoleta a ágora ciudadana. Así pues, durante siglos había existido un espacio bélico —más para la vigilancia y control de la bahía que como campo de batalla— ocupado por el estamento militar y restringido a la población. Desde entonces, este bastión, que era un callejón sin salida en la parte alta del Puig de Sant Pere, se ha convertido en un espacio abierto hacia la plaza de la Porta de Santa Catalina y el paseo de Mallorca y con comunicación subterránea con el paseo de Sagrera. Entonces, el baluarte bajo se convierte en una plaza pública que recibe a los visitantes, mientras que el baluarte alto acoge el nuevo edificio que contiene las colecciones. Después de diecisiete años, un sinfín de exposiciones temporales y otras actividades lúdicas y culturales nos permiten disfrutar de un monumento vivo y abierto a la expresión artística en el devenir del siglo XXI.

TESTIMONIOS DE PERSONAS VINCULADAS AL BARRIO Y AL ANTIGUO CUARTEL MILITAR DEL PUIG DE SANT PERE

[Leyendo una carta manuscrita de Gabriel Fuster Mayans a su novia, desde el cuartel militar de Sant Pere, el 29 de julio de 1936]. «En el fondo reconozco que de continuar esto mucho tiempo si salimos con vida nos volveremos locos o neuróticos, estos momentos le cambian a uno para toda la vida uno se vuelve indiferente y al mismo tiempo optimista y quedarse tan tranquilo, cuando hayas visto la muerte de cerca comprenderás lo que te digo, uno llega a acostumbrarse al peligro de tal modo que donde no lo hay es terriblemente aburrido [sic]».

Manuel Aguilera, periodista e historiador

«La gente a veces pierde el norte cuando oye la sirena [...] Normalmente, un refugio debe dar a dos calles, es decir, tener dos salidas. Y a veces las salidas estaban tan cerca una de la otra que si por desgracia hubiera caído una bomba, pues nos hubiera enterrado a todos».

Francisco Besalduch, antiguo vecino del barrio

«Para nosotros era una plaza singular. No había ninguna otra de tierra [...] Luchamos muy conscientemente, porque ese patrimonio es de todos».

Maria Bonnín y Antònia Andani,
activistas vecinales

«Cuando entramos dentro del aljibe, bueno, todos nos quedamos muy sorprendidos de lo que habíamos encontrado [...] Estaba bastante abandonado y ahí se arrojaba de todo; si se habían cometido robos, iban a parar allí [...] Había graffitis de los soldados, que seguramente bajaban con una cuerda al pozo y habían pintado su nombre y el año».

Gabriel Bosch, jefe de obras a cargo de la construcción de Es Baluard Museu

«Aún tengo clientas que eran jovencitas cuando venían a la primera peluquera».

Lourdes García, peluquera del barrio

«Un barrio de pescadores, de gente trabajadora. Había carpinteros, había tapiceros, joyerías, carnicería de caballo; carnicerías de carne, había tres. Había muchos pequeños negocios».

Paquita Capó y Toni Brotons, antiguos propietarios del bar Can Martí (junto con Pedro Brotons y M^a Antonia Martínez)

«Surgió un movimiento para que las casas que se reformaban aquí [...] fueran para las personas que han vivido en el barrio más de cinco años [...] Es lo que queríamos mantener; un barrio unido, un barrio de pueblo, donde todo el mundo se conoce, todo el mundo se ayuda, todo el mundo... Y esto es lo que nosotros queríamos conseguir, la asociación de vecinos».

Aurora Espina, presidenta Associació de Veïns Puig de Sant Pere

«Quienes me preguntan cómo eran esos refugios se sorprenden al saber que básicamente eran muy sencillos; no había sala de reunión, era una galería muy sencilla y estrecha».

Bartomeu Fiol, investigador especialista en refugios antiaéreos

[Refiriéndose al baluarte de Sant Pere]. «De mayores, preparábamos las carrozas de la cabalgata de reyes en su interior, porque era muy grande».

Baltasar Juan y Maria Jaume, vecinos del barrio

«A la fonda La Paloma acudían muchos soldados. Porque era una fonda típica de postguerra. Se servían platos populares y contundentes y baratos. Porque su clientela era gente muy humilde. En esa época se pasaba hambre. La gente, lo que quería era llenarse».

Jaume Llabrés, historiador

«Las grandes murallas las construimos nosotros mismos, tal y como vivimos. Y, además, no se potencian estos grandes espacios de convivencia [...] El problema es que no hay participación, no se participa. No puede culparse a nadie, porque... Porque es así [...] El individualismo es enorme».

Micaela Llull, vecina del barrio y médico de familia

«Es un barrio que padece algunas epidemias a finales del siglo XIX [...] Las epidemias nacen allí, porque llegan marineros de fuera, entre ellos algún contagiado, contagian, y uno de los primeros lugares de Palma donde hay una epidemia es el Puig de Sant Pere, por lo tanto, en esta zona, junto a Drassanes».

Joan March, vecino del barrio y farmacéutico

«Los pequeños hidros de Pollença, de los alemanes y de los italianos, bajaban hacia El Jonquet y pasaban por encima de lo que era el edificio de Jaume I, casi tocaban el edificio. Y volaban más bajo que el coronamiento de la muralla y la altura de nuestro balcón. Y tanto es así que salíamos para ver cómo bajaban».

Andreu Muntaner, nacido en el barrio y propietario del Arxiu Andreu Muntaner

«En el año 63, el Plan General de Palma permitía construir aquí [en el baluarte de Sant Pere] un edificio singular [...] Querían aislar el baluarte del barrio pobre y crear aquí [en la zona de la calle Pólvora] una zona verde, un espacio para aislar la zona de “régimen singular” del barrio pobre. Aunque más que con la defensa, más bien tiene que ver con la especulación».

Joana Roca, arquitecta

Escucha las entrevistas completas aquí



Memoria de la defensa: arquitecturas físicas y mentales

Del 26 de marzo al 26 de septiembre de 2021

Organización
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Dirección
Imma Prieto

Comisariado
Imma Prieto
Pilar Rubí

Coordinación exposición
Catalina Joy
Javier Sánchez

Registro
Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje
Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transporte
Ordax
SIT Transportes
Art Ràpid

Seguros
Correduría March-Rs

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Coordinación publicación
Eva Cifre
Irene Amengual

Textos
Imma Prieto, Directora de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma
Pilar Rubí, Coordinadora de Programas Públicos de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma
Fernando Gómez de la Cuesta, Comisario, investigador y crítico de arte
Jaume Llabrés, Historiador

Traducciones
Àngels Àlvarez

Impresión
Esment Impremta

© de la presente edición, Fundació Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, 2021
© de los textos, los autores
© de las obras, los artistas

Créditos fotográficos

© Antoni Muntadas, Illes Balears, Vegap, 2021.
Fotografía: cortesía del artista, portada y p. 20

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021, p. 13 (superior)

Cortesía Archivo de la Corona de Aragón, p. 13 (inferior)

Fotografía: Joan Ramon Bonet, p. 14

© Jorge García, 2021.
Fotografía: cortesía del artista, p. 15

© Roy Dib, 2018. Fotografía: Cortesía del artista y Galerie Tanit, Beirut, p. 16 (superior)

© Lida Abdul, 2021.
Cortesía Galería Giorgio Persano, p. 16 (inferior)

© Marwa Arsianos, 2021.
Fotografía: cortesía de la artista y mor charpentier, p. 17

© Mounir Fatmi, Vegap, Illes Balears, 2021, p. 18 (superior)

© Petrit Halilaj, 2021, p. 18 (inferior)

© Patricia Gómez y M^a Jesús González, 2021. Fotografía: cortesía de las artistas, p. 19

Agradecimientos

Archivo de la Corona de Aragón
Archivo Intermedio Militar de Baleares
Àrea de Cartografia. Institut Municipal d'Innovació (IMI)-Ajuntament de Palma
Arxiu Andreu Muntaner
Arxiu Municipal de Palma
Delegación de Defensa en Illes Balears
Galería I Mira Madrid
Galería Àngels Barcelona
Galerie Tanit
mor charpentier
Museu de Mallorca
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Guillermnia Aguiló
Iñaki Buenvarón
Francisca Coll
Carlos López Rodríguez
Marcos Augusto Lladó
Andreu Muntaner Darder
Andreu Muntaner Sans
Joan Riutort
Margalida M. M. Rosselló
Maria Gràcia Salvà
Pepe Serra
Carme Serra Magraner
Juan Carlos Server Pastor
Catalina Solivellas

Y a todas las personas que han contribuido a recopilar la memoria del lugar:

Manuel Aguilera
Antònia Andani
Francisco Besalduch
Maria Bonnin
Gabriel Bosch
Toni Brotons
Paquita Capó
Aurora Espina
Bartomeu Fiol
Maria Jaume
Baltasar Juan
Lourdes García
Micaela Llull
Joan March
Andreu Muntaner
Joana Roca

Con la colaboración de



DL PM 00189-2021
ISBN 978-84-122542-8-0

#MEMORIAESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H