ARTE PÚBLICO EN ARAGÓN

NUESTRO
PATRIMONIO
COLECTIVO
AL AIRE LIBRE



CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 61





Colaboran







Subvenciona



Este libro ofrece una panorámica representativa de las principales tipologías de arte público en Aragón: un espejo en el que continuamente nos miramos todos al pasar y, en la medida que refleja cómo somos/fuimos, constituye una «imagen de marca» de cada barrio, pueblo o ciudad, comarca y territorio. Hay un hilo conductor común a lo largo de estas páginas, que es el interés por nuestras multiculturales señas identitarias. No es exactamente el objetivo relatar la historia del arte público en Aragón, así que, en lugar de un típico relato cronológico lineal, se ha fragmentado en cinco secciones «temáticas» ordenadas diacrónicamente que se solapan una tras otra, de manera que cada una se va acercando cada vez más al momento presente. Al revés de lo que suele ser habitual en la historiografía artística, cuyos discursos tienden a están centrados en las obras de arte, aquí se trata de explicarlas en función de su carácter público, tanto en términos de propiedad como de uso. Se comenta una selección –inevitablemente subjetiva y parcial– de esculturas, pinturas y otras artes ornamentales visitables cualquier día u hora en nuestros espacios urbanos y naturales, para dar a conocer mejor este patrimonio colectivo y, por ende, contribuir a su aprecio, disfrute social y protección.

Jesús Pedro Lorente (Lumpiaque-Zaragoza, 1963)

Profesor titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, donde imparte (con Manuel García Guatas) la asignatura «Arte en el espacio público» en el Máster de Estudios Avanzados. Es coordinador del grupo de investigación consolidado «Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública» financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE, secretario de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte y director de su revista trimestral (www.aacadigital.com), en la que el arte público es una de las temáticas destacadas, como también en el congreso internacional promovido por la AACA y el OAAEP el 17 y 18 de septiembre de 2016 bajo el título En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica, a manera de continuación del titulado Arte público hoy: Nuevas vías de consideración e interpretación crítica, organizado por AECA-ACYLCA en Valladolid, León y Burgos en 2009, cuyo coordinador científico fue el profesor Lorente. Actualmente está preparando un libro sobre arte público y museos, del que ya ofrece aquí un anticipo, analizando ejemplos aragoneses de acervos patrimoniales al aire libre en entornos museísticos.

ARTE PÚBLICO EN ARAGÓN

NUESTRO

PATRIMONIO

COLECTIVO

AL AIRE LIBRE



ARTE PÚBLICO EN ARAGÓN

NUESTRO

PATRIMONIO

COLECTIVO

AL AIRE LIBRE

JESÚS PEDRO LORENTE



CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 61

© Jesús Pedro Lorente Lorente © De las esculturas, sus autores © De las fotografías, sus autores

Colaboración de texto insertado Manuel García Guatas

fragmento de esta obra.

Rolde de Estudios Aragoneses

http://www.roldedeestudiosaragoneses.org

Edita

© De esta edición, Rolde de Estudios Aragoneses

Subvenciona Ayuntamiento de Zaragoza Colaboran Gobierno de Aragón Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública Unión Europea-Fondo Social Europeo Concepto gráfico Paco Rallo Maguetación Rafael López Tratamiento de imágenes Ángel Duerto Riva Imprenta INO Reproducciones ISBN: 978-84-92582-89-1 Depósito Legal: Z-1854-2015 Cualquier forma de reproducción, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO

(Centro español de Derechos reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún

Introduccion:		
¿Arte público o arte en el espacio público?	7	
Tótems sagrados, apuntando al cielo		
y mojonando el territorio	15	
Fuentes, mobiliario urbano y otras obras públicas		
emblemáticas	37	
Monumentos conmemorativos exaltando		5
personalidades ilustres o valores colectivos	77	
Acervos artísticos en el espacio público,		
fruto de encuentros entre los artistas y la gente	125	
El sistema del arte contemporáneo en el campo		
expandido	157	
Bibliografía	188	

¿Arte público o arte en el espacio público?

Arte público es un apelativo muy en auge hoy día, aunque la denominación no es nueva, pues viene usándose en la bibliografía artística por lo menos desde que en 1898 se celebró en Bruselas el primer *Congrès International de l'Art Public*, al que siguieron otros cinco congresos internacionales con el mismo lema, que propiciaron la fundación en 1905 del Institut International de l'Art Public, cuyo órgano de expresión fue la revista *L'Art Public*, editada desde 1907 a 1912 (Abreu, 2010: 26). En aquella época, muchos estaban saturados de las pomposas esculturas monumentales decimonónicas que habían llenado calles y parques, por oposición a las cuales reivindicaban un «arte público» de valor más funcional que iconográfico-narrativo, desde una concepción estética modernista mucho más amplia, pues también habría de abarcar murales cerámicos o pintados, farolas, bancos u otros elementos del mobiliario urbano, incluyendo algunos productos de diseño fabricados industrialmente en ejemplares múltiples.

A partir de ahí, desprendiéndose cada vez más de la utilidad y uso cívico, para valorar sobre todo la difusión de las vanguardias artísticas, se multiplicó a mediados del siglo xx la presencia ornamental y simbólica del arte moderno tanto en contextos urbanos como en plena naturaleza; pero estas exportaciones formalistas del sistema artístico al «campo expandido» poco se diferenciaban conceptualmente de lo que el mercado del arte consagraba puertas adentro, tanto en los museos y galerías de arte como en las sedes de grandes corporaciones o en mansiones de coleccionistas. ¿Arte público? El apelativo ya había perdido gran parte de su original acepción populista, que cuadraba mal para designar piezas valoradas como «firma» de un artista genial, sacadas por un capricho del azar a un jardín o plaza en vez de estar guardadas

en una caja fuerte. Ahora bien, incluso desde un punto de vista meramente formalista, a veces desentonaban tanto con las luces, colores y volúmenes del marco natural o urbano -por no hablar del hosco vecindario humano- que incluso surgieron apelativos denigrantes como drop sculture o plop art –escultura/obra de arte lanzada a un contexto ajeno- para referirse a esa vanidosa colonización de espacios abiertos en nombre de la estética moderna. Muchos artistas guerían evitar tales colisiones mirando alrededor en busca de sintonía, así que enarbolaron entonces expresiones tan ambivalentes como environmental art; pero la atención al entorno llevó luego a la reivindicación de lo site-specific, no solo en términos meramente espaciales, sino también socio-políticos. En ese caldo de cultivo alzó Jürgen Habermas su noción de «esfera pública» para referirse a ámbitos propiciadores de la creación de opinión pública, que ha sido tan influyente en la teorización artística contemporánea y muy especialmente en la bibliografía especializada en estos temas (Cunha, 2010).

Desde esa perspectiva, ha resurgido ahora con nuevo énfasis el calificativo de «arte público» para fomentar la involucración del público frente al solipsismo de las ocurrencias de algún demiurgo -artista, curador, político-particular (Remesar, 1997: 19; Abreu, 2013). En este sentido van los manifiestos y la praxis creativa de Siah Armajani u otros artistas que conciben el arte como proceso interactivo, en línea con el florecer de la llamada estética relacional. Pero algunos autores recientes sostienen que todo arte es público, en la medida que busca una interacción e intercambio con un público (Parramón, 2003: 48); para evitar esa tautología, muchos prefieren usar la locución «arte en el espacio público» (Sobrino, 1999; Fernández & Lorente, 2009). En el fondo, da lo mismo, pues no parece haber diferencias importantes entre los teóricos del «arte público» que enfatizan su identificación con espacios políticos (Duque, 2001), y los argumentos políticos sobre el «espacio público» de pensadores como Daniel Innenarity o Manuel Delgado que, siguiendo a Hannah Arendt, idealizan la polis como escenario social de la política y, frente a la imposición de planes o actuaciones decretados desde los despachos del poder, reclaman la soberanía colectiva de la calle o la plaza urbanas,

8

herederas de la mitificada ágora de las ciudades griegas (Innenarity, 2006; Delgado, 2011: 103). Tal legitimación de las iniciativas emanadas desde foros ciudadanos está ahora de actualidad en nuestro contexto político, así como también en los estudios sobre arte público, donde la bibliografía se centra cada vez más en espacios urbanos (sin ir más lejos, basta ver las publicaciones del grupo OAAEP); en esta línea de producción científica además algunos autores se refieren al arte público con una carga metafórica política, contraponiendo el dominio público —public realm— al dominio privado (Ricart & Remesar, 2013: 25).

Esta distinción puede ser bastante imprecisa, con acepciones muy variables en función del hablante, pues todos concordaríamos en calificar como «público» -independientemente de su poseedor- lo que encontramos en terrenos de libre acceso a cielo abierto o en interiores de tránsito como las estaciones, aeropuertos, o pasajes comerciales, pero no tan seguros estaríamos sobre las intervenciones artísticas en iglesias, cafés, tiendas, casinos, teatros, hoteles, u otros recintos de congregación social que casi nunca son considerados en la bibliografía especializada en arte público. Y menos aún el arte de los museos, pues estas instituciones pueden parecer espacios públicos pero constituyen su antítesis desde el punto de vista de la recepción social del arte: a ellos acuden guienes conscientemente van a consumir una oferta cultural en un contexto de conspicua mediación institucional. Ahí está la clave diferenciadora entre «arte público» y «arte en la esfera pública», tal como entendemos esas denominaciones en el grupo OAAEP. Esa contraposición era el punto de partida de otra publicación donde ya definíamos el arte público como el apostado al encuentro fortuito de los ciudadanos de paso, no necesariamente interesados en arte (García Guatas & Lorente, 2010: 5). Por eso se incluyó en aquel catálogo de arte al aire libre en la ciudad de Zaragoza alguna destacada escultura en el patio del Edificio Pignatelli, un recinto a cielo abierto muy frecuentado por todo tipo de ciudadanos que van a hacer gestiones burocráticas a la sede del Gobierno de Aragón; pero como hay que pasar por un control de seguridad y entrar en horarios estipulados, no se ha considerado tan paradigmáticamente público como para figurar ahora en este libro.

De lo argumentado hasta aquí se deduce que el concepto de arte público es una construcción intelectual, sin límites fijos, cuya definición no es tan clara como parece a primera vista y hay que planteársela más bien como tema para ponderada discusión y relativizando su validez (Maderuelo, 1999; Maderuelo et al., 2001). La literatura histórico-artística ya abunda en ejemplos para los que se usa esta denominación de forma bastante chocante, como el Lightning Field de Walter de Maria, situado en un remoto desierto estadounidense sin señalización al que solo se llega contratando los servicios de un guía motorizado que, previa reserva, lleva al devoto visitante que puede permitirse ese costoso capricho a una cabaña donde podrá alojarse durante veinticuatro horas: jen sentido estricto es cualquier cosa menos arte público! (Knight, 2008: 41-47). También en Aragón tenemos algún caso aún más paradójico pues el crómlech que en 1994 montó Richard Long frente al pico de la Maladeta nadie más lo ha podido ver ni se sabe su localización exacta, solo se ha documentado a través de una imagen en blanco y negro que tomó el propio artista, así



Richard Long: A Circle in Huesca (foto gentileza de Diputación de Huesca).

que en puridad A *Circle in Huesca* no es más que una foto propiedad de un museo: su huella en la naturaleza hace tiempo que desapareció, pues si algo queda de ella se confundiría con los ancestrales círculos de piedras de los pastores pirenaicos donde daban la sal al ganado.

Dicho todo esto, una vez señalados los difusos límites de un concepto que no ha dejado de evolucionar, es el momento de aclarar que para este librito, perteneciente a una colección divulgativa, he considerado lo más apropiado evitar en las páginas que siguen tales casos dudosos y escoger exclusivamente ejemplos incontrovertibles. Solo se comentarán aquí creaciones artísticas de propiedad pública localizadas al aire libre en suelos públicos: bien podrían haberse comentado como «arte público» esculturas en fincas particulares o algunas decoraciones en fachadas de casas privadas o en edificios de la Iglesia católica u otras congregaciones, corporaciones, empresas, etc. Pero esas obras son legalmente propiedad privada y su continuidad o no en el espacio público depende del respectivo dueño; por eso no van a figurar aquí. Es preferible que este libro, editado gracias a subvenciones públicas, no redunde en intereses patrimoniales particulares, teniendo en cuenta el precedente internacional sentado con tantos murales callejeros de Bansky que, tras ser inmortalizados en publicaciones sobre street art, han sido arrancados por los propietarios del respectivo edificio para venderlos a través de grandes marchantes y casas de subastas. Por eso, aunque a mí me hubiera gustado culminar el capítulo primero, que está dedicado a iconos religiosos emblemáticos de nuestra identidad, con el mural protagonizado por una imagen pixelada de la Virgen del Pilar, que durante el festival Asalto de 2010 pintó el famoso grupo Boa Mistura en la fachada trasera de un inmueble en la Calle Santiago de Zaragoza, siendo consecuente con el criterio señalado me ha parecido mejor dejarlo fuera porque no es de propiedad pública. Al fin y al cabo, con el patrimonio de dominio público basta y sobra para trazar en este librito una panorámica representativa de las principales tipologías de este acervo colectivo en Aragón.

Podrá parecer un planteamiento muy restrictivo, aunque lo cierto es que es mucho más amplio que el concepto de «arte público» tal como

lo entendían hace un siglo los artistas, urbanistas y críticos de arte que acuñaron entonces esta denominación. Aquellos pioneros de principios del siglo xx la usaban solo para designar determinadas nuevas apuestas que a ellos les interesaban, lo mismo que hoy día algunos apasionados de los murales callejeros los identifican con el apelativo «arte urbano», que en principio debería abarcar todas las artes que florecen en las ciudades. Son fórmulas excluyentes del lenguaje que no deben delimitar necesariamente el ulterior uso profesional de los historiadores del arte. Desde ese contexto profesional está concebido este librito que, como hacen muchos museos postmodernos, ya no ofrece un relato cronológico lineal, sino fragmentado en cinco secciones «temáticas» ordenadas diacrónicamente que se solapan una tras otra de manera que cada una abarca un amplio panorama temporal cuyo centro de gravedad se va acercando cada vez más al presente. Es una estructura argumental que intenta adoptar el denominado «desarrollo secuencial en paquetes anidados» según la terminología sancionada por Sam H. Ham, uno de los más prestigiosos expertos mundiales en interpretación del patrimonio, en quien me he inspirado también al plantear el «tema» de cada capítulo en términos psico-sociales que sean relevantes para los lectores.

Al revés de lo que suele ser habitual en la historiografía artística, cuyos discursos tienden a están centrados en las obras de arte, aquí se trata de explicarlas en función de su papel en nuestra esfera pública. La temática religiosa de las piezas no ha sido el criterio principal seguido para incluirlas o no en el capítulo primero, sino más bien su rol como marcas territoriales sagradas. Aunque en el habla común cualquier surtidor municipal sea una fuente pública, si su función es meramente ornamental, sin que nunca se plantease para que los ciudadanos bebieran agua, ya no estará en el capítulo segundo, dedicado al mobiliario urbano y obras públicas en las que lo artístico es subsidiario al uso común. Solo los monumentos por antonomasia, es decir, los erigidos en memoria de personalidades o gestas patrióticas y para ensalzar valores colectivos protagonizan el capítulo tercero. En el cuarto hay ya mayoría de obras abstractas, pero también algunas figurativas, porque lo que importa no es su argumento, sino el hecho de que surgieron a partir de eventos participativos, que

propiciaron encuentros de artistas entre sí y con la gente. Por último, el capítulo quinto está dedicado al arte público más representativo del «sistema artístico» actual que refleja el creciente poderío de algunos museos, galerías, críticos o comisarios de arte y demás instancias de un sistema global cuyas huellas van marcando cada vez más nuestros espacios públicos. Parece una división muy trabada, pero estos capítulos no son compartimentos estancos, más bien se plantean como una continuidad entre sí, con muchos entramados recurrentes y monumentos de tipología mixta, que podrían figurar en dos o tres a la vez, pues combinan varias categorías. De hecho, hay un común hilo conductor en todo el libro que es el interés por nuestras multiculturales señas identitarias: el arte público es un espejo en el que continuamente nos miramos todos al pasar y, en la medida que refleja cómo somos/fuimos, constituye una «imagen de marca» de cada barrio, pueblo o ciudad, comarca y territorio.

No es exactamente el propósito de estas páginas relatar la historia del arte público en Aragón, pues no se incluyen ni los monumentos destruidos ni las intervenciones efímeras. Más bien se trata de un ensayo crítico que analiza esculturas, pinturas y otras artes ornamentales en nuestros espacios urbanos y naturales, valoradas por ser públicas tanto en términos de propiedad como de uso, pues todos las podemos visitar sin restricciones, cualquier día y a cualquier hora. El objetivo es dar a conocer mejor este patrimonio artístico colectivo y, por ende, contribuir al aprecio, disfrute social y protección de estas obras, que están a la vista de todos al aire libre, pero no siempre reciben el trato que merecerían por su calidad u otros méritos, como su relevancia icónica, un activo muy valorado en el mundo empresarial y que también va siendo un recurso cultivado por nuestros poderes públicos como «imagen de marca». Lo que sigue es una selección, inevitablemente subjetiva y personal, de algunos ejemplos que considero importantes y representativos en Aragón del arte público más merecedor de tal calificativo ahora que tanto se reivindica la cultura del procomún. Pido disculpas por las omisiones a los artistas y poblaciones que se sientan postergados: sin duda habrá otros casos señeros que no estén en este libro así que, parafraseando una

expresión muy socorrida, diría que «son todos los que están, pero no están todos los que son».

Sin dar una lista de nombres –que sería demasiado larga y a lo peor también me dejaría algunos en el tintero-, doy las gracias a todos los que me han ayudado con fotos, datos u otras informaciones, muy particularmente a Paco Rallo por su excelente labor como diseñador y a Carlos Serrano, que tan eficientemente ha tramitado desde REA esta edición. Debo una mención especial de agradecimiento a tres entrañables personas que han abierto el camino a este libro, pues nunca hubiera sido posible sin su pionera labor de muchos años en Aragón a favor del arte público: Teresa Luesma, activísima gestora cultural que ha promovido tantas intervenciones artísticas y también foros de estudio sobre el tema; Armando González Gil, profesor del CPEIP Cesáreo Alierta -el colegio de mis hijos- en cuya web creó un consultadísimo portal de escultura urbana, que ahora sigue manteniendo en www.esculturaurbanaaragon.com. es. y Manuel García Guatas, catedrático emérito de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, donde fundó el grupo de investigación sobre esta especialidad financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE. Con él tengo el honor de impartir la asignatura «Arte en el espacio público» del Master de Estudios Avanzados en Historia del Arte, que ha sido el fermento a partir del cual ha surgido este librito -concebido también como manual de curso para futuros alumnos que la estudien- y a él va muy especialmente dedicado, con mi admiración y afecto.

14

Tótems sagrados, apuntando al cielo y mojonando el territorio

Durante siglos el arte en espacios públicos actuó sobre todo como señal colectiva, para demarcar un territorio, indicar un camino, o elevar los ojos hacia un tótem emblemático de los poderes sobrenaturales. Así surgieron los megalitos prehistóricos que coronaban túmulos de tierra o construcciones funerarias, tan abundantes en el Pirineo oscense: aún se conservan bastantes menhires, dólmenes y crómlech en recónditos parajes entre Ansó, Hecho, Villanúa, Tramacastilla de Tena y Biescas, algunos de los cuales figuran a menudo ilustrando recorridos de montañismo, porque se alzan sobre fotogénicas panorámicas. Quizá queden un poco



Menhir en las cercanías del pico de Pala Montinier (foto: Jesús Sanagustín).

fuera del ámbito de estudio pertinente para este libro sobre obras artísticas en espacios públicos, pero algunos tuvieron decoraciones pintadas o labradas y todos están legalmente protegidos como Bienes de Interés Cultural. Esos enhiestos hitos monumentales inspiraron otros referentes territoriales colocados con fines apotropáicos en «montañas mágicas» de la Antigüedad, a las que se suponía una conexión religiosa entre la tierra y el cielo: pilones de sillares como los que aún coronan los picos «Manchoa» de Otal o «Pelopín» de Yosa de Broto. Pero también en encrucijadas de calzadas romanas y a la salida de las ciudades, donde se levantaron las estelas y aras en honor de los dioses o difuntos, e igualmente alguna columna con una imagen de Mercurio para alejar malos espíritus.

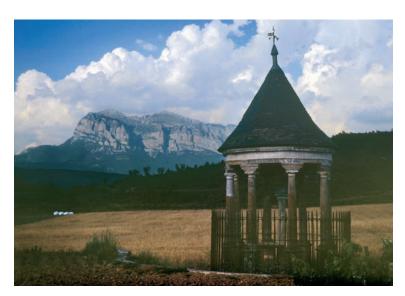
De su resonancia espiritual se hicieron eco las devociones cristianas, y muy destacadamente la iconografía de la Virgen del Pilar u otras advocaciones marianas, cuya imagen preside muchos peirones aragoneses; aunque los más antiguos consistían en simples monolitos o columnas rematadas por una cruz, siendo los oratorios con hornacinas en honor de vírgenes y santos populares una característica de siglos más recientes. En la Edad Media las cruces de término y los humilladeros amojonaban por toda Europa los límites urbanos y principales hitos de importantes vías de comunicación, particularmente el Camino de Santiago. A esa época, o incluso a cultos antiguos anteriores, podrían remontarse los orígenes de los ejemplos aragoneses más antiguos, como el «pairote» gótico erigido en el siglo xv a las afueras de Sariñena, junto a la ermita de Santiago, cerca del río Alcanadre, cuya cruz fue destruida en la Guerra Civil y ha sido recreada hace pocos años por un bienintencionado escultor; lo mismo que la cruz labrada en la plaza de Calaceite. También es una obra reciente la cruz de término decorada con un capitel «románico» y una tosca estatua de Santiago en Laluenga. Así pues, el fervor popular ha implicado muchas renovaciones, de modo que el gran éxito que ha ido cobrando esta tipología entre nosotros ha sido precisamente la causa de que en nuestras poblaciones no se conserven los cruceros medievales e imágenes devocionales que durante la Reconquista señalaban ciertos

acotamientos simbólicos en los paisajes y caminos, así como en las plazas de nuestras ciudades y pueblos.

También ha ido cambiando su cometido público y representatividad social. Inicialmente las cruces de término, peirones o estatuas de santos demarcaban el territorio en expansión del Reino de Aragón, como enseñas religioso-políticas, a las cuales resultaría bastante arbitrario extender retrospectivamente la consideración de emblemas artísticos colectivos: en modo alguno las asumirían como acervo patrimonial común los judíos o musulmanes, que no podían erigir sus propias señales cultu(r)ales en espacios públicos, pues según los Fueros de Aragón tenían vedada cualquier visibilidad pública de sus creencias —el arte mudéjar decorando elementos patrimoniales cristianos, constituyó una interesantísima solución transcultural, o al menos así lo reivindicamos hoy día-. Menos aún podía designarse con esta terminología al arte que decoraba el interior de las iglesias, pues ni podían entrar en ellas los no bautizados, ni tampoco la población cristiana tenía total accesibilidad dentro, ya que los tesoros más valiosos se custodiaban en sacristías y presbiterios. Bien es verdad que algunas piezas normalmente preservadas en el interior se usaban en ceremoniales a cielo abierto en determinadas fiestas y, en general, los atrios, muros externos y otros espacios exteriores de templos y palacios también estaban ornados con imágenes artísticas que servían de catecismo visual, proclama política, e hito público. De hecho, en las fachadas de muchas casas nobles renacentistas o barrocas y en las murallas ciudadanas de aquellas épocas se conservan cruces u otros signos cristianos, que a menudo ocupan lugar de honor en los emblemas heráldicos.

Del mismo modo, los peirones no solo eran símbolos religiosos sino también del poder civil, judicial o militar; incluso hacían a menudo función de picota para la exposición de los ajusticiados, reos o penitentes. Con ese fin debió de erigirse originalmente junto al portal de San Roque en Cretas el Costell o Pelleric que data de 1584, pero desde 1964 está en el centro de la plaza Mayor. O también el humilladero en las afueras de Alcalá de la Selva, en cuyo centro había una cruz sobre una columna –la actual fue erigida en 1998 en recuerdo de la original, desaparecida— a cuyo fuste se ataban los sometidos a penas de infamia, bajo un imponente

quiosco con cubierta a cuatro aguas y pilares de sillería, donde figura la fecha de 1628 en la lápida con el nombre de su promotor, el inquisidor Miguel Palomar. Otros colocados en las afueras podían conmemorar una visita regia o victoria bélica u otra efeméride patriótica. En relación con ello, hay que destacar un ejemplo muy «emblemático», pues está relacionado con una parte vistosa del escudo de Aragón, la Cruz de Sobrarbe, en recuerdo de una batalla que tuvo lugar en el año 724 cerca de Aínsa, supuestamente ganada tras la milagrosa aparición de una cruz sobre un árbol, de acuerdo a una leyenda transcrita por Jerónimo Blancas en el siglo xvi. Al parecer siempre hubo en ese lugar una cruz albergada en un modesto templete, que a mediados del siglo xvii la Diputación de Aragón sustituyó por otro muy suntuoso, encargado al artífice zaragozano Ramón Sanz, proponiéndole como modelo la Cruz del Coso de la capital aragonesa. Aún se conserva su estructura y algunos elementos,



Ramón Sanz: Cruz Cubierta en las cercanías de Aínsa (foto gentileza de Prames).

particularmente la verja, datada en 1672, que sobrevivió a los destrozos causados por un violento huracán; pero el templete actual data de época del rey Carlos III, que lo pagó a sus expensas, haciéndolo algo más pequeño y sobrio. Por su simbolismo político es nuestro más comparable equivalente al famoso templete neoclásico del Árbol de Guernica, salvando las diferencias; aunque tipológicamente más bien cabría equipararlo a dos categorías monumentales muy habituales en Aragón entre los siglos xvi y xvii que en este caso aparecen combinadas: por una parte los «esconjuraderos» característicos de montañas oscenses, que eran templetes donde se invocaba al cielo contra las tormentas (Castán, 2000), y por otra parte los cruceros labrados en piedra que, siguiendo la tradición medieval, siguieron erigiéndose durante la Edad Moderna, como las renacentistas Cruz de san Vicente Ferrer y Cruz Blanca en Caspe, o la Cruz del Hituelo en Blesa.



Cruz de san Vicente Ferrer en Caspe, sobre cerro del antiguo camino a Candasnos (foto: Alberto Serrano Dolader).

Otro destacado ejemplo de la misma época donde también se integraron ambas tipologías sería el Humilladero de Tarazona situado en la salida de la ciudad con dirección hacia Soria, desde el cual arranca tradicionalmente la romería del Quililay. Su existencia está documentada desde mediados del siglo xvI, periodo al que correspondería la alta columna de piedra que se alza sobre cuatro cabezas talladas de carneros y peces, rematada por una cruz de hierro; mientras que data de 1660 el hermoso templete que la cobija, de planta octogonal, construido en ladrillo, decorado exteriormente con arcos e impostas intercalados coronados por torrecillas. Pero en otros ejemplos más modestos, la combinación y superposición tipológica llevó a una curiosa mezcla integradora escultoarquitectónica que en adelante sería típica de muchos peirones aragoneses. Así puede constatarse en algunos casos en los que sobre bases de piedra se superponen una columna o pilar y una capilla recubierta por techumbre a dos o cuatro aguas e incluso con algún artístico cimborrio, como el Peirón de la Virgen del Pilar en Lechago o el de la misma advocación en Luco de Jiloca, o el situado junto al nacimiento del río Mijares en Cedrillas, aunque quizá uno de los más «arquitectónicos», por el airoso baldaguino que lo corona, sea el Peirón de San Antón en las afueras de Lagueruela, documentado en 1705, mientras que el de Orrios data de 1739, y ya de mediados del siglo xix es el de la Virgen de la Cabeza en las afueras de Bello: todos los anteriormente enumerados están construidos. en piedra y, salvo el penúltimo mencionado, se localizan en la comarca turolense del Jiloca, que es donde hay más peirones y están mejor estudiados (Margalé Herrero & Utrillas Valero, 2002: 49). Sin embargo, es la localidad de Bisimbre, en la comarca del Campo de Borja, la que podría presumir de tener el crucero de sillares pétreos más célebre de la cultura popular aragonesa, que no es el antiguo peirón de San Gregorio ubicado extramuros, en el paraje de «El Pilar», sino el situado entre la iglesia y el ayuntamiento, en la plaza Mayor, pues sentada en sus gradas aparece Imperio Argentina en Nobleza Baturra, la famosa película de Florián Rey, cuando a la protagonista se le rompe el cántaro de agua ...

Es interesante que la narración fílmica se hiciera eco no solo de los flirteos camino a la fuente sino también de los accidentados eventos



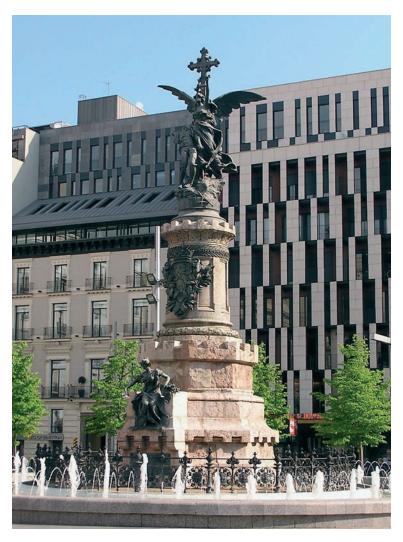
Peirón de San Antón, Lagueruela (foto: J. P. Lorente).

amorosos que abundan en los legendarios relatos orales aragoneses que asocian muchos peirones con dramáticos crímenes pasionales. Lo curioso es que a menudo repitan que fueron hechos acaecidos «en tiempo de los moros», cuando la mayor proliferación de estos hitos espaciales se produjo mucho después de la expulsión de los moriscos en 1610, sobre todo a lo largo del siglo xix. Lo que sí cabría destacar como un hecho histórico sería el sincretismo funcional que se produjo entonces, pues no pocos peirones se colocaron junto a un surtidor, pila o abrevadero, fusionando usos prácticos con devociones populares. Sin duda estas amalgamas se potenciaron a partir del gusto barroco por los obeliscos y estatuas de santos sobre esbeltas columnas en plazas adornadas de fuentes, especialmente ante la fachada de importantes iglesias y santuarios.

No hay en Aragón ningún ejemplo tan monumental como la Mariensäule en Munich y Viena, la Annasaüle en Innsbruck, o la Colonna dell'Immacolata en la romana Piazza di Spagna; pero no faltan modestas cruces y estatuas de santos locales o de advocaciones marianas presidiendo los espacios públicos junto a templos, conventos y santuarios, frecuentemente junto a aguas a las que las creencias populares muchas veces atribuyen supuestos orígenes milagrosos y propiedades benéficas. O en plazas dedicadas a figuras devocionales, como la de San Roque, en Pedrola, en cuyo centro hay un peirón fechado en 1878 con la imagen de ese santo, patrón de la localidad, sobre un pilón-fuente con seis caños. Una tradición que a veces propició la reinterpretación en clave evangélica de fuentes cuya iconografía en principio no era sacra, como ha ocurrido en Zaragoza con la decimonónica «Fuente de la Samaritana» de la Fundición Averly, cuya estatua más bien representa una ninfa clásica, pero guizá se la identifica con el personaje bíblico por su vecindario eclesiástico, originalmente la Seo y ahora la iglesia de Santa Isabel; aunque también al pastor de corderos esculpido por Dionisio Lasuén en 1885 para ser colocado ante el Matadero Municipal se le ha llamado siempre Fuente del Buen Pastor, sin estar delante de ninguna iglesia. Además, esa doble función como fuente y peirón sacro coronado por una cruz aparece entremezclada con la memorial en el actual centro simbólico del callejero en Zaragoza, un omphalos espiritual de la ciudad desde época romana

marcando el lugar extramuros donde habrían perecido santa Engracia y sus compañeros mártires, cuyo recuerdo había honrado siglos atrás la ya citada Cruz del Coso, destruida por los bombardeos napoleónicos en la guerra de los Sitios, cuando murieron muchos defensores abrazados a esa insignia urbana de sus firmes convicciones patriótico-religiosas. Una nueva cruz bajo templete se volvió a construir allí en 1826, pero se demolió en 1835 cuando al lado ya llevaba dos años en construcción la Fuente de Neptuno (Rincón, 1984: 194), donde también se puso una inscripción en recuerdo de que, antes de que allí manase agua, había regado ese lugar la heroica sangre «Por Religión y Patria en este sitio/De Mártires sin cuento»: unas palabras quizá inspiradoras de la denominación del posterior monumento modernista, resultado de una suscripción pública para reconstruir in situ la antigua Cruz del Coso, liderada en 1897 por el canónigo Florencio Jardiel al frente de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Dicha iniciativa se recondujo por la comisión creada al efecto hacia un proyecto más ambicioso y de más amplio simbolismo, en honor de santa Engracia y los demás cristianos que en ese lugar habían sido martirizados en el año 303, así como también de los defensores perecidos en los Sitios de 1808, tanto en ese punto como en el resto de la ciudad. Más que una cruz, sería un homenaje a los caídos, comparable a los que por toda Europa se alzaron tras las guerras decimonónicas o después de la I Guerra Mundial y nuestra Guerra Civil, que según Carlos Forcadell exaltaba los valores patriótico-religiosos difundidos por el nacionalismo español conservador, entonces exacerbado por las guerras de 1898 en Filipinas, Puerto Rico y Cuba donde fueron a morir tantos españoles, implícitamente incluidos en el ambiguo título de este monumento, cuya primera piedra se colocó en 1899 (Forcadell 2004: 65). Esta vinculación cubana explicaría en parte los paralelismos tantas veces señalados con otro memorial inaugurado dos años antes en La Habana, el Monumento a los bomberos muertos en el incendio de 1890, que también está rematado por una cruz y un ángel que señala al cielo mientras sostiene el cuerpo de un joven caído. La fama de su autor, el catalán Agustín Querol, consiguió arrebatar el encargo que se había hecho inicialmente al escultor local



Agustín Querol y Ricardo Magdalena: Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

Dionisio Lasuén, y aunque primero presentó un boceto que no gustó a la comisión porque faltaba la cruz, luego hizo una versión similar de aquella composición del cementerio habanero, que regaló a Zaragoza como prueba de su devoto duelo patriótico, y fue llevada al bronce por la fundición Masriera de Barcelona a costa del Ministerio de Guerra. Curiosamente, este mismo escultor, y con un estilo modernista muy similar al que aguí parece rezumar tanta melancolía, fue uno de los que más triunfaron luego en América con monumentos celebrativos de la independencia de otras antiguas colonias españolas, en los que no faltan tampoco imágenes cristianas. En Aragón, fuera de los monumentos zaragozanos a los Sitios, no se siguió este artístico precedente en otros monumentos religiosopatrióticos más modestos con los que se conmemoró el centenario de la Guerra de Independencia, como el que se erigió en 1909 para conmemorar la victoria sobre las tropas napoleónicas en la Batalla de Alcañiz con una cruz sobre obelisco, ante la ermita de la Virgen de los Pueyos en esa localidad turolense

Aunque aguí se han diferenciado en capítulos separados los tótems religiosos, las enseñas civiles y los monumentos en homenaje a gloriosos antepasados, es obvio que en aquel cambio de siglo a menudo se entremezclan en estos hitos verticales muchos usos: un sincretismo histórico no muy distinto del que llevó en Roma a «cristianizar» la columna de Trajano y la de Marco Aurelio con sendas estatuas de san Pedro y san Pablo colocadas como remate. También algunos pueblos aragoneses habrán coronado con imágenes de la Virgen o los santos antiguas columnas y pilares reutilizados, superponiendo un nuevo culto sobre un elemento patrimonial cuyo emplazamiento no estaría exento de simbolismos telúrico/celestes. No serían sino una derivación de los mojones rituales que se erigían en las religiones antiguas según Mircea Eliade como ombligo mágico del universo conocido o atalayando con su presencia protectora las ciudades e incluso los límites del territorio. Por eso se les coloca en alto; para ser bien vistos, pero también para que sean vigías defensores de las personas, sus animales, sus casas y sus campos. La propagación de estos «fetiches» territoriales en Aragón debió alcanzar el mayor auge histórico a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque solo en algunos

casos tengamos dataciones exactas, gracias a elocuentes epígrafes como «A DEBOCIÓN DE JUAN LOSILLAY GIMENO. SEIZO EL AÑO 1888» escrito en un rótulo de cerámicas en el Peirón de Santa Elena a la salida de Godos (Teruel), o la inscripción «LOIZO JOSE DIAZ MARZO AÑO 1910» que lleva el Peirón de San Pascual Bailón, situado sobre un collado desde el que se domina todo el caserío de Albarracín.

Parece que estuviera pensando en ejemplos como ese el lexicólogo mosén José Pardo Asso, cuando en 1928 publicó su Diccionario Etimológico Aragonés, donde define el término peirón o pairón como columna u obelisco conteniendo alguna imagen sacra a las afueras de las aldeas (Margalé, 2002). La realidad contemporánea era mucho más variopinta, pues los había tanto en plazas mayores como en las entradas de los pueblos, así como en los caminos y montes. Por otra parte, aunque el estudioso jacetano no especificase que fueran imágenes católicas, seguramente él lo daba por hecho, pues eso siguió siendo lo más común en nuestro medio rural, siendo las más frecuentes la Virgen del Pilar, del Carmen, del Rosario, la Inmaculada Concepción u otras advocaciones marianas, y santos populares protectores contra la peste, las tormentas, las enfermedades del ganado o los accidentes de viaje, como san Roque, santa Bárbara, san Antón, san Cristóbal, amén de otros patronos y devociones más locales que en cada pueblo eran objeto de ritos públicos, romerías o rogativas rivalizando con las de los municipios vecinos. Estas humildes veneraciones campesinas se expresaban con imaginerías toscas colocadas en hornacinas sobre pilares de rústica construcción en mampostería de piedras y/o ladrillos enjalbegados, caravista u otras modestas opciones, pues los grandes dispendios estaban más allá de lo que permitía la penuria colectiva o la parca generosidad personal de sencillos donantes, como los nombrados en las inscripciones arriba citadas. El territorio de Aragón estaba entonces lleno de piadosos tótems populares, herederos de cultos atávicos, que reinterpretaban idiosincrásicamente los monumentales cruceros y humilladeros opulentamente erigidos como señal de poder por jerarcas e instituciones.

Con el avance del siglo xx, también el cristianismo institucional daría continuidad de otra manera a esos verticales iconos devocionales, elevando nuevas imágenes de carácter votivo a cuyo amparo se colocaban tierras y poblaciones. Un momento de apogeo histórico-artístico fue el periodo del Art Déco, cuando en España y el extranjero se erigieron gigantescos monumentos públicos religiosos dominando la respectiva panorámica urbana, tan famosos y emblemáticos como el Cristo del Otero en Palencia, el Monumento a la Fe Descubridora en Huelva, o el Cristo del Corcovado en Río de Janeiro, enseñas visuales de la respectiva ciudad y su hinterland. También, todo hay que decirlo, muchas de estas esculturas eran divisas públicas del catolicismo más reaccionario y nacionalista, siendo en este sentido el mayor referente español la colosal estatua del Sagrado Corazón levantada en 1919 en Getafe (Madrid) sobre el Cerro de los Ángeles, destruida por milicianos republicanos en la Guerra Civil y rehecha por completo bajo el régimen de Franco. Sus émulas en Aragón suelen ser imágenes basadas en modelos estandarizados sin grandes pretensiones artísticas, pero a menudo imponentes por su altura y la del respectivo cerro, como ocurre en Alfambra, Alcubierre, Ariza, Boltaña, Barbastro, Calaceite, Calatayud, Caspe, Cervera de la Cañada, Graus, Monzón, La Muela, Torrijo de la Cañada, Villafeliche, etc.

Estas protectoras «atalayas» sacras guardianas de su respectiva ciudad fueron señas muy distintivas del cesaropapismo franquista, lo mismo que las cruces del Calvario o de estaciones del Via Crucis u otras de ancestral tradición, que el nuevo régimen se encargó de revivir en todas partes, incluso a partir de modelos populares andaluces, como ocurre con la cruz de los faroles diseñada por el arquitecto Regino Borobio y elaborada en hierro forjado por Manuel y Carlos Tolosa, que desde 1937 preside en Zaragoza la plaza de Santa Cruz. Sin olvidar por supuesto, las cruces en homenaje a los caídos, que tanto protagonismo cobraron en cada población por las masivas liturgias político-religiosas de la postguerra. La que presidía el Altar Patrio construido entre 1944 y 1953 en la plaza del Pilar de Zaragoza marcó un hito notorio del nacionalcatolicismo, y por eso mismo ha sido desplazada al llegar la democracia hasta el cementerio de Torrero; pero hay estatuas religiosas erigidas

por ayuntamientos franquistas en otros importantes enclaves urbanos sin contestación posterior, como la Inmaculada Concepción de Fructuoso Orduna que desde 1954 preside una plazuela de Huesca donde hasta 1936 estaba la estatua del político Manuel Camo. Tampoco nadie ha cuestionado luego las colosales estatuas en bronce de San Valero y el Ángel de la Ciudad que realizó en 1965 Pablo Serrano para flanquear la entrada del Ayuntamiento, quizá porque su estilo expresionista y la ideología del autor fueran poco afines al régimen; aunque en aquel momento estas esbeltas reinterpretaciones de la religiosidad zaragozana tradicional en clave moderna encontraron más críticas mordaces en los chismes populares que entre los capitostes del establishment, quienes para esa misma plaza le encargaron el relieve de la Venida de la Virgen del Pilar, inaugurado en 1969. En ese mismo año realizaba Ángel Orensanz otro gigantesco icono metálico en postura oferente para la plaza frente a la cabecera de la catedral de laca -desde hace un decenio trasladado a las afueras del casco urbano-, que el autor tuvo el capricho de mostrar al público en la zaragozana plaza del Pilar (Lorente, 2008: 44), quizá para dejar patente su relación con el Ángel de la Ciudad. Igualmente es obvia la influencia de esa escultura pública de Pablo Serrano en el monumento que en 1976 le encargó también a Orensanz la Cámara de Comercio de Zaragoza con motivo de las celebraciones del Bimilenario de la capital aragonesa, cuya instalación se demoró y fue objeto de controversia en el primer ayuntamiento surgido de las urnas tras la dictadura.

La Constitución española de 1978 instauró un Estado aconfesional; pero en la mayoría de los municipios aragoneses los iconos religiosos han mantenido su protagonismo visual; aunque a menudo sean contestados e incluso vandalizados por quienes los consideran asociados a las convicciones encumbradas por el franquismo. Tanta razón llevan los que opinan que la aconfesionalidad política debería evitar la preponderancia de símbolos religiosos en el espacio público de todos, como quienes argumentan que algunos hitos de nuestro patrimonio, por muy doctrinarios que parezcan, forman parte de nuestra historia e identidad colectiva. Pero curiosamente sigue habiendo un incuestionable respaldo socio-político en Aragón, jaleado de forma entusiasta en nuestros medios de comunicación,



Pablo Serrano: Ángel de la Ciudad, ante el Ayuntamiento de Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

por mantener a toda costa las cruces y e imágenes de la Virgen del Pilar -que suelen ser (re)producciones sin ambiciones artísticas- en la cima de nuestros montes más señalados, como el Moncayo o el Aneto. Por otra parte, a pesar de las renovaciones impulsadas por el Concilio Vaticano II en el culto católico y sus imágenes, en nuestros espacios públicos no han sido muchos ni muy afortunados los esfuerzos por hacer versiones actualizadas de iconografías religiosas tradicionales. Una curiosa excepción, muy reveladora de los cambios sociales del gusto durante los años del desarrollismo, fue la apuesta estética radicalmente moderna construida en la colina Carrilanga a las afueras de Daroca cuando se erigió el Peirón de San Cristóbal, patrón de la ciudad y de los viajeros, coronado de una atrevida garita de hormigón que lo envuelve, junto al cruce entre las carreteras a Zaragoza y Calatayud. Sin embargo, los peirones posteriores se han mantenido fieles a las concepciones tradiciones, prevalentes en monumentos de inspiración religiosa, que en una sociedad supuestamente aconfesional quizá deberían dejar de erigirse en suelos públicos.

O al menos habría que tratar de potenciar una religiosidad menos militante, sin renunciar a simbolismos de dimensión espiritual. Pablo Serrano, que había sido coadjutor salesiano y autor de muchas obras destinadas al culto católico, ya nos marcó esta otra vía el 11 de noviembre de 1981 en un acto público celebrado en la plaza mayor de Alcañiz, donde quemó una caja de cartón conteniendo virutas de madera enjaulada en una estructura de varillas metálicas soldadas. Mientras se elevaba el fuego en la oscuridad de la noche ardiendo sobre un trípode, como un holocausto, sonaba una música religiosa de fondo que escucharon en silencio todos los asistentes, entre los que se encontraba el filósofo católico José Luis López-Aranguren (García Arnal, 2009). El artista pidió que tocaran las campanas de las iglesias y se escuchase el Aleluya de Haendel al acabar este ritual, que él explicaba aludiendo al espíritu que, en todos toma cuerpo de materia y después de la muerte se libera, perviviendo en los demás a través de los recuerdos, pues son «Presencia de una Ausencia». En consecuencia, lo que a él le importaba cada vez que realizó esa performance era el recuerdo que guardasen los presentes, y nunca reclamaba que permaneciese in situ la estructura metálica, de cuyo destino solía

desentenderse, dejándolo al albedrío de las autoridades locales competentes. Solo en Aracena (Huelva) sigue una pieza similar en medio de la plaza del Ayuntamiento, mientras que la del patio central del Centro Cultural Nicolás Salmerón de Madrid luego fue trasladada a un jardín lateral; igualmente, la de Alcañiz se presenta ahora en un jardincillo delante de la entrada del Hospital Comarcal, cuya moderna arquitectura decora por atrás otra obra pública anterior de Serrano.

Un discurso espiritual ecuménico, que tampoco reniega de lo religioso pero ya no se identifica con las devociones católicas, ha ido desarrollando también Ángel Orensanz, sobre todo tras instalar su centro



Pablo Serrano, Quema del Objeto, Alcañiz (foto: J. P. Lorente).

operativo en una antigua sinagoga de Nueva York. Aunque ya desde su infancia en un pueblecito de la lacetania había marcado su imaginación los megalitos, mástiles u otros tótems de cultos atávicos, muy presentes en sus environmental landmarks. Tiene estructuras tubulares de heterogéneos simbolismos instaladas en las afueras de Jaca, en rotondas de Zaragoza, y en muchas otras localidades aragonesas; pero si hubiera que escoger entre todas un caso que haya llegado a constituirse en representativo tópico fotográfico e insignia visual de una población sería el denominado Mallo Sallentino: un cilindro de acero cortén impresionante por sus once metros de altura, que desde 1982 compite con la torre campanario de Sallent de Gállego en pulsión sobrenatural, incluso en el sentido literal del término, pues sobre ese hermoso paisaje pirenaico alzaba como fetiche propiciatorios las siluetas de cuatro animales a mitad del fuste, que las inclemencias meteorológicas de la montaña habrán destruido. También el escultor Alberto Pagnussat se ha sentido atraído por esa línea esotérica, como prueba el obelisco que preside la plaza de Europa en Zaragoza desde 1990, cuajado de alusiones masónicas. Pero si un obelisco era para los egipcios un monumento religioso, la plasmación pétrea del rayo solar, el artista aragonés que más religiosamente ha reverenciado esas fuerzas cósmicas es el escultor Pedro Tramullas, cuyas creencias druídicas ha patentizado sobre todo en la monumental Porte d'Aspe construida en 1993 al otro lado de la frontera francesa en las afueras de Oloron-Sainte-Marie; aunque también están llenos de referencias mágicas sus monolitos o «litopunturas» de más modesto tamaño en tierras de Aragón, como los que en años recientes ha erigido en Vera de Moncayo o Bierge.

Quizá las elucubraciones místicas de estos artistas andan muy alejadas del arte y creencias con el que el gran público se ve identificado. Seguramente por eso el escultor Pablo Gonzalvo moderó su siempre llamativo trabajo tardovanguardista del metal para atenerse a la iconografía convencional en la imagen de la Virgen de la Estrella, que realizó cuando ya contaba sesenta y cuatro años, para el peirón que los fieles de Mosqueruela, le dedicaron en lo alto del Puerto de Linares en 1993. Entre tanto, los tradicionales peirones típicos de nuestros pueblos están siendo cada vez más apreciados y reivindicados, en el pleno sentido social



Virgilio Rodrigo Allueva: Peirón de la Fuente, Cutanda (foto: J. P. Lorente).

del calificativo, como arte público e idiosincrásicamente aragonés (Fuertes Marcuello, 1995; Margalé, 2002). De ahí que en 1999 las Cortes de Aragón aprobaran por ley protegerlos y promocionar su aprecio como Bien de Interés Cultural en todo nuestro territorio, tanto si son cruceros de gran valor histórico como modestos hitos piadosos relativamente recientes¹. De hecho, no solo están siendo conservados y restaurados sino que cada vez se van construyendo más peirones nuevos, a menudo con vistosos aparejos de ladrillos y cerámicas muy semejantes a las torres mudéjares, que les añaden aún mayor atractivo simbólico, como monumentos de sincretismo cultural y de identidades colectivas: es el caso de los nuevos peirones de Cutanda realizados en torno a 2002 por un grupo de voluntarios del pueblo liderados por el profesor Virgilio Rodrigo Allueva.

También, como queda dicho, los menhires, dólmenes y crómlech prehistóricos son populares señas patrimoniales protegidas, e inspiran algunas reinterpretaciones a los artistas actuales que, a su manera, buscan una conexión espiritual con el entorno natural. No hace falta que sean creyentes en cultos ancestrales ni en religiones instituidas. Una cierta pulsión mística ha marcado a menudo la poética visual de Ricardo Calero, uno de nuestros creadores de mayor proyección internacional y más dedicación al arte público. En los jardines del Hospital Royo Villanova de Zaragoza hay una hermosa obra conceptual suya, realizada en 2008, que el autor define como «un espacio de encuentro, descanso y reflexión», en torno a una mesa-altar donde hay escritas cincuenta y dos palabrasclave propuestas por el personal del hospital —algunas relacionadas con

En los foros sociales y en blogs o páginas web de todo tipo los peirones aragoneses gozan de creciente popularidad. Particularmente recomendable es el portal de Manuel Pérez Belanche Los peirones en Aragón: www.peirones.com/

También hay al menos dos portales web institucionales dignos de consulta: www.patrimonioculturaldearagon.es/cruces-de-termino-y-peirones-enaragon

 $www.sipca.es/censo/resultados_busqueda_simple.html?accion=BUSCAR_BIENES_SENCILLA&persComarca=&tipobien=INM&vienePortada=&idBienActual=&texto_busqueda=peir%F3n.$





Ricardo Calero: *Jardín de Pensamientos*, Hospital Royo Villanova, Zaragoza (fotos: J. P. Lorente).

virtudes cristianas, como Entrega, Fe, Fortaleza, Paciencia, Paz, Prudencia, Serenidad, Vocación- por las que crece la yerba como símbolo de vida, que también escala en forma de plantas trepadoras las letras metálicas de la palabra ENCUENTROS que delimitan el semicírculo del recinto. En este caso la proximidad de un centro sanitario subraya el carácter transcendental de esa reflexión sobre la existencia y nuestro efímero paso por el mundo; pero en otras ocasiones el círculo de meditación se coloca junto a un río, habitual metáfora filosófico-religiosa del transcurrir de la vida. Así lo ha hecho otro artista aragonés, Nacho Arantegui, al rendir culto al sol en 2013 con una doble espiral de troncos enhiestos en empalizada por el terreno abandonado de una antigua gravera junto al Ebro en el término municipal de Sobradiel: su título latino hace alusión a un remolino de chopos pero la alusión metafísica de esta intervención se complementa con una poesía de Daniel Rabanaque. Las ansias de sublimidad siguen marcando, hoy como ayer, el arte público tanto en entornos urbanos como en el medio natural.



Nacho Arantegui: Vertex Populus, Ribera del Ebro, Sobradiel (foto: Nacho Arantegui).

Fuentes, mobiliario urbano y obras públicas emblemáticas

Otros hitos monumentales que también constituyen señales colectivas territoriales tienen un carácter más laico y terrenal; pero aunque no quepa duda de su carácter público no siempre es fácil dirimir cuando se les puede considerar artísticos. Un arco de triunfo romano, a poca decoración que tenga, siempre será considerado arte público, mientras que -por mucho que la estética moderna nos haya enseñado a apreciar la belleza de las formas de diseño meramente funcional- una calzada desornamentada, un puente o un acueducto no parecen cualificados para figurar con todos los honores en este libro, sobre todo si han perdido todas las arquerías y solo quedan los pilones, como ocurre en el de Los Bañales de Uncastillo. Tampoco sirve de ilustrativo arrangue al presente capítulo el patrimonio cívico aragonés que nos ha llegado de épocas medievales, pues los puentes o murallas que conservamos de aquellos siglos suelen ser simples y sin adornos, salvo algunos símbolos heráldicos que, a menudo, se les añadió posteriormente, como el flamante escudo de Carlos V que decora la Puerta Baja de Daroca. Hasta el Renacimiento en el reino de Aragón el patrimonio monumental de propiedad pública era escaso y no pretendía competir en atractivo con las fachadas de las iglesias y de las casas señoriales o palacios regios. Luego cambiaron las tornas, pues a partir del siglo XVI empezaron a cobrar gran protagonismo las casas consistoriales y las fuentes públicas, que no solo se decoraban con enseñas municipales u otros embellecimientos, sino que podrían considerarse en sí mismas ufano emblema de cada localidad, que garantizaba gratis agua de boca para todos, libre del pago de servidumbres feudales.

Junto al agua se suele asentar y prosperar la población en los territorios, siendo además un elemento fundamental en torno al cual se han definido en todas partes focos humanos de tránsito y socialización. Aragón es un caso paradigmático, pues su identidad está muy identificada con este

recurso; quizá por eso tenemos cada vez más completos análisis sobre la historia de nuestras fuentes (Ortega e Ibares, 1996) y ya está en preparación un estudio histórico-artístico de conjunto por Manuel García Guatas para la revista Argensola, que no se ocupa solo de su ornamentación escultórica, sino también de otros valores estético-simbólicos. Así consideradas, hasta las fuentes públicas meramente funcionales pueden ser vistas como hitos urbanísticos y visuales en el espacio social pues, más allá de su finalidad práctica poseen un interés epigráfico, monumental e iconográfico, por no hablar del simbolismo del número de caños, del sonido del agua u otras interpretaciones culturales a partir de textos de la época investigada, tal como queda de manifiesto en este extracto que sirve como adelanto.

El siglo XVI fue el siglo de la ingeniería hidráulica y de la preocupación por el abastecimiento de agua a los pueblos. Fue una obligación asumida por los concejos de los municipios la construcción y mantenimiento de fuentes. También fue la época en que se adornarán con relieves escultóricos de formas vegetales y, sobre todo, escudos heráldicos esculpidos, principalmente los de los municipios. Pueden leerse a veces inscripciones redactadas a modo de invocaciones, sentencias como axiomas de la sabiduría común, o, singularmente, dejaron constancia algunos constructores con sus iniciales y año de la terminación de su obra.

Son numerosas las fuentes construidas en piedra de cantería que podemos encontrar por ejemplo en pueblos de los somontanos de Huesca y Barbastro. Señalaré algunas por sus parecidos constructivos y formales y por aportar inscripciones con la fecha de realización o la firma de sus autores y algún elemento formal como molduras o las bocas labradas de los caños.

Barbastro: Fuente del Azud, construida a comienzos del siglo xvi. Fue desmontada y se conserva parcialmente su decoración gótico-flamígera, en cuyo centro llevaba esculpido el escudo de la ciudad, que tras la restauración de las dos primeras fuentes en 2008 volvieron a montarse algunos restos y se rehicieron los que faltaban según antiguas fotografías. La decoración llenaba por completo el muro del fondo, organizada en dos pisos: en el inferior con cinco arquillos conopiales muy decorados y en el superior con un hermoso escudo de la ciudad (que conserva restos



Jacques de Guertch y Juan de Araçil: Fuente de San Francisco, Barbastro (foto: M. García Guatas).

de policromía) rodeado de decoración de tracería gótica a ambos lados, tallada de nuevo en su práctica totalidad. Se reconstruyó todo el bloque del arco rebajado de la fuente y se conservaron los restos de los tres

rostros de cabezas de leones y de una cabeza humana a modo de un mascarón de los que salen los caños.

Fuente del Vivero, junto a la anterior y a un nivel bastante más bajo, consiste en gran arco de medio punto moldurado sobre pilastras, con la siguiente inscripción tallada sobre la piedra blanca (tal vez mármol), del entablamento, en grandes letras capitales: *Ayuntamiento Republicano Federal de 1872 a 1873*. Permaneció oculta a la vista durante muchas décadas y se descubrió en noviembre de 2005.

Fuente de San Francisco, construida en 1553 con piedra blanca de las canteras de Fonz. Parece ser que fue un encargo del ayuntamiento al maestro de obras de origen vasco Juan de Aracil y al escultor francés Jacques de Guertch. Esculpida en forma de arco de triunfo, con profusa decoración renacentista de motivos vegetales *a candelieri* y abajo en el centro los cuatro grifos que salen de mascarones con rasgos humanos los dos centrales y el de la izquierda, con orejas puntiagudas a modo de las de un fauno, bastante deterioradas todas. En el tímpano, el relieve de dos ángeles genuflexos sosteniendo el escudo de la ciudad rodeado por una corona floral y tras ellos, un ave con gran cola, seguramente un pavo real, que solo se ha conservado la de la derecha.

Fonz: La fuente se construyó en el extremo oriental de la plaza Mayor, cuya perspectiva cierra por ese lado, realzada por tres escalones ante la pila. Es de seis caños en forma de cabezas de hombres barbados, talladas de nuevo imitando las anteriores en la restauración llevada a cabo en 1988, y uno más en el lateral. Es de piedra sillar con frontón triangular, rematado con pináculos en forma de columnitas en las esquinas, flanqueado por dos finas columnas de fuste acanalado sobre altos plintos y capiteles compuestos en los que apoya un entablamento liso. En el frente del muro fueron esculpidos el escudo de la villa, consistente en una fuente de seis bocas manando y esta refinada inscripción: Fons sine fonte fluens / Huius radiantis origo / Aeterna nostram fonte repelle sitim 1567 = «Oh fuente que existes sin tener un origen / [Dios] origen de esta hermosa [fuente] / calma nuestra sed con la fuente espiritual 1567». El autor de esta leyenda debió ser, seguramente un eclesiástico, que quiso comparar esta fuente para la vida cotidiana del pueblo con la vida espiritual de los feligreses.

Estadilla: Fuente del Lavadero en la partida de los huertos, bastante alejada del pueblo. Es de doce caños en forma de cabezas de león. Van enmarcados en tres arcos de medio punto sobre pilastras con capiteles de rosetas. En el centro y sobresaliendo en altura, el escudo esculpido de la villa, con lambreguines de hojas abultadas. Fechada en un sillar *ANO 1735*.

Albalate de Cinca: Fuente conocida como del Pino, exenta, a las afueras del pueblo, en el camino hacia las huertas. También se le denomina fuente de los leones, seguramente por las tres cabezas esculpidas en cuyas fauces encajan los caños metálicos. Es de piedra sillar en forma de arcosolio con dos columnas laterales, con basas y capiteles toscanos y entablamento moldurado. En el centro del muro se conserva parcialmente la siguiente inscripción: Fortuna inom/nibus dominatur 1560 Artif C. Ivanes [...], que puede traducirse como «La fortuna es dueña de todas las cosas. Artífice C de Juanes». Bajo la inscripción, un escudo con corona real (partido y medio cortado) con un león rampante o grifo (¿?) y palos y cadenas en los dos cuarteles de la izquierda.

Abiego: Fuente de carácter monumental, junto con un largo abrevadero y un pequeño lavadero, a la que se accede desde la misma carretera. Es en gran arco de medio punto con tres caños con grandes mascarones humanos, labrados con fisonomías diferenciadas cada uno. El del centro de una persona de edad con barba, enormes cejas y arrugas en la frente con expresión furiosa, el de la derecha, también con barba más corta, pero de fisonomía más joven y su cabeza sobre un fondo como de rayos solares a modo de llamas recortadas, y el de la izquierda (el más erosionado) parece ser el de una mujer que llevaría un paño sobre la cabeza con una diadema en la frente. ¿Podrían interpretarse como personificaciones de Helios (el sol), de Selene (la luna) y, en el centro, de una divinidad acuática (Poseidón)? Parecen realizadas a comienzos del siglo xvII. Se encuentra en la entrada principal de la población, aunque en la otra orilla de la carretera, en el interior de un recinto escalonado y ajardinado, realizado en 1993, que conllevó una desmesurada intervención restauradora de cantería y la colocación en el muro de la fuente de un nuevo escudo labrado de la villa con corona y bordura estrecha que dice «Fiel villa de Abiego».

42

El crecimiento de la población urbana y la pujanza de los concejos municipales en la Edad Moderna se tradujo en importantes obras hidráulicas en todo el territorio aragonés, lógicamente más monumentales en las ciudades. Muy señaladamente en el caso de la capital turolense, cuyo concejo encargó en 1551 al ingeniero-arquitecto de origen francés Quinto Pierres Vedel la traída de aguas desde la Peña del Macho, para lo cual hubo de construir el impresionante acueducto-viaducto de los Arcos, rematándose la obra con la inauguración en 1558 de la Fuente de la plaza Mayor y otras en diferentes puntos de la ciudad. Pero todas ellas fueron trasladadas y alteradas posteriormente, salvo la de la catedral que es la única original que queda. Tampoco se ha conservado muy bien la pomposa fuente de once caños que culminaba en Calatayud, junto al Puente de Alcántara, la traída de aguas desde Cifuentes: aún mantiene el blasón municipal y el rótulo de su datación, 1598, pero no se pueden leer otras inscripciones que tuvo -de interpretación controvertida- desde que fue desmontada en 1969, habiendo sido trasladada y reconstruida ante la puerta de Terrer con solo ocho caños. Igualmente está hoy desplazada la famosa Fuente de los Veinte Caños de Daroca, una de las más bellas de Aragón, construida en piedra por el maestro cantero Pedro Aguilera entre 1639 y 1642 adosada por fuera a la Puerta Baja, ahora colocada intramuros y exenta; aunque afortunadamente no ha perdido del todo su profusa decoración de hojas o frutos esculpidos en el entablamento y capiteles, que se corona con muy barrocos frontones triangulares y curvos partidos mientras que en el cuerpo central once pilastras enmarcan los diez pares de surtidores que salen de las bocas de personajes femeninos y masculinos, ya muy desgastados por la erosión de la humedad.

El siglo XVIII nos legó sobre todo la que en 1786 mandó construir el canónigo Ramón de Pignatelli, promotor del Canal Imperial de Aragón, para celebrar que sus aguas llegaban a las puertas de Zaragoza: a los escépticos que habían dudado de que tan faraónica conducción llegase a ser realidad dedicó este prócer de la llustración la gran placa de bronce al frente, con epigrafía en latín que reza: Incredulorum convictioni et Viatorum Comodo. Por eso se conoce como «Fuente de los Incrédulos» a esta hermosa construcción clásica en el barrio de Casablanca, entonces



Pedro Aguilera: Fuente de los Veinte Caños, Daroca (foto: M. García Guatas).

extramuros. Los muros de la capital, por cierto, contaban entonces con portones muy funcionales, si bien la nueva Puerta del Carmen, construida en 1792-95, tuvo ya un grandeza muy monumental por estar construida con sillares de piedra, diseñada con un amplio hueco central para los vehículos flanqueado por dos laterales de escala humana, y estéticamente ornamentada según el gusto neoclásico imperante, por dos elegantes lápidas con inscripciones latinas, bolas de piedra en lo alto de las esquinas y un león coronado que sujetaba el blasón de la ciudad. Algunos de estos elementos fueron dañados durante los Sitios y otros se han perdido después; pero sobre todo ha cambiado su imagen al derribarse en el siglo \times las casas que tenía adosadas a ambos lados, quedando la puerta exenta como un arco romano: una comparación que hubiera complacido mucho al arquitecto ilustrado Agustín Sanz, a quien hasta hace poco



Puerta del Carmen, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

se solía atribuir la autoría; aunque al parecer él supervisó las trazas de un proyectista hoy desconocido (según dio a conocer Javier Martínez Molina, en García Guatas & Lorente, 2010: 145-148). Lo cierto es que, sin poder competir en apostura con la madrileña Puerta de Alcalá, desde que ambas han perdido su función de puerta ciudadana, por la expansión urbana y el desvío del tráfico alrededor de su respectiva rotonda, se ha puesto de realce su carácter de monumento emblemático, para turistas y locales.

Lástima que, a diferencia de la capital española, en Zaragoza el empuje urbanístico neoclásico no llegase a dotarnos de fuentes públicas como las de Cibeles o Neptuno, adonde acudían los paseantes del «Salón del Prado» a refrescarse con las aguas traídas desde la fuente Castellana.

Pero cuando bajo la ocupación napoleónica se reconstruyó la ciudad destruida por los Sitios y se diseñó el «Salón de Santa Engracia» –luego Paseo de la Independencia- el precedente madrileño seguía bien presente. Todavía no había ninguna fuente pública dentro de los muros de la capital aragonesa, cuyos habitantes se suministraban de las acequias y ríos que flanqueaban el tejido urbano, bien directamente o comprándola a los numerosos aguadores que se ganaban la vida con ese oficio. Ellos serían los primeros en criticar el proyecto de dotar a la ciudad de su primera fuente pública, que mandó construir el general Suchet, encomendando su construcción a las autoridades del Canal Imperial, quienes encargaron una estatua de Neptuno, dios de las aguas, al escultor alcañizano Tomás Llovet, realizada por este en 1811-1812 conforme al gusto neoclásico y luego guardada, al final de la ocupación napoleónica. Ahora bien, el proyecto de una fuente en el centro de Zaragoza siguió en discusión, con sus partidarios y detractores, hasta que en 1833 la jura como princesa heredera del trono de la infanta Isabel fue celebrada por toda España con festejos sufragados por cuestación pública, pero en vez de usar esas dádivas para fastos pasajeros, el Ayuntamiento de Zaragoza optó por invertirlos en erigir una monumental Fuente de la Princesa y, queriendo ahorrar también despilfarros de tiempo, adquirió la estatua del Neptuno. Sin embargo, todo se fue complicando bajo la influencia de la primera guerra carlista, pues las invectivas de los ideológicamente opuestos a este monumento isabelino se solaparon con las murmuraciones pías contra la exaltación de la estatua de un dios pagano donde antaño estuviera la Cruz del Coso, más las penurias del erario público que dilataron cinco años la construcción del basamento, en forma de pirámide cuadrangular truncada con los ángulos decorados por cuatro delfines. Y todavía se alargaron bastante más las obras, para mayor befa y mofa general sobre la «fuente», que hasta 1845 no llegó a dar agua (Rincón, 1984: 53-56). A partir de entonces se convirtió esa plaza en el nuevo epicentro urbano de la capital aragonesa, donde nunca faltaba gente reunida en torno a esos chorros, tal como atestiguan abundantes fotos y pinturas de la época, sin que cesasen del todo las diatribas y recelos político-religiosos de algunos sobre el monumento, hasta su desmantelamiento en 1902.



Fuente de la Princesa, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

El protagonismo de esta fuente pública en nuestra cultura visual no es algo excepcional, pues en lugar de la más tradicional disposición histórica, adosadas a la pared, para las nuevas fuentes decimonónicas se prefirió el centro de plazas o encrucijadas, de manera que cómodamente se pudiera constatar de lejos y desde varias calles si había mucha o poca gente esperando a llenar agua. Otro ejemplo todavía más célebre se erigió en 1858 precisamente en medio de la plaza Mayor de Teruel, no lejos de donde estaba la primitiva, originalmente ubicada en la parte alta de la plaza, en la que el agua manaba por cuatro cabezas de toros desde una columna salomónica rematada por un pequeño toro de bronce dorado con una estrella entre las astas (Novella Mateo, 1988: 98). También en este caso es posible que reutilizasen una escultura preexistente, pues no resulta muy proporcional el pequeño toro de bronce, de autor desconocido, colocado sobre una alta y robusta columna en cuya base hay otras cuatro cabezas taurinas que vierten agua a la pila circular. Pero, a diferencia de la estatua del Neptuno en Zaragoza, aquí el torico gustaría tanto a todos, por ser el icono heráldico de Teruel, que la fuente ha funcionado también como un Monumento al Señal de la Ciudad (Redondo, Montaner, García, 2007: 15) y ha acabado dando nombre popular a la plaza del Torico –oficialmente se llama plaza de Carlos Castel, como bien proclama la hermosa lápida con un desnudo muy art déco que decora una fachada presidiendo muchas celebraciones multitudinarias, especialmente cuando los peñistas se encaraman a colocar un pañuelo para dar comienzo cada año a las fiestas de la Vaquilla a comienzos de julio.

La nueva disposición exenta, en medio de una plaza o encrucijada, con una pila circular de agua para recoger los surtidores repartiendo radialmente sus chorros desde un pilón central, realzaba la plasticidad tridimensional de cualquier escultura de bulto redondo colocada en medio, por muy modesta que fuera. Incluso las ninfas, garzas, ranas u otras triviales iconografías del repertorio producido en serie por las industrias de fundición. Es el caso de la «Samaritana» de la plaza de la Seo en Zaragoza, ya citada en el capítulo anterior, producida hacia 1863 por la empresa de Antonio Averly. O de la Fuente de la «Mora» de Cariñena, igualmente fabricada por la Fundición Averly de Zaragoza, originalmente



Fuente del Torico, Teruel (foto: Ángel Duerto Riva).

erigida en medio de la plaza del Ayuntamiento en 1882, por el contratista con quien la corporación había concertado la traída de aguas a la ciudad, pues hasta entonces los cariñenenses tenían que ir a la Fuente Vieja, situada extramuros. Como esta muchacha con túnica clásica y corona floral no se identificaba con ninguna iconografía cristiana, la gente en seguida la imaginó moruna, pero sin ningún escarnio, pues siempre ha sido muy querida en la localidad esa figura de nombre transcultural, sin duda la más emblemática estatua de Cariñena, famosa sobre todo porque mana vino todos los años por la fiesta de la Vendimia. En Huesca capital su equivalente es la fuente popularmente llamada de la «Morena» o «Moreneta», cuya actual taza octogonal de hierro también es de la fundición Averly, pero se importó del otro lado de los Pirineos la figura femenina togada que vierte agua de un ánfora, elegante creación de alguno de los grandes artistas franceses que trabajaron para la fundición de Antoine Durenne en Sommevaire, en cuyo catálogo se ofrecía a la venta desde 1868 este modelo designado como Verseuse AE, del que existe también otra versión idéntica de 1877 en Málaga llamada Fuente de la Ninfa del Cántaro. La de Huesca fue encargada en 1884 o principios de 1885 por Enrique Blondeau, uno de los socios de la joint venture empresarial que había ganado la concesión de traída de aguas potables desde el Manantial de San Julián de Banzo, y quedó instalada en enero de 1886 en el centro de la plaza de la catedral -su situación actual, más cerca del Ayuntamiento, es posterior- siendo el oscurecimiento de la pintura lo que dio pábulo a su sobrenombre popular. Muy similar es la historia de la llamada Fuente de las Musas o de las Ninfas, inaugurada en 1885 en medio del nuevo epicentro de Huesca, la plaza de Navarra, pues también fue encargada por la misma sociedad empresarial a la fundición Durenne, en cuyo catálogo industrial se daba la posibilidad de elegir entre dos modelos derivados del prototipo firmado en 1862 por el escultor y decorador Jean-Baptiste Jules Klagmann, cuyo más célebre ejemplo es la que se conoce como Fuente Ross en Edimburgo, con variantes de tamaño e iconografía según los gustos de los clientes, que en este caso optaron por eliminar desnudos, hipocampos u otros ornamentos, para dar mayor protagonismo a cuatro hermosas alegorías sedentes: la Poesía, con una lira en la mano, la



Fuente de la Moreneta, Huesca (foto: Javier Martínez Molina).

Pintura, que lleva una paleta, la Ciencia con una esfera armilar, y la Industria, que porta una prensa de vino y un martillo². Otro bello ejemplo de estos prototipos internacionales que se encargaban por catálogo figuraba en el muestrario de la Fundición Averly con la designación «Fuente Monumental Garzas FN015» y en él se basa la que adorna la zaragozana

Tomo todos estos datos de las excelentes fichas catalográficas que sobre estas dos fuentes redactó Javier Martínez Molina, consultables en www.huesca.es/arte-publico (donde se cita la bibliografía específica). Del mismo modo, sobre la Fuente de las Garzas en Zaragoza remito a su ficha publicada en www.zaragoza.es/artepublico.

plaza de Utrillas, frente a la estación de ferrocarril, con cuya arquitectura decimonónica combina estupendamente, pues a la sazón la fachada está decorada con cariátides clásicas muy afrancesadas.

De Francia se importaría probablemente la Fuente de la Negrita en la plaza Mayor de Rubielos de Mora, protagonizada por una elegante figura orientalista, que fue costeada por una mecenas particular, Manuela Ygual Mata, según reza la inscripción al pie, fechada en 1897. Este atildado repertorio que nos puso tan à la page con nuestros vecinos siguió teniendo largo predicamento entre nosotros durante muchos años; de hecho, la citada fuente zaragozana de las Garzas data ya probablemente de la segunda década del siglo xx, que suele entenderse como el final de la Belle Époque. Un periodo de prosperidad y apertura cosmopolita que aquí alcanzó pleno auge a partir de la Exposición Aragonesa de 1885/1886 pues -a pesar de su nombre- también sirvió de escaparate a marcas industriales extranjeras como Singer, Mansfeld o Zimmermann, y esa creciente influencia internacional igualmente se apreciaba en las artes. Por ejemplo, en la fuente escultórica situada ante el recinto expositivo, coronada por una figura a la que dotó Dionisio Lasuén de una contorsión ascendente más inspirada en la escultura francesa coetánea que en la hierática iconografía tradicional del Buen Pastor: un tema animalista muy apropiado para el Matadero Municipal. Luego el propio Lasuén fue el autor de las alegorías del Comercio y la Arqueología que, junto a otras de la Arquitectura, Pintura y Escultura encargadas a Carlos Palao, decoraron con galanura clasicista muy típica del arte oficial de la III República francesa la fachada del Palacio de Museos: un edificio construido con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, el principal hito histórico que marcó aquí el clímax de la francofilia en aquella época.

Por otra parte, aquel fraternal certamen conmemorativo del centenario de los Sitios señaló en Zaragoza la consagración pública de la influencia art nouveau, de la cual todavía nos da testimonio el Quiosco de la Música, una obra de mobiliario urbano primorosamente diseñada conjugando las curvas arquitectónicas con la brillante artesanía del hierro forjado, los vitrales y la cerámica vidriada; aunque por su propia

delicadeza ha aguantado mal los sucesivos traslados, de manera que lo que ahora se puede ver en el parque José Antonio Labordeta es más bien el resultado de cuantiosas restauraciones. Al menos quedan otros muchos testimonios modernistas en los ornamentos florales de múltiples



José y Manuel Martínez de Ubago: Quiosco de la Música, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

fachadas de pueblos y ciudades por todo Aragón, tanto en la arquitectura pública como en la privada, destacando algunos edificios de sociedades recreativas como la del Círculo Oscense o la del Centro Mercantil e Industrial de Zaragoza.

Pero el estilo regional más encumbrado en la obra pública coetánea fue el historicismo, y uno de sus más señalados ejemplos fue la monumental escalinata neomudéjar construida por el ingeniero turolense José Torán para conectar la nueva estación del ferrocarril de Teruel con el Paseo del Óvalo en 1920-1921, culminada al año siguiente con la Fuente de los Amantes, para la que se encargó al gran escultor Aniceto Marinas una célebre imagen en piedra de Los Amantes de Teruel. De nuevo en este caso es inevitable calificar como emblemática esta conocidísima pieza de arte público, pues todos la tenemos en la memoria como icono de esa ciudad, que ahora tanto o más que entonces sigue promocionándose a través de la leyenda de los dos trágicos enamorados medievales; aunque hay que reconocer que para aquellas fechas la factura de este altorrelieve representaba ya un gusto algo retardatario, pues el entusiasmo por la pintura que siempre marcó al afamado autor de la estatua sedente de Velázquez ante la entrada del Museo del Prado, le llevó a inspirarse en un laureado cuadro de Historia, pintado en 1884 por Antonio Muñoz Degrain, dándole la vuelta a la composición e introduciendo alguna ligera variante iconográfica.

Claro que también lo ocurrió otro tanto a José Bueno en la colosal estatua historicista, inspirada en un cuadro decimonónico de Francisco Pradilla, que desde 1923 corona la escalinata del cabezo de Buenavista en Zaragoza. Mejor será comentarlo en el capítulo siguiente de este libro, que versa sobre los monumentos dedicados a la exaltación pública de personalidades históricas y valores cívicos. Allí también me referiré, entre otras fuentes-monumento, a la que en el mismo año 1923 quedó instalada en el centro de una plaza zaragozana en honor de los hermanos Argensola, combinando sereno clasicismo y lenguaje moderno, obra también del propio José Bueno quien, en agradecimiento, regaló a la ciudad su busto de *Mujer Dormida*, exquisitamente emplazada desde 1924 en





Aniceto Marinas: Relieve en la Fuente de los Amantes, Teruel (foto: Ángel Duerto Riva).

un parterre entre la plaza de Paraíso y el paseo Independencia, sobre un pedestal cubierto de vegetación formando un conjunto de efectos muy pictóricos.

Hay muchos otros muchos monumentos relacionados con parques y fuentes en esos años en que el «arte nuevo» más avanzado ya se iba abriendo camino, algunos de los cuales quedan para el siguiente capítulo, pues sobre todo son homenajes en memoria de aragoneses ilustres. Pero aquí sí cumple destacar el ejemplo más vanguardista y emblemático -otra vez ese epíteto inevitable- de aquellos años, concebido en 1928 por Ramón Acín como una «Fuente de las pajaricas», cuando imaginaba que iba a alegrar los juegos infantiles en el «parque de los niños de Huesca» que era la denominación que él y otros oscenses barajaban para el nuevo espacio verde de la capital altoaragonesa, aunque finalmente se inauguró este pulmón verde en 1930 con el nombre de parque Miguel Servet. Lo de menos fueron los eventuales cambios patronímicos del parque y de este mobiliario urbano a base de gradas de cemento y chapas de hierro plegadas –que se encargaron a la empresa Averly de Zaragoza–, que Acín dio a conocer en diversas exposiciones a través de una maqueta donde siempre se titulaba como fuente, mientras que en La Gaceta Literaria publicó la obra como «Monumento a la pajarita» asumiendo que no iba a verter agua. Esta pareja de grandes pajaritas afrontadas tendría en seguida muy azarosa historia, pues mal podía hacerse valer ante las autoridades para conseguir cordial respaldo para ellas su subversivo autor, quien hubo de exiliarse al poco por haber estado involucrado en la sublevación de laca en diciembre de 1930 y, tras el intenso paréntesis de su activismo durante la II República, sería fusilado por los falangistas en agosto de 1936: no es de extrañar que el conjunto quedase un tanto abandonado a su suerte, sin que se respetasen las gradas constructivistas proyectadas por Acín -para que se encaramasen los críos- ni llegase a haber surtidor de agua, sino apenas un estanque que supuestamente podrían utilizar como piscina los más pequeños, pero que a los pocos años se rodeó de una plantación de arbustos para eliminar posibles peligros (Calvo Salillas, 1990: 63). De todas formas, a lo largo de la postguerra generaciones de niños oscenses se dejarían seducir por su poesía visual y con el restablecimiento de la

56



Ramón Acín: Fuente de las Pajaritas, Huesca (foto: J. P. Lorente).

democracia se ha restaurado en varias ocasiones para cumplir mejor el diseño original, de manera que ahora funciona como divertida fuente ornamental muy querida en Huesca y también como icono político-cultural de nuestra trágica Guerra Civil pues —lo mismo que el *Guernica* de Picasso—ha sido también reproducida en otros espacios públicos.

Entre tanto, la presencia en nuestros parques y calles de otros testimonios artísticos de aquellos años conflictivos no ha sufrido siempre tantos avatares, sobre todo cuando sintonizaban también con los cánones estéticos de la dictadura. La matrona típicamente noucentista y demás personajes del altorrelieve Alegoría del paso por la vida que esculpió en 1931 Félix Burriel para la fachada de la Caja de Previsión Social de Zaragoza, siguen impertérritos sobre la puerta de lo que hoy es oficina del Instituto Nacional de la Seguridad en el n.º I de la calle Joaquín Costa. No están muy lejos las figuras de los fornidos campesinos y obreros que

58

en 1938 el mismo Burriel tallaría, sobre dibujos de José Borobio, para los paramentos exteriores de la sede de la Confederación Hidrográfica del Ebro. De parecida estética d'orsiana, pero de menor calidad, son los relieves con las alegorías de la Arquitectura, Literatura, Escultura y Pintura realizados en Teruel hacia 1951 por Ángel Novella Mateo, con hormigón pintado de color bronce, para la fachada del nuevo Palacio Provincial de Museo, Biblioteca y Archivo, uno de los edificios más representativos de la urbanización franquista de todo un céntrico vecindario, el entorno de la antigua cárcel y del seminario turolense, que la Guerra Civil había dejado completamente en ruinas. Otro foco prioritario de actuación del Servicio Nacional de Regiones Devastadas fue el pueblo nuevo de Belchite, en cuyo diseño prevaleció la austeridad y los valores rústicos tradicionales, así que no es de extrañar que se erigiera un peirón de ladrillo en medio de la plaza de San Lorenzo, aunque importa destacar aquí unas celosías decorando los arcos de la plaza y los modestos relieves de cantería que adornan el banco corrido de piedra junto al acceso a dicha plaza desde la Ronda de Zaragoza. En la España de la autarquía esta paradójica «rusticidad moderna» era también de rigor en los vastos diseños encargados por el Instituto Nacional de Colonización a reputados arquitectos y urbanistas, e incluso también a primeras firmas de las artes plásticas que colaboraron con ellos; pero en los nuevos pueblos de colonización aragoneses las fuentes u otros hitos monumentales en el espacio público más bien tuvieron bajo perfil, sin nada que merezca aquí mención destacada.

Tampoco tuvimos en Aragón intervenciones artísticas destacables con motivo de las más estelares obras públicas del franquismo, que fueron los pantanos. Pablo Serrano realizó en 1962-1964 su «Gran Bóveda» y otras esculturas en la Central y Presa de Aldeadávila (Salamanca); pero en los embalses aragoneses no hubo nada de eso³. Comparaciones

3 En 1981 Pablo Serrano proyectaría una gran escultura abstracta en hormigón titulada El abrazo de Tardienta, para la confluencia de los canales del río Cinca y Monegros en esta población oscense; pero la empresa concesionaria de las obras consideró el proyecto demasiado caro y no fue realizado. Tomo esta información de la tesis doctoral inédita de Lola Durán, donde figura con el n.º de catálogo EPNR-1981-1. aparte, lo más reseñable sería el cubrimiento del río Huerva en la capital aragonesa, que en una primera fase se había acometido durante el primer tercio del siglo en la Gran Vía y plaza Paraíso, continuándose a partir de 1967 con la urbanización del nuevo vecindario zaragozano de moda entre los pudientes, el Paseo Marina Moreno, luego llamado de la Constitución. Fue elegantemente adornado de arbolado, arriates y mobiliario urbano, con fuentes públicas de muchos tipos, entre las que muy especialmente quiero citar las realizadas en 1973-1975 por el escultor Manuel López García en estrecha colaboración con el ingeniero de montes Rafael Barnola Usano, responsable del servicio municipal de Parques y Jardines. Este último ideó un difuminado surtidor para producir el efecto de lluvia cayendo del grupo escultórico Pareja paseando bajo un paraguas, que en aquellos años cobró gran proyección pública a través de abundantes tarjetas postales. Desgraciadamente, no he encontrado hasta ahora testimonio gráfico alguno de sus «hermanas menores» que eran las seis figuras infantiles distribuidas a ras de suelo por todo el paseo, portando una manguera, regadera, jarra, bota, garrafa o botijo por los que salía agua cuando el usuario -para beber o jugar- pisaba un botón en el suelo, otro ingenioso dispositivo de Barnola: como eran de hierro, el óxido las fue estropeando hasta que un día alguien las robó de un tirón, e incluso se hubiera acabado perdiendo también la pareja del paraguas de no haber sido sustituida a finales del siglo por una réplica en bronce encargada al propio escultor.

Nada tiene de particular el triste sino de aquellas fuentes públicas, pues por entonces ya había agua corriente en las casas y en todo Aragón estaban perdiendo ese uso práctico muchos surtidores municipales originalmente previstos para agua de boca. Afortunadamente, gozaron de más protección las fuentes históricas más emblemáticas, aunque inevitablemente fueron perdiendo el protagonismo que antaño tuvieron en la vida social de cada población, y pocas se hayan conservado in situ, siendo a menudo trasladadas donde no perturbasen el tráfico rodado. Ya se ha hecho frecuente desde entonces encontrarlas en nuestras ciudades y pueblos convertidas en mero «monumento» completamente seco, o con un cartel que advierte: «agua no tratada». Uno de los últimos ejemplos



Manuel López y Rafael Barnola: *Pareja paseando bajo un paraguas*, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

artísticos de este tipo de mobiliario urbano serían las dos fuentes con figuras infantiles de bronce encargadas en 1979 por el Ayuntamiento de Zaragoza al escultor Francisco Rallo Lahoz, que todavía siguen dando de beber a las muchas personas y palomas que pasean por la plaza del Pilar. Quizá a su popularidad debiera Rallo el encargo posterior de la que sería su obra pública más famosa: los erguidos leones de bronce que decoran el Puente de Piedra. Los puentes, por cierto, han sido tradicionalmente un soporte favorito de esculturas por otras partes del mundo; pero aquí, curiosamente, no se ha prodigado en ellos el arte público hasta décadas recientes, y sobre todo en puentes de autovías.

Desde la época del desarrollismo el Ministerio de Obras Públicas, con cargo al 1% cultural -un invento del fascismo italiano, luego emulado por doquier- fue complementando la imagen modernizadora de sus grandes infraestructuras de transportes con algunos audaces adornos artísticos modernos. El más importante conjunto ornamental de este tipo en Aragón fue el realizado por Andrés Sánchez Sanz de Galdeano para la estación ferroviaria de Zaragoza-El Portillo, inaugurada en 1973: ya solo queda la parte exterior, un mural abstracto de hierros de desguace de antiguas locomotoras ante el cual hizo instalar una vieja máquina de tren -probablemente el primer ejemplo de ready made⁴ en el arte público aragonés- mientras que desgraciadamente las coloristas baldosas cerámicas con las que realzó el vestíbulo interior han sido destruidas. Otros murales cerámicos de cromático expresionismo abstracto realizaría también Galdeano en colaboración con Ángel Grávalos para la empresa Muresa, aunque no se comentan aquí porque decoran edificios de viviendas, hoteles, empresas o sedes bancarias. Y lo mismo cabe decir del ceramista Eduardo Alfonso Cuní, que engalanó con su característica abstracción lírica, de marcadas texturas, la fachada del Pabellón Polideportivo

Luego se ha hecho habitual poner en plazas, rotondas o junto a las carreteras de entrada a algunas poblaciones un viejo tractor, trilladora, molino u otra maquinaria; pero cuando no es un proyecto firmado por un artista o presentado como arte por un comisario/crítico de arte será simplemente «arqueología industrial» convertida en monumento histórico.



Federico San Miguel, Pilar Álvarez y Ángel Garraza: Sin título, área de servicio «Los Monegros» de la AP-7 en dirección Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

de Huesca y muchos más muros de todo tipo tanto en esa ciudad como en Zaragoza. Ahora bien, retornando al tema del arte público en nuestras grandes infraestructuras de transportes, hay que destacar aquí los murales cerámicos abstractos que adornan las áreas de servicio de Los Monegros y Fraga en la AP-2, tras concurso convocado en 1974 por ACESA, la empresa concesionaria encargada de la construcción, conservación y explotación de esa autopista, cuyo propietario es el Estado⁵.

En la época del tardofranquismo y la Transición alcanzó su apogeo la reputación escultórica y política de Pablo Serrano, hombre de consensos

Estos murales tienen al lado cartelas identificativas, y también vienen catalogados en www.fundacioabertis.org/es/actividades/ptrim_mural.php con datos que no siempre coinciden con esa información in situ; tampoco es correcto que estas obras públicas en terrenos del Estado figuren como patrimonio artístico de la empresa en esa web (consultada el 30 de septiembre de 2015). Nuestras autoridades deberían catalogarlos como BIC, para evitar que la empresa se los lleve o los venda cuando expire la concesión, en agosto de 2021.

bien relacionado con las élites conservadoras pero muy identificado con los rebeldes que aspiraban a un cambio tranquilo, así que no es extraño que en 1981, cuando la crisis económica, el terrorismo y el golpe de estado del 23-F habían mostrado la fragilidad de los acuerdos políticosociales sobre los que se había construido nuestra joven democracia, Serrano fuese llamado por la empresa General Motors encargándole un monumento para la entrada a la nueva factoría de Opel España, con cargo al 1% cultural correspondiente a las obras del parking y acceso al mismo, propiedad del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo⁶. A partir de una de sus series escultóricas de más carga humanista, evocando la abstracción geométrica de dos puños que se abren para juntarse en un apretón de manos, realizó un enorme monumento en acero inoxidable al cual pensó denominar Cooperación, pero se titula Encuentro, que fue inaugurado el 5 de noviembre de 1982, pocos días después de que el partido del puño y la rosa llegase por primera vez al gobierno de España. Es un gran icono de aquella época y de sus múltiples aspiraciones, incluida la revitalización económica y el desarrollo motorizado, que en 1985 también propiciaron otro encargo ambicioso: los murales en la embocadura del túnel internacional de Somport pintados por Teresa Ramón, quien marcó con esos coloristas ideogramas un punto culminante en su trayectoria. De la misma manera que unos años más tarde el prestigio escultórico y político de Eduardo Chillida alcanzó la mayor cima -incluso literalmente- de su carrera monumental con el Elogio del Horizonte, inaugurado en 1990 tras la ambiciosa regeneración del collado de Cimadavilla por el Ayuntamiento de Gijón, municipio que adoptaría luego como logo de la ciudad esta gigantesca estructura en forma de abrazo.

Tomo esta información de la tesis doctoral inédita de Lola Durán, donde figura con el n.º de catálogo EP-1982-1; pero la realidad es que el parking donde está la escultura está vallado, aunque no es difícil obtener permiso para entrar. Agradezco a Fernando Saiz, Director de Comunicación y Relaciones Institucionales de General Motors España S.L.U, las gestiones que ha realizado en respuesta a mi consulta sobre el carácter privado o público de esta obra y su emplazamiento, a las que no ha podido dar una contestación taxativa.

Esa doble consagración, tanto en la imagen institucional como en el imaginario colectivo, no la ha alcanzado en Aragón ninguno de los megalómanos proyectos que también se alzaron en la última década del siglo como colosales puntales artísticos sobre el skyline. Uno de los mejores es la gigantesca estructura que preside desde 1988 la rotonda de los Enlaces en Zaragoza, obra del escultor Fernando Navarro a base de cilindros anudados pintados de rojo encendido contrastando con el intenso color amarillo de la esfera colocada en su cima, de ahí su título Puesta de Sol, pues haría referencia a un atardecer en el Moncayo, otro hito emblemático de nuestra tierra. Quizá le quede poco de existencia, pues en la capital aragonesa el urbanismo y arquitectura postmodernos y su estridente retórica manierista, tan típica de aquella época (Artiaga, 2007) están sentenciados hoy día: con el mismo ensañamiento que otrora se destruía el gótico, el barroco o el art nouveau simplemente porque ya no concordaban con el gusto dominante, hace poco unos necios han ordenado destruir la Alegoría de la Puerta de la Paz de Juan Martín Trenor y, de no ser por el escandaloso gasto que habría supuesto, habrían arrasado también la vecina Fuente de la Hispanidad que, valga la comparación, fue nuestro



Fernando Navarro: Puesta de sol, Zaragoza (foto: Fernando Navarro).



Francisco Rallo Lahoz y José Manuel Pérez Latorre: León del Puente de Piedra, Zaragoza (foto: Andrés Ferrer).

equivalente de la *Piazza d'Italia* en Nueva Orleans sin tantos coloridos chillones, pero con no menos guiños visuales, concebidos por el arquitecto Ricardo Usón y el escultor Francisco Rallo Lahoz, autor de la bola de mundo que complementa al mapa evocado entre la cascada y el lago. Del mismo autor y época son los ya referidos leones de bronce encargados a Rallo para culminar la reforma del Puente de Piedra realizada en 1991 por la empresa OCISA, ganadora del concurso público convocado para esas obras por el Ayuntamiento de Zaragoza: hacía tiempo que una jota popular reclamaba recuperar la memoria de las cuatro figuras que antaño jalonaban sus dos entradas, pero en lugar de reconstruir esos mediocres felinos durmientes, el escultor optó por una actitud de avizorante alerta, acercándose a la posición rampante del león en el escudo de la ciudad. Tal vez por eso hayan llegado a ser tan emblemáticos, revalidando su éxito en la esfera pública cuando, quince años más tarde, veinticinco réplicas de su figura sirvieron de base a otras intervenciones artísticas.

En cambio, a las autoridades a cargo de la promoción turística y patrimonial les sigue pasando demasiado desapercibida la ciclópea pieza

de hormigón armado en el área de descanso de la N-330, a la entrada

de Villanúa, realizada en 1996 para el Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. Su autor, Javier Sauras, podría considerarse, en muchos sentidos, como el escultor aragonés más comparable a Chillida –no en vano ha sido catedrático de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco— y en esta pieza de 7 metros no le anda a la zaga, incluso por su inspirado título: *Llave del Camino*. Bien podría haberse convertido esta gran obra maestra de Sauras en logo del Camino de Santiago en Aragón. Esta apuesta por la abstracción geométrica también la secundaron en el cambio de siglo el famoso ingeniero Julio Martínez Calzón y su equipo, autores del monumento titulado *Arco de Cristal*, que marca el lugar en el que el Meridiano Cero de Greenwich atraviesa la autopista AP2 cerca de Bujaraloz: procuraron así que, a pe-

sar de sus grandes dimensiones, no despistase la atención de los conductores, tanto que a veces pasa desapercibido, salvo de noche, cuando está iluminado y anima un poco ese monótono paisaje. Quizá sean más peligrosas para la seguridad vial las gigantescas siluetas de acero cortén

66



Javier Sauras Viñuales: Llave del Camino, Villanúa (foto: Javier Sauras).

68

representando a San Jorge luchando contra el dragón, encargadas a Frank Norton para la circunvalación norte de Huesca, que datan del año 2000. En cambio, llama menos la atención una curiosa intervención que, en la otra punta de la ciudad, se encomendó a otro de nuestros más laureados artistas, pues probablemente pasará desapercibida a algunos al circular por su lado en la rotonda del Hospital de San Jorge de Huesca. Se trata de una obra conceptual de Isidro Ferrer, conocidísimo sobre todo como diseñador, basada en el cartel que el propio autor había concebido para el festival multidisciplinar «Periferias» de 2001, a partir del cual realizó al año siguiente esta instalación con cinco mojones de la carretera nacional N-240 para dar la bienvenida a la ciudad en la entrada sur:

Tal vez este ejemplo sentó precedente para que a partir de allí, en el tramo de la Autovía A-23 entre Huesca y Zaragoza, la empresa constructora encargase a dos diseñadores gráficos, Javier Bueno y José Luis Gracia Arellano, diversas esculturas abstractas y los revestimientos murales con baldosas de coloridas cenefas que flanquean varios puentes, siendo su obra más monumental en esa etapa Cuatro Caminos, enorme pieza de acero cortén que desde 2003 corona un altozano de la encrucijada de carreteras entre la Feria de Muestras de Zaragoza y el centro comercial Plaza Imperial. Pero su producción de arte público culminó después, cuando se construyó el tramo Romanos-Paniza de la A-23, ya denominada Autovía Mudéjar, nombre que les indujo a decorarla con entramados arcos mixtilíneos de ladrillos y baldosas en los taludes laterales de algunos puentes, en cuyos tableros colgaron grandes estrellas mudéjares, además de lo cual fueron jalonando la ruta con emblemáticas esculturas situadas en cerros laterales, como la que, con cinco grandes columnas de alturas de chapa unidas por tres franjas de acero, se supone que representa las cinco provincias conectadas por la autovía Sagunto, o la titulada La parra, una construcción de 12 metros de altura a base de cilindros de acero soldados para evocar las uvas, que desde 2008 preside el enlace de Paniza y la entrada sur a Cariñena: con ella triunfaron también como diseñadores gráficos, pues la Denominación de Origen Cariñena estaba buscando un logotipo moderno tras celebrar su 75 aniversario y en seguida la convirtieron en su imagen corporativa (Val. 2007).



Javier Bueno y José Luis Gracia Arellano: La Parra, Cariñena (foto: J. P. Lorente).

Resulta tentador especular sobre las posibles influencias que en la «tematización» de la Autovía Mudéjar pudo tener en la primera identidad visual de la periferia sur zaragozana. El caso es que para las dos nuevas rotondas que servirían de engarce con las rutas a Teruel, el Ayuntamiento de Zaragoza decidió en 2005 erigir dos monumentales puertas de acero cortén, convocando el Ayuntamiento un concurso, cuyos ganadores fueron la *Puerta de la Luz* propuesta por Carlos Pérez de Albéniz y la *Puerta Mudéjar* firmada por Florencio de Pedro con su hijo Rubén. Las referencias mudéjares eran requisito de las bases del certamen, como homenaje a la transculturalidad histórica de la capital aragonesa; de hecho, se complementaron en el mismo distrito con

otras obras artísticas concebidas desde parecidos criterios, como las esculturas de los Cuatro Elementos que encargó a Santiago Arranz la Sociedad Ecociudad Valdespartera. Luego la imagen de marca del vecindario cambió pues, por su cercanía a Casablanca, nombre de reminiscencias cinematográficas, la corporación municipal decidió homenajear al Séptimo Arte en la nomenclatura del callejero y en su arte público (Grau, 2009). Así, con cargo al 1% cultural, las empresas constructoras de una de las mayores expansiones urbanas de la histórica ciudad fundada junto al Ebro, fueron decorando este nuevo barrio de Valdespartera con las obras artísticas seleccionadas por concurso en 2006 y 2007. El primero, para decorar los depósitos del agua, lo ganaron Miguel Ángel Monreal y Nashaat Abdel Hafez con el proyecto de un mural en el que se representan famosos actores y directores de cine entre motivos acuáticos, alusivos a la funcionalidad del edificio. En el segundo concurso, para decorar con esculturas relativas al cine o al medio ambiente la subida a esos depósitos, fueron seleccionados cinco proyectos escultóricos: Birds y Buscando un encuadre de Isabel Queralt; Llama cortén, de Pedro Jordán, El gran mundo del circo y Esparto y cierzo en Valdespartera, de Julio Tapia.



Nashaat Abdel Hafez Miguel Ángel Monreal: Depósitos de Cine, Zaragoza (foto: María Luisa Grau).



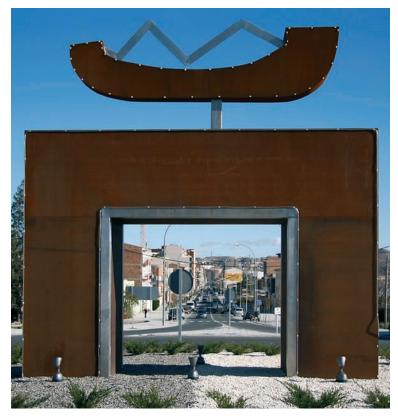
Nashaat Abdel Hafez Miguel Ángel Monreal: Depósitos de Cine, Zaragoza (foto: María Luisa Grau).

Muchas otras poblaciones aragonesas apostaban entonces por ideográficas obras postmodernas planteadas como enseña de identidad visual; así, cuando en 2004 el Ayuntamiento de Monreal del Campo reformó la plaza de España le encargó a Diego Arribas una escultura para su rotonda central, y él optó por utilizar tubos de hierro rojo chillón representando los brines de la rosa del azafrán, contrastando con bloques verticales de hormigón azul intenso alusivos al río liloca, y un muro de pizarra abierto simbolizando el paso de uno a otro siglo. El monumental jamón en la rotonda de acceso a Calamocha es un caso más controvertido, pero por todas partes se han creado rotondas en el cambio de milenio, y su vacío central da tal protagonismo a cualquier cosa colocada en medio que, aun cuando no haya referencia alguna al genius loci, a menudo se han convertido en enseñas de identidad local. La demanda de esas «guindas» ornamentales en las grandes obras de comunicaciones y urbanismo llegó a ser tal que muchas ya no se encargaban a artistas profesionales, proliferando en las rotondas y carreteras aragonesas «esculturas sin escultores», como irónicamente denomina Diego Arribas a las realizadas por personas carentes de currículum artístico (Arribas, 2011). Pero no faltan casos en los que se ha seguido contando con grandes artistas; por ejemplo en los accesos a Fraga, donde en 2005 el Ministerio de Fomento instaló en la rotonda y fuente de la plaza de Santo Domingo la escultura de bronce Gran caminante, de Alberto Gómez Ascaso; o la triunfal Puerta de Aragón, obra de acero cortén propiedad

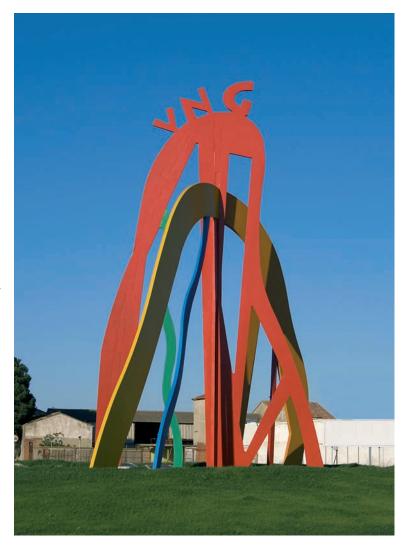


Diego Arribas y Javier Badesa: Monreal XXI, Monreal del Campo (foto: Diego Arribas).

del Ministerio de Fomento cuyos quince metros de alto marcan en esa ciudad de la Franja Oriental un hito en el cruce de la Nacional II con la carretera de Huesca, abundando en referencias pirenaicas y fluviales muy típicas de Teresa Ramón, que la realizó con cargo al 1% de las obras de la autovía en el año 2008.



Teresa Ramón: Puerta de Aragón, Fraga (foto: Teresa Ramón).



Paco Simón: VNG, Villanueva de Gállego (foto: Paco Simón).



Florencio de Pedro Portal del Centenario, Cariñena (foto: Florencio de Pedro).

acompañadas de encargos artísticos. Por ejemplo, los dos arcos metálicos entrecruzados que desde 2008 coronan la gran reforma de la rotonda de la MAZ al norte de Zaragoza, obra del escultor jiennense Abelardo Espejo Tramblin, escogidos luego como elemento central del encabezamiento en el portal web de la Asociación de Vecinos Parque Goya. Y este planteamiento como logo de una comunidad local aún está más presente cuando se combinan rótulos e imágenes, como en la gigantesca estructura de arcos entrecruzados pintados de rojo, amarillo, naranja y azul coronados por las siglas del pueblo, VNG, que dan título a una obra de Paco Simón erigida en la rotonda de acceso a Villanueva de Gállego, cuando en 2009 culminó la remodelación de la avenida Gómez Acebo. También ese mismo año concluía la rehabilitación del Paseo de Cariñena, con ayudas del área de Presidencia del Gobierno de Aragón, coincidiendo con el centenario del otorgamiento de título de Ciudad, y así surgió el Portal del Centenario, monumental puerta conmemorativa realizada por Florencio de Pedro en acero inoxidable, que luce palabras como «puente», «encuentro», «tierra», «vivir», «resistir» y está rodeada de cepas centenarias

resguardadas por chapas con perforaciones que dibujan racimos.

De ese año triunfal para Zaragoza datan también muchas de las más relumbrantes obras públicas recientes de su entorno, a menudo

76

Monumentos conmemorativos exaltando personalidades ilustres o valores colectivos

Casi nadie piensa en las colosales estatuas de los faraones ante los templos egipcios, precedidas por avenidas flanqueadas de esfinges o plazas con obeliscos, como referente histórico de nuestra noción de monumento, salvo por su grandiosidad, que es todavía una de las acepciones del adjetivo «monumental». No eran muy distintas funcionalmente las estatuas de dioses y reyes que erigieron otras culturas de la Antigüedad, tanto dentro como fuera de recintos «públicos» de tipo político-religioso, cuyo acceso público solía ser en realidad muy limitado, de manera que los fieles se congregaban o circulaban en torno a esos lugares, dirigiendo sus pasos y sus miradas a las estatuas que jalonaban sus alrededores...También las ciudades griegas usaban estatuas de líderes y héroes como referentes espaciales y signos emblemáticos colectivos; de hecho los que la cultura helenística destacaba como las «siete maravillas» del mundo -de las civilizaciones por ellos conocidas- eran monumentos representativos de su respectiva ciudad o territorio, sin que faltara algún coloso escultórico. Igualmente en el foro romano, las termas, teatros, circos u otros ámbitos públicos, las estatuas y otras imágenes marcaban hitos visuales en honor a deidades, figuras de la mitología o literatura, césares e incluso otros próceres a quienes se enaltecía por su carrera política, militar u otras virtudes; aunque solo en casos excepcionales se erigían en honor de personas vivas. Como, por otra parte, el término latino monumentum se empleaba para construcciones o iconos en memoria de difuntos cuyo recuerdo se invocaba ante la presencia de sus conciudadanos presentes y futuros, no es sorprendente que estas connotaciones grandilocuentes, religiosas, cívicas o funerarias se hayan asociado fuertemente al concepto etimológico

de «monumento» como memorial u homenaje (García Guatas, 2009: 30-32).

El latín y la cultura latina pervivieron a través de la Iglesia, que adaptó la tradición del «monumento» a sus rituales dentro de los templos, pero rompió con su versión conmemorativa urbana, reservando la exaltación pública a iconos sagrados o a los ungidos por ella, como Carlomagno. Si en Roma la estatua de Marco Aurelio a caballo siguió siempre expuesta en algún espacio público privilegiado fue porque se creía que era el retrato de Constantino, el primer emperador cristiano. Hubo que esperar al Renacimiento para que en Padua se erigiera el monumento ecuestre a Gattamelata de Donatello, en Venecia el de Colleone realizado por Verrochio, y en la plaza della Signoria de Florencia se colocase el de Cosme de Medici encargado a Giambologna. Pero en otros países ni siquiera entonces se volvió a relanzar la costumbre antigua de conmemorar las efigies y hazañas de grandes hombres en espacios públicos. Muchos palacios renacentistas españoles tienen esa clase de decoración en sus muros, interiores o exteriores, y en Aragón contamos con dos de las más importantes: una en la entrada de la Audiencia Provincial de Zaragoza, que fue el palacio de los condes de Morata, cuyo portal está flanqueado por dos colosos y coronado por un relieve dedicado al Triunfo de César; la otra en el Ayuntamiento de Tarazona, edificio originalmente construido como Casa de Lonja y granero municipal, cuya fachada se decoró con un programa iconográfico de exaltación imperial protagonizado por un friso representando la cabalgata triunfal que se celebró en Bolonia con motivo de la coronación como emperador de Carlos V. Su escudo, más los de Aragón y Tarazona se colocaron debajo, y más tarde se añadieron otros relieves decorativos alusivos al buen gobierno protagonizados por figuras alegóricas y representaciones de los trabajos de Hércules (la galería de arcos superior y sus escudos son una aportación de la restauración dirigida por Fernando Chueca Goitia en el siglo xx). En cambio, las apologías regias en esculturas de bulto redondo siguieron siendo bastante ajenas a nuestros espacios urbanos, no solo en las ciudades aragonesas sino incluso en las calles de la corte madrileña, donde los monumentos ecuestres de Felipe III y Felipe IV que hoy adornan céntricas plazas de la

78



Fachada del Ayuntamiento de Tarazona, Tarazona (foto: José Latova).

capital estuvieron respectivamente en los jardines palaciegos de la Casa de Campo y del Retiro hasta mediados del siglo XIX. Igualmente fue en esa centuria cuando las estatuas de antiguos reyes hispánicos realizadas en la corte de Carlos III para adornar el Palacio Real se instalaron en la plaza de Oriente, el Retiro u otros espacios públicos de Madrid y también de Aranjuez, Burgos, El Ferrol, Logroño, Pamplona, Ronda y Vitoria.

De hecho, fue el gran crecimiento ochocentista de las ciudades lo que pautó en toda Europa la gran proliferación de estatuas públicas en honor de estadistas, caudillos, u otros prohombres patrios. Según Maurice Agulhon esa intensa «estatuomanía» comenzó con la Revolución Francesa en 1789 y sería impulsada por las subsiguientes revoluciones políticas liberales, en contra de las preferencias que mantuvieron los menos progresistas por los monumentos eclesiásticos (Agulhon, 1978). En España la guerra contra los carlistas fue una lucha propagandística, que los liberales ganaron con munición de todo tipo, también artística, contraatacando el fanatismo católico y legitimista de los alzados contra la Pragmática

Sanción firmada por Fernando VII con la exaltación de linajudos y píos referentes históricos, como el rey san Fernando, la reina Isabel la Católica, u otras figuras pretéritas apropiadas por la causa isabelina. Ese fue el caso en Aragón del ilustrado Ramón de Pignatelli, a quien ya desde su muerte en 1793, había querido erigir un monumento su sucesor al frente de la construcción del canal, idea luego retomada por la Academia de San Luis en 1849, o por el Ayuntamiento de Zaragoza en 1851, aunque al final fue la Diputación de Zaragoza, en conjunción con la Junta del Canal, quien promovió en 1857 su realización, para la que obtuvo por Real Orden una sustanciosa ayuda económica del gobierno de Isabel II, cuya hermana Luisa Fernanda puso la primera piedra y luego el gobernador civil, máximo representante local del Estado, tramitó el encargo del retrato de cuerpo entero al escultor Antonio Palao (Rincón, 1984: 103-105). Tras un arduo proceso, porque se encargó el bronce a una fundición de París -otro gesto cargado de simbolismo político, en un momento en que reinaban allí Napoleón III y Victoria Eugenia de Montijo- el presidente de la Diputación de Zaragoza inauguró el 24 de junio de 1859 nuestra primera estatua pública dedicada a un prócer, que no se instaló frente al «Hogar Pignatelli» –la Casa de Misericordia que es hoy sede central de la DGA-, sino en una elegante glorieta bautizada con su nombre, la actual plaza de Aragón. A diferencia de la polémica Fuente de la Princesa, erigida al otro lado del Salón de Santa Engracia, o del monumento a Isabel II inaugurado en Madrid en 1850, que había sido pintarrajeado al día siguiente y hubo de ser cobijado dentro del Teatro Real, en este caso había amplio consenso, pues las simpatías de quienes honraban en Pignatelli a un líder del progreso tampoco eclipsaban la condición aristócrata y religiosa del insigne canónigo.

Tanto más podría decirse del monumento a mosén Antonio Colás en Nuévalos, otro cura pionero de los regadíos aragoneses cuya memoria querían honrar todas las gentes de ese pueblo, del que fue párroco hasta su muerte en 1832, porque hizo perforar montes y, horadando también la firme oposición de los monjes del Monasterio de Piedra, había conseguido trasvasarles aguas del río Piedra a los novalenses. También en este caso se sucedieron las propuestas, en 1877, 1879 y 1880, que



Antonio Palao: Monumento a Ramón Pignatelli, Zaragoza (foto: Ángel Duerto Riva).

inicialmente solo planteaban colocar en la fuente pública una lápida con algún rótulo en su homenaje, hasta que en 1883 el Ayuntamiento abrió una suscripción entre todos los vecinos para honrar su memoria no solo con un rótulo sino también con una estatua, encargándose su factura al escultor zaragozano José Asensio, discípulo de Palao, y su fundición en bronce a los talleres de Martín Rodón, también de Zaragoza. El 9 de junio de 1883 se celebró la inauguración oficial, aunque quizá no estaba terminado el bronce, pues el monumento lleva un rótulo con fecha del año siguiente. Como este gallardo retrato de cuerpo entero está apeado sobre la fuente, bien podía haber figurado en el capítulo anterior, pero mejor se merece un lugar destacado aquí, pues pueblos con fuentes públicas hay muchos, pero encontrar en tan modesto núcleo rural una estatua decimonónica de esta categoría es una extraordinaria excepción. Además, es muy posible que gracias precisamente a que sirve de pedestal a la estatua todavía siga existiendo la fuente, en medio de la plaza, frente al Ayuntamiento, elevando el retrato del querido párroco ante la silueta de la iglesia que se recorta al fondo.

No es baladí esta consideración sobre la ubicación, pues fue uno de los aspectos que más se debatían en la «edad de oro» del monumento conmemorativo en España, buscando la proximidad de la casa natal u otro lugar relacionado con el homenajeado, u otro vecindario frecuentado por las personas de su misma condición profesional, en función de la cual se colocaba su estatua ante una iglesia, institución política o judicial, teatro, museo, universidad, etc... (Reyero, 1999: 374-382). Podrían servir de ejemplo los cuatro retratos sedentes de científicos colocados en 1893 delante de la nueva Facultad de Medicina y Ciencias inaugurada por la Universidad de Zaragoza; aunque en realidad, los retratos de Andrés Piquer y Fausto de Elhuyar por Jaime Lluch y los de Miguel Servet e Ignacio Jordán de Asso por Dionisio Lasuén, forman parte de un programa iconográfico con el que este último escultor decoró toda la fachada, que por muchas razones suele ser comparada a la de la Biblioteca Nacional de Madrid. Pero mientras en el edificio madrileño están avanzadas más cerca del paseo y ya totalmente despegadas del marco arquitectónico algunas de las figuras de intelectuales, concretamente las de Alfonso X



José Asensio: Monumento a Mosén Antonio Colás, Nuévalos.



Dionisio Lasuén y Jaime Lluch: Estatuas sedentes de Andrés Piquer, Miguel Servet, Ignacio Jordán de Asso y Fausto de Elhuyar, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

el Sabio y de san Isidoro, entre nosotros no era todavía corriente rendir a los sabios los máximos honores públicos, es decir, inmortalizarlos en estatuas exentas de cuerpo entero.

Claro que, con el distanciamiento típico del sentido decimonónico del honor, tampoco las estatuas erigidas en el centro de plazas o avenidas estaban nunca próximas al ciudadano, pues solían encaramarlas sobre elevados zócalos, rodeadas de jardincillos y verjas. Así, cuando en Teruel se erigió en 1891 un monumento al botánico Francisco Loscos Bernal, sufragado por suscripción pública, la mayor parte del presupuesto se la llevó el altísimo pedestal de cinco metros, el jardín de plantas variopintas, la verja de hierro y el murete de piedra. Su efigie era un modesto busto, pasado al bronce en una fundición zaragozana, a partir de un barro modelado por el tenor y escultor local Alejandro Escriche, que lo había concebido para ser entrevisto a lo lejos, desde lo alto de su atalaya en la plaza de Castelar —hoy de San Juan— así que bien poco tenía que ver con la manera como se presenta hoy la versión restaurada de tan tosco retrato, que encara a los paseantes camino de la estación de ferrocarril.

Este tipo de representaciones de busto se consideraban muy apropiadas para los científicos, filósofos, o escritores, pues habían destacado por los frutos de su cabeza. Las estatuas ecuestres o de personajes en pie solían estar reservadas para reyes, héroes militares, religiosos, oradores, u otros que hubieran ejercido su liderazgo con la fortaleza de sus brazos y todo su cuerpo. Y cuando se trataba de monumentos en memoria de colectivos ciudadanos los usos establecidos del «decoro» público tendían a continuar tradiciones constructivas funerarias, como la pirámide u obelisco. Una mezcla de ambas cosas era el turolense Monumento a las Víctimas de los Ataques Carlistas del 3 y 4 de julio y 4 de agosto de 1874, construido en la plaza de la Libertad -hoy de la Marquesa- en 1895-1896, ya desaparecido. Pero por lo que respecta a la otra tipología, muy cerca de allí, en medio de la plaza de la Seo, todavía se alza majestuoso, aunque haya perdido el jardincillo y la verja que originalmente lo protegía, otro monumento coetáneo, comenzado en 1891 cuando se encargó al arquitecto Manuel López Garriga su alto pedestal, cuya primera piedra

se puso en 1894; pero hasta 1902 no estuvo listo el retrato en pie del homenajeado, realizado en bronce por la fundición Masriera en Barcelona. Se trata del turolense Francés Fernández Pérez de Aranda, recordado en la historia de Aragón como uno de los consiliarios protagonistas del Compromiso de Caspe, un episodio de la historia medieval muy elogiado en el siglo XIX como antecedente del parlamentarismo; aunque al político promotor del monumento, Mariano Muñoz Nogués, líder local del partido republicano posibilista de Emilio Castelar, le interesaba más exaltar otro momento posterior de su vida, cuando renunció a sus cargos cortesanos y riquezas para retirarse al monasterio cartujo de Porta Coeli, donando para los pobres de Teruel las salinas de Armillas y toda su fortuna, con la que fundó la institución de caridad denominada Santa Limosna. Así se le encargó representarlo al escultor zaragozano Carlos Palao en la más ambiciosa de sus estatuas públicas, vistiendo ya el hábito de San Bruno, con la espada y escudo nobiliarios tirados a sus pies, ofreciendo en las manos una caja de caudales y un pergamino con las ordenaciones para su fundación benéfica. Sus méritos son ensalzados en los rótulos inscritos por las cuatro caras del lujoso zócalo historicista: CARIDAD, NOBLEZA, MODESTIA, CIENCIA, que aúnan virtudes cristianas y valores cívicos, una mezcla muy habitual en la España de la Restauración (Novella Mateo, 1988). Como se ve, hasta los políticos progresistas prefirieron exaltar méritos y valores modernos a través de figuras históricas de consenso, que en aquel cambio de siglo a menudo siguieron siendo santos o sacerdotes.

Además, las efigies de esos ungidos han resistido mejor las veleidades de la posteridad. En el mismo año 1902, con diseño del propio Carlos Palao, también llevado al bronce en los talleres barceloneses de la Fundición Masriera, se erigió el famoso monumento a san José de Calasanz en el pueblecito oscense donde nació, Peralta de la Sal, en cuya plaza se volvían a combinar los reconocimientos a un eminente aragonés impulsor de iniciativas sociales y a una histórica figura pía, nunca mejor dicho, tratándose del fundador de las Escuelas Pías. Esa orden religiosa fue quien promovió en 1897 erigir esta estatua con el total apoyo del concejo, pues estaba destinada a la plaza principal, delante de la puerta



Carlos Palao y Manuel López Garriga: Monumento al venerable Francés Pérez de Aranda, Teruel (foto: José Prieto).

de la casa natal del santo, convertida en convento de noviciado y colegio escolapio. El bronce fue un regalo de la reina regente, María Cristina de Habsburgo-Lorena, que donó cañones procedentes de la Guerra de África. Esta ostensible alianza de la monarquía y la Iglesia en la esfera pública era entonces más que habitual, pero no por ello se confundían sus ámbitos competenciales pues el monumento, inaugurado el 15 de septiembre de 1902, no es una escultura devocional, sino el retrato de un pedagogo representado con la mano extendida en un gesto de llamar a los niños. Eso sí, los escolapios quedaron tan satisfechos que encargaron al mismo autor otra efigie del fundador, para el retablo de la capilla construida en el interior de la antigua casa natal, que estuvo lista al año siguiente con un planteamiento más tradicional: una talla en madera policromada del santo con un libro y a un niño en actitudes fervorosas (Rincón, 1984: 166). Esta imagen para el culto fue quemada por los anarquistas nada más empezar la Guerra Civil, junto a los retablos de la iglesia, mientras que no fue destruida la estatua de la plaza.

Afortunadamente estamos lejos del radicalismo de principios del siglo xx, pero todavía hoy sigue siendo un tema muy polémico la respetuosa separación entre actuaciones políticas y prácticas religiosas, cuya conjunción en el espacio público continúa exacerbando las disensiones. Entonces era un tema delicado en Zaragoza, siendo la piedra de toque en la que chocaron los más exaltados el Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria, una amalgama simbólica con la que ya no se identificaban los zaragozanos más de izquierdas, que el 23 de octubre de 1904 interrumpieron con abucheos y cantando *La Marsellesa* el acto de inauguración del nuevo monumento conmemorativo (Ramón Solans, 2014: 228). A pesar de la innovadora estética modernista que le habían dado el escultor catalán Agustín Querol y el arquitecto municipal Ricardo Magdalena, este nuevo hito urbano no acababa de gustar a quienes lo consideraban como un paso atrás en el pulso contra los más conservadores por el dominio simbólico del nuevo *omphalos* ciudadano, luego

remachado por la apropiación por el régimen franquista de este monumento y su emplazamiento, que pasó a denominarse plaza de España.

La animosidad de los progresistas no iba contra aquel monumento ni contra la memoria de los muertos a guienes estaba dedicado; más bien estaban molestos por la preterición de su «mártir». Ya en 1863 se había abierto una suscripción pública en el Ayuntamiento de Zaragoza para erigir una estatua a Juan de Lanuza, preferentemente en la plaza del Mercado donde fuera ajusticiado por orden de Felipe II, pero no pudo construirse al no ser aprobada por el Gobierno. Tampoco había llegado a cuajar otra propuesta municipal similar en 1869, tras la revolución que había destronado a la soberana en cuyo honor se había erigido el pilón de la Fuente de la Princesa o de Neptuno, en lugar del cual el artista Mariano Pescador proponía alzar un monumento a Lanuza diseñado por él. Otra nueva moción presentada al Ayuntamiento por un concejal republicano en 1881 para honrar la imagen y urna con las cenizas de Lanuza se había diferido sin llegar a acuerdo sobre su posible localización (Rincón, 1984: 200-205). El destino favorito era la plaza tradicionalmente denominada de San Francisco por el convento vecino y que había pasado a llamarse bajo la Restauración, que consolidó en España un régimen monárquico constitucional, plaza de la Constitución. Ese nombre fue esgrimido para reconducir el homenaje hacia planteamientos más generales, que bien podrían haberse formulado como un memorial a las víctimas de la intolerancia y los tiranos desde tiempos de Daciano al siglo XIX; aunque la Diputación Provincial, cuya sede precisamente estaba en esa plaza, pensó aunar voluntades convirtiéndolo en una exaltación no ya de la Libertad sino de la Justicia, ideal menos conflictivo políticamente, aunque en ese momento muy de actualidad porque los parlamentarios en Madrid estaban discutiendo un nuevo Código Civil que incluyera algunas reivindicaciones foralistas, con muy activa participación de algunos tribunos aragoneses (Brinkmann, 2004). Así pues, en 1887, para cubrir la vacante de arquitecto provincial, esa corporación provincial convocó un concurso para un Monumento al Justiciazgo, que no era ya un homenaje a ninguna víctima concreta del despotismo, sino al alto cargo del Reino de Aragón responsable de velar contra los desafueros. Ganó Félix Navarro, y este

nuevo funcionario bregó ante la opinión por hacer realidad cuanto antes su proyecto, constituyéndose al año siguiente una comisión ejecutiva del monumento en la Diputación de Zaragoza, con el respaldo de las Diputaciones de Huesca y Teruel, del Ayuntamiento de Zaragoza y de los concejos de las principales ciudades aragonesas, y la colaboración de la Academia de San Luis, a quien se encargó escoger la mejor estatua por concurso público nacional, cuyo premio otorgaron en 1889 al gallego Francisco Vidal Castro, por la figura sedente de Lanuza el Joven extendiendo su brazo en ademán solemne. Tres años más tarde se fundió el bronce en los talleres zaragozanos de Averly, y ya solo faltaba construir la parte arquitectónica, para la que se insistió en que todos los demás materiales empleados serían de procedencia/fabricación aragonesa. Entre tanto prosperó el contra-proyecto del Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria que le disputaba la misma ubicación, y pasaron años hasta que se consensuó una solución, consistente en trasladar el monumento a Pignatelli a un nuevo parque que en su honor se haría junto a Torrero y al canal impulsado por aquel, de manera que en su lugar se erigiera el Monumento al Justiciazgo. Desde 1904 se alza en vertical en la plaza de Aragón y contrasta en muchos sentidos con el paralelamente elevado al otro extremo del Paseo de la Independencia -fueron inaugurados en dos días seguidos, en lugar de concertar una ceremonia conjunta- marcando frente al de los mártires un contrapunto por su carácter laico y especialmente por su significación política, que lo ha convertido en epicentro sentimental del aragonesismo progresista (Forcadell, 2004 y 2008). Aunque también contrasta con aquel monumento rival en cuanto a su cualidad estética, que en este caso es mucho más convencional e incluso artísticamente retardataria: no en vano se trataba de un proyecto por el que habían pasado luengos años hasta su ejecución.

Otra acumulación de antítesis marcaría igualmente la idiosincrasia de los dos principales monumentos conmemorativos de los Sitios, erigidos en la capital aragonesa durante la exposición Hispano-Francesa de 1908, ambos pagados fundamentalmente por el Estado, siendo inaugurados por sus más altos representantes, los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia; pero también en dos días consecutivos, como para no mezclar iniciativas



Francisco Vidal Castro y Félix Navarro: Monumento al Justiciazgo, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

antagónicas. El compromiso estatal por conmemorar con un monumento en Zaragoza la patriótica defensa frente a las tropas napoleónicas invasoras se remontaba a las Cortes de Cádiz y a lo largo del siglo XIX había sido retomado por múltiples iniciativas, sobre todo en ocasión de la muerte del general Palafox en 1847, llegándose entonces a abrir una suscripción pública nacional que quedó en nada (todos los proyectos están recogidos en Juan & Arruga, 2003; García Guatas, 2006); por eso, ningún avance se presagiaba cuando el gaditano Segismundo Moret, diputado «cunero» por Zaragoza, recordó en 1893 al Ayuntamiento de Zaragoza y en 1895 ante el Congreso de los Diputados esa deuda que España tenía contraída con la ciudad. Nada había hecho él por su cumplimiento desde sus sucesivos cargos al frente de diversos Ministerios, y si algún dinero llegó a tal efecto fue el entregado en 1893 a título personal por un miembro de la Academia de Bellas Artes de San Luis: una iniciativa criticada bajo seudónimo en El Noticiero, periódico de la derecha católica, porque podría perturbar el buen desarrollo del Monumento a los Mártires (Rincón, 1984: 207). Pero una vez que ese otro monumento ya estaba muy avanzado a principios del nuevo siglo, y que todas las fuerzas vivas de la ciudad estaban entusiasmadas en los preparativos del centenario de los Sitios, se hizo unánime el deseo de conmemorarlos con una gran exposición y con monumentos en honor de los héroes, para lo cual se postuló la financiación estatal recordando los decretos nunca cumplidos, que en su momento había invocado Segismundo Moret. Entre tanto, este llegó a ser en 1905 líder del partido liberal y presidente del Gobierno, y bajo su mandato como tal se aprobó al año siguiente una financiación gubernamental de dos millones y medio de pesetas para tal efemérides, que serían gestionados en Zaragoza por una Junta Ejecutiva de la exposición y monumentos.

Esa disposición estatal instaba también a la Academia de Bellas Artes de San Fernando a convocar un concurso nacional; pero no hubo tal porque en Zaragoza había gustado mucho la escultura de Agustín Querol para el *Monumento a los Mártires* y se le quería agradecer que no hubiera cobrado por él, así que en 1907, previa autorización gubernamental, se le hizo el encargo directamente de un *Monumento a los Sitios de Zaragoza*



 $Agust\'in\ Querol: \textit{Monumento}\ \textit{a los Sitios}, Zaragoza\ (foto: \'Angel\ Duerto\ Riva).$

para ganar tiempo y que estuviera listo al año siguiente, aunque la Junta aún se retardó en deliberaciones sobre su ubicación, pues primero decidió erigirlo sobre el Cabezo de Buenavista y luego en la Huerta de Santa Engracia, donde se iba a celebrar la gran exposición. Querol trabajó con celeridad, y enseguida presentó tres bocetos, siendo elegido el que estaba coronado por una matrona, alegoría de la patria, al que hizo algunas modificaciones a petición de la Junta, de manera que fuera más alto, más dinámico en estilo, y también de ánimo más celebrativo, eliminando los cadáveres previstos a sus pies, pues ya había pasado de moda el «dolor de España» noventayochista y la ciudad vivía un momento de prosperidad, en excelentes relaciones con los vecinos ultrapirenaicos, estrechadas todavía más por la Exposición Hispano-Francesa. Esta se abrió con el monumento todavía en construcción, pues se retrasó el otorgamiento del bronce por el Gobierno y la adjudicación de obras a contratistas; pero el resultado fue óptimo: posiblemente sea el mejor monumento de tan prolífico escultor, que en este magnífico proyecto llevó a sus más altas cotas la estética art nouveau, combinando con brío bronce y piedra en sutiles esfumaturas entre las que se entrevén destacadamente las figuras de Palafox, Agustina u otros personajes señalados, aunque la masa del pueblo es la verdadera protagonista; sin duda un consciente mensaje político moderno.

Pero en el presupuesto gestionado por la Junta del Centenario no todo se dedicaba a la gran exposición conmemorativa, sus sedes y sus ornamentos en la Huerta de Santa Engracia, pues una parte se destinó a instalar en la iglesia del Portillo los sepulcros de Agustina de Aragón y otras heroínas de los Sitios, así como a levantarles un monumento en el centro de la plaza vecina. En este caso se optó directamente por Mariano Benlliure, a la sazón el gran rival escultórico de Querol en la liza por llevarse encargos públicos; quizá para compensar que no había podido competir por el otro monumento en concurso de proyectos, a pesar de que él también hubiera movido influencias, regalando al Ayuntamiento en 1902 un busto de Agustina de Aragón. Ese regalo no solo sentó un cierto compromiso moral de agradecimiento a este otro afamado artista, sino que también fue la base interpretativa que siguió Benlliure: decía la

inscripción de aquel busto que su realización había partido de la jota oída a una rondalla, y precisamente en el monumento hay en primer término un jotero cantando que, con su guitarra terciada a la espalda, representa la memoria del heroísmo de 1808 perviviendo a través de la cultura oral y la música popular. De hecho, los retratos y gestas bélicas son apenas evocados por bajorrelieves secundarios. La estatua principal no representa a Agustina disparando el cañón, sino disfrutando ya de su posterior celebridad, con la casaca, charreteras y medallas militares que se le concedieron tras la contienda. Completan el simbolismo las grandes figuras de un león, emblema heráldico de Zaragoza, venciendo a un águila imperial. Toda una excelente lección política, innovadora por su vindicación feminista y festiva, aunque plasmada con ejecución artística que, siendo muy meritoria, responde a planteamientos más tradicionales.

Menos dignos de reseña serían otros monumentos conmemorativos coetáneos en la misma ciudad, como el obelisco dedicado a los defensores del Reducto del Pilar o la cruz en memoria de Boggiero, Sas y Warsage, ambos diseñados por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena; por no hablar del Monumento a la Exposición Hispano-Francesa y en homenaje a Basilio Paraíso, erigido en el Paseo de Pamplona en 1908-1910, de tan mediocre calidad que luego sería relegado a una ubicación más discreta en el parque Grande. No ostentaban retratos de los próceres encomiados -el dedicado a Basilio Paraíso tenía un hueco reservado para su efigie, pero no sería colocada hasta 1952- y tampoco los llevaba el Monumento a los funcionarios municipales asesinados en 1920, un sencillo obelisco diseñado por el arquitecto Miguel Ángel Navarro, decorado con ornamentos simbolistas por Joaquín Tobajas, que fue inaugurado en 1924 en el Paseo Independencia, cerca del lugar donde había tenido lugar el atentado anarquista. Dada la conflictividad social de la época, eso aseguraba una más tranquila perdurabilidad (como la que en Barcelona ha disfrutado el monumento decimonónico a un capitán general que no lleva su retrato, según ya señaló irónicamente Portela, 2002: 57-58). Quizá el monumento erigido en Huesca en 1915 en honor del político republicano liberal Manuel Camo, fallecido cuatro años antes, no hubiera sido destruido tras el cambio de régimen de haber estado



Mariano Benlliure: Monumento a Agustina de Aragón y demás heroínas de los Sitios, Zaragoza (foto: Ángel Duerto Riva).

presidido por una alegoría, tal como lo había planeado Julio Antonio, en lugar de culminarlo con su retrato sedente, obra de Sebastián Miranda. Sea como fuere, las tradicionales estatuas conmemorativas de monumentalidad decimonónica estaban viviendo una etapa terminal, que se podría calificar de apoteósico «canto del cisne» en el colosal Monumento al rey Alfonso I el Batallador en lo alto del cabezo de Buenavista. Promovido en 1918 con motivo del octavo centenario de la reconquista de Zaragoza, no se puso la primera piedra hasta el año siguiente, pues se tuvo que aplazar la ceremonia por una huelga general, y no estuvo acabado hasta 1927, sin que se celebrase ningún fasto inaugural; con todo, la gran estatua, basada en una composición de Francisco Pradilla, sería la obra más popular de José Bueno, nuestro mejor escultor de aquel momento.

Tampoco tuvo fiesta de inauguración el Monumento a los Hermanos Argensola, realizado por el mismo escultor en 1922-1923, que Zaragoza no ha sabido conservar, porque su actual versión es una restauración nada fiel. Pero su escala humana y su composición horizontal en torno a una clásica alegoría, acompañada por el murmullo de una fuente, sí da idea de la más moderna concepción de los monumentos que entonces estaban poniendo en cuestión el decimonónico enaltecimiento vertical, para acercar las estatuas a la gente. Esa fuente de José Bueno podría encuadrarse en una novedosa tipología, que ha estudiado muy bien Manuel García Guatas, típica de monumentos dedicados a científicos, literatos e intelectuales, en cuya arquitectura predomina la estructura horizontal escalonada y en su escueta decoración, muy clasiquizante, suelen tener importante desarrollo las albercas o fuentes de agua: los ejemplos paradigmáticos en España son el monumento de Santiago Ramón y Cajal en el parque del Retiro madrileño, o el de Concha Espina en los jardines de Pereda en Santander, ambos de Victorio Macho, y también seguiría este patrón la concepción original del monumento a Joaquín Costa en Graus (García Guatas, 2009: 258-272). Fue diseñado en 1927 por el arquitecto racionalista Fernando García Mercadal, cuyo proyecto original preveía un mayor desarrollo monumental, en medio de un lago ajardinado, y la imponente estatua sedente en bronce es diseño del ya citado escultor José Bueno, quien lo representó vestido de toga, sujetando un gran libro



José Bueno y Fernando García Mercadal: *Monumento a Joaquín Costa*, Graus (foto: José Manuel Betato Cereza).



con el brazo izquierdo. Detrás del muro se especifica que fue sufragado por suscripción pública e inaugurado en 1929; por delante, además de las fechas de nacimiento y muerte del homenajeado, hay dos elocuentes rótulos: Escuela y Despensa / Política Hidráulica. Este último lema, tan repetido por el político aragonés, justificaba el proyectado protagonismo del agua, que por fin se ha visto cumplido al sustituir parte del césped por un estanque en la reciente restauración de la Glorieta de Costa, situada cerca de la calle Salamero, donde está la casa en que murió el tribuno, en su época una zona de expansión urbana hacia el río Ésera. A este modelo compositivo, pero ya sin ornato acuático ni retratístico, se adaptaría ese mismo año el monumento al General Sanjurjo en Pamplona, y el que diseñó Ramón Acín para el Monumento a los Capitanes Galán y García Hernández en Jaca, que iba a realizarse en 1936 y fue abortado por la Guerra Civil.

Todavía las plazas y avenidas principales seguían entonces en la mayor parte de Europa reservadas preferentemente para las imágenes de los poderosos, a lomos de algún caballo o erguidos en actitudes grandilocuentes, mientras que los retratos de los prohombres de la cultura solían ubicarse en recoletas plazas o espacios verdes de menos categoría pública, presentándolos con gesto concentrado y en posición a menudo sedente, con mayor sobriedad y recogimiento. O en modestos retratos de busto, de los que tenemos en Aragón amplísima representación. Precisamente por ser menos conspicuos podían escaparse a los patrones previsibles del gusto oficial, y en ellos se nota más la influencia de los nuevos estilos. El autor más innovador, pero con desigual fortuna, fue el vanguardista Ramón Acín pues, rompiendo radicalmente con la dual retórica compositiva de escultura y pedestal superpuestos en pugna vertical, optó dos veces por colocar discretamente el retrato de busto del homenajeado en un bajorrelieve inserto en una sumaria estructura arquitectónica. Supongo que así se podría describir el bloque de piedra en honor del geólogo oscense Lucas Mallada cuyo retrato incrustó en un medallón entre dos relieves columnarios; pero este monumento que decora el parque de Huesca desde 1925 no puede contarse entre sus obras maestras. Más acertado resultó otro experimento creativo suyo

100

inaugurado a comienzos de 1930 en el parque Grande de Zaragoza en honor del literato, periodista y político Luis López Allué, cuya cabeza retrató en el «respaldo» de este pequeño monumento con el que quiso representar la abstracción geométrica de un libro abierto y que, precisamente, él quería que sirviera para que la gente se sentase en él a leer.

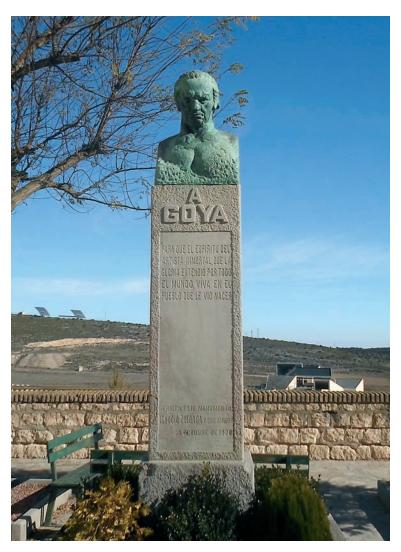
En otros de esos monumentos protagonizados por un retrato de busto no se quiso renunciar al lucimiento majestuoso, pero con una mezcla de clasicismo y modernidad ornamental muy propia de lo que en las primeras décadas del siglo llamaban «arte nuevo» (Lomba, 2002: 129). Uno de los más hermosos testimonios es el monumento a Manuel Rodríguez Ayuso en Montañana, que data de 1915 y es obra de José Bueno, cuya creatividad se volcó más en el pedestal con figuras clásicas que en el busto del ingeniero agrónomo. No son tan logradas las que adornan el plinto, todavía más elevado, sobre el que casi no se alcanza a ver bien el noble busto del geógrafo y político liberal Isidoro de Antillón, diputado en las Cortes de Cádiz, obra del turolense Antonio Gisbert que desde 1923 adorna la plaza principal de Santa Eulalia del Campo. También en el monumento al doctor Cerrada del parque Grande de Zaragoza, realizado por Pascual Salaberri en 1929, el busto del galeno y alcalde a cuya memoria se dedicó este homenaje mediante una suscripción promovida por el Colegio de Médicos de Zaragoza llama menos la atención que la figura del centauro Quirón, quien enseñó las artes médicas a Esculapio; aunque hoy lo que vemos es algo bastante distinto, pues originalmente eran de piedra tanto el retrato del prócer como el de este personaje mitológico, sustituidos por sendas versiones en bronce, y además se ha perdido la fuentecilla que había entre uno y otro. Tampoco da idea el actual monumento a José Pardo Sastrón en Teruel sobre el ambicioso planteamiento del erigido por suscripción en 1929 en el paseo de la Infanta Isabel -hoy del Óvalo- donde el escultor Carlos Palao dio más realce al angelote que lo remataba y los clásicos pliegues ornamentales del pedestal que al busto del botánico y farmacéutico, justo la única parte que ha subsistido en su versión actual, en los jardines que comunican con la estación. Pero frente al Ensanche sigue estando el atractivo monumento elevado por suscripción pública en 1935 a José Torán, el ingeniero y alcalde que había

sacado adelante el plan de abastecimiento de agua a la ciudad, lo que dio pie al autor, Victorio Macho, a acompañar su severo busto en bronce por la bien plantada figura de una aguadora con su cántaro, cuyas sayas caen verticales en sintonía muy art déco con las onduladas estrías que descienden por el pedestal. A Manuel García Guatas le gusta comparar este monumento con el dedicado al poeta Gaspar Núñez de Arce en los jardines de Campo Grande de Valladolid, obra de Emiliano Barral; pero es más atractivo este, que funciona como fuente pública, en la que el agua es perenne ornamento, pues fluye continuamente cayendo cantarina a la alberca del suelo desde una elegante bandeja, también decorada con ondulaciones.

Un tercer prototipo, todavía más simple y tradicional, consistía en colocar un busto sobre un sencillo plinto: el caso más célebre sería el monumento a Goya inaugurado en Fuendetodos el 19 de octubre de 1920, obra del escultor tarraconense Julio Antonio. Pero el famoso autor de los «bustos de la raza» no ofreció un análisis fisionómico detallista, sino una evocación sumaria de la efigie de Goya, destacando algunos rasgos y dejando otros sin precisar, lo mismo que se evitaron ornatos artísticos en la esbelta peana cuboide, sobre la que descansa el busto en bronce. En ella consta que el monumento fue pagado por suscripción pública promovida por Zuloaga y sus amigos, para culminar los homenajes que le tributaron al abrir su casa-museo; pero lo raro es que no lo plantasen justo delante, y prefiriesen ubicarlo junto a la iglesia, aunque es verdad que así ese monumento a Goya domina desde esa céntrica plaza elevada todo el caserío y los alrededores -hoy día su retrato parece dar la espalda a la lentísima construcción del nuevo museo del grabado en las afueras-. Además, con esta céntrica ubicación se marcaba una pequeña ruptura con la habitual relegación urbana de los monumentos en honor de prohombres de la cultura a espacios públicos secundarios, costumbre que siguió vigente por ejemplo con el busto en bronce de José Salamero firmado por José Bueno en 1929, instalado en la entrada de la Basílica de la Peña a las afueras de Graus. Aunque a nadie se le escapa que en el caso extraordinario de Goya estaba más que justificado en su localidad natal concederle el lugar de máxima importancia; como en el caso del monumento a Juan Pablo



Victorio Macho: Monumento a José Torán, Teruel (foto: José Prieto).



Julio Antonio: Monumento a Francisco de Goya, Fuendetodos (foto: J. P. Lorente).

Bonet, pedagogo y logopeda del Siglo de Oro, que es el hijo más ilustre de Torres de Berrellén (Zaragoza), delante de cuya casa consistorial se colocó el busto realizado por Félix Burriel en 1933.

Más habitual para esos homenajes a intelectuales eran emplazamientos recoletos, como el escogido para el monumento dedicado en Zaragoza al periodista Mariano de Cavia en 1921, inmortalizando en bronce su retrato de busto en un lateral de la plaza de Aragón. José Bueno supo darle una gran expresividad al modelado, destacando sus quevedos y la sonrisa sardónica de este peculiar columnista y crítico que triunfó en Madrid sin perder sus afectos locales, pues se declaraba «ateo pilarista» antes de que a Buñuel se le ocurriera esa mordaz paradoja. La iniciativa había partido del Heraldo de Aragón, que después propuso complementarla con tres monumentos similares a otros escritores aragoneses que habían triunfado fuera: Marcos Zapata, Joaquín Dicenta y Eusebio Blasco; pero mientras desde 1928 adorna la plaza de Aragón el busto del primero de ellos, obra de Félix Burriel, en cambio los otros dos han tenido una historia más azarosa. El busto de Dicenta –que originalmente llevaba delante una fuente-, se colocó en la plaza de Salamero, de donde fue retirado de la vista del público en 1936 por ser considerados enemigos del ideario franquista tanto el retratado como su autor, Honorio García Condoy, aunque en el tardofranquismo se instaló en un lugar recoleto del parque Grande. Allí está igualmente desde 1928 -también sin la fuente que llevaba delante originalmente—, el busto de Blasco Soler, aunque fue robado en 1934 y hubo de ser repuesto por una réplica del mismo autor, Enrique Anel. Muy cerca tiene el monumento al botánico José Pardo Sastrón, cuyo busto original de 1929 era en mármol, obra de Pedro Sánchez Fustero, sustituido desde 1971 por una versión en bronce. Estos bustos de intelectuales parecían muy apropiados para ese entorno natural propicio a lecturas y reflexiones, en el cual siguieron proliferando durante las siguientes décadas; pero tampoco quedaban mal bajo los plataneros de la plaza de Aragón, donde en 1935 se erigió el busto del periodista Fernando Soteras Mefisto obra de José Bueno.

En lo relativo a esta modesta tipología no hubo cambios notables tras la Guerra Civil, pues en Zaragoza culminó en 1944 la decoración de los laterales de la plaza de Aragón al colocar el busto de Julio Monreal y Ximénez de Embún, firmado por Félix Burriel, mientras en el mismo año Teruel inauguraba el busto a Ángel Sanz por Mariano Benlliure. Incluso se reutilizaron para nuevos proyectos urbanos del franquismo algunos bustos anteriores, como el de Goya que había modelado Félix Burriel en 1927 y se instaló ante el Rincón de Goya del parque Grande en 1946; o los ya mencionados de Francisco Loscos y José Pardo Sastrón llevados al parque de los Botánicos creado el año 1955 en Teruel; o el busto al poeta latino Marco Valerio Marcial, que había realizado en 1931 el pintor y escultor bilbilitano Juan Cruz Melero, que se erigió en la plaza del Fuerte en Calatayud. Dicho ejemplo da prueba también de que estos bustos de estudiosos o artistas siguieron ganando ubicaciones céntricas, como también lo es la plaza de San Miguel en Calanda, donde en 1950 se colocó el busto de Goya tallado en piedra por José Lamiel. Los tímidos intentos de renovación formal apenas cuestionaron el realismo académico del retrato y se centraron más en su envoltorio, como la pantalla de agua que sirve de fondo al busto de Manuel Lorenzo Pardo, primer director de la Confederación Hidrográfica del Ebro, obra de la escultora Dolores Franco Secorum, inaugurada por el Ayuntamiento de Zaragoza en 1955. Pablo Serrano se atrevió en 1961 a dar alguna distorsión expresionista al busto de Mariano Rubio en Daroca, alargándole mucho el cuello; pero en el de Alexander Fleming en Alcañiz, que data de 1964, centró su experimentación formal en el ceño fruncido y en la fusión del busto con su

También se dio seguimiento a las experiencias previas de renovación de los grandes monumentos escultóricos, para las que siguieron siendo mucho más propicios los homenajes a escritores o artistas. En 1946, con motivo del bicentenario del nacimiento de Goya, la Diputación de Zaragoza organizó un concurso de proyectos para un gran monumento en su honor, que ganaron el escultor José Bueno y el arquitecto Juan Pérez Páramo; pero pasaron los años sin que se materializase de ninguna manera. Por eso retomó la iniciativa el Banco Zaragozano que en 1960,

peana de bronce, sobre el pedestal de piedra.

para celebrar el cincuentenario de su fundación, encargó directamente al escultor Federico Marés y al arquitecto municipal José Beltrán el popular monumento que desde entonces ameniza el espacio frente a la Lonja de Zaragoza. La efigie del pintor está basada en el malencarado retrato sedente con levita que Vicente López le hizo al relevarle como Primer Pintor de Cámara; pero el escultor catalán representó en pie a Goya, apoyado en un muro que complementa al pedestal por detrás, con las manos preparadas para tomar apuntes de algo que parece estar observando absorto: bajo su mirada, a ras de suelo, sentadas en el césped, los autores colocaron sendas parejas de bronce de majos y majas para evocar uno de los temas «goyescos» favoritos, la pradera de San Isidro. Estos personajes madrileños aterrizados en plena plaza del Pilar debieron de resultar muy curiosos, sobre todo porque sus figuras aparecían directamente sobre el suelo, propiciando que niños y grandes posasen con ellas para las fotos de recuerdo, una accesibilidad que fue entonces toda una gran novedad en nuestro arte público. Desde la reforma de la plaza en 1990 están elevados sobre pedestales y alrededor de una lámina de agua, lo mismo que se cambió de lugar otra parte de este conjunto monumental, el cenotafio original de la tumba de Goya en el cementerio de Burdeos, traído desde el Rincón de Goya por Marés y Beltrán para acercarlo más al público en la plaza principal de la capital aragonesa.

Algo pudo influir la concepción de este monumento, que es mucho más que un retrato, en el dedicado al escultor Pablo Gargallo que preside la avenida con su nombre en Maella (Zaragoza), su localidad natal. Inicialmente el Ayuntamiento erigió en 1962 un monolito decorado con un bajorrelieve en bronce, firmado por Francesc Boadella, en el que se retrata someramente la cabeza del artista. Pero diez años más tarde se colocó sobre ese plinto una versión en bronce de un típico personaje de Gargallo, Muchacho en la playa, cuyo original en barro data de 1934, sufragándose los gastos de fundición por suscripción popular, complementada por una subvención del Ministerio de Educación y Ciencia, todo ello gracias a la cesión de los derechos de autor por parte de su hija, Pierrette Gargallo de Anguera. Esta combinación de un retrato y alguna figura idiosincrásica de la iconografía del artista en cuestión no solo contaba

con el precedente del monumento a Goya en la plaza del Pilar, pues ya estaba consagrada mucho antes en precedentes como el monumento a Whistler de Rodin. También cabe la comparación con el dedicado a Thorvaldsen en el Viale delle Belle Arti de Roma desde 1925, consistente en una réplica en bronce del lasón, una de las obras más famosas del escultor danés. Pero el gran escándalo que había marcado un hito histórico en la evolución de los monumentos públicos a personalidades ilustres había sido el monumento a Cézanne, de Aristide Maillol, erigido en 1929 en el jardín de las Tullerías de París: simplemente una figura de bañista evocadora de la temática de muchas de sus pinturas. En España, uno de los primeros monumentos de este tipo sería el inaugurado en 1933 en Bilbao en honor del músico Crisóstomo Arriaga, obra del escultor Francisco Durrio, que tampoco evocó la efigie del homenajeado, sino que simplemente colocó una figura femenina desnuda levantando una lira en actitud inspiradora. Picasso había sido uno de los pioneros en esta moderna opción de monumentalizar a un creador no a través de su retrato sino de la figura de su musa; de hecho, cuando después de la I Guerra Mundial le encargaron un monumento a Apollinaire para París se negó a modelar el busto de su amigo poeta y propuso en su lugar una cabeza de mujer, que fue rechazada reiteradamente pues hasta 1959 no se inauguró en una placita de Saint-Germain-des-Prés. A partir de ese momento, esa

Sobre esos precedentes hay que situar también el innovador monumento a Rubén Darío, que se levantó en el parque Grande de Zaragoza con motivo del centenario del poeta en 1967. A pesar de la proximidad con otros dedicados a escritores en los que se honraba su imagen en busto, el escultor Ángel Orensanz planteó una composición totalmente distinta, pues en lugar del retrato del homenajeado se enaltece sobre un peñasco la figura alegórica de un muchacho que se ha encaramado para coger una estrella. Es una metáfora de la poesía muy recurrente en los versos del vate nicaragüense, por ejemplo en el poema titulado A una estrella, que empieza exclamando: «¡Yo soy el enamorado extático que, soñando mi sueño de amor, estoy de rodillas, con los ojos fijos en tu inefable claridad, estrella mía que estas tan lejos!» y más adelante añade:

opción experimental ya se convirtió en un canon de modernidad.



Ángel Orensanz: Monumento a Rubén Darío, Zaragoza (foto: Ángel Duerto Riva).

110

«A través de un ramaje te contemplé en tu deleitable serenidad, y vi sobre árboles negros trémulos hilos de luz». De hecho, la conmovedora potencia poética de este monumento radica sobre todo en el cambiante juego natural de luces y colores que, a lo largo de las horas del día y de las estaciones del año, va tiñendo los altos árboles que lo rodean o la hiedra que trepa por la base.

Más historicistas eran las imágenes públicas de carácter político, algunas de las cuales han sido retiradas por la aplicación de la Ley de Memoria Histórica, como la estatua ecuestre del general Franco, obra maestra de Moisés de Huerta donada en 1948 por el Ayuntamiento de Zaragoza a la Academia General Militar, ante cuya entrada se alzaba hasta el verano de 2006. También estuvo en discusión en 2009 la posible retirada del monumento al obispo Polanco en Teruel; pero su autor, Juan de Ávalos, es muy admirado en esa ciudad por su mausoleo de los Amantes, y dado que fue militante del PSOE antes del franquismo, por lo que hubo de pasar luego un proceso de depuración que le vetó la docencia y le abocó a vivir de la estatuaria religiosa, últimamente ya no se le identifica tanto como «artista del régimen». Inevitablemente, ha quedado para siempre marcado como el escultor de la decoración monumental del Valle de los Caídos, un grandioso proyecto en el que estaba inmerso cuando en 1953 recibió del obispado turolense el encargo de una estatua del agustino fusilado durante la Guerra Civil, y al precisarle el Ayuntamiento tres años más tarde que querían esa estatua para un monumento público, les ofreció uno de los modelos preparatorios de la Piedad que había realizado para coronar la entrada de aquella basílica. Con esta bipolaridad compositiva en profundidad, que se contrapesa a los lados de las gradas por una estructura arquitectónica dual, se presentó la maqueta del conjunto en 1957, siendo inaugurado por fin el monumento en 1962: el resultado no es espléndido, pero sale de lo convencional. En cambio, es mucho más impresionante pero menos creativo en su concepción el monumento a Fernando el Católico que el propio Ávalos realizó por encargo del alcalde de Zaragoza, Cesáreo Alierta, inaugurado en 1969 con motivo del V centenario del matrimonio de los Reyes Católicos. Esa efeméride, celebrada entonces como cimiento de la unidad de España,



Juan de Ávalos: Monumento a Fernando el Católico, Zaragoza (foto: Ángel Duerto Riva).

112

aparece representada en un relieve colocado en la parte delantera del alto pedestal —elevado todavía más en 2010 tras la nueva urbanización de la plaza de San Francisco para el tranvía— mientras que la colosal figura en pie del monarca levanta junto a su pecho una espada en forma de cruz, una simbólica mezcla religioso-militar muy propia del ideario visual del régimen.

Émulo directo de este monumento fue el no menos titánico retrato regio, también portando una gran espada-cruz, que hoy preside una de las entradas a Teruel, en el barrio de la Fuenfresca. De hecho, parece ser que originalmente lo concibió en 1970 el escultor José Gonzalvo Vives como un retrato del mismo Fernando II, siendo inaugurado en el paraje de la Fuente Cerrada al año siguiente, cuando se celebraba el octavo centenario de la fundación de la ciudad por Alfonso II, así que inevitablemente pasó a identificarse con este otro rey, cuyo nombre está inscrito en el rótulo del pedestal que preside la rotonda a la que se ha trasladado. Está realizado con hierro forjado y soldado, la técnica más característica de su autor; aunque este versátil artista de Rubielos de Mora, donde más libremente podía experimentar su creatividad no era en estatuas de personalidades ilustres. Luego hizo muchas, algunas de ellas tan importantes como las de Goya en Fuendetodos y Barcelona, o la de Joaquín Costa en Zaragoza; pero lo más granado de su producción fueron homenajes más abstractos, pues no representan a ninguna persona individual, sino a valores colectivos.

En plena Guerra Fría, esta tipología monumental había vehiculado la ruptura con la figuración en el arte público occidental ya desde el controvertido concurso internacional convocado en Londres en 1952-1953 para un Monumento al Prisionero Político Desconocido: un certamen que significó la consagración del arte abstracto para los monumentos públicos del bloque capitalista, frente al realismo socialista campante en las ciudades comunistas (Michalski, 1998). Pero en España la dura abstracción analítica se atragantaba demasiado al gusto oficial, que apostó por versiones más moderadas de las vanguardias del arte moderno si se trataba de monumentos públicos. Esa fue la gran aportación de Gonzalvo, que

como pintor emulaba el tardocubismo de Vázquez Díaz y como escultor creó un estilo de marca propia, muy influido por Gargallo y Serrano, con la cual consiguió una modernidad escultórica muy digerible para las gentes del Aragón profundo, cosechando unánime entusiasmo entre sus paisanos turolenses. Esa consagración triunfal había comenzado con el Monumento al Tambor en Alcañiz, inaugurado por el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga en 1968, trabajo de enormes dimensiones que no cabe comentar aquí con detenimiento porque se eleva en una finca particular, cuyos propietarios la pusieron en venta hace cuatro años, aunque el revuelo que se armó entonces ha quedado en nada por ahora. Si la corporación local alcañizana, que en su día pagó la estatua a Gonzalvo, no pudiera adquirir esa tierra, sería una solución trasladar a otro sitio el monumento, cuyo curioso pedestal está decorado con símbolos alusivos a la identidad de la comarca, lo mismo que el Monumento a la lacetania realizado por Ángel Orensanz en 1969, con el que guarda tantas concomitancias y que, por cierto, desde hace diez años ya no está en la plaza Biscós de Jaca, sino en un lugar de las afueras. También hace unos años se ha trasladado unos metros otro de Gonzalvo muy similar por sus hercúleas dimensiones e intrincada iconografía, el Monumento al Tajo, obra de 1974 situada en Frías de Albarracín junto al nacimiento de este río en los Montes Universales. Muchos más paralelismos podrían encontrarse entre obras realizadas en aquella época por Orensanz y Gonzalvo, como el monumento que el segundo erigió en el campus de Teruel en 1974 titulado Alegoría del Estudio, o en su Monumento a los Danzantes y a San Roque en Calamocha, inaugurado en 1977, cuya estructura y figuras algo recuerdan al Monumento a la Jota que Orensanz había montado en la plaza Nueva de Albalate del Arzobispo en 1970. Era una vía estilística intermedia entre abstracción y figuración muy típica de las esculturas a base de chapas soldadas que se pusieron tan de moda en aquella época, así que muchas parecen parientes de una misma gran familia, que también incluiría no pocas obras públicas aragonesas de Eleuterio Blasco Ferrer, Manuel López García o Ignacio Rodríguez Ruiz Iñaki, autores todos ellos de monumentos muy figurativos retratando a individuos y otros más abstractos de tema genérico.

Esa dialéctica marcó también la carrera del eximio escultor asturiano César Montaña García, que dio un toque entre naif y surrealista a la gran figura en bronce del Monumento a los Reyes Aragoneses que preside una de las entradas al parque Miguel Servet de Huesca desde 1976, en conmemoración del centenario de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, que lo donó. La misma entidad financiera, para celebrar ese aniversario, encargó paralelamente dos monumentos al aragonés Pablo Serrano, los cuales también donó en 1976 a las ciudades de Teruel y Zaragoza respectivamente. Mucho más celebrado es el de la capital turolense, situado en el parque del Ensanche, que tiene un rasgo común con el de César Montaña en Huesca: no ensalzar a un individuo, sino a todo un colectivo representado en su figura, con la peculiaridad de que esta vez ya no es un jerarca, sino una típica anciana campesina caracterizada con su saya, toquilla y pañoleta. Pablo Serrano había creado muchas estatuas de hombres ilustres, pero sus raíces rurales y sus ideas sociales le unían a las gentes sencillas de nuestros pueblos, que por otra parte constituían la clientela mayoritaria de la empresa encargante, así que de mutuo acuerdo plantearon un novedoso monumento a la Labradora Turolense. Un homenaje a una persona anónima elevada al estatus de símbolo genérico, que le daba más libertad para trabajar con su estilo informalista, con tal de que el tema fuera reconocible a grandes rasgos. Serrano planteó una composición que ya había ensayado con gran éxito en otros encargos de estatuaria, como su Monumento a Benito Pérez Galdós, inaugurado en 1970 en Las Palmas de Gran Canaria, en el que se descomponen las formas de la silueta sin renunciar a la figuración ni en el rostro ni en los poderosos brazos. Con idéntica estrategia formal volvió a triunfar aquí trabajando con detalle el modelado de la cara y manos de esta potente figura femenina en bronce, mientras que se quiebran en expresivas geometrías el resto del cuerpo, la leña, los aperos y demás accesorios (aunque se le achaca excesivo recargamiento en García Guatas, 1989: 20, 69). En cambio, su monumento coetáneo zaragozano, mucho más vanguardista, dedicado a José Sinués y Urbiola e instalado en la céntrica plaza que lleva el nombre del financiero y político, no satisfizo ni al propio artista -que por restricciones presupuestarias no pudo llevar a cabo su

ambiciosa idea original- ni a la crítica ulterior (Ordóñez, 1986: 114).



Pablo Serrano: Monumento a la Labradora, Teruel (foto: José Prieto).

116

Algo parecido pasaría después con otros grandes monumentos a personalidades ilustres cuyo estilo, figurativo o no, ha sido determinante para su popularidad. El colosal Monumento a Joaquín Costa en Monzón, realizado a base de chapas gargallescas por Ángel Orensanz en 1978, sufragado por Ibercaja, es objeto de homenajes florales cada año en el aniversario del nacimiento del escritor y los mozos de las peñas lo escalan para ponerle el pañuelico al cuello al empezar las fiestas de San Mateo. El que el año 1979 le dedicó en Zaragoza la peña Solera Aragonesa, un gran busto obra de José Gonzalvo, esta vistosamente adornado con un colorido reloj floral -sin saetas, desde hace años- bien mantenido por el servicio de parques y jardines de la capital y es motivo fotográfico favorito ante el que posan zaragozanos o turistas en las imágenes compartidas en Flickr. Menos entusiasmos locales suscita el que se le dedicó en Huesca en 1983: obra del oscense Javier Sauras protagonizada por dos grandes losas de piedras recortadas cuyas ondas serían una evocación abstracta de Los Signos en el Agua, poético título propuesto por el escultor, a quien el alcalde le pidió poner al lado un retrato en bronce del homenajeado. Pero ni con ese añadido ha ganado muchos afectos populares, aunque desde hace cinco años está más visible en una rotonda urbana, en lugar de su ubicación original, en la salida de Huesca hacia la patria chica de Costa.

Cualquier artista moderno ha tenido que lidiar con esta dificultad y claramente Javier Sauras, como Iñaki Rodríguez Ruiz, muestra un doble registro estilístico en su estatuaria pública, más realista para retratar individuos, más abstracto en sus homenajes a personajes genéricos. En la trayectoria de Gonzalvo esa dicotomía no es tan evidente (Triviño, 2004); pero a mi juicio los más potentes y apreciados ejemplos de su arte público son los genéricamente dedicados a prototipos humanos, como el Monumento al Labrador y al Minero de Andorra, realizado en bronce y chapa de acero e inaugurado el 7 de septiembre de 1981 en la plaza del Regallo, y el Monumento al Minero de Utrillas, que en 1987 se instaló en la recién remodelada plaza del Ayuntamiento. En ambas localidades son

⁷ Agradezco la información sobre la datación de esta escultura a Manuel Escriche, Agente de Empleo y Desarrollo Local en el Ayuntamiento de Utrillas.



José Gonzalvo: Monumento al Labrador y al Minero, Andorra (foto: María Luisa Grau).

queridísimos hitos emblemáticos, ante los cuales se celebran actos multitudinarios, tanto para las fiestas, como para la Semana Santa u otras convocatorias, una versatilidad de utilización simbólica que no tienen otros también muy populares del mismo artista como el *Monumento al Bombo* en Albalate del Arzobispo, de 1984, o el *Monumento a las Fiestas de la Vaquilla* en Teruel, que data de 1985, dos de sus trabajos más logrados en esa misma época, en los cuales su plasmación del dinamismo resulta igualmente admirable, pero no poseen tal empaque monumental.

Al hilo de estas consideraciones es preciso reconocer que a la generación de escultores de la modernidad tardía no solo debemos una fresca renovación estilística, que hizo avanzar nuestro arte oficial deiando atrás el academicismo, sino también una democratización de la estatuaria pública al menos en sus temáticas, con sus monumentos a la Labradora o Labrador, al Minero, a la Jota o a los Tambores de la Semana Santa, etc... Pero en ellos todavía hay una enfática vocación épica, que se manifiesta en el tamaño colosal, las recias anatomías, los semblantes severos, los potentes pedestales, la luctuosa seriedad cromática, los materiales prestigiosos como la piedra, el acero, el bronce o el hierro... Todo esto lo puso en solfa la postmodernidad, con su epicúreo sarcasmo, su manierismo ecléctico de estilos, su estridente colorismo, su gusto por el kitsch cuyo lema era «todo vale». Ya he aludido a ello en páginas anteriores al referirme a los colores chillones en las esculturas de Fernando Navarro, pero como para el presente capítulo no habría ejemplos que aducir de este reputado artista, se puede buscar un paralelismo, más socarrón, en el malogrado escultor Carlos Ochoa Fernández. En el zaragozano barrio de la lota, como enfático ornamento para el parque que lleva el nombre del cantador Pedro Nadal Auré, alias «El Royo del Rabal», creó en 1986 un Monumento a la lota en fibra de vidrio y poliéster de intensos colores y caricaturesco semblante, cuya imagen circula en algún foro de fotos de «la España más bizarra, absurda, friki y extraña». Es verdad que casi parece una figura fallera plantada directamente sobre el terreno, como en el mismo distrito también surge del suelo de una lámina de agua su bufo Dragón emergente, igualmente fabricado en fibra de vidrio polícroma, que desde 1993 hace de fuente ornamental frente a la antigua Estación



Carlos Ochoa y Antonio Lorenzo: La Bañista, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

año anterior decoró en la capital aragonesa el parque de La Memoria, una modesta zona verde con huertos urbanos en el barrio obrero de San José, donde no hay ninguna piscina pública —una vieja reivindicación vecinal que no pudo ser atendida— y de acuerdo con la asociación local, en lugar de un Monumento al Hortelano, a la Labradora, o al Pensionista, levantó en 1992 sobre alto pedestal de hormigón la polícroma figura de una apuesta bañista... Su hermano, Rafael Ochoa Fernández, ha retomado el testigo, con el curioso Monumento al Ferrocarril, realizado en cerámica, que desde 1994 adorna la plaza de Santo Domingo de Samper de Calanda.

del Norte. Pero a mi juicio su obra más irónica es la estatua con la que el

Otros artistas coetáneos volvieron a la estatuaria realista, pero con desenfadado espíritu plebeyo, promoviendo la interacción personal con el espectador. El más conocido ejemplo de este tipo en la ciudad de Zaragoza es el caballito de Francisco Rallo Lahoz detrás de la Lonja, un nostálgico monumento al fotógrafo Ángel Cordero Gracia que durante años se apostaba allí con su caballo de cartón para ganarse la vida retratando a los niños, que hoy día se suben a la escultura de bronce para posar ante las cámaras de sus padres. Data del año 1991, en el que también se erigió el Memorial de la Torre Nueva en la plaza de San Felipe, parte de cuyo intrincado programa iconográfico era una figura en bronce de tamaño natural, obra atípica de Santiago Gimeno, que en esta ocasión dejó de lado sus distintivas esculturas abstractas para representar un muchacho mirando a lo alto, hacia donde estaba el chapitel de aquella torre mudéjar destruida: un culto juego visual que ahora apenas se entiende porque todo lo que queda ya es esa estatua solitaria. Otros muchos típicos monumentos postmodernos consistentes en figuras realistas de tamaño natural surgieron por todo Aragón, algunos muy dignos, como el Monumento al Zapatero que el Ayuntamiento de Brea encargó en 1995 a Alberto Gómez Ascaso, sobre un proyecto de Ángel Grávalos. A menudo son estatuas bajadas de los pedestales, sentadas en ellos, como representó Carlos Pérez de Albéniz a Sancho Panza sedente al lado del río en Alcalá de Ebro, con huecos a ambos lados para que los espectadores posen junto a él para la foto-souvenir, o como el Monumento al Jubilado en Calatayud, obra de Luis Moreno Cutando, figura en

bronce sentada en el extremo de un banco público ante una residencia de la Tercera Edad... Son nuestros paralelos locales de la famosa estatua en bronce de Fernando Pessoa que desde 1988 espera en la terraza del Café Brasileira de Lisboa, con una silla vacía a su lado para que se sienten los turistas a hacerse fotos, o de la estatua de Hans Christian Andersen apostada en el lateral de un banco en la plaza de la Marina de Málaga desde 2005, etc. Quizá su equivalente aragonés más fotogénico sea el Homenaje a la Vaquilla —nada que ver con las esculturas de Gonzalvo con parecido apelativo— del escultor ovetense José Luis Fernández en Sos del Rey Católico, con el que se celebró en 2009 el veinticinco aniversario de la película de ese título: un retrato sedente de su director, Luis García Berlanga, y once sillas vacías en testimonio de gratitud a los principales actores y actrices, guionistas o productores del film, en las cuales los turistas se pueden sentar para soñar que son estrellas de cine y dejarse fotografiar...

No merece la pena pasar revista a muchos otros ejemplos de estilo realista más convencional, que tanto proliferaron en torno al cambio de milenio, salvo para señalar que el virus de ironía postmoderna se inoculó incluso en los de aspecto aparentemente más solemne, como el Monumento a Jaime I el Conquistador y a los Caballeros Templarios del burgalés José María Casanova, inaugurado en 2003 en Monzón, donde el enfático pedestal se rompe por detrás para colocar dos figuras infantiles aprendiendo música, que son una alusión a la crianza de dicho rey en el castillo local, pero también al actual Conservatorio, situado justo enfrente. Por desgracia, fue más común un trasnochado academicismo o un amateurismo de mediocre calidad en los innumerables monumentos estatuarios que, por encargo político o por suscripción popular, brotaron en todas partes durante la boyante situación económica anterior a la crisis de 2008: una «estatuomanía» mal asesorada, contra los que en vano clamaba desde hacía tiempo la crítica de arte más avezada (ya en 1988 se advertía en Heraldo de Aragón de la proliferación de «pequeños y débiles monumentos», cf. Azpeitia, 2013: 443).

Igualmente fueron muchísimos los monumentos de lenguaje abstracto erigidos en ese mismo periodo, con los respectivos altibajos de calidad. Lo mismo que en la Transición, la abstracción seguía siendo una apuesta

escultórica más propia de monumentos dedicados a conceptos o valores genéricos, como el *Monumento a la Paz*, que en 1988 realizó Francisca Martín-Cano Abreu para el zaragozano parque de la Paz; o el *Monumento a la Constitución*, proyectado por Florencio de Pedro, ganador del concurso público convocado por el Ayuntamiento de Zaragoza en 1989; o el *Monumento al Agua*, obra de la escultora neoyorquina Lennie Bell en Jaraba. En cambio, resultó bastante más atrevido por parte de Ángel Orensanz plantear el año 2000 un abstracto *Homenaje a Luis Buñuel*—supuestamente inspirado en su célebre imagen de la navaja cortando un ojo— en la localidad natal del cineasta, Calanda, donde no se instaló hasta 2003. También fue muy provocador el *Monumento al Justiciazgo*, inaugurado en Sallent de Gállego en 2001, obra de Miguel Ángel Arrudi; pero este artista iconoclasta aún arriesgó más —y ganó— al presentar un monumento muy conceptual, a base de cantos rodados cogidos con alambre de acero, al premio de escultura paisajística del Ayuntamiento de Zuera para un *Homenaje a Odón*



Miguel Ángel Arrudi: Homenaje a Odón de Buen, Zuera (foto: M. Á. Arrudi).



Fernando Lázaro Bello: La piel del alma. Monumento a Fernando Lázaro Carreter, Magallón (foto gentileza del Centro de Estudios Borjanos).

de Buen, convocado en 2003 con motivo del ciento cincuenta aniversario del nacimiento del famoso oceanógrafo natural de esta localidad, en cuyo honor el escultor concibió unas formas sinuosas, evocadoras de las olas, que propuso denominar Los océanos: cinco años más tarde las remedaría en la Expo de Zaragoza, en su conjunto escultórico titulado Las Tres Sorores, donde también repitió similares estructuras y materiales.

Mi favorito, en esta categoría de monumentos abstractos, es el titulado *La piel del alma*, erigido en honor del filólogo Fernando Lázaro Carreter en su pueblo natal, Magallón. Lo hizo en 2004 un artista zaragozano siempre muy avanzado, Fernando Lázaro Bello, tras ganar un concurso de proyectos convocado por el Gobierno de Aragón. El fusiforme mástil central evoca a un bolígrafo o a un dardo *–El dardo* en la palabra era el título más popular del académico de la lengua— en torno al cual ascienden unas letras que forman una célebre frase suya,

Frank Norton, se había hecho popular en las carreteras altoaragonesas por sus monumentales figuras inspiradas en arqueros de las pinturas rupestres levantinas, o representando el combate de San Jorge contra el dragón, o la figura anónima de un rey medieval; pero sorprendió a todos al responder con una instalación no figurativa, un haz de lanzas de gran altura, a este encargo en honor del único monarca que fue rey de Sobrarbe y Ribargoza, erigido en el confín entre ambas comarcas junto al municipio de Foradada del Toscar, cerca del lugar donde fue asesinado no se sabe cómo en el límite entre ambos territorios. Por último, para cerrar con un toque feminista este capítulo sobre monumentos, casi siempre en honor de grandes hombres y realizados por artistas varones, quiero citar el dedicado a la reina Petronila por Teresa Ramón, una gigantesca escultura de acero corten y acero inoxidable,

poéticamente titulada *Petronila y las águilas*, inaugurada por el Ministerio de Fomento en 2011 en el enlace de la autovía Pamplona-Lérida, a la

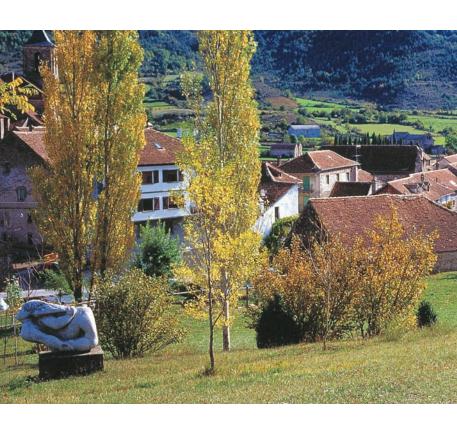
«La lengua es la piel del alma», recortándose ante el impresionante paisaje que se domina desde el mirador de La Molilla, junto a la iglesia parroquial. No menos audaz es el *Monumento al rey Gonzalo de Ribagorza y Sobrarbe*, instalado en 2006 por el Ministerio de Fomento junto a la carretera N-260, a instancias de la Liga Ribagorzana. Su autor,

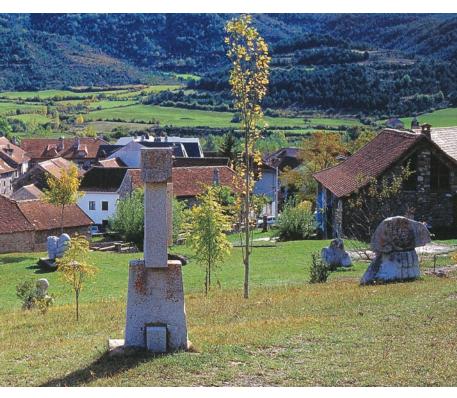
124

altura de Siétamo

Acervos artísticos en el espacio público, fruto de encuentros entre los artistas y la gente

La comunión del arte moderno con el medio natural, la convivencia de los artistas entre sí y con las gentes sencillas del pueblo fue una aspiración que alcanzó gran influencia internacional a partir del symposium de Sankt Margarethen (Austria) organizado en 1959 por el escultor Karl Prantl (1923-2010) en una cantera abandonada del Burgenland (Hartmann & Pokorny, 1988; Romero Caballero, 2010). En esa región alpina su iniciativa para unir gentes de paz más allá de las fronteras contrastaba con la polarización política en plena Guerra Fría y su éxito no solo le permitió repetir sucesivas convocatorias durante años, sino también exportar el modelo a otras partes del mundo en los años culminantes del movimiento New Age, siendo particularmente numerosos sus émulos en regiones montañosas italianas y francesas. Ese es el contexto cultural primordial para explicar los simposios de escultura organizados en los Pirineos por el escultor Pedro Tramullas, quien había participado en el simposio de Sankt Margarethen de 1967 y estaba muy bien relacionado con los organizadores de otros ejemplos franceses coetáneos (sus contactos con el simposio escultórico de Grenoble de 1967 y su intento de organizar ese año uno similar en Jaca vienen muy pormenorizadamente explicados en el excelente libro sobre la historia de estos encuentros: Bernués & Pérez-Lizano, 2002). Como el austriaco Karl Prantl y tantos otros apóstoles de una espiritualidad astrológica y naturista floreciente en aquella «Era de Acuario», Tramullas y sus amigos aunarían filiaciones masónicas y creencias esotéricas en los simposios de escultura al aire libre por ellos organizados cada verano entre 1975 y 1984 en el pueblo de Hecho, trabajando ante los lugareños y visitantes la piedra local de Peñaforca, para dejar sembrado el territorio de hitos escultóricos con los cuales se pretendía señalar la unión espiritual entre el valle de Hecho y el de Aspe -al otro





Vista general del Museo al aire libre de Hecho, con las esculturas de Yamahata, Lesné, Harada, Santamaría, Johner y Tramullas (foto: Antonio Ceruelo).

lado de la frontera francesa— a través de una sucesión de esculturas que serían un reflejo terrestre de la Vía Láctea, siguiendo sendas inmemoriales ya mojonadas por las estructuras megalíticas de la zona, luego reutilizadas por una calzada romana a su vez reconvertida en uno de los ramales del Camino de Santiago en Aragón (Bernués, 1999).

Una segunda característica idiosincrásica de esta experiencia, que la diferencia significativamente del modelo Sankt Margarethen, es el apelativo «museo» escogido para designar la colección formada como resultado de los simposios de Hecho. Siendo Tramullas francés por nacimiento y formación, resulta tentador suponerle muy al tanto de la gran novedad museológica de los años setenta, que eran los ecomusées, iniciativas de autogestión comunitaria nacidas precisamente en algunas comarcas de la Francia profunda que se dedicaban al patrimonio etnológico, agropecuario y protoindustrial, sin apenas relación con el mundo artístico hasta que, años más tarde, les dio por marcar el epicentro de cada ecomuseo con un tótem escultórico en forma de mástil -mât, en francés-. Muy lógico sería también buscar precedentes en los «museos de escultura al aire libre», otro paradigma museístico germinado en Bélgica ya en la postguerra y luego en Francia pero que, al poco, florecería particularmente en España, gracias a donaciones altruistas de artistas a algunas ciudades, un modus operandi típico de la política cultural de nuestra Transición (Lorente, 2013). En 1972 se había sentado un famoso referente en Madrid, con el polémico «Museo de Escultura al Aire Libre» de La Castellana, promovido por Eusebio Sempere y otros artistas de izquierdas, cuya filiación política, sobre todo en el caso del activista vasco Eduardo Chillida, suscitaba tantos recelos entre la corporación municipal y en la opinión pública tardofranquista que no hubo inauguración oficial hasta 1979. A decir verdad, tampoco fue muy boyante el desarrollo de sus equivalentes en otros núcleos urbanos; pero quizá un pueblo remoto del Pirineo aragonés, tan distante de los políticos capitalinos, era un escenario menos asfixiante para que prosperase durante diez años una iniciativa independiente de los poderes establecidos. Pedro Tramullas consiguió subvenciones y permisos de diversas instancias políticas, aunque tuvo que ir soslayando muchas trabas por parte de gentes con cargos de poder



Pedro Tramullas: Homenaje al sol, Hecho (foto: archivo Tramullas).

130

o las reticencias consiguientes en una sociedad montañesa tradicional, nada abierta a tendencias artísticas poco convencionales o al hippismo de los artistas internacionales y de la progresía intelectual que acudía a los simposios. Esas tensiones le costaron el cargo al alcalde Romualdo Borruel, fulminantemente destituido por el gobernador civil, pero la colaboración de algunos vecinos muy hospitalarios y el sacrificio personal de los artistas, permitió continuar precariamente hasta que Tramullas dio por terminados los simposios en 1984 (Bernués & Lorente, 2013). Luego hubo problemas cuando la Diputación Provincial de Huesca intentó retomar el proyecto por su cuenta para darle continuidad, pues el propio Tramullas se opuso frontalmente, porque consideraba que esa iniciativa institucional desvirtuaba la esencia de unos simposios que habían sido autogestionados por los propios artistas y, sobre todo, porque las nuevas piezas ya no tenían en cuenta en su localización los «repartos de fuerzas» magnéticas sobre el terreno. De hecho, los seguidores de Tramullas nunca ha dejado de considerar esas esculturas posteriores como intrusas y los responsables del museo no las incluyen en los recorridos, ni les han puesto cartelas identificativas, que sí llevan las demás.

La visita empieza en el edificio de un antiguo pajar restaurado al efecto, con fachada pintada en 1976 por el artista francés Archambault de Beaune, donde se ofrecen abundantes explicaciones en diversos medios y se conservan cuadros o pequeñas esculturas que por seguridad no pueden exponerse al exterior. A sus puertas hay una obra de chapa de hierro, realizada por el aragonés Pedro Fuertes en la herrería del pueblo con la ayuda de artesanos chesos, y a partir de allí se expande sobre todo por la ladera del monte el «Museo de Escultura al Aire Libre», que no ha sido registrado oficialmente como tal, pues no figura ni en el Directorio de Museos y Colecciones Museográficas del Ministerio de Cultura ni en el Sistema de Museos de Aragón.

Las esculturas pétreas de Pedro Tramullas, Tetsuo Harada, Patrick Lesné y Bernard Jhoner –todos ellos formados en París–, realizadas en la primera convocatoria de los simposios, ocupan las vecinas praderas aterrazadas, donde las piezas suelen estar ancladas sobre pedestales,





Escultura de Pedro Fuertes ante la fachada del «Pallar d'Agustín» pintada con un mural de Renaud Archambault de Beaune (foto: J. P. Lorente).

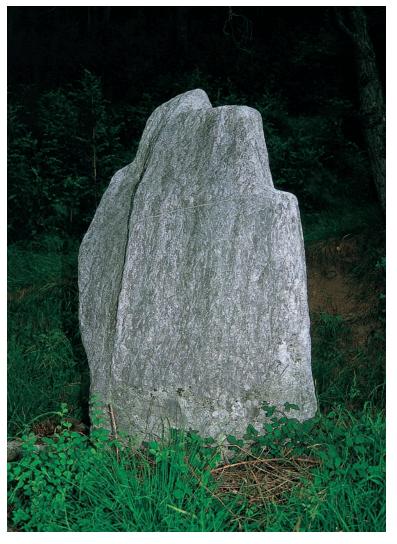
como se presentan las esculturas de cualquier museo tradicional; pero si seguimos ascendiendo el monte por caminos y trochas, las obras se integran directamente con su entorno natural de acuerdo a las modernas tendencias de arte en el paisaje. Conforme el itinerario va ganando altura a través de intrincadas sendas, sus márgenes y recodos se ven a veces ocupados por determinadas esculturas distribuidas en el ambiente natural: algunas destacan en huecos de la vegetación, otras aparecen mimetizadas entre suelos pedregosos. Al final, uno va adentrándose en bosque selvático, donde resulta complicado acceder a ciertas piezas, aunque como compensación se obtienen muy buenas vistas y estupendas fotografías de esculturas con hermosos paisajes naturales de fondo, o destacando en primer plano sobre panoramas del caserío cheso valle abajo.

Por otro lado, también hay unas cuantas esculturas colocadas en plazas y calles del pueblo, obras del francés Baldelli, del costarricense Carlomagno Venegas y del alemán Uwe Appold. Son piezas monumentales cuya ubicación buscaba mayor interacción con el hábitat de la población. Eso las asimila más a los acervos de arte público que han quedado como recuerdo de otros simposios de escultores organizados posteriormente en muchos municipios españoles y también en otros pueblos de Aragón. Si la colonización de la naturaleza con obras y museos de arte preeminentemente abstracto habían sido uno de los frentes de combate favoritos de la modernidad, la vuelta al tejido urbano sería típica de las políticas culturales postmodernas, en las que ya no habría tanta unanimidad estilística e incluso se apreciaría un regreso a la figuración (Lorente, 1997 y 2013).

Como queda dicho, todavía hubo intentos de dar continuidad a los simposios de Hecho por parte de la Diputación Provincial de Huesca



Uwe Appold: Wikeltorso, ante la escuela de Hecho (foto: J. P. Lorente).



Paco Rallo: Menhir, Hecho (foto: Antonio Ceruelo).

pero, ante la oposición de Tramullas a ese relevo institucional, ya no siguieron la denominación y numeración de los anteriores: en el verano de 1989 se convocó el I Encuentro de Escultores «Valle de Hecho», seguido en los dos años siguientes del II y III Encuentro. Una vez más, la mayoría de las obras se insertaron en plena naturaleza, aunque pocas han quedado para la posteridad y no están señaladas ni identificadas con cartelas. En cambio, el casco histórico de otras dos hermosas poblaciones de la provincia de Huesca sería ya el escenario de otros encuentros de escultores en los que de nuevo la DPH invitaría a jóvenes artistas a (con) vivir durante dos semanas en un medio rural, para producir al final de su estancia una obra concebida in situ: Javier Elorriaga, Gabriel Sanz, y Carlos Ochoa en Alguézar durante el verano de 1990; Christine Boshier, Manolo Paz y Javier Sauras de nuevo en Alguézar durante el verano de 1991; Jorge Barbi, Ricardo Calero, y Miquel Planas en Roda de Isábena durante el verano de 1992. No todas las esculturas de ese legado han sobrevivido, por la fragilidad de su estructura y la falta de identificación de algunos



Gabriel Sanz Romero: La sonrisa del viento, Alquézar (foto: Armando Ruiz).

lugareños con estas creaciones tan poco tradicionales patrocinadas por la Diputación, pero todas están bien documentadas en las fotos y textos de un libro-catálogo coordinado por Teresa Luesma, aunque en la referencia bibliográfica respectiva simplemente se atribuya su autoría al ilustre profesor madrileño autor de los textos (Maderuelo, 1994).

Interesa aquí reivindicar esos proyectos oscenses como precedentes del devenir de los simposios de escultura al aire libre de iniciativa institucional en otros pueblos aragoneses. Un eslabón de engarce fueron los de «talleres de escultura» de Calatorao (Zaragoza), también coordinados por Teresa Luesma. Estaban patrocinados por la Diputación de Zaragoza que trajo a este pueblo, famoso por sus canteras de caliza, más de setenta escultores españoles o extranjeros, seleccionados por un jurado, para vivir y trabajar allí durante quince días bajo la tutorización de un escultor, que en septiembre de 1988 fue Máximo Trueba, en 1989 Evaristo Belloti, en 1990 Manuel Paz y en 1991 Curro Ulzurrum. En la convocatoria se preveían premios y compra de obras para adornar las calles de la localidad, pero solo cinco esculturas han quedado como testimonio, en los jardines de la Casa de Cultura, entre ellas la ganadora de la primera convocatoria, *Mujer tumbada*, del escultor madrileño Ángel Flórez-Estrada Mallart, quien acababa de ser becario en la Academia Española de Roma.

Pese a todo, la influencia inmediata de estos certámenes calatorenses en nuestro ecosistema artístico fue muy considerable, entre otras cosas porque consiguieron triunfar plenamente en su principal objetivo declarado, que era promover el uso de su piedra caliza como material artístico. Poco importa que estos encuentros de escultores luego no tuvieran continuidad en esta localidad zaragozana, a pesar del I Symposium Internacional «Villa de Calatorao y Cittá di Seravezza» que, en hermanamiento con esa población toscana, tuvo lugar en septiembre de 1993 por iniciativa, a título privado, del secretario del Ayuntamiento, José María Lasheras. En esa convocatoria participó José Antonio Amate, escultor mequinenzano, quien el mes de agosto de 1997 organizó en su pueblo natal un «Simposio de arte en las calles: Encuentro de escultores Villa de Mequinenza» donde también colaboraron Florencio de Pedro, José



Jardín de esculturas ante la Casa de Cultura de Calatorao; en primer término Mujer tumbada de Ángel Flórez-Estrada Mallart (foto: J. P. Lorente).

Miguel Fuertes y Juan Fontecha. Precisamente, la piedra de Calatorao tuvo gran protagonismo en las monumentales piezas resultantes de aquel evento y en otras que posteriormente se han erigido por esa población en la ribera del río Segre, aunque en total sean más bien pocas y demasiado dispersas. Quizá no merecerían ser citadas en este capítulo sobre acervos públicos de esculturas resultado de simposios o encuentros de escultores sino para explicar mejor el contexto histórico en el que se desarrolló otro certamen coetáneo que sí ha dejado una colección digna de más pormenorizado comentario.

Me refiero a los encuentros escultóricos de Hinojosa de Jarque pues, desde el punto de vista de su amplísimo legado patrimonial, superarían a todos los demás organizados en Aragón, excepto los pioneros simposios chesos que, salvando las distancias, fueron su modelo en muchos otros aspectos. Primero por ser igualmente una iniciativa de base, autogestionada por artistas hospedados por los vecinos; en segundo lugar porque también atrajeron varios veranos consecutivos a escultores internacionales unidos por lazos de amistad e ideales pacifistas; pero además porque se fue mojonando el pueblo y sus alrededores con una colección cuidadosamente rotulada con paneles y cartelas identificativas, si bien en este caso no se optó por la enfática denominación «museo de escultura al aire libre» sino que lo llamaron «parque escultórico». Suele considerarse un lapso de quince años para definir una nueva generación, así que muy apropiadamente se podría hablar aquí de un «relevo generacional», personificado por la participación del propio Pedro Tramullas en uno de los simposios de este pequeño pueblo del Maestrazgo, del que es oriundo Florencio de Pedro, escultor bregado en otros certámenes semejantes y cuyo carácter cordial y tenaz consiguió atraer muchos amigos artistas. Entre todos, gracias al Centro para el Desarrollo para el Maestrazgo, que invirtió fondos del Programa LEADER II, y con el apoyo del entonces alcalde, Pedro Antonio Pérez Valero, consiguieron ayudas tramitadas con el gobierno aragonés y la Diputación Provincial de Teruel, más algunas aportaciones de cajas de ahorros. La asociación cultural La Huerta de Hinojosa de Jarque fue la plataforma social desde la que se convocaron las sucesivas ediciones dedicadas «A la memoria de los pueblos», un lema que aludía a mitos y leyendas propias del ámbito rural y a la hermandad cultural más allá de fronteras, de manera que servía para congregar escultores locales y extranjeros, tanto abstractos como realistas. En efecto, las 36 esculturas instaladas en el pueblo pero, sobre todo, en sus alrededores -especialmente en el camino a la ermita-, son de estilos y materiales muy variados. Pero todas se integran estupendamente con el entorno, notándose en muchos casos el genuino esfuerzo de los artistas por crearlas para y con los lugareños, cuyas manos algunos dejaron marcadas en un gran monumento de hormigón. Por eso, se sienten muy orgullosos de este legado patrimonial, cuyo epicentro simbólico es la plaza del pueblo, donde además de algunas piezas especialmente significativas está el local social que funciona como bar y multiservicio haciendo también de punto

de información, con un vistoso escaparate público que muestra la maqueta de una escultura.

Como esta importante colección no surgió de instancias políticas, todavía no está registrada ni en el Directorio de Museos y Colecciones Museográficas del Ministerio de Cultura ni en el Sistema de Museos de Aragón; pero ya figura en algunas guías turísticas y no son pocos los visitantes fascinados por este importante acervo de esculturas, que resulta sorprendente en un pueblo de poco más de cien habitantes. Todo empezó cuando en 1996 Florencio de Pedro y Vicente Berna, dos escultores nacidos en Hinojosa de Jarque, y el darocense José Miguel Fuertes se juntaron allí del 12 al 22 de agosto con el extremeño luan Fonteche, el gallego Remigio Dávila, el portugués Moisés Preto Paulo, el italiano Mauricio Misquiari y el argentino Jorge Romeo, realizando ante la curiosidad de los vecinos obras de tamaño y calidad monumental. Esa fue también la tónica del II simposio, en el verano de 1997, en el cual participaron cuatro artistas venidos de Zaragoza, Antonio Fernández Molina, Yolanda Ellacuría, Arturo Gómez e Iñaqui Rodríguez, con Enrique Jordá y Joan Ribes llegados desde Alicante, Raúl Escriche desde Valencia, Pedro Camacho desde Murcia, Esther del Castillo desde Mérida (Badajoz), y Abdelkrim Ouazani procedente de Tetuán (Marruecos). En 1998 el III simposio reunió a los aragoneses José María Anía, Mariano Colás, Gabriel Fuertes, Fernando Lázaro, y Pedro Tramullas, con Mónica Chevarría y José Plandiura, de Barcelona, más el cubano Nelson Villalobos. Como broche final, en el último simposio de 1999 incluso hubo dos obras de outsider art, realizadas por «espontáneos» locales –una figura de Pedro Jarque Villarroya y otra firmada conjuntamente por Julio Pérez y Jesús Hernández- y se incrementó la participación internacional, con el alemán Bodo Rau, o los italianos Fabrizio Dieci y Gianfranco Pellegrini, junto a los aragoneses Antonio Chiprana, Emilio Gastón, y Nuria Pérez, al asturiano Ánxel Nava, así como los vascos Itziar García y Yon Ander García (Negro Marco, 2002).

Ánxel Nava luego sería uno de los artistas con proyectos seleccionados el año 2000 en la primera convocatoria del certamen Arte, industria y territorio, organizado en otro pueblo turolense no muy lejano, Ojos Negros, concretamente en las minas abandonadas de Sierra Menera,



Vicente Berna: La Huella, Hinojosa de Jarque (foto: J. P. Lorente).

140

coincidiendo con el centenario de la creación de la compañía que había extraído el mineral de hierro entre 1900 y 1987. También en este caso se sucedieron otras convocatorias, en 2005 y 2007, igualmente denominadas «encuentros», para subrayar que la clave era suscitar confluencias entre creadores de diferentes procedencias y con los habitantes locales. De nuevo estaba liderada por un escultor, Diego Arribas, al frente de una plataforma social, la Asociación de Artistas y Artesanos ARTEILOCA, con el apoyo de la corporación local y de diferentes corporaciones políticas e industriales, etc. El primer año entre las 55 propuestas presentadas solo cuatro fueron seleccionadas por un exigente jurado que premió a Nel Amaro, Javier Tudela, Ánxel Nava y Nexatenaus; en la segunda convocatoria la organización invitó a Josep Ginestar, Bodo Rau, Iraida Cano, Diego Arribas, Rafa Tormo e Isabeella Beumer: en el tercer encuentro fueron convocados Llorenc Barber, Carma Casulá, Marta Fernández, y Diego Arribas. Pero nunca se plantearon dejar una colección como legado, así que quien vaya a la Sierra Menera no encontrará obras artísticas que pueda visitar in situ, mientras que en cualquier buena biblioteca especializada hallará voluminosos libros repletos de hermosas fotos y enjundiosos artículos que dan testimonio de la importancia de aquel certamen en nuestro sistema artístico (Arribas, 2002 y 2006). En efecto, la reflexión y la práctica primaron sobre la herencia patrimonial, dando gran protagonismo a los críticos de arte, a ponentes de variadas disciplinas profesionales, a las participaciones de instituciones políticas y universitarias diversas, adecuándose a un perfil que también ha ido desarrollando el propio Diego Arribas, como profesor universitario, director de museo y autor de numerosos estudios sobre estos temas (Arribas, 2009).

Ese nuevo modelo tuvo en seguida gran impacto en los siguientes simposios de escultura, pues además de otros muchos nuevos certámenes, como los organizados en Albalate del Arzobispo a partir de 2003, o los de Loarre y Villanúa en 2004 (Ara, 2007: 766), que no originaron ninguna instalación de arte público, surgieron en Utebo nuevas convocatorias que, además de obras de arte, produjeron variados eventos públicos. Esa ambiciosa programación paralela estuvo a cargo de Walter Espada, director del centro cultural municipal Mariano Mesonada. Sus objetivos declarados eran enriquecer el patrimonio de la villa, decorar sus calles

con obras de arte e instar a la conexión entre los artistas y la población local en pleno proceso creativo, que tendría lugar durante quince días, al cabo de los cuales deberían quedar terminadas e instaladas las esculturas con sus correspondientes cartelas identificativas, pues se aspiraba a formar con ellas un museo de arte contemporáneo al aire libre (Gimeno, 2008). El lugar elegido para la primera convocatoria, a inicios de julio de 2004, fue la plaza de Europa, una zona verde en la periferia sur cercana a la carretera de Logroño, y el material previsto era piedra caliza de Calatorao, siendo invitados cuatro escultores con probada experiencia en su talla: José Antonio Amate, José Manuel Val, José Miguel Fuertes y José Manuel Ramos. El verano siguiente, se mantuvo el mismo material pétreo pero se trasladó la localización al parque de las Fuentes, en el extremo más oriental de la población, en las inmediaciones del Espacio Joven y otros edificios cívicos deportivos, donde se realizaron y ubicaron in situ los dos proyectos seleccionados por concurso internacional, que ganaron el escultor andaluz José Casamayor y el siciliano Leonardo Cumbo. Esta novedosa condición de la convocatoria por concurso de proyectos se mantuvo en las siguientes, aumentando progresivamente la dotación del presupuesto, y en 2006 se recibieron más de doscientos bocetos, siendo premiadas las propuestas de la artista canaria Ana Olano, de la argentina Verónica Fonzo, del coreano Song Hyun-Ho, y del checo Emil Adamec, a los que se ofreció en esta ocasión piedra arenisca de Uncastillo, siendo una vez acabadas las esculturas otorgadas a cuatro ubicaciones muy distintas de la población. Quizá ese reparto satisfacía las demandas de vecinos de diferentes barrios, pero al dispersar el acervo escultórico la percepción de colección artística unitaria se perdía; por eso probablemente en las dos siguientes convocatorias se apostó mejor por concentrar las piezas en el nuevo epicentro urbano.

El antiguo cementerio, que antaño quedaba en las afueras, al otro lado de la línea férrea, con el crecimiento de la ciudad hacia los polígonos industriales y comerciales de la carretera de Logroño, se había convertido en un punto nodal rodeado de nuevas infraestructuras, como el C.C. el Molino y sobre todo el nuevo parque de la Concordia, dotado de zonas de juegos y anfiteatro al aire libre; en ese vecindario

se emplazaron en 2007 las cuatro esculturas ganadoras entre los más de cien proyectos presentados al IV simposio, realizadas en piedra de la Puebla de Albortón por el holandés Chris Peterson, el mexicano Carlos Monge, el armenio Emin Petrosyan, y la francesa Laetitia de Bazelaire, a las que se unieron dos divertidos peces realizados en hierro forjado por el escultor aragonés José Azul –invitado fuera de concurso para hacer una demostración de forja artística– instalados en el puente del ferrocarril como emblema que indicase a los viajeros su llegada a Utebo –identificado en jotas populares y cuentos tradicionales con la pesca de un gran «barbo» a por el cual vendrían muchos crédulos de Zaragoza haciendo abundante gasto en la localidad—. En 2008, año de la Exposición Internacional sobre Agua y Desarrollo Sostenible, la convocatoria del V simposio solicitaba propuestas con referencias acuáticas, y entre las ciento cincuenta recibidas desde los cinco continentes fueron seleccionadas la del coreano residente en Italia Kang Seok-Won, del valenciano



Chris Peterson: Eternamente joven, Utebo (foto: J. P. Lorente).

Josep Manuel Juan Moraleda, del catalán Lluís Ribalta Coma-Cros y del aragonés Pedro Jordán Mateo, dejándoles optar para su realización por piedra amarilla rojiza de La Puebla de Albortón o gris. La primera, cuya instalación requería una lírica lámina de agua para propiciar un recogimiento contemplativo, se colocó en el parque Las Fuentes, junto a las piezas del II Simposio, pero las demás podían ponerse sobre pedestales en parterres de zonas bulliciosas, así que fueron colocadas por los alrededores del ferrocarril, en el camino a/de la recién estrenada estación de Cercanías RENFE y en la vecina plaza Constitución, junto al nuevo edificio del Ayuntamiento. Estas arquitecturas y esculturas contemporáneas han contribuido a coser la cicatriz ferroviaria, pespunteando artísticamente las líneas de sutura del pueblo viejo, presidido por la torre mudéjar más famosa de Aragón, con las recientes urbanizaciones que tanto han expandido el tejido urbano del municipio, que ya es el tercero más poblado de la provincia.



Kang Seok-Won: Puzzle, Utebo (foto: J. P. Lorente).

da programación. Ahora invitan a grafiteros, performers y otros artistas que trabajan en vivo ante el público, de la misma manera que cuando estaba tan de moda la talla directa de piedra como espectáculo popular ponían a escultores a trabajar durante ocho o diez días junto al recinto ferial. Las esculturas resultantes eran donadas por la IFM al Ayuntamiento, decidiendo conjuntamente su ubicación y colocando luego en cada caso un gran rótulo identificativo al pie tallado también en piedra. Curiosamente, ninguna quedó en las inmediaciones de la sede ferial, que está en la carretera nacional 240 entre Lérida y Huesca, pero en esa zona noroccidental de expansión urbana entre la vía del tren y el río Sosa serían ubicadas la mayoría de ellas. En el parque de la Azucarera, a pocos metros de la antigua chimenea que constituye un contrapunto monumental muy apropiado, se instaló Eclosión vital, del siciliano Leonardo Cumbo, una mano esculpida en piedra de Calatorao durante el primer simposio montisonense, de iconografía muy similar a la realizada ese mismo año 2005 por el mismo artista en el segundo simposio de Utebo. Muy cerca, al principio de la rambla del Cinca Medio, junto a la rotonda de la plaza de Europa, se colocó la estatua titulada Mientras, obra de la italiana Antonella Tiozzo que representa a una mujer convirtiéndose en ave. En la misma carretera, un poco más hacia el centro urbano, está la efectista figura femenina traspasando un muro en A través del futuro, del vietnamita residente en Génova Huynh Van Hounag, también tallada durante el II Simposio de Escultura «Arteria» en 2006. Lo mismo que el caballo de piedra caliza del malagueño José Casamayor, situado en la vecina calle Calvario pero al otro lado de la vía férrea. En

el extrarradio más occidental, quizá para subrayar su condición de obra fuera de concurso, se instaló *Contrappunto*, otra pieza que evoca una mano en acción del italiano Leonardo Cumbo, quien fue el comisario de ese certamen internacional y se trajo como agradecimiento esta réplica de su escultura favorita: la obra original, en su Caltanisetta natal, adorna los

En parte, una estrategia muy similar se implementó en Monzón al distribuir las obras creadas con ocasión de los tres simposios internacionales de escultura organizados desde 2005 en el marco de la Feria de Arte «Arteria», un festival fundado dos años antes por la Institución Ferial de Monzón y que todavía sigue celebrándose cada mes de abril con una varia-



Leonardo Cumbo: Eclosión vital, Monzón (foto: Armando González).

jardines de un instituto de arte, mientras que la versión donada a Monzón decora una zona verde en la plaza de los Olivos. No muy lejos de allí, en un jardín de la urbanización El Molino entre las calles Vero y Cinqueta, se colocó al año siguiente *Horizonte vertical*, del madrileño José Carlos Cabello, fruto del III Simposio, lo mismo que *Casiopea-16* del japonés Toshihiko Minamoto que en cambio es la única ubicada en pleno casco histórico, en la plaza de Santo Domingo.

En los pueblos pequeños este tipo de consideraciones sobre la localización de las piezas resultantes de los simposios de escultura y su impacto global son menos pertinentes pues, aunque no estén concentradas espacialmente, la colección se percibe de todas formas como conjunto unitario al quedar repartida en un núcleo poblacional reducido. Basta para ello que las piezas resalten a la vista como acervo artístico diferenciado del patrimonio histórico preexistente, y casi no cabe imaginar mayor contraste que el operado entre el pintoresquismo medieval de Uncastillo con las obras realizadas por jóvenes artistas que convivieron allí en los veranos de 2005 a 2007. Estos encuentros, complementados por otras actividades culturales, fueron gestionados por José Francisco García, director de la Fundación Uncastillo Centro del Románico, gracias sobre todo a la financiación de la Diputación Provincial de Zaragoza y de dos entidades privadas que patrocinaron paralelamente sendas convocatorias diferentes. Por un lado la Fundación Norte corrió con la mayoría de los gastos de tres encuentros de artistas multimedia que culminaban en una exposición temporal y por otro lado la empresa local de cantería Olnasa colaboró en dos simposios de escultura cuyo legado permanente fueron seis nuevos monumentos al aire libre. Son las primeras obras de arte público que el presente siglo ha añadido al rico patrimonio urbano de la localidad, así que resultan fáciles de reconocer como acervo singular, sobre todo porque las bases del concurso establecían para todas unas mismas dimensiones y un material determinado, la piedra arenisca de Uncastillo. El primer certamen, en julio de 2005, imponía también un tema común, que de alguna forma estaría relacionado con el agua, y de los treinta bocetos presentados fueron seleccionados seis para su realización en plena calle, tras lo cual el jurado otorgó el primer premio a la japonesa residente en Barcelona Toshie

Itabashi por su Semilla de agua, el segundo al mexicano Carlos Monge por su escultura titulada Lluvia, el tercero al vasco Mikel Lertxundi por Música del agua más tres accésits al gallego Nando Alvarez, al zaragozano Antonio Ramón y al alcañizano José Miguel Abril, por sus obras Río, Noria y El Baño. El II Simposio, en el verano de 2007, volvió a funcionar como un concurso con premios dotados en metálico: el primero fue para la obra Madre tierra del zaragozano Hugo Casanova, el segundo galardón para la obra Montonet de la valenciana Beatriz Carbonell, y el tercero se repartió ex aequo entre las obras Arquitectura incompleta del navarro Fernando Mikelena y Siéntate, siéntete de Eva María Ubalde, oriunda de Fuentes de Ebro. Luego, la crisis económica que nos atenaza desde 2008 ha dado al traste con estos premios, como ha agostado tantos otros certámenes artísticos que habían florecido por toda la geografía aragonesa; aunque en Uncastillo ha habido en el verano de 2014 un tímido reflote de esta



Beatriz Carbonell Ferrer: Montonet, Uncastillo (foto: Jesús Zarralanga).

iniciativa, pues se ha realizado un taller con alumnos de la Escuela de Artes de Zaragoza que, de nuevo con la colaboración de la empresa Olnasa, han tallado algunas esculturas de piedra al aire libre que se han unido al acervo artístico repartido en las calles del pueblo.

Tras el progresivo auge de los simposios de escultura en el nuevo milenio, que no solo eran ambiciosos en sus resultados monumentales o en el planteamiento internacional de sus convocatorias, sino que incluso llevaban aparejada una importante remuneración a los escultores, llegó un duro periodo de vacas flacas. Hasta entró en crisis el fundamento que definía este tipo de eventos: el encuentro de artistas entre sí y con el público para convivir y tallar esculturas en interrelación social. Los eventos que congregan artistas para compartir algunos días juntos y trabajar ante el público han seguido adelante mal que bien, pero en ellos el protagonismo de escultores y canteros se ha ido reduciendo. En Artelitera, una feria celebrada en Binéfar, participó en mayo de 2007 el escultor vietnamita residente en Italia Huynh Van Hoang, que el año anterior había triunfado en Monzón, y también aquí trabajó ante el público una piedra blanca de dos metros y medio de altura a la que dio forma de una figura femenina, La nuova sposa, luego colocada en la avenida del Pilar. Para la feria Artelitera 2008 el Ayuntamiento contrató al joven artista local Mario Molins, que realizó en caliza de Calatorao y bronce su escultura Evolución de la materia, ahora una estatua urbana emblemática en Binéfar, con la cual él daba inicio en su pueblo natal una triunfal carrera de exposiciones, arte público, premios... Pero a pesar de tan prometedores comienzos, ahí se acabó la iniciativa de seguir aumentando esa colección de arte público, aunque siguieron convocando a otro tipo de artistas o artesanos para trabajar en directo ante los visitantes de las siguientes ferias. Y otro tanto ocurrió en Sádaba, donde en agosto de 2009 el escultor José Azul, ante la mirada atónita de los lugareños, transformó un viejo tractor Ebro Super 55 en una monumental hormiga mecánica, que sigue adornando la periferia del casco histórico; aunque al verano siguiente, en que estaba previsto que Florencio de Pedro trabajase otra pieza al aire libre, se optó por montar exposiciones en el castillo, transformado en centro de arte.

El parque escultórico «Los Barrancos» en Alloza es, en muchos sentidos, el ejemplo que mejor demuestra los cambios que se han producido en este tipo de iniciativas, que en este caso responde ya a otro modelo totalmente distinto. Su fundador ha sido el escultor allocino laime Lorenz Baeta, al frente de una asociación cultural que, desde 2008. está adornando con múltiples atractivos la frondosa rambla entre el pueblo y la ermita del Calvario: un reguero de agua y fuentes amenizan el paseo, pavimentado con artesanales losas de piedra, punteado de farolas, bancos para sentarse y recintos con columpios u otros juegos infantiles, a todo lo cual se añade una colección de arte público, gracias al patrocinio de diferentes instituciones y mecenas. Hay mención específica de la entidad o persona patrocinadora en cada una de las cartelas identificativas de las esculturas, que por ahora son ocho, casi todas ellas figurativas, para mayor complacencia del gusto popular, siendo el artista argentino Claudio Cappello di Dio quien más obras ha aportado a la colección, pues estaba representado con un tótem de chapa y piedra realizado en 2009 en homenaje a los indios ranqueles de la Pampa y desde 2011 hay colocada junto a ella otra de las varias esculturas donadas por él, esta vez mucho más narrativa, pues se titula Dama acostada y representa a Urano tumbada pariendo a Océano con un sintetismo moderno que recuerda el estilo de Julio González en el trabajo del hierro. Esa es otra diferencia importante, pues Alloza es un pueblo turolense con potente tradición en la artesanía metálica -todavía patente en las rejerías de forja que adornan la fuente de la plaza de España y muchas casas particulares— así que, aunque Lorenz comenzó la colección con un monolito de alabastro y ocho caballitos de mar tallados en piedra, la mayoría de sus amigos artistas que han colaborado han hecho esculturas en metal, salvo su maestro luan María Medina, cuyo Atleta desnudo de 2011 está realizado en cemento y polvo de mármol. Pero la principal distinción es que ya no se hace hincapié en que las obras sean creadas in situ a partir del encuentro de los escultores entre sí y con los vecinos del pueblo, aunque obviamente la localización y el tema de todas se ha conjugado muy bien a lo largo del tiempo.

Lo raro es que hasta este momento nuestros parques escultóricos se hayan especializado de forma casi tan unánime en la escultura pétrea.





Joaquín Macipe: El guardián, Alloza (foto: J. P. Lorente).

Quizá por continuismo del antecedente cheso que marcó en Aragón durante los años setenta y ochenta el primer modelo de referencia; pero no se olvide que también hay en el museo de escultura al aire libre de Hecho algunas obras en metal y en madera, e incluso pinturas. En otros lares los encuentros de escultores y sus legados artísticos al aire libre han estado más abiertos a pintores, ceramistas, u otros oficios artesanos: en España un caso paradigmático es el Paseo del Arte en Serrada (Valladolid) donde se combinan esculturas con pinturas murales u otras técnicas artísticas. Muy variopinto hubiera sido también el acervo que en Jaraba se quiso formar en el entorno del balneario Sicilia y Serón a partir de las intervenciones artísticas con las que en julio de 2011 se celebró el 150 aniversario de la empresa; pero al final solo ha quedado como legado una instalación de la escultura Clara Carnicer a base de madera y acero inoxidable. Y también la variedad de técnicas artísticas multidisciplinares sería la característica más reseñable del «Proyecto Hito: turismo creativo», una

convocatoria del Gobierno de Aragón en colaboración con asociaciones culturales francesas para subvencionar con fondos FEDER en el verano de 2011 la estancia de quince artistas del otro lado de los Pirineos instalados en ocho pueblos pintorescos: Broto, Hecho, Fiscal, Fuendetodos, Binéfar, Graus, Riglos y Trasmoz. Su rico patrimonio y su interrelación con la población local inspiró obras que en algún caso tienen vocación de permanencia, como la instalación conceptual titulada *Cuerpo a cuerpo*, de Emmanuelle Ducrocq, que refleja la evolución de la acogida percibida por esta artista en Broto, pues consta de dos partes, primero un muro horizontal con los postigos cerrados, y luego un muro vertical con la ventana abierta.

Ahora bien, a medida que los simposios de escultores han entrado en crisis, les han tomado el relevo los encuentros de graffiti y street art, de los cuales también contamos en Aragón con pujantes ejemplos de gran categoría. El festival Asalto es una de las convocatorias de mayor prestigio en España para esta tipología, planteándose como un foro de convivencia e intercambio entre los artistas participantes y el público local, cuyo objetivo es también revitalizar espacios degradados de Zaragoza (Grau, 2008). Lo empiezan a organizar en 2005 los colectivos Undoestudio y Esebezeta, con el respaldo de la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural, y esa ha sido siempre su forma de gestión, de manera que los propios grupos de artistas zaragozanos de arte urbano son quienes contactan con figuras de referencia del panorama nacional e internacional, sabiendo que los gastos han de limitarse al presupuesto de la subvención disponible cada año. En la filosofía de actuación de este tipo de artistas se asume normalmente el carácter efímero de sus trabajos, sin plantearse constituir un legado patrimonial permanente, así que este festival nunca se ha propuesto ir formando una colección de arte público de cara a la posteridad, de hecho algunos murales ya han sido destruidos y muchos están condenados a desaparecer cuando termine la crisis en el sector de la construcción, pues la mayoría se localizan en tapias y medianeras de solares privados, en colaboración con la iniciativa «Esto no es un Solar». Menos frecuentemente han intervenido los festivales Asalto en espacios públicos de propiedad municipal, a diferencia de otras iniciativas

anteriores del Ayuntamiento de Zaragoza con carácter más institucional (Grau, 2014)⁸.

Tampoco puede decirse que la propiedad pública asegure un mayor respeto y permanencia a estas obras, pues cuando dos de los murales resultantes del Tercer Asalto, celebrado en 2007, fueron repintados dos años más tarde, la prensa reveló que uno había sido blanqueado por los propietarios privados del edificio; pero en el otro caso se trataba curiosamente de un bloque de viviendas de propiedad municipal, donde se había eliminado el mural por orden del servicio de Patrimonio del Área de Urbanismo del propio Ayuntamiento, lo cual provocó las protestas del Área de Cultura. Al menos en ese caso se pueden exigir criterios técnicos o responsabilidades para esa actuación y hasta los privados puede que se lo piensen dos veces, dado el revuelo mediático que se ha producido en la última ocasión, cuando en 2013 la comunidad de propietarios de una casa en la calle Santiago hizo borrar un mural del mexicano Smithe, resultado del Octavo festival Asalto; aunque es verdad que cuando el dueño de un edificio decide destruir un mural que no le gusta o arrancarlo para venderlo, legalmente puede hacerlo a su libre albedrío. En algunos casos será bien fácil, como la valla de la calle San Pablo donde hay pintada una fila de parados, obra del californiano Above. Por eso, dado el prestigio internacional de los artistas y el creciente aprecio público de estos

También hay otros proyectos municipales en los que se ofrece a jóvenes grafiteros y muralistas algunos espacios municipales. *GrafzityZgz* es un certamen de graffiti de forma libre –sin boceto– del Servicio de Voluntariado y Juventud del Ayuntamiento de Zaragoza dirigido a jóvenes de entre 12 y 35 años, que intervienen en los muros de la llamada GraffitiZoneZgz en el Túnel de Oliver, que se renuevan cada cuatro meses. *Galería Urbana* es un proyecto de arte urbano promovido por el Festival Asalto y subvencionado por el Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, para intervenir con boceto previo en muros, que se renuevan cada tres meses, por diferentes zonas de Zaragoza, como las riberas y los depósitos del parque Pignatelli. También ha habido murales pintados en otras convocatorias como el *Festival de Hip-Hop Zaragoza Ciudad* que en 2009 legó un mural titulado *Hernán Cortés*, pintado por el estadounidense Milles MacGregor, alias «The Macx, en el recinto de la Expo 2008.

murales, no sería mala idea que, por si acaso, apostasen por intervenir en suelos públicos. Como la calzada del Paseo de la Ribera junto al Puente de Piedra, pintada en 2013 por el peruano Wesr Figueroa durante el Octavo Asalto, que representa un hombre enmascarado, fusionando el folklore de su país con el manga japonés. Quizá esa opción de pintar el suelo haya inspirado el proyecto de Alicia García y Sandra Liarte en el asfalto del paseo de los Plátanos del parque Grande José Antonio Labordeta, con el que ganaron el concurso convocado por el Ayuntamiento en diciembre de 2014 y que pintaron en la primavera siguiente evocando las sombras de los árboles y los pájaros, así como las letras de alguna canción de Labordeta. En 2015 el X Festival Asalto ha intervenido un mobiliario público, las marquesinas del tranvía, pero con un planteamiento temporal; además de una nueva tanda de murales, entre los que importa aquí destacar el pintado por el alemán «CASE Maclaim», alias de Andreas von Chrzanowski, quien en la plaza Mayor del barrio de San José ha reinterpretado en clave de post-graffiti realista el culto de Atenea y sus serpientes, símbolo de perpetua renovación. Con este tipo de murales en paramentos municipales, se está constituyendo de cara al futuro una colección permanente de propiedad pública, que será un peculiar legado de los artistas callejeros de Asalto para la posteridad.

Entre tanto, estos festivales murales se han consolidado también con diferentes nombres en Casetas, o en las ciudades de Huesca y Teruel; especialmente en un barrio de la capital turolense donde se está formando el denominado Museo a Cielo Abierto de Teruel, con pinturas que decoran vallas y casas de vecinos, pero también elementos institucionales, como el Ascensor de San Julián. En septiembre de 2011 entró en funcionamiento esta torre ascensor de casi 40 metros de altura que comunica el barrio de San Julián con la estación de autobuses y el casco histórico; su diseño arquitectónico y recubrimiento rojizo recuerda las torres mudéjares, pero se apoya sobre muros lisos de hormigón, en los cuales se localiza este mural, realizado por cuatro autores: los valencianos «Set» y «Soe», dos colaboradores habituales en intervenciones de street art por entonces alumnos de Bellas Artes en Teruel, lo mismo que el aragonés «Eleman» que, junto a su socio «Muere», formaban el colectivo Agro





«Case Maclaim»: Sin título, Zaragoza (foto: Eduardo Moreno).





Agro Punk & Set y Soer: Coge y Pinta, Teruel (foto: Hugo Casanova).

Punk. Este último lema aparece escrito en los dedos del autorretrato que preside la composición, en la que también se representan los otros tres artistas pintando panorámicas de la ciudad al filo de una perspectiva ilusoria, representación óptica de un boquete en el gran muro (Prieto, 2012). Posteriormente, en 2013 y 2014, diferentes artistas han ido cubriendo más espacios de los muros del ascensor, además de otros edificios públicos como el frontón del barrio o las paredes del pabellón y el parking del colegio Vega del Turia; aunque la mayoría de las intervenciones se localizan en medianeras de casas particulares, así que su pervivencia como acervo común no está muy clara.

En definitiva, los festivales de arte urbano continúan inspirados por el mismo ideal romántico que otrora tenían los simposios de escultura, en el que sigue primando el encuentro social y el trabajo in situ al aire libre; en cambio, como veremos en el siguiente capítulo, en las iniciativas organizadas desde el sistema artístico lo prioritario son las obras resultantes, a menudo creadas por el artista en su estudio, a veces en contextos remotos.

El sistema del arte contemporáneo expandido en el espacio público

Algunos de los monumentos e intervenciones comentados en los capítulos anteriores fueron seleccionados entre diversas propuestas presentadas por concurso, dirimido por un jurado entre cuyos miembros habitualmente figuraría algún crítico o historiador del arte, responsable de museo o galería, etc. Pero tradicionalmente la proyección de lo que se conoce como «sistema artístico» ha sido escasa en los espacios públicos, sobre todo en una comunidad como Aragón, donde nunca ha tenido mucha fuerza: nuestros certámenes, galeristas, críticos, museos, u otros elementos constitutivos de ese entramado que arbitra y valida el arte actual, han desempeñado casi siempre un papel secundario respecto a los políticos, altos funcionarios u otros agentes con poder decisorio, cuyo gusto ha consagrado al aire libre obras artísticas no siempre concordantes con el aprecio de los expertos en arte. Ahora bien, aunque en esta tierra todavía no tengamos una bienal ni una feria de arte contemporáneo potentes, han existido importantes hitos aragoneses en este campo que, más allá del eco minoritario alcanzado en la sede del respectivo evento, han dejado su impronta pública al aire libre, y también algunos de nuestros museos han sacado piezas artísticas fuera de sus muros, que conviene considerar en este capítulo específico. Lo más frecuente ha sido que esa proyección al exterior tuviera carácter temporal, pero no han faltado ejemplos de duración perenne, algunos de los cuales merece la pena destacar aquí.

Uno de los más veteranos es *La siesta*, sugestiva estatua femenina del turolense Enrique Galcerá instalada en la plaza Paraíso de la capital aragonesa, con la que ganó medalla de plata en la II Bienal de Pintura y Escultura «Premio Zaragoza» de 1963, mientras que *La Ola y el Monstruo*,

escultura abstracta del valenciano Antonio Sacramento galardonada con medalla de oro en esa misma convocatoria, estuvo muchos años instalada muy cerca, al comienzo de la Gran Vía, pero ha sido retirada recientemente al reurbanizar esa avenida para el tranvía. Fueron dos casos excepcionales en la historia habitual de los más importantes premios escultóricos convocados por las instituciones aragonesas, donde solían primar planteamientos efímeros (Ara, 2007); salvo el Certamen Internacional de Escultura «Ciudad de Jaca» organizado por ese municipio entre 1982 y 1984, con el propósito expreso de que las obras ganadoras pasaran a adornar algún espacio urbano. Aunque, los jaqueses de hoy día ya no pueden ver en sus calles más que una pieza abstracta con la que Alejandro Ruiz-Rozas Fernández ganó el certamen de 1984, que pasa bastante desapercibida junto a la escalinata que baja al Palacio de Hielo en la Avenida Oroel. Hace años que se retiró de la plaza Cortes de Aragón en la misma ciudad la gran escultura en piedra ganadora del



Alejandro Ruiz-Rozas: Sin título, Jaca (foto: María José Jarne).

año 1983, obra también abstracta de Mariano Andrés Vilella, titulada *Presa*. Y el premio del primer certamen quedó desierto, aunque una de las obras presentadas a concurso, *Huevo solar*, fue ofrecida por su autora, María Jesús Bruna, al Ayuntamiento de Huesca, que decora con ella un espacio verde junto a la avenida Juan XXIII.

Aún es muy usual este tipo de ofrenda, tras un certamen o una exposición artística, en la que algún escultor agradecido a una corporación municipal cede una obra, gratis o a precio simbólico, para disfrute público en alguna calle o plaza. De esta manera, la escultura urbana se va haciendo eco de una parte de la programación cultural en nuestro sistema de museos y principales salas de arte; aunque no necesariamente se hallarán esos testimonios a su alrededor. La obra que respectivamente han dejado en Fraga los artistas Robert Vandereycken, Luis Hinojosa o Lorenzo Quinn tras exponer en el Centro Cultural del Palacio Montcada nunca se ha quedado en su vecindario, como tampoco las donadas a la capital aragonesa por escultores que han expuesto en La Lonja de Zaragoza se han instalado a su alrededor, pues por ejemplo la ofrecida por Alberto Gómez Ascaso ha sido ubicada en la plaza de España, y la regalada por Arnaldo Pomodoro fue a parar a la plaza aledaña al Centro de Historia. Entre los pocos casos aragoneses en donde las inmediaciones del centro expositivo han sido expresamente escogidas para ubicar una pieza monumental como ornato público estarían por un lado la Galería de Arte Enate, que dedicó en 2004 una exposición al artista oscense Vicente García Plana y, coincidiendo con el evento, inauguró su instalación Bosque de Hierro ante la sede de esta bodega y sus viñedos, en la población oscense de Salas Bajas; o la Fundación Alcort en Binéfar, que mostró en 2009 una exposición de obras del artista zaragozano Rómulo Royo, a quien encargó para la ocasión un monumento, El estilita, para decorar sus jardines exteriores. Pero en puridad no entran dentro de los límites de contenidos de este libro, pues no se trata de instalaciones permanentes en terrenos públicos.

Mejores ejemplos tenemos a las puertas de algunos museos, con diferentes tipologías de arte público, incluyendo las esculturas premiadas



Mercedes Millán Mainar: A la maestra rural, Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de Sabiñánigo (foto: J. P. Lorente).

en bienales u otros certámenes. Un caso especial es el Premio Internacional de Escultura Ángel Orensanz promovido por el Ayuntamiento de Sabiñánigo desde 1982, en cuyas primeras convocatorias las obras ganadoras se destinaban al Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo; pero conforme se iba saturando su espacio interior se pensó en la conveniencia de usar las obras premiadas para ornamentar espacios públicos en las inmediaciones del museo o en el resto de la ciudad. Por eso, en 2001, se modificaron las bases del concurso, que pasó a ser bienal, convocando propuestas con un planteamiento y materiales propios de escultura exterior, así que la ganadora entonces, Mercedes Millán Mainar, erigió en la plaza de El Puente, junto al citado museo, dos pedestales cilíndricos de acero cortén sobre los que están sentadas sendas figuras de bronce que representan una maestra y un alumno. En 2003 ganó Santiago Gimeno Llop, con una de sus típicas composiciones abstractas en plancha metálica, que está situada en la plaza Ciudad de Fraga, y en 2005 el salmantino Isidro Rodríguez Martín, cuyo proyecto monumental, titulado Quebranto, no se instaló en la entrada norte de la ciudad hasta 2007. En la edición correspondiente a ese año el primer premio fue para el navarro Mikel Okiñena por su escultura en metacrilato titulada El agua y el río, inaugurada meses más tarde en las inmediaciones de la fuente de Cortillas. En 2009 ganó el vasco Iñaki Ruiz de Eguino con un proyecto titulado, Diedro-Puerta, que fue erigido en la plaza de España, junto al Ayuntamiento. En 2011, el escultor galardonado fue Ernest Altés, y su obra Arado se encuentra emplazada en el «Jardin de nuestros pueblos», creado en el barrio de Puente Sardas, en el gue se recuerdan los 56 pueblos del Alto Gállego que han quedado despoblados. En la XV edición celebrada en 2013 triunfó el escultor andaluz Augusto Arana, cuya escultura abstracta en acero cortén, Crecimiento, se ha ubicado en la plaza de San Francisco Javier. En la última edición, de 2015, el tema propuesto ha sido «La trashumancia» y la obra ganadora, Clamo, del catalán Manuel Fontiveros Sánchez, se ubicará en una rotonda en la confluencia entre la avenida de Huesca con la calle Cañada Real del Valle de Tena.

Esa dispersión supone que ya dichas esculturas nada tienen que ver con el Museo Ángel Orensanz; aunque, como llevan letreros identificativos





Iñaki Ruiz de Eguino: Diedro-Puerta, Sabiñánigo (foto: Iñaki Ruiz de Eguino).

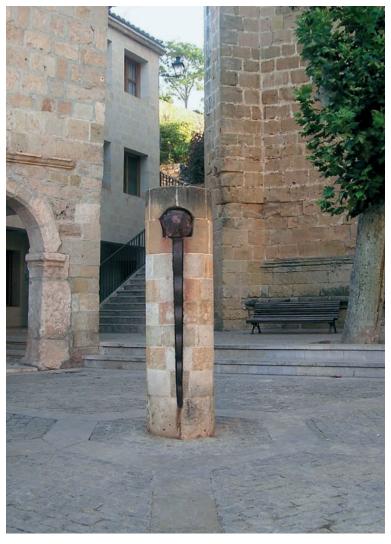
en los que se alude al concurso homónimo, tal vez puedan servirle de reclamo. Se trata de una vistosa estrategia urbana que también implementaron los arquitectos restauradores del Centro Cultural Villahermosa de Ibercaja en Huesca, cuando en vísperas de su inauguración en 2007 colocaron en el jardín de entrada una gran escultura en acero cortén encargada a Javier Sauras. Del mismo modo, antes de que en 2011 se abriera al público el museo Aquagraria: Centro de Interpretación del Agua y la Agricultura, todos los accesos a lo largo de la calle Manuel Lorenzo Pardo, donde está su sede, fueron ornados por el Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros con monumentales esculturas en piedra obra de Juan Fontecha, escultor extremeño afincado en esta localidad de las Cinco Villas. Sin duda ese era también el propósito publicitario de los responsables de la Escuela-Museo del Origami de Zaragoza (EMOZ) cuando en el verano de 2014 erigieron una escultura metálica en forma de pajarita de papiroflexia junto a la oficina municipal de Turismo en la plaza del Pilar. Lo raro es que no la hayan complementado con otras similares que mojonen el

camino hacia su sede, el Centro de Historias, junto a la cual debería estar la principal escultura-anuncio. Al fin y al cabo, esa ha sido siempre una de las funciones más clásicas de las piezas patrimoniales instaladas en torno a los museos, desde los orígenes ilustrados de esas instituciones, cuando se colocaban antigüedades u otros monumentos a sus puertas, en el atrio, pórticos y plazas. No necesariamente eran parte de la colección del museo, sino hitos urbanos dispuestos allí por las autoridades correspondientes, como en los recientes casos aragoneses aquí citados.

Pero en la historia de las grandes capitales culturales ese tipo de política monumental heredada del Antiguo Régimen entró en crisis conforme se impusieron estándares museísticos más profesionales y poco a poco muchos de esos monumentos históricos se han ido retirando del espacio público -a veces sustituidos por copias- para asegurar su adecuada conservación puertas adentro, optándose en su lugar por otro tipo de reclamo monumental ante los museos: las estatuas en honor de sabios, artistas o mecenas y mandatarios. Esta segunda tipología alcanzó su apogeo en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX a las puertas del Prado o del Louvre u otros grandes museos del mundo, aunque en Aragón los ejemplos serían algo tardíos y muy modestos. Casi pasa inadvertido el busto en bronce del político liberal Segismundo Moret, obra del escultor andaluz Enrique Marín Higuero, en el jardín de ingreso al Museo de Zaragoza, donde la Junta del Centenario de los Sitios le erigió este homenaje en 1911 como agradecimiento a sus buenos oficios para la financiación estatal de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, efeméride que posibilitó la construcción de ese edificio museístico. Quizá el ejemplo aragonés más señalado de esta tipología sería el busto instalado en la plaza de Fuendetodos ante el «Museo Goya» de arte contemporáneo, que había sido inaugurado por la Institución Fernando el Católico en 1968 para reunir obras donadas por artistas del siglo xx devotos de Goya justo al lado de la casa natal, restaurada y abierta al público por la Diputación de Zaragoza en 1978: este año se conmemoraba el ciento cincuenta aniversario de la muerte del pintor y para celebrarlo se erigió el gran busto de Goya en hierro forjado donado por el escultor turolense José Gonzalvo. Pero este ornato con estatuas monumentales

en honor de prohombres de la cultura no es exclusivo de los museos de arte, pues también el propio Gonzalvo es autor de un busto del cantador José Iranzo, el *Pastor de Andorra*, colocado ante el Museo de la Jota de esa localidad turolense.

Otra tercera tipología de ornamento público en el exterior de los museos, son obras artísticas colocadas en espacios públicos por la propia institución. A lo largo del siglo xx se ha convertido en una estrategia a la que recurren habitualmente toda suerte de establecimientos museísticos. que usan el arte como reclamo. Ni siguiera es necesario que sean museos artísticos, como demuestra el caso del Ecomuseo de Molinos, cuyo epicentro simbólico es el mojón escultórico que preside la plaza de este pueblo turolense. En el verano de 1994, los vecinos del pueblo y los integrantes del Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie venidos de otras partes del mundo excavaron allí un hoyo en el que cada uno fue depositando algún objeto favorito, y sobre él se alzó en la primavera siguiente una escultura titulada Mât -mástil en francés- construida por el herrero y canteros de allí según el diseño del escultor francés Antoine de Bary, autor de otras estelas similares marcando el centro simbólico de otros ecomusées en Malí y Quebec. Otro ejemplo más reciente es también el Museo del Azafrán en Monreal del Campo, ante cuya fachada colocaron sus responsables unos relieves escultóricos de Diego Arribas. Del mismo modo, en el exterior del Museo del Dibujo de Larrés la asociación que lo gestiona tiene instaladas dos esculturas encargadas a Javier Sauras que, evidentemente, no son parte de su colección de dibujos pero, por el dominio de la línea en su composición, funcionan como preludio al contenido del museo. Como una de esas dos esculturas se instaló como parte de un homenaje a Santiago Ramón y Cajal, todavía podría considerarse a medio camino con la segunda tipología monumental arriba citada. Lo mismo cabría decir de la gran escultura cubista en homenaje a Joaquín Rodrigo situada en la lámina de agua ante la fachada del Museo Pablo Serrano de Zaragoza, desde su apertura al público en 1994, y que ha vuelto a colocarse tras la ampliación del mismo en 2011: un monumento en acero cortén de 2,30 m de altura realizado póstumamente a partir de



Antoine de Bary, Mât de Molinos (foto: J. P. Lorente).



Pablo Serrano: Guitarra n.º 5, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

las versiones de pequeño tamaño que en 1985 había creado el escultor de Crivillén.

Ahora bien, la institución museística zaragozana que mejor sirve de ejemplo para esta tercera tipología es el Museo Pablo Gargallo, pues a lo largo de los años ha ido poblando con este tipo de estatuas su vecindario, siempre con esculturas originalmente concebidas por su autor para monumentos urbanos. A partir de los jinetes clásico y moderno ideados por el escultor de Maella para el Estadio Olímpico de Barcelona se hicieron las dos versiones en bronce que flanquean la entrada del museo desde que fue inaugurado en 1986; luego se han añadido otras gigantescas figuras en bronce de un joven pastor con águila en 2003 y de una vendimiadora en 2010, marcando así un itinerario escultórico que sirve de



Pablo Gargallo: El pastor del águila, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

reclamo visual desde la peatonal calle Alfonso I a la plaza de San Felipe. Es una sagaz estrategia cada vez más habitual en muchos museos artísticos españoles o extranjeros, que colocan piezas de su colección en el espacio público para conducir el flujo turístico a sus puertas, sirviendo como «aperitivo» al festín artístico que nos aguarda dentro. Una estrategia que en este caso ha podido desarrollarse sin conflictos competenciales por ser el Ayuntamiento de Zaragoza titular del museo y del suelo urbano circundante.

Pero el caso aragonés más destacado respecto a la utilización de piezas escultóricas de la propia colección de un museo de arte en su entorno inmediato y en el campo expandido, es una fundación gestionada por la Diputación Provincial de Huesca y el Ayuntamiento de Huesca, con el Gobierno de Aragón y otras iniciativas particulares. Cuando el pintor



Joaquín García Donaire: Los novios ante la fachada del CDAN, Huesca (foto: J. P. Lorente).

y coleccionista José Beulas se planteó fundar un museo de moderno/ contemporáneo, tuvo claro que el arquitecto sería Rafael Moneo y que a sus puertas se habría de instalar una versión monumental de una de las piezas de su colección, *Los novios*, esculturilla datada en 1958 obra de su amigo Joaquín García Donaire, a quien encargó en 1998 una versión ampliada en bronce: su silueta ondulante recuerda las típicas esculturas ameboides de Henri Moore ante la Neue Nationalgalerie de Berlín o tantos famosos museos famosos internacionales, y complementa estupendamente la sinuosa fachada del CDAN, inaugurado en 2006.

También resulta inevitable evocar la famosa intervención de Joseph Beuys delante del Museum Fridericianum de Cassel, que entre 1982 y 1987 fue emparejando a partir de ese epicentro cultural enhiestos monolitos basálticos y árboles extendidos por las calles de aquella ciudad alemana, como antecedente histórico de la provocadora Estela XXI de Ulrich Rückriem, inicialmente instalada en 1995 en el parque Miguel Servet de Huesca, y trasladada al jardín del CDAN en 2007, pues esta obra sirve allí de referente para remitir a los visitantes del museo hacia la constelación de veinte estelas semejantes que, con el título Siglo XX, erigió en la segunda convocatoria del programa «Arte y Naturaleza» de la DPH, en un paraje de Abiego, localidad de la comarca del Somontano. Con parecido planteamiento, cuando en 2009 en ocasión de la séptima convocatoria del programa «Arte y Naturaleza» de la DPH, el danés Per Kirkeby erigió una intervención artística de laberínticos muros latericios en los montes de Plan (Huesca) y se le organizó en el CDAN una exposición, quedó también en este jardín una referencia artística construida con idénticos ladrillos y cuyas formas replican la planta de aquella construcción, como si tuviera aquí sus cimientos simbólicos. Del mismo modo, cuando Mario Molins tuvo en 2013 una exposición monográfica en el CDAN, erigió en su recinto ajardinado un tótem de madera quemada titulado Ascla IV. Así se ha ido constituyendo un «jardín de esculturas» a las puertas del museo, cuyas últimas incorporaciones por ahora son una estatua que adorna su foso de agua, Areade, ninfa de las montañas, hermosa figura surrealista realizada por José Carrilero Gil en el año 2000, y una





Ulrich Rückriem: *Estela XXI*, en los jardines del CDAN, Huesca (foto: J. P. Lorente).



Per Kirkeby: *Plan*, y Mario Molins: *Ascla IV*, en los jardines del CDAN, Huesca (foto: J. P. Lorente).

pieza monumental titulada *El dolmen de hierro*, obra de Vicente García Plana datada en 2014.

Aunque lo más fascinante y peculiar de este museo, desde el punto de vista del tema aguí tratado, es que también pertenecen a su colección las obras del programa «Arte y Naturaleza» dispersas por diferentes parajes naturales de la provincia de Huesca. Dirigido por lavier Maderuelo y coordinado por Teresa Luesma, era una apuesta muy fuerte de la Diputación Provincial de Huesca, que entre 1994 y 2009 encargó siete intervenciones site especific a prestigiosos artistas internacionales seleccionados por comisarios que organizaron exposiciones y cursos para explicar esas experiencias en relación con el land art, el arte público u otras tendencias del arte contemporáneo asociado a la naturaleza (Luesma, 2010). El primero fue el inglés Richard Long, que intervino en el pico de la Maladeta y protagonizó años más tarde una exposición comisariada por Gloria Moure. Como ya queda dicho, el segundo fue el alemán Ulrich Rückriem, con sus estelas de piedra, siendo Alicia Chillida la comisaria de la exposición organizada por la DPH. Siah Armajani, iraní afincado en Estados Unidos, construyó una Mesa de picnic para Huesca en el valle de Pineta el año 2000, fiel a su teoría del arte público como utilidad social, y su gran exposición monográfica, comisariada por Lola Jiménez-Blanco, se pudo ver en el Museo Reina Sofía de Madrid antes de recalar en la Diputación de Huesca. En 2003 el artista gallego Fernando Casás consiguió a mi juicio el resultado más espectacular, combinando un par de olivos centenarios con un círculo de ocho monolitos de granito negro sobre la colina de la Ermita de la Corona en el término municipal de Piracés, donde se domina un amplio panorama de la Hoya de Huesca, lo cual a la vez hace que la instalación sea visible desde lejos por muchas personas de paso, incluso guienes sean tan ajenos al mundillo artístico que ni siguiera sepan previamente de la existencia de esa intervención artística. También en este caso, la intervención se complementó con una exposición madrileña, comisariada en el Círculo de Bellas Artes por Javier Maderuelo, quien ya había montado otra muestra dedicada al artista en la Diputación de Huesca seis años antes. Igualmente el inglés David Nash escogió en 2005 un collado, el de la ermita de Santa Lucía en Berdún, para su instalación





Fernando Casás: Árboles como arqueología, en el término municipal de Piracés (foto gentileza de CDAN-Centro de Arte y Naturaleza).

titulada *Three Sun Vessels for Huesca*, de nuevo complementada por una exposición organizada por la Diputación de Huesca, bajo el comisariado de Fernando Castro. Al año siguiente le tocó el turno al portugués Alberto Carneiro, quien protagonizó una exposición en el CDAN comisariada por Javier Maderuelo y en la chopera de Belsué construyó una doble cerca arquitectónica en torno a un árbol de bronce, cuyo paradójico título es *As árvores florescem em Huesca*. Y el danés Per Kirkeby puso cierre al proyecto con una exposición en el CDAN comisariada por Marga Paz y las construcciones de ladrillo comentadas más arriba.

Sin duda el programa de «Arte y Naturaleza» marcó un hito triunfal en la historia del arte público en Aragón, aunque no del arte público aragonés, cosa que muchas veces han lamentado nuestros artistas. La resonancia pública de aquel ambicioso referente oscense, con sus aciertos y errores, dejó altísimo el listón a los organizadores de otra iniciativa posterior todavía más ambiciosa presupuestariamente, contando con abundante financiación estatal. Desde sus orígenes decimonónicos, las exposiciones universales e internacionales siempre han sido un palenque multidisciplinar, donde las naciones rivalizan para mostrar con orgullo su mejor cara en diversos ámbitos, incluidas las artes. En las universales el espectro expositivo es más amplio, en las internacionales hay que circunscribirse a un tema, que en el caso de la Exposición Internacional de Zaragoza en 2008 se titulaba «Agua y desarrollo sostenible»: aparentemente poco tenía que ver con la creación artística, pero entre los organizadores sin duda pesaba mucho el antecedente de la Exposición Internacional celebrada en París en 1937 sobre la vida moderna, que todo el mundo recuerda sobre todo por el Guernica de Picasso en el pabellón de la República Española o el colosal grupo escultórico El obrero y la koljosiana de Vera Mújina sobre el pabellón soviético, etc. Otro precedente más cercano era la Exposición Internacional de Lisboa en 1998, dedicada al tema de los océanos, que complementó la regeneración de las riberas del Tajo en la ciudad con cerca de una veintena de encargos artísticos comisariados por António Manuel Pinto y António Mega Ferreira, ubicados sobre todo en el denominado «Parque de las Naciones». Pero en Zaragoza no se optó por concentrar la nueva oferta de arte público en un parque

de esculturas junto a la Expo, sino que se prefirió intervenir también a lo largo de otras zonas aledañas, como habían hecho en Barcelona con motivo de las Olimpiadas de 1992, cuando fueron distribuidas por las inmediaciones de Villa Olímpica, la Barceloneta y en el casco histórico de la capital catalana ocho instalaciones escultóricas encargadas a artistas de prestigio internacional, dentro del proyecto «Configuraciones Urbanas», comisariado por Gloria Moure.

Ahora bien, frente a estos precedentes, aunque en un principio se nombró a Pablo Rico asesor artístico y luego estuvieron encargados sucesivamente de coordinar las intervenciones artísticas Antonio Latorre y Francisco Javier Galán, bajo la supervisión de Francisco Pellicer como director de contenidos de Expoagua, el caso zaragozano se diferencia en que no se dio a un comisario el poder de decidir unipersonalmente, sino que las obras fueron seleccionadas por un jurado compuesto por autoridades políticas y expertos en arte contemporáneo, a partir de un concurso de proyectos. De esta manera, se pretendían evitar los reproches de amiguismo o de malversar dinero público según el gusto personal de un experto y su círculo, no necesariamente representativo de todos los artistas contemporáneos. El concurso público fue convocado en agosto de 2006, recibiéndose ciento treinta propuestas, de las que fueron finalmente seleccionadas doce; aunque paralelamente también se invitó a artistas o equipos de reconocido prestigio internacional para que participasen en un concurso restringido y remunerado, del que salieron otros ocho proyectos elegidos (Pellicer, Galán, Revilla, 2008). En total, fueron pues veinte las instalaciones artísticas llevadas a cabo, con un presupuesto conjunto de ocho millones de euros, a cargo del Ministerio de Cultura, del Ministerio de Fomento, o del Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.

En el recinto de la Expo se ubicaron, por supuesto, algunas de las nuevas piezas de arte público más importantes. En la gran plaza delante del Palacio de Exposiciones y Congresos está la colosal escultura de Jaume Plensa titulada *El alma del Ebro*, que fue uno de los referentes más fotogénicos de aquel evento y, con un coste total de un millón y medio



Jaume Plensa: El alma del Ebro, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

de euros, la obra más cara del Programa de Intervenciones Artísticas. El rotundo éxito mundial de este escultor catalán en 2004 con la Crown Fountain de Chicago, una espectacular fuente pública animada, le valió ser distinguido dos años más tarde como uno de los artistas invitados por concurso restringido a diseñar un proyecto para Expoagua en Zaragoza, pero recurrió a la misma silueta humana sentada que tantas veces antes había presentado en otros sitios; además, contra lo que se había previsto originalmente, al final no se colocó junto al río ni sobre una lámina de agua, así que su identificación como alegoría del Ebro ha resultado algo dificultosa. Más aún cuando Plensa instaló al año siguiente en Moscú otra réplica idéntica titulada Casa del Conocimiento y en Praga otra titulada We, supuestamente homenajeando a Kafka y al gigantesco «golem» de la tradición literaria judía. Esto menguó las posibilidades de que esta monumental escultura llegase a ser un icono emblemático de Zaragoza; pero indudablemente es una de sus piezas de arte público más destacables

Lo mismo ocurre con otras obras «de repertorio» producidas por otros grandes artistas repitiendo ideas anteriores, como la escultura de cristal titulada Manierismo Rococó, que originalmente se montó un poco más hacia el este del recinto expositivo, cerca del río; pero que tras ser reiteradamente vandalizados algunos de sus cristales ha sido restaurada y trasladada en enero de 2011 al vestíbulo del Edificio Seminario, reutilizado para oficinas municipales. Mejor estaría en un museo, donde se la explicase e instase a sus visitantes a recorrerla, pues esta típica pieza del estadounidense Dan Graham, invitado al concurso restringido por la organización de la Expo, cobra pleno sentido cuando su laberinto de cristales curvos es atravesado por el público. Igualmente se concibió como instalación artística transitable el Bosque Sonoro del también norteamericano Christopher Janney, unas columnas de aluminio de casi dos metros y medio de altura dotadas con dispositivos tecnológicos capaces de producir luces de colores y sonidos acuáticos cambiantes en función de los movimientos y manipulaciones del público en torno a ellas; aunque en Zaragoza casi nunca ha funcionado bien, así que no ha tenido el éxito popular que ha encontrado en otros lugares del mundo, donde desde

178

1991 este artista había montando otras versiones similares. Más frecuentada por gentes de toda edad, aunque seguramente no muy conscientes de estar atravesando una obra de arte, es *Appearing Rooms*, obra de la danesa Jeppe Hein, invitada por concurso restringido a crear otra versión zaragozana de la fuente interactiva que instaló primeramente en Art Basel 2004 y luego en otras ciudades: un laberinto de «habitaciones que aparecen», ya que sus paredes están formadas por surtidores de agua que emergen aleatoriamente para sorprender a los incautos visitantes que entran a jugar con la fuente y casi siempre acababan mojados.

Muy utilizado por los visitantes, durante la Expo y todavía hoy día, es también el Banco Ecogeográfico donde, inspirándose en una de las más conocidas obras de Gaudí en el parque Güell, el grafista Isidro Ferrer, creador afincado en Huesca que en 2002 había ganado el Premio Nacional de Diseño y en 2006 el Premio Nacional de Ilustración, dibujó mapas con un millón y medio de teselas cerámicas sobre un banco proyectado por los arquitectos-paisajistas Enric Batlle y Joan Roig. Se trata de una instalación útil para sentarse a descansar, a merendar, a ver el río o la gente que pasa, que responde a la categoría que en el concurso de Expoagua se denominaba «obras muy eficaces para su integración en medios naturales o ligeramente urbanizados y su utilización pública interactiva: en zonas de descanso, contemplación, juego, etc.». Pero muchos de sus usuarios no serán conscientes de que se trata de una obra artística, pues los paneles informativos que se colocaron en esta u otras intervenciones artísticas para la Expo 2008 han desaparecido luego durante las obras de rehabilitación que ha conllevado la llegada de la Ciudad de la Justicia u otras instituciones. De hecho hoy día no hay apenas carteles ni indicación alguna junto a casi ninguna de las intervenciones artísticas de aquel legado, ni dentro ni fuera del recinto expositivo.

Ni siquiera en el parque del Agua Luis Buñuel, donde las autoridades ofrecen al paseante abundantes paneles informativos con muy completa explicación de las variedades botánicas; pero bien poco o nada se indica sobre el patrimonio artístico que también lo ameniza. Por ejemplo, no hay panel explicativo alguno ni noticia de los horarios de actividad junto

al edificio de control energético del distrito, en cuya fachada intervino Eulàlia Valldosera invitada fuera de concurso por Expoagua, realizando una video instalación titulada Intercambio, que ha estado años sin funcionar y actualmente es visionable los viernes y sábados en horas no especificadas in situ. Y menos todavía se atrevería nadie a poner una cartela identificativa junto a la obra más polémica del parque, que es la noria siria. La frágil Noria de la Paz, montada por catorce artesanos sirios venidos de Hama, se instaló sobre un canal con poca pendiente y recodos en ángulo recto, de forma que el agua no cobraba fuerza suficiente para moverla autónomamente, así que hubo de añadírsele un motor para ponerla en marcha. Por ello, y porque se empleó hormigón en sus estructuras sustentantes, Nicolas Camoisson y Marion Coudert, que en 2006 habían triunfado en el concurso público de proyectos convocado por Expoagua proponiendo construir una noria tradicional mesopotámica como las del río Orontes, levantaron gran polémica al repudiar la realización final en el año 2008. De ahí que no se señale como obra de esos artistas, que rechazaron la autoría de esa noria mecanizada, que por cierto en 2011 sería sustituida por otra más moderna rehecha en acero, aunque tampoco se la vea casi nunca en movimiento por el gasto de energía que conllevaría.

Fuera de la zona de la Expo o del parque aledaño, en distritos menos transitados, con mayor riesgo de vandalismo, menos atendidos por el mantenimiento de los técnicos, las problemáticas de todo tipo se multiplican. El caso más notorio es la instalación de Eva Lootz, prestigiosa artista vienesa residente en España cuya propuesta fue una de las ganadoras en el concurso público. Inicialmente planteaba crear en medio del Ebro un islote en forma de oreja, con un jardín de guijarros y vegetación donde unos altavoces emitieran sonidos relajantes, que complementasen el rumor del río; de ahí su poético título: *Oreja parlante*. Como se le hizo ver que las inundaciones o los objetos transportados por las riadas podrían amenazar su perduración, optó por ubicarla en la ribera; pero en un paraje alejado del casco urbano, donde la instalación sonora ha sido tantas veces atacada o robada que ni esa parte acústica se ha mantenido ni tampoco se cuida ya demasiado el jardín de césped y grava. Son dificultades inherentes al arte en espacios públicos, pues evidentemente resulta

180

muchas veces complicado plantear, según donde, determinadas complejidades. Incluso un mecanismo tan sencillo como el de una bomba-surtidor de agua a presión ha llegado a estar bastante tiempo inoperativo en Válvula con alberca, una de las obras más conocidas legadas por la Expo 2008, que consta de un elemento vertical de hierro del que mana agua y otro, el pilón, que se extiende en horizontal como un abrevadero. Su autor, el famoso artista valenciano Miguel Navarro, fue invitado expresamente por Expoagua a presentar un proyecto al concurso restringido; pero aquí no propuso una de sus típicas torres escultóricas, sino una evocación de los antiguos respiraderos para descongestionar el aire de las canalizaciones subterráneas, simbólicamente emparejado con la esbelta chimenea adornada con un depósito de agua en su parte intermedia, que se conserva justo al lado como un testimonio histórico de arqueología industrial en el barrio del Rabal, paraje donde también venían a abrevar caballerías o ganado, tal como puede verse en muchos grabados y cuadros costumbristas del siglo xIX y principios del xX.

Este tipo de alusiones a la identidad del entorno son a menudo la clave del éxito social del arte público, cuando conectan con las referencias mentales de la gente local. Por eso, no es de extrañar que entre todas las obras artísticas legadas por la Expo 2008 la más popular sea la intervención titulada Ranillas, consistente en distribuir más de 600 ranas de aluminio reciclado por la ribera del Ebro, desde el puente de La Almozara hasta la pasarela peatonal del Voluntariado, a lo largo de la Avenida de Ranillas. Dicho topónimo, derivado del nombre que tenía el antiguo camino ribereño entre la ciudad y las huertas urbanizadas para la Expo, inspiró ese múltiple homenaje escultórico a los batracios que lo habían poblado en otros tiempos, firmado por el escultor Miguel Ángel Arrudi y el arquitecto Fernando Bayo, dos especialistas aragoneses en arte público que en 2006 presentaron su proyecto al concurso respondiendo a la categoría de «obras estrictamente escultóricas de tamaño medio o pequeño para su seriación y multiplicación en extensos sectores de actuación». Fue la primera intervención artística inaugurada por Expoagua, ya en diciembre de 2007, y acogida con tanto entusiasmo entre los ciudadanos que, además de las pequeñas ranillas de bronce, luego los autores realizaron las



Miguel Ángel Arrudi y Fernando Bayo: Ranillas, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

siluetas de otras diez ranas de gran tamaño para decorar el muro junto al Ebro a lo largo de esa Avenida de Ranillas. Arrudi se sentía tan satisfecho de ese triunfo entre sus conciudadanos que también adornó con esas ranillas su escultura conceptual *Las Tres Sorores*, colocada poco después al inicio de esa avenida.

Al otro lado del río, entre el Pabellón Puente de la arquitecta británico-iraquí Zaha Hadid y el Puente del Tercer Milenio hay otra intervención artística que también apela a nuestra identidad local, tan marcada por el legado cultural de los moriscos, y cuyo contorno curvo casa muy bien con los de esos dos puentes vecinos. Pero la Espiral mudéjar de la artista madrileña Diana Larrea no compite en altura con tan grandes obras ingenieriles, pues se trata de una intervención horizontal rodeada de verde, sobre cuyos ladrillos y azulejos se puede caminar pues sirve de comunicación entre senderos o de enlace visual entre el río y la ciudad.

Pertenece a lo que la convocatoria del concurso de Intervenciones Artísticas de Expoagua denominaba obras para solucionar problemas de conexión de muy distinto origen: entre medio natural y trama urbana, zonas «conflictivas» de sutura entre distintos proyectos arquitectónicos y urbanísticos. Originalmente, la artista había presentado al concurso de propuestas una idea muy distinta que finalmente no pudo llevar a cabo, como tampoco se hizo realidad otra instalación preseleccionada en el concurso de intervenciones artísticas que había propuesto la escultora bilbaína Lucía Onzaín: una constelación de señales luminosas y flotantes sobre el Ebro a la altura del Club Náutico. En su lugar fue instalada en 2008 frente a ese enclave, en el Paseo Echegaray y Caballero, la escultura en bronce Wild Relative, título alusivo a complejos casos de la biología genética aunque se podría aclarar con una explicación sencilla, pues es una típica obra del célebre escultor inglés Tony Cragg, comprada por Expoagua fuera de concurso pensando en un homenaje al cierzo porque, como las nubes deformadas por el viento, nos parece abstracta o evoca una cara con rasgos y expresiones diferentes que pueden recordar vagamente el retrato de una persona u otra en función del punto de vista de quien la contemple.

182

Estos variables puntos de vista deberían ser también otro potencial muy a tener en cuenta para las obras de arte público que, en la medida que hayan de responder a esa vocación pública, tendrían que estar bien a la vista de todos... Aunque a veces el capricho de algunos artistas es hacer todo lo contrario. Así nos ha ocurrido, precisamente, en el caso de la zaragozana Lara Almárcegui, quien prefirió no hacer pública la localización de *Un descampado en la ribera del río Ebro*, obra con la que pretende, como en otras de su relumbrante currículum internacional, hacernos reflexionar sobre las alteraciones en nuestro entorno. Pero, a diferencia de otras intervenciones suyas de carácter temporal a las que invita al público, a esta no debemos acceder los visitantes, pues la idea es preservar de la acción humana este solar durante al menos 75 años, para que sea prueba de cómo era ese paraje y cómo lo van modelando las avenidas del Ebro. Por eso, solo se conoce a través de una foto, con lo cual se vuelve a plantear la duda de hasta qué punto puede ser considerada «arte

público», cuando el público no puede disfrutarla. Lo mismo sucede con la obra de arte conceptual encargada fuera de concurso al famoso artista catalán Antoni Muntadas, pues tuvo la ocurrencia de pintar la frase Aqua quo vadis? en la cubierta del Polideportivo Siglo XXI, que solo es visible desde un helicóptero, así que únicamente se ha conocido a través de una foto aérea.

Sin llegar a esos extremos, otros autores han diseñado intervenciones que pasan bastante desapercibidas como obras de arte. Así ocurre con la del zaragozano Fernando Sinaga, uno de los escultores aragoneses de mayor prestigio, a quien se invitó expresamente a participar en el concurso restringido; pero en su caso el resultado ha sido demasiado críptico, incluso en el sentido biológico del término. Inicialmente quiso instalar unos tablones junto al cauce del Ebro, que habrían sido destruidos por las riadas, por lo que se le recondujo hacia una obra más permanente y él enlazó con el precedente de las planchas de color plano con las que años antes había decorado la fachada del Auditorio de Zaragoza, solo que esta vez experimentando con cristales dicroicos, pues se hallaba por entonces investigando la alta tecnología del vidrio. Nadie le hizo ver que ese material tan frágil no era muy apropiado para una obra de arte público, así que sus tres Pantallas Espectrales desgraciadamente hacen honor a tal calificativo, pues solo queda de ellas el espectro de lo que fueron, aunque los cristales que todavía siguen enteros y espejeantes aún reflejan hermosamente el agua del río o la vegetación; también siguen teniendo sus espectrales siluetas una imponente presencia arquitectónica, porque no están alineadas sino colocadas contorneando una especie de plaza, sobre pares de patas de acero que así las asemejan a pórticos triunfales rematados por coloridos dinteles. Aunque se organizó en 2009 una exposición monográfica en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza para explicar mejor tan especulares «puertas» que enmarcan el nexo entre el curso fluvial y el tejido urbano, muchos espectadores siguen confundiéndolas con vallas publicitarias vacías. Obviamente, haría falta interpretación in situ; y ese es también el problema de la intervención del alemán Claus Bury, concebida como un homenaje histórico a la pasarela de tablas que subsistió hasta que empezó a funcionar en 1895 el Puente de Hierro, por

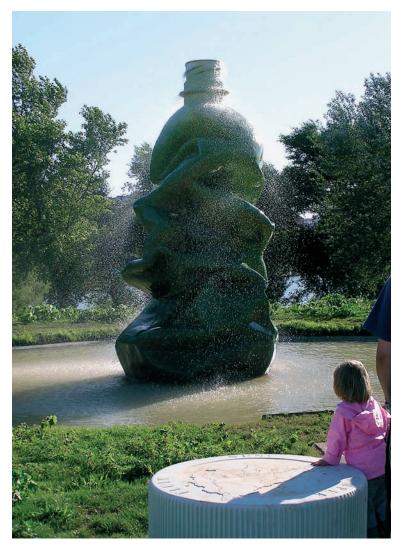
eso escogió ubicar su obra, *In Line of History*, junto a los cimientos del antiguo Puente de Tablas que se localizaba en este lugar, al que se puede acceder por una calle que precisamente se llama del Puente de Tablas. Se trata de una evocación minimalista y fragmentaria de una pasarela de tablas sostenida por estructuras de acero, que más bien parece una especie de «mirador» asomado sobre el Ebro; de hecho, el Ayuntamiento de Zaragoza ha instalado en su seno paneles informativos para que los ciudadanos allí asomados reconozcan la flora y fauna del río, pero no hay ninguno que les indique también que están recorriendo una de las intervenciones artísticas vencedoras del concurso de Expoagua 2008.

Otras obras hay que parecen jugar al escondite con los espectadores cuando, como en la parábola evangélica de la lámpara colocada bajo el celemín, no parece muy lógico tapar o poner a cubierto una obra de arte supuestamente dirigida a la gente... El escultor holandés Joep Van Lieshout y su grupo, el Atelier Van Lieshout, prefirieron instalar su Carreta del Agua bajo el Puente de la Almozara, por donde a veces da miedo pasear porque asustan bastante las tétricas figuras de ese grupo escultórico en bronce. Inicialmente, esta pandilla de famélicos homúnculos estuvo vistosamente instalada en las praderas de «Los lardines del Arte», dentro del recinto expositivo, pero una vez terminado este evento el conjunto fue instalado, a petición de los autores, en esta zona inundable durante las crecidas del Ebro, donde habitualmente en torno a su plinto se acumulan los encharcamientos y fangos, así que su presencia hace que el camino tarde mucho más en desecarse para volver a ser practicable. Aguas abajo, otra de las intervenciones de la Expo que también está curiosamente colocada bajo un puente, en la orilla derecha del Ebro, es la escultura en acero inoxidable titulada Water under the Bridge que fue un encargo de Expoagua al galés Richard Deacon, quien diseñó por ordenador esta compleja geometría de tuberías huecas replegadas en ángulos. Su expresivo título parece hacer alusión al emplazamiento pero no debe entenderse literalmente, pues es un dicho inglés que se utiliza para referirse a cosas pretéritas que ya no hay que tener en cuenta, como cuando decimos en español: «agua pasada no mueve molino». Afortunadamente, es perfectamente visible desde lejos y tampoco plantea problemas de tránsito

184

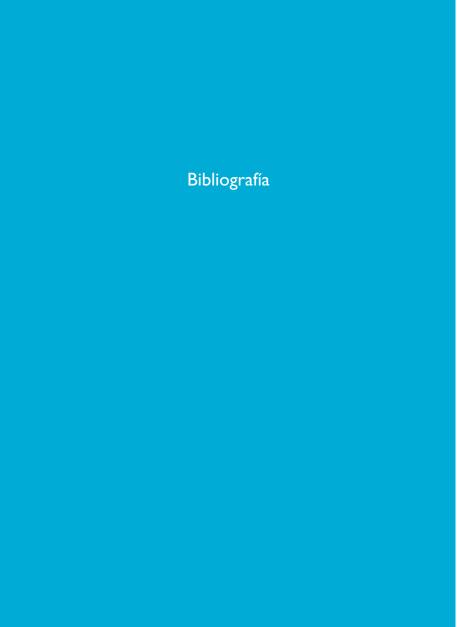
bajo el diáfano Puente de la Unión o de Las Fuentes, obra espectacular del ingeniero Antonio Torroja, pero en este territorio suburbano muchos gamberros atacan con pintadas la escultura, que hubiera quedado mejor resguardada de esos ataques en una ubicación encumbrada.

lusto enfrente, en la ribera izquierda, en la periferia del barrio de Vadorrey, se ha creado una pintoresca zona ajardinada donde está muy vistosamente instalada la escultura del sevillano Federico Guzmán titulada Manantial, otro de los proyectos ganadores del concurso convocado por Expoagua. Inicialmente se había pensado para ella una ubicación mucho más céntrica, la Arboleda de Macanaz, donde guizá su verde silueta de seis metros de altura casi hubiera pasado demasiado desapercibida entre los enhiestos álamos, junto a los altos edificios vecinos y frente a las torres del Pilar. En el proceso de realización no solo cambió el emplazamiento, sino también el concepto mismo de la obra, pues los diseños iniciales presentaban una monumental botella arrugada con el tapón puesto, de la que brotaban potentes surtidores de agua que vertían en un estanque desde donde se reciclaba y bombeaba para volver a salir por arriba; en cambio, para ser consecuentes con la cultura del reciclaje y sostenibilidad ambiental que tanto obsesiona al autor, solo mana de este monumentofuente una lámina delgada de agua que se escurre lentamente -como los meandros de un río- por las arrugas laterales a partir de la boca destapada de la botella, cuyo tapón está situado en el suelo y lleva dibujado el mapa de la cuenca hidrográfica del Ebro. El flujo continuo del agua y la suciedad acumulada en las rugosidades de esta escultura en cemento acrílico policromado han hecho necesaria ya una limpieza para restaurarla a su original esplendor, pero el hecho mismo de que esa intervención haya sido reclamada por demanda popular de algunas asociaciones ciudadanas es indicativo del cariño que le profesan muchas personas, quizá porque este monumento apela a convicciones muy propias de la sociedad actual, pero con un tono desenfadado de inspiración Pop que propicia buena acogida entre las gentes, que a menudo posan junto a tan fotogénica pieza artística para retratarse ante espectaculares panorámicas con el skyline ribereño como fondo.



Federico Guzmán: Manantial, Zaragoza (foto: J. P. Lorente).

A partir de todos estos aciertos y errores pues, como queda dicho, de todo hubo en el concurso de intervenciones artísticas de la Expo 2008, hubieran podido tomar redoblado impulso nuestras convocatorias y premios ulteriores; pero llegó la crisis, que puso en jaque todo el sistema artístico en Aragón. No solo se dio fin al programa de «Arte y Naturaleza» del CDAN, sino también a muchas de las actividades públicas de ese museo, y aunque en 2011 se inauguró en Zaragoza el flamante edifico ampliado del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano, en absoluto se aumentó de puertas afuera la presencia de esculturas de su colección en el entorno urbano. Se llegó a anunciar que sí abría nuevas intervenciones de arte público alrededor del Caixaforum Zaragoza, construido en 2013-2014, pero como la entidad financiera responsable ha tenido que urbanizar a sus expensas los terrenos de conexión con las vías públicas y la vecina estación de ferrocarril, esos proyectos han quedado para más adelante, quizá con ocasión de exposiciones temporales o cuando se ultime la configuración de la Milla Digital. Por cierto, ese ampuloso nombre que tantas expectativas levantó, apenas se ha llegado a materializar en algunas infraestructuras, sobre todo el Centro de Arte y Tecnología Etopia, cuyas actividades empezaron a medio gas en 2013 con motivo del V Congreso Iberoamericano de Cultura, en cuya programación se incluía el taller Esquinas Fluorescentes, al que se invitó a artistas latinoamericanos expertos en arte digital, cuyas creaciones se dieron a conocer al público en las fachadas luminosas del edificio. Son muros tecnológicos, denominados «fachadas media» en los cuales a veces se publicitan las actividades programadas puertas adentro, que a menudo incluyen exposiciones o talleres de artes tecnológicas, de las que se dan a conocer algunos ejemplos en dichas paredes exteriores. Pero lo deseable sería que el centro fuese formando una colección propia de ese tipo de creaciones, de las que una selección se expusiera de forma rotatoria al exterior, con indicación del autor, título u otros datos básicos. Sería así un museo cuya colección saldría al encuentro con los ciudadanos, tal como hacen cada vez más instituciones artísticas en todo el mundo que, rompiendo con el ensimismado canon museográfico del white cube, están apostando por invertir en arte público.



- ABREU, José Guilherme (2010), «El concepto de arte público. Sus orígenes y significado actual», en *Actas del congreso internacional de críticos de arte 2009:*Arte Público Hoy. Valladolid. ACYLCA-AECA, p. 17-29.
- y Laura CASTRO (coord.) (2013), Arte Pública e envolvimento comunitario. Oporto, Universidade Catolica.
- AGULHON, Maurice (1978), «La statuomanie et l'histoire», Ethnologie française, vol. 8, 2-3, pp. 145-172.
- ARA FERNÁNDEZ, Ana (2007), «Diferentes modalidades de promoción escultórica en la segunda mitad del siglo xx: el caso aragonés», *Artigrama*, 22, pp. 759-769.
- Arribas, Diego (2002), Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel). Monreal del Campo, Artejiloca.
- (2006), Arte, industria y territorio, 2. Minas de Ojos Negros (Teruel). Huesca, CDAN.
- (2009), «Arte, industria y territorio. Sobre la capacidad de dinamización del arte», en Cristina Giménez y Concha Lomba (eds), XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo xx. Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Departamento de Historia del Arte de la Univ. de Zaragoza, pp. 205-212.
- (2011), «La escultura pública contemporánea de Teruel», Teruel. Revista del Instituto de Estudios Turolenses, vol. 93, 2, pp. 123-147.
- Artiaga Royo, Sergio (2007), «La Posmodernidad en el arte público de Zaragoza», Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XCIX, pp. 43-76.
- AZPEITIA, Ángel (2013), Exposiciones de arte actual en Zaragoza. Reseñas escogidas, 1962-2012. Zaragoza, PUZ.
- Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999), «El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca). Una experiencia artística incomprendida», Rolde. Revista de Cultura Aragonesa, Número 88-89, pp. 46-63.
- y Pérez-Lizano Forns, Manuel (2002), El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho. 10 años de Arte y Cultura en el Pirineo Aragonés. Excmo. Ayuntamiento del Valle de Hecho.
- y Lorente, Jesús Pedro (2013), «Los simposios internacionales de escultura de Hecho (Huesca): Una utopía hippie de convivencia y su museo (1975-1984)», On the Waterfront, 26 (descargable en http://www.ub.edu/escult/Water/index.htm).

- Brinkmann, Sören (2004), «Entre liberalismo e interés regional. La historia del monumento al Justiciazgo», en *Cultura y política del recuerdo: En el Centenario del Monumento al Justiciazgo (1904-2004)*. Zaragoza, El Justicia de Aragón, pp. 81-100.
- Calvo Salillas, María José (1990), Arte y sociedad: Actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936. Huesca, Ayuntamiento.
- Castán, Adolfo (2000), Lugares mágicos del Altoaragón. Huesca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón.
- Cunha Leal, Joana (2010), «On the strange place of public art in contemporary art theory», On the Waterfront, 16, pp. 35-52.
- Delgado, Manuel (2011), El espacio público como ideología. Madrid, La Catarata.
- Duque, Félix (2001), Arte público y espacio político. Madrid, Akal,
- Fernández, Blanca y Lorente, Jesús-Pedro (Eds.) (2009), Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos (2004), «Ciudadanía y liberalismo en Aragón. El Justicia: de mito a monumento», en *Cultura y política del recuerdo: En el Centenario del Monumento al Justiciazgo (1904-2004)*. Zaragoza, El Justicia de Aragón, pp. 63-80.
- «El Centenario de los Sitios y la Exposición Hispano-Francesa. Políticas de la memoria en la Zaragoza de 1908», en Libro de oro de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Crónica ilustrada (edición facsímil de la de 1911), Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Fuertes Marcuello, Julián (1995), «Los peirones, monumentos característicos de Aragón», Casa de Aragón en Madrid, verano 1995, pp. 36-39
- García Arnal, Elvira (2009), «La escultura pública de Pablo Serrano en Aragón», Revista de Andorra, 8, pp. 58-83.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (1989), *Pablo Serrano*, escultor del hombre. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- (2006), «Obras que se vieron y que han quedado de la Exposición Hispanofrancesa», *Artigrama*, 21, pp. 169-195.
- (2009), La imagen de España en la escultura pública (1875-1935). Zaragoza, Mira Editores.

- García Guatas, Manuel y Lorente, Jesús Pedro (2010), Arte público en la ciudad de Zaragoza. Esculturas, monumentos, murales y relieves al aire libre. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza. Edición electrónica, descargable gratuitamente en http://www.zaragoza.es/contenidos/artepublico/artePublico.pdf
- GIMENO GIMENO, Társila (2008), «The Sculpture Symposium of Utebo», On the w@ terfront, vol. I I (proceedings of the Vth Waterfronts. Public Art and Urban Desing, Barcelona, September 2007) http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/viewFile/218477/297644.
- Grau Tello, M.ª Luisa (2008), «ASALTO o la presencia del arte urbano en Zaragoza», Artigrama, 23, pp. 763-779.
- (2009), «Valdespertera, un no lugar en busca de su identidad», en Blanca Fernández y Jesús Pedro Lorente (eds), Arte en el espacio público. Barrios artísticos y revitalización urbana. Zaragoza, Prensas Univeristarias de Zaragoza, pp. 315-336.
- (2014), Democracia y pintura mural en Zaragoza, 1984-1995. Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.
- HARTMANN, Wolfgang y POKORNY, Werner (1988), Das Bildhauersymposium, Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künslerischer Arbeit, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje.
- Juan García, Natalia y Arruga Sahún, Jorge (2003), «La Exposición Hispano-Francesa de 1908», Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XC, pp. 115-220.
- KNIGHT, Cher Krause (2008), *Public Art. Theory, Practice and Populism.* Malden-Oxford-Victoria, Blackwell.
- LOMBA SERRANO, Concha (2002), La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001). Zaragoza, Ibercaja.
- LORENTE, Jesús Pedro (ed.) (1997), Espacios de arte contemporáneo: generadores de revitalización urbana. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (2008), El escultor Ángel Orensanz. Un artista global en la esfera pública. Zaragoza, Editorial Aqua.
- (2013), «¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones artísticas musealizadas en el espacio público», *Papeles de Cultura Contemporánea*, 18, pp. 71-84.
- LUESMA, Teresa (2010), «Arte público: Paisaje, arte y naturaleza», en Actas del congreso internacional de críticos de arte 2009: Arte Público Hoy. Valladolid, ACYLCA-AECA, pp. 101-110.

- MADERUELO, Javier (1994), Arte público. Diputación Provincial de Huesca.
- (dir.) (1999), Arte público. Diputación Provincial de Huesca,
- y Estévez, Xerardo, Moure, Gloria, Restany, Pierre (2001), Arte público: naturaleza y ciudad. Fundación César Manrique.
- —, Utrillas Valero, Ernesto et al. (2002), Los peirones en las comarcas del Jiloca y Campo de Borja. Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca.
- Margalé Herrero, Rafael (2002), «El patrimonio olvidado. Peirones y cruces en Aragón», Trébede: Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura, Junio 2002, pp.
- MICHALSKI, Sergiusz (1998), Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997. Londres, Reaktion books.
- Negro Marco, Luis (2002), «Las esculturas de la memoria de Hinojosa de Jarque», Viajar por Aragón, 20, pp. 37-41.
- Novella Mateo, Ángel (1988), La transformación urbana de Teruel a través de los tiempos. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- Ordóñez Fernández, Rafael (1986), Pablo Serrano, vida y obra. Zaragoza, El Día.

192

- Parramón, Ramón (2003), «Arte, participación y espacio público», Sublime: arte + cultura contemporánea 11, pp. 48-51. Consultable en http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio%20publico%20y%20participacion.pdf
- Pellicer, Francisco; Galán, Francisco Javier; Revilla, Ana (2008), Intervenciones artísticas. Zaragoza, Expoagua 2008 Sociedad Estatal. Consultable en http://issuu.com/miguelbielsa/docs/intervenciones-artisticas-expo-2008
- Portela Sandoval, Francisco José (2002), «La ciudad y el monumento público en España», en Juan Fernández-Mayorales Palomeque (coord.), *La dimensión artística y social de la ciudad*. Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, pp. 51-82.
- PRIETO MARTÍN, José (2012), «Il concurso de arte urbano en el barrio de San Julián en Teruel 2011», en José Prieto y Manuel Adsuara (coords.) On Art (Entorno al arte). Seminario Internacional, Teruel, Universidad de Zaragoza, pp. 235-247.
- Ramón Solans, Francisco Javier (2014), La Virgen del Pilar dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea. Zaragoza, PUZ.
- REMESAR, Antoni (1999), Arte contra el pueblo: tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público. Universitat de Barcelona.

- REDONDO, Guillermo; MONTANER, Alberto y GARCÍA, María Cruz (2007), Aragón en sus escudos y banderas. Zaragoza, CAI.
- REYERO, Carlos (1999), La escultura conmemorativa en España. La Edad de Oro del monumento público. Madrid, Cátedra.
- RICART, Nùria y REMESAR, Antoni (2013), «Reflexiones sobre el espacio público», On the Waterfront, 25, pp. 5-35.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (1984), Un siglo de escultura en Zaragoza, 1808-1908. Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Romero Caballero, Belén (2010), «El simposio internacional de escultura: un fenómeno al margen», Actas del congreso internacional de críticos de arte 2009: Arte Público Hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica. Valladolid, AECA/ACYLCA, pp. 117-123.
- SOBRINO, María Luisa (1999), Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública. Madrid, Electa.
- Triviño, Ricard (2004), José Gonzalvo. Valencia, Diputación de Valencia.
- Val Lisa, José Antonio (2007), «Arte público en las autovías de la provincia de Zaragoza. Primera aproximación a la labor de Francisco Javier Bueno y José Luis Gracia», AACADigital, 1. http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=49.



Este libro se terminó de imprimir en Zaragoza en diciembre de 2015,

cuarenta años después

de que comenzara

el Symposium Internacional

de Escultura y Arte del valle de Hecho



PUBLICACIONES DE ROLDE DE ESTUDIOS ARAGONESES TÍTULOS EDITADOS 2010-2015

CUADERNOS DE CUITURA ARAGONESA

- 52-53. El recuerdo que somos. Memorias, 1942-1972. Eloy Fernández Clemente.
- 54. Aragón y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Manuel Pérez-Lizano.
- 55. Para creernos vivos todavía (José Antonio Labordeta en la memoria). Varios autores.
- 56-57. Los años de Andalán. Memorias, 1972-1987. Eloy Fernández Clemente.
- 58. La pintura mural en Zaragoza (1983-1995). M.ª Luisa Grau Tello.
- 59-60. Tesón y melancolía. Memorias, 1987-2012. Eloy Fernández Clemente.
- Arte público en Aragón. Nuestro patrimonio colectivo al aire libre. Jesús Pedro Lorente.

DOCUMENTOS DETRABAJO

 Mas d'antes en Sarabillo. Bida y parlaje. Joaquina Guillén Mur y Fernando Romanos Hernando.

BAL DE BERNERA

María Moliner y las primeras estudiosas del aragonés y del catalán de Aragón.
 M.ª Pilar Benítez.

SAI BACHINAS

- 17. ¿En qué país vives? Historia de Aragón para chavalas y chavales curiosos. Carlos Serrano, Paco Paricio, Blanca Bk.
- 18. El Justicia de Aragón (en Ejea se hizo ley). Carlos Serrano, Daniel Viñuales.
- 19. Las iglesias de Serrablo. Carlos Serrano, Daniel Viñuales.

LOS SUEÑOS

- Los pueblos dormidos. Elisa Plana Mendieta (textos), Alfonso López Moya y Eduardo García Perea (fotografías).
- 6. PoeMorias (1935-1985). Emilio Gastón.

ARAGÓN CONTEMPORÁNEO

- Republicanos aragoneses en la Segunda Guerra Mundial. Una historia de exilio, trabajo y lucha (1939-1945). Diego Gaspar Celaya.
- 2. Aragón con camisa negra. Las huellas de Mussolini. Dimas Vaquero Peláez.
- Isidro Gomà i Tomàs. De la Monarquía a la República (1927-1936). Sociedad, política y religión. Roberto Ceamanos Llorens.
- Pagar las culpas. La represión económica en Aragón (1936-1945). Julián Casanova, Ángela Cenarro (eds.), Estefanía Langarita, Nacho Moreno e Irene Murillo.

OTROS

- El aragonés: una lengua románica. Varios autores.
- Santiago Román Ledo. Guía de lectura. Chulia Ara Oliván.

CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA DESPOBLACIÓN Y DESARROLLO DE ÁREAS RURALES (CEDDAR)

- 16. Trashumancia en el Mediterráneo. José Luis Castán y Pablo Vidal (coordinadores).
- 17. Hábitat disperso (historia, sociedad, paisaje). Varios autores.
- The Political Ecology of Depopulation: Inequality, Landscape and People. Ángel Paniagua, Raymod Bryant, Thanasis Kizos (Eds.).

OTROS

 Territorios abandonados: paisajes y pueblos olvidados de Teruel. Luis del Romero Renau y Antonio Valera Lozano.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Rolde. Revista de Cultura Aragonesa.

http://www.rolde.org

Ager, Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural. http://www.ceddar.org

Catálogo: completo:

http://www.roldedeestudiosaragoneses.org

Catálogo CEDDAR:

http://www.ceddar.org