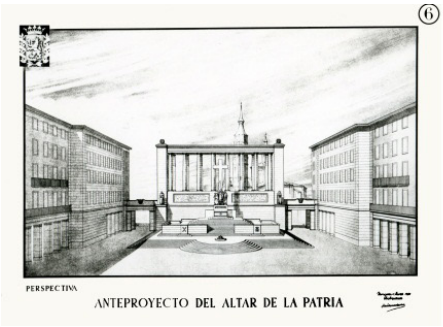
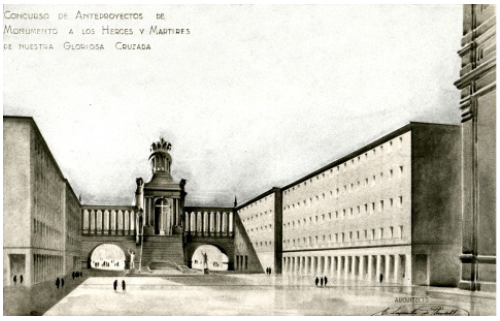
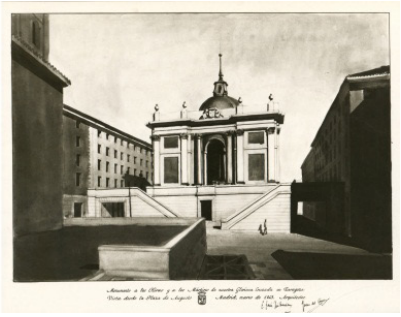
on the w@terfront

The online magazine on Waterfronts,
Public Space, Urban Design and Public Art







ARTE PÚBLICO EN ARAGÓN, DEL FRANQUISMO A LA DEMOCRACIA

Vol.26, June, 2013

UNIVERSITAT DE BARCELONA

CR POLIS. Art, ciutat, societat
Grup de Recerca Consolidat 2009 SGR 0903

on the w@terfront

ISSN 1139-7365

CC BY

Director
Dr. A. Remesar, University of Barcelona. Polis Research Centre

Coordination:
Xavier Salas.University of Barcelona. CR POLIS

Editorial Board:
P. Brandão (IST UTL), J. Cunha (UNL), Helena Elias (Universidade Lusófona), Jordi Gratacós (UB)

Scientific Commetee:
J.P. Costa (UTL), Lino Cabezas (UB), F. Nunes da Silva (IST UTL), José Gilherme Abreu. (UCP), Carlos D. Coleho (UTL), F. Alves - Prefeitura de Porto Alegre (BR), A. I. Ribeiro (Museo Casa da Cerca. Almada), Joana Cunha Leal (IHA-UNL), Johanna Hamann (PUCP), Helena Maia (ESAP), Jordi Guixé (ACME)

Quality indicators:
Bases de Datos: DOAJ Directory of Open Access Journals
Catálogos indexados: Latindex (28 de 33 criterios cumplidos) Sistema regional de información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal / RESH Sistema de información de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades / DICE Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas / ISOC Sistema de información de las Bases de Datos CSIC / ZDB Specialized database for serial titles (journals, annuals, newspaper, incl. e-journals, etc.)
Categorías: CARHUS Plus+: nivel C 2010. Sistema de evaluación de las Revistas Catalanas en Humanidades y Ciencias Sociales / ANEP: Categoría C. Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva / Miar Difusión ICDS: 4.14. Matriz de información para la evaluación de revistas
Repositorios: RACO Revistes catalanes amb accés obert / R3rcub Revistes científiques de la Universitat de Barcelona / CCUC Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya / Hispania Colecciones digitales de archivos, bibliotecas y museos de España

Address:
Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. Tl + 34 628987872
mail: aremesar@ub.edu
http://www.ub.es/escult/Water/index.htm

Front cover image:
Illya y Emilia Kabacov , El barco de la tolerancia, La Habana 2011

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN

Projects
PB98-1251; BHA2002-00520;
HUM2005-00420; HUM2006-12803-C02-01;
HAR 2009-13989-C02-01

Public Art & Urban Design Observatory
PAUDO network Hum-2004-22086-E

SUMMARY

Las pinturas murales del aeropuerto de Zaragoza:"Símbolo del gran viaje u origen de la hispanidad" y "los elementos sometidos" **5-18**
The mural painting in Saragossa´s airport: " Símbolo del gran viaje u origen de la hispanidad" and "Los elementos sometidos"
Maria Luisa Grau Tello

Un escaparate ciudadano del franquismo: Arte público y planificación urbana en la plaza del Pilar de Zaragoza **20-46**
A city´s shop-windows of Franco´s regime: Public art and urban planning in the Pilar square of Saragossa
Isabel Yeste Navarro

Los simposios internacionales de escultura de hecho (Huesca): Una utopía hippie de convivencia y su museo (1975-1984) **48-68**
The open museum of sculture in hecho (Huesca): output of a hippie of conviviality (1975-1984)
Juan Ignacio Bernués Sanz, Jesús Pedro Lorente Lorente

CC BY

LAS PINTURAS MURALES DEL AEROPUERTO DE ZARAGOZA: "SÍMBOLO DEL GRAN VIAJE U ORIGEN DE LA HISPANIDAD" Y "LOS ELEMENTOS SOMETIDOS".

THE MURAL PAINTING IN SARAGOSSA'S AIRPORT: "SÍMBOLO DEL GRAN VIAJE U ORIGEN DE LA HISPANIDAD" AND "LOS ELEMENTOS SOMETIDOS"

Mª Luisa Grau Tello[1 2]
Universidad de Zaragoza
mlgrautello@gmail.com

Abstract

As soon as francoist dictatorship started, some theoreticians took an interest in a great mural painting in order to extol the new regimen and its values. However, mural painting failed as a heroic expression of the dictatorship due to its artistic traditionalism. We focused on the mural paintings located in Saragossa's Airport for being very representative of the conservative character showed by a large number of the mural paintings made during the dictatorship.

Keywords:
Mural painting, franquism, Saragossa, The Discovery of America-Hispanity.

Resumen

A comienzos de la dictadura franquista, algunos teóricos defendieron una gran pintura mural como medio artístico idóneo con el que glosar el nuevo régimen y los valores que éste defendía;

sin embargo, la pintura mural oficial terminó cayendo en un tradicionalismo temático y artístico que impediría la concepción heroica deseada para estos ciclos murales. Para ejemplificar, nos centramos en las dos pinturas murales que Alejandro Cañada realizó para el Aeropuerto de Zaragoza en 1950, donde destaca por encima de todo la temática y el carácter conservador que se imprimió al conjunto.

Palabras clave:
Pintura mural, franquismo, Zaragoza, Descubrimiento de América-Hispanidad.

Una aproximación a la pintura mural en el franquismo

Dentro de los intentos dirigidos a configurar un arte nuevo para el recién creado Estado franquista, la pintura mural[3] fue considerada inicialmente como un medio idóneo con el que glosar la grandeza del nuevo régimen por las posibilidades narrativas que ofrecía y por las connotaciones épicas y conmemorativas asociadas a este tipo de creaciones. Así lo manifestaron críticos, teóricos y pintores a través de los artículos divulgados en publicaciones periódicas como el diario *Arriba* o *El Español*[4] durante la posguerra y para los que, sin duda, no debió pasar desapercibida la cobertura que el fascismo italiano había brindado a la pintura mural, a través de los trabajos del grupo filofascista *Novecento*[5]. Sin embargo, ni los manifiestos, ni el empeño de los artistas, ni las directrices y legislaciones que habían facilitado su desarrollo en Italia se dieron en España, sumida además en una complicada situación económica, por lo que, a pesar de las expectativas que levantó entre los teóricos más destacados del momento, la pintura mural oficial realizada durante la dictadura no destacó, salvo excepciones, ni por su cantidad ni por su calidad. El fracaso a la hora de configurar un estilo propio del régimen se hacía extensivo al ámbito de la pintura mural.

Ernesto Giménez Caballero[6] y Eugenio D'Ors[7] fueron dos de los teóricos que se pronunciaron a favor de la pintura mural, adjudicando su valor, más que a las posibilidades artísticas que ofrecía, a la interpretación ideológica que hacían de la misma. Como si se tratara de una lucha entre dos posiciones antagónicas, Gecé contraponía el individualismo que atribuía al arte de vanguardia y a la pintura de caballete con la pintura mural y la idea de integración de las artes, a las que confería los valores de unidad, jerarquía y subordinación, principios que coincidían con aquellos que reclamaba el Fascismo. Para Giménez Caballero, el retorno del mural era consecuencia lógica de la "desesperación de la pintura", provocada por el individualismo del arte y del artista, por el hermetismo del "arte puro", incomprensible para la mayoría, y por la ausencia de mercado; la única salida que permitiría remontar la crisis provocada por la desorientación del arte contemporáneo pasaba por volver a pintar sobre los muros proporcionados por el Estado que, para el intelectual fascista, actuaba como el padre que perdona siempre las andanzas del hijo díscolo:

> "Los futuristas italianos piden "muros" al Estado para pintar. No temen ya caer en pintores de brocha gorda. (…) Y mientras, el Estado –entrañable y piadoso en el fondo- se dispone una vez más en la historia a salvar al artista, le deja por un tiempo, en castigo y disciplina y arrepentimiento, tirarse a las paredes hambriento y desmelenado. Que apure bien la crisis de su soberbia. La crisis del arte individualista y occidental"[8]

La asociación entre arte e ideología fue también argüida por Eugenio D'Ors que, al igual que Gecé, consideraba a Italia la principal referencia en materia de pintura mural, exhortando a los españoles a seguir el modelo italiano contemporáneo[9]. Más nos interesa esa otra visión del crítico catalán, coincidente con la de Giménez Caballero, que juzgaba las manifestaciones de carácter mural como una expresión opuesta al Comunismo, adjudicándoles un supuesto carácter disciplinado y de subordinación:

> "¿Puede imaginarse, con todo, algo más opuesto a las tendencias comunistas que las disposiciones preconizadas por cualquier tentativa de Arte mural? Nada mejor para su creación que el trabajo en equipo. Nada mejor para el trabajo en equipo que la conciencia y la cultura de la jerarquía. La belleza pictórica en el muro sólo puede obtenerse como la belleza acústica en la orquesta: mediante la disciplina rigurosa en torno de la superioridad de un conductor. Colaboración de todos, bien entendido, energía espiritual de todos; pero la norma impuesta desde lo alto."[10]

La pintura mural quedaba convertida en una manifestación artística con una clara dimensión política que conectaba a la perfección con los principios defendidos desde el régimen al, supuestamente, encarnar los valores de jerarquía y subordinación que, a su vez, la convertían en una expresión contraria al Comunismo y todo lo que éste significaba. Además de aducir esta identificación ideológica, los partidarios de impulsar una pintura mural oficial defendían las posibilidades que ésta ofrecía a la hora de crear grandes ciclos pictóricos que, con carácter conmemorativo, glosaran la grandeza del Estado que acaba de nacer. Inicialmente, en la inmediata posguerra, el contenido temático que se reclamaba como más apropiado para estos conjuntos murales eran la representación mitificada de la Guerra Civil y del nuevo orden nacido de la misma, temas interpretados desde una postura de retórica sentimentalista y un halo de trascendencia que permitía sacar todo el potencial ideologizante que contenían. Pero lo cierto es que este repertorio temático fue escasamente cultivado en la pintura mural, al igual que sucedió en la producción de caballete[11], asuntos que, en cambio, sí gozaron de mayor presencia en el terreno de la ilustración[12]. Las pocas obras donde sí se recrearon motivos de este tipo se fechan en los primeros años de la posguerra y las encontramos en edificios oficiales, estrechamente vinculados con el régimen. Por ejemplo, en 1941 se realizó un mural

en la Sala de Alemania de la Residencia de Oficiales de Pedralbes (Barcelona), donde se representaba un grupo de soldados españoles y alemanes que enarbolaban las banderas rojigualda y nazi, ante la imagen del Alcazar de Toledo[13]. Un ciclo mural especialmente celebrado por los críticos del momento fue el que José Aguiar realizó, aunque dejó incompleto, en 1943 para el salón de actos de la Secretaría General del Movimiento, calificado por Lafuente Ferrari como una de "las más nobles realizaciones de la pintura española de este siglo"[14] y considerada por algunos críticos como el paradigma artístico que demandaba la España franquista[15]. Con una cronología más tardía que nos sitúa en 1949, Reque Meruvia "Kemer" pintaba para el Archivo Histórico Militar de Madrid el mural titulado *Alegoria de Franco y la Cruzada*, un asunto más propio de la inmediata posguerra que de estos años en los que España buscaba integrarse en el panorama internacional.

Sería en la década de los cincuenta[16] cuando se emprendieran la mayor parte de los conjuntos de pintura mural de la dictadura, destinados a edificios oficiales, fundamentalmente diputaciones provinciales y ayuntamientos[17]. Atrás quedaban las representaciones alusivas a la exaltación de la "cruzada" que terminaron siendo reemplazadas por los capítulos y los personajes de la Historia de España que se consideraban más gloriosos. La causa de este cambio residía en el giro ideológico dado por el régimen que, a consecuencia del aislamiento internacional y de la derrota del fascismo en la Segunda Guerra Mundial, desertó de su adscripción fascista para identificarse con el Nacionalcatolicismo como discurso de una dictadura que buscaba aliento en la autoafirmación de los que consideraba los principales valores propios, es decir, el Catolicismo y la unidad de la patria, lo que a su vez se tradujo en una mirada al pasado que enlazaba con la Generación del 98[18] y su búsqueda de la esencia nacional. Fue así como la Historia de España pasaría a nutrir buena parte de los ciclos murales que se realizaron en la década de los cincuenta; no había limitación alguna a la hora de escoger los motivos representados, que podían pertenecer a cualquier época y región del país, siempre y cuando estuvieran al servicio del concepto de Hispanidad, de la unión de la Patria y de la Religión, es decir, los pilares del Nacionalcatolicismo. La mayoría de estas representaciones solían centrarse en torno a un personaje que encarnaba la idea de "caballero cristiano", el símbolo que mejor representaba al hombre hispánico, ejemplo a seguir por todos los españoles como "paladín de las causas grandes, defensor del bien, debelador del mal, magnánimo frente a la mezquindad, valeroso, resuelto, sufrido, sobrio, asceta de la vida, porque no vive para su propio sujeto contingente, sino para la esencia de su inmaculada personalidad caballeresca y para la bienaventuranza de los otros hombres."[19] Este arquetipo ofrecía una gran versatilidad en sus representaciones, que comprendían desde el General Franco, hasta Santiago Matamoros, el Cid Campeador o Fernando El Católico. Por lo general, los ciclos murales realizados en los ayuntamientos, diputaciones y demás edificios oficiales estuvieron dedicados a acontecimientos y personajes locales que

ejemplificaban los valores de carácter nacional, como era la defensa de la religión y la patria, de modo que el uso de localismos permitía mitigar, de una manera superficial, la condición de Estado centralizado e inculcar los valores que defendía el franquismo. Un ejemplo lo encontramos en la cúpula del Monumento a los Caídos de Pamplona, pintada por Ramón Stolz Viciano en 1950 y concebida como "(…) gran retablo moderno en cuanto lección ilustrada elaborada sobre una lectura de la historia navarra interpretada a la luz de los recientes acontecimientos históricos (…)"[20]

A pesar de las expectativas que levantó entre los teóricos más destacados del momento, el deseo de impulsar una gran pintura mural oficial se vio frustrado, de forma que, como ya se ha señalado, el fracaso experimentado en la configuración de un estilo propio del régimen se hizo extensivo a la pintura mural que, tras las realizaciones de los cuarenta y los cincuenta, se da prácticamente por desaparecida en la década de los sesenta.

La pintura mural en Zaragoza durante la dictadura

El desarrollo de la pintura mural oficial en edificios públicos de Zaragoza se concentró en la década de los cincuenta, entre 1950 y 1959, transcurriendo, salvo excepciones, sin grandes novedades, con un acentuado localismo y un repertorio de obras de tono conservador desde el punto de vista estilístico y temático. A lo largo de estos casi diez años, se llevaron a cabo un total de cinco conjuntos, realizados dentro de proyectos de reforma o de construcción de nueva planta, correspondientes al Aeropuerto de Zaragoza (Alejandro Cañada, 1950), al Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Zaragoza (Manuel L. Villaseñor, 1954-1964), al seminario de la Institución "Fernando el Católico" (Javier Ciria, 1955), al Gobierno Civil (Manuel y Leopoldo Navarro, 1958) y al Mercado de Pescados (Javier Ciria, 1959). A pesar de la diferente naturaleza de cada uno de estos edificios, todas las pinturas, salvo la realizada en el mercado, estuvieron dedicadas a pasajes y personajes de la historia de España, de Aragón o de Zaragoza que, de una manera indirecta, actuaban como una analogía de la "Nueva España" y de los valores por ella defendidos. Los dos murales que Alejandro Cañada pintó en 1950 para el Aeropuerto de Zaragoza fueron el conjunto con el que se inauguró la práctica de la pintura mural oficial en la ciudad después de la Guerra Civil y, a través de su estudio, se pueden observar algunas de las notas que caracterizaron el desarrollo de la pintura mural a lo largo de la década. Exceptuando el ciclo de Villaseñor para la DPZ, que constituye un caso aparte, nos encontramos con que la totalidad de las obras realizadas en Zaragoza estuvieron dedicadas a temas históricos, fueron encargadas a pintores locales con buena posición social o vinculados a la pintura religiosa y siguieron un lenguaje apegado al academismo más tradicional. Pasemos a conocer el conjunto que Cañada realizara en 1950 para el aeropuerto de la ciudad.

Los murales de Alejandro Cañada para el Aeropuerto de Zaragoza

El origen del Aeropuerto de Zaragoza se encuentra en la base del Aeródromo de Sanjurjo que, tras el final de la guerra, sumó a su función militar la de aeropuerto civil. Para dar cabida a este nuevo servicio se construyó la Terminal de Pasajeros, diseñada por el arquitecto José de Yarza García, mientras que Alejandro Cañada[21] fue quien se hizo cargo de la creación de dos pinturas para el vestíbulo de la terminal. Después del retablo de la capilla de los Hermanos Maristas de Zaragoza (1946) y de las pechinas de la iglesia de Maella (1947), éste era para el pintor su tercer ciclo mural y el primero de tipo civil, puesto que su producción mural estuvo consagrada mayoritariamente a la temática religiosa, algo que, por otro lado, sintonizaba con su profundo sentir católico. El hecho de haber firmado algunas obras murales, sin olvidar su religiosidad, pudieron ser algunos de los factores decisivos a la hora de confiarle este encargo, del que no tenemos datos que nos permitan conocer las circunstancias de su origen y desarrollo. Por un lado, ha sido imposible dar con el proyecto de construcción del edificio en el que aparecería si Yarza concibió la realización de sendas pinturas. Y por otro lado, hemos encontrado una única referencia bibliográfica, no muy esclarecedora, en la que se señala que fue "el Coronel de la Base y el arquitecto Lagunilla"[22], en referencia a Eduardo Lagunilla de Plandolit, quienes encargaron a Cañada en 1949 una serie de bocetos para la realización de los murales. Ninguna alusión al arquitecto, a pesar de lo cual no podemos evitar sugerir que éste debió jugar algún papel en la inclusión de la obra, dada su personalidad creativa y el hecho de que en algunos de sus proyectos posteriores, como el Cine Palafox o el Teatro Fleta, ambos en Zaragoza, incluyera conjuntos de pintura mural.

Los temas elegidos para estas dos pinturas, que se situarían en el vestíbulo de la terminal, fueron el descubrimiento de América en *Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad* y una alegoría de la aviación en *Los elementos sometidos*. Los bocetos de conjunto definitivos, realizados en cera y resinas, y los murales, de 48m² cada uno realizados al óleo sobre lienzo, fueron expuestos en una exposición celebrada en la Lonja durante el mes de julio de 1950[23]. Poco después tuvo lugar la instalación de la obra y la posterior inauguración de las instalaciones de la terminal, concretamente el 10 de octubre del mismo año, haciéndola así coincidir con las vísperas de la festividad del 12 de octubre, día de la Virgen del Pilar y patrona de la Hispanidad.

Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad

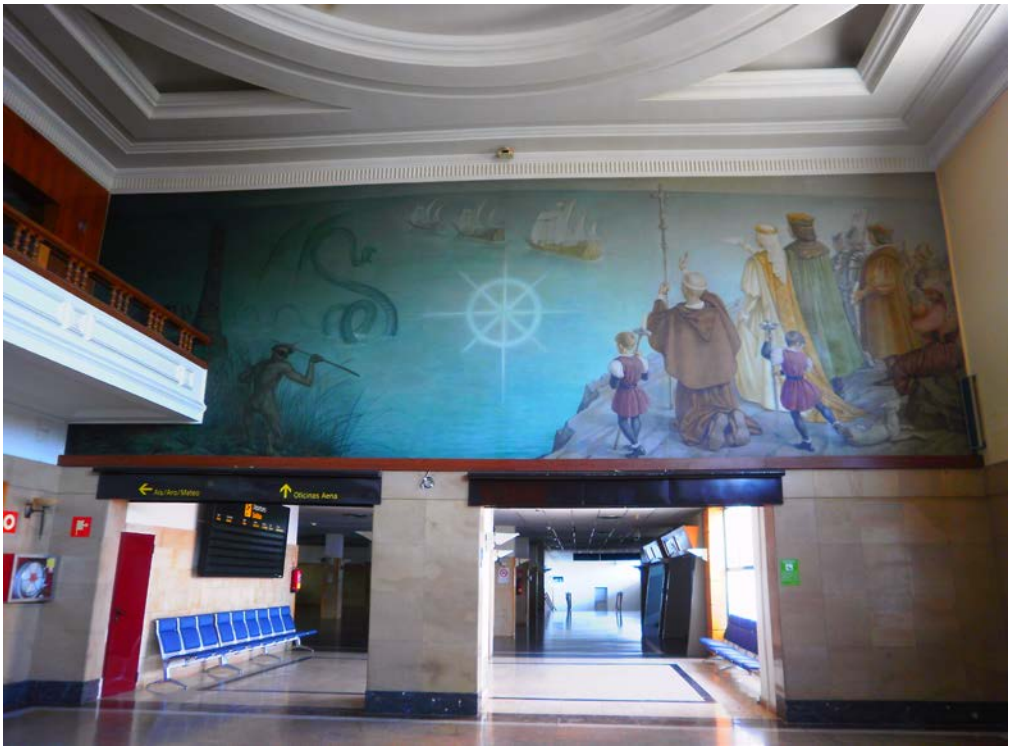
La defensa de la religión, el descubrimiento de América y la unificación bajo el signo del catolicismo de los territorios que componían el Reino de Castilla y el Reino de Aragón[24] fueron un referente para el franquismo, que convirtió a los Reyes Católicos

en uno de los principales símbolos para el discurso nacionalcatolicista en su defensa del concepto de Hispanidad. De entre los distintos capítulos protagonizados por la pareja de monarcas, se escogió como asunto de este primer mural el correspondiente al descubrimiento de América, acontecimiento que durante los cuarenta y cincuenta se convirtió en tema habitual para el campo de la ilustración, de la publicidad[25] e incluso del cine con la mítica *Alba de América*[26], uno de los filmes más representativos del periodo, calificado incluso como película de interés nacional.

Boceto de Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad

De este modo, la decisión de dedicar el mural al descubrimiento de América venía a honrar, una vez más, el concepto de Hispanidad y la gesta apoyada por los monarcas, además de evocar la idea de viaje, tan apropiada para un aeropuerto. La iconografía empleada tradicionalmente para la representación de este tema era la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, tal y como se observa en la escultura pública, que optó mayoritariamente por la representación del genovés avistando tierra, en ocasiones acompañado de relieves o alegorías sobre los diferentes momentos de la aventura colombina, mientras que en la pintura se reprodujo principalmente ese mismo momento o también aquel en el que se producía el desembarco en el nuevo continente. Ninguno de estos pasajes fueron los elegidos por Cañada para realizar esta obra, en la que representó una escena algo menos usual: la despedida de las tres carabelas desde el puerto de Palos de La Frontera, plasmada en algunas de las obras más importantes sobre el descubrimiento, como el relieve de Manuel Fuxá para el Monumento a Colón de Barcelona o el mural de Daniel Vázquez Díaz en el ciclo del Poema del Descubrimiento, realizado en 1930 para el Monasterio de La Rábida. Tal y como señala Manuel Sancho Rocamora[27], Cañada escogió esta escena inspirándose precisamente en el conjunto de Vázquez Díaz, una observación certera puesto que se trataba de la representación pictórica más importante del descubrimiento de América[28], muy reivindicada durante los primeros años del franquismo y realizada por uno de los principales muralistas españoles del siglo XX, que, a su vez, fue profesor de Cañada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, es decir, un referente profesional y personal que

sin duda influyó en el pintor aragonés. Sin embargo, el resultado dista de la potencia expresiva y de la modernidad que imprimió Vázquez Díaz en La Rábida. En este caso, con un punto de vista ligeramente elevado, se representa en primer plano la escena principal formada por un grupo visto de espaldas, localizado en un acantilado y despidiendo a las tres carabelas. El protagonismo corresponde a los que fueron promotores del viaje: los Reyes Católicos y la Orden Franciscana, representada por Fray Juan Pérez que fue uno de hombres más importantes para Colón por el apoyo que le dio, junto con Fray Antonio de Marchena, en el Monasterio de La Rábida. En un segundo plano, y junto al rey Fernando, aparece un hombre ricamente vestido que podría ser Juan de Coloma, personaje aragonés, secretario de Fernando de Aragón y redactor, junto con Fray Juan Pérez, de las Capitulaciones del viaje de Colón. La escena se completa con un grupo de soldados y gentes del pueblo que han acudido al puerto a despedir a los hombres que parten rumbo a las Indias. Frente a ellos y ocupando la parte central del mural, aparecen las tres naves cruzando el océano. En el lateral izquierdo, correspondiendo con la zona ocupada por la balaustrada, aparece el destino que depara a los navegantes: un frondoso paisaje vegetal presidido por un indígena rindiendo culto ante un tótem, otro en posición de ataque y una serpiente alada en actitud agresiva. Se recurre, de este modo, al repertorio iconográfico característico de la dictadura en el que los enemigos, en este caso el indígena como un ser salvaje e infiel, se convierten en una metáfora del enemigo contemporáneo de la dictadura.



Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad

El mural era un homenaje al pasado imperialista español y, en definitiva, a la idea de Hispanidad, un tema que encajaba a la perfección en la ciudad de Zaragoza, donde se encontraba la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, representante de la vertiente religiosa de este acontecimiento como patrona de la Hispanidad. El hecho de que fuera un asunto con importantes implicaciones ideológicas para el régimen nos induce a pensar que el tema fue quizá una sugerencia que las autoridades realizaron a Cañada puesto que, aunque fue un hombre conservador de profundas creencias religiosas, en su obra nunca manifestó reivindicaciones ideológicas. Esta posibilidad que apuntamos se ve en parte apoyada por unas declaraciones que Cañada realizó para la prensa en las que se inclinaba por el mural dedicado a la aviación, mientras que la prensa mostraba su preferencia por el descubrimiento de América:

> "¿Cuál de los dos cuadros le satisface a usted más? -preguntamos. A Cañada le gusta más el cuadro que representa la ofrenda de los elementos –aire, tierra, fuego y mar- a la Aviación. A nosotros nos parece mejor –sin que por esto no nos parezca magnífico el otro- el que simboliza las empresas descubridoras de los nuevos mundos cuando no había otras rutas que las del mar (…)"[29]

En cuanto a su valoración artística, hay que señalar que el mural tiene una fuerte presencia en el vestíbulo gracias a sus dimensiones, así como por la monumentalidad de los personajes que, sin embargo, adolecen de cierta sensación de pesadez por su estatismo y acartonamiento (postura recta sin movimiento en la mayor parte de los personajes) y la ausencia de elementos que contribuyan a dar dinamismo a la escena. Esta es la sensación que domina en la efigie de los Reyes Católicos o de Juan de Coloma, como se puede comprobar en la rigidez y falta de vivacidad que transmiten en su postura y ropajes. Esta fue la sensación que la obra causó también en su momento, cuando se señaló desde la prensa que "No así las figuras de los Reyes Católicos, pesadas, grises, amorfas, sin gracia alguna. Y lástima, porque precisamente la composición, al quebrar en las figuras centrales, arrastra al conjunto, malogrando en parte una obra que pudo ser definitiva."[30] Además de en los aspectos señalados, las carencias que muestra este mural se deben a la falta de interacción con el espacio en el que se localiza puesto que, aunque hay un intento adaptar la obra a los condicionantes arquitectónicos, no existe esta relación con el espacio circundante al desarrollar la escena de espaldas al espectador, lo que provoca que la pintura quede encerrada en sí misma y no llegue a relacionarse con su entorno.

Los elementos sometidos, una alegoría de la aviación

Si en la primera pintura se recurrió a un tema histórico, el segundo mural estuvo dedicado a la Aviación, un asunto profano como es el progreso del Hombre, que plasmó en una alegoría moderna basada en la iconografía clásica.

Boceto de Los elementos sometidos

La escena principal estaba protagonizada por el Aire, la Tierra, el Agua y el Fuego postrados ante un avión, como si se tratara de una especie de alianza entre la Naturaleza y la Tecnología, con la que la primera mostraba su colaboración con la segunda, para hacer posible el funcionamiento y correcto desarrollo de la misma: el aire impulsaba al avión por medio de su soplido; el fuego se representaba por medio de un hombre de fuerte anatomía que ofrece con sus manos el citado elemento; la tierra era una mujer de formas sinuosas y largo cabello, acompañada por dos niños que conducían una llama y un leopardo, hijos de la madre Tierra y símbolos de América; y por último, el agua encarnada en una mujer de aspecto azulado que surgía del mar y que alzaba entre sus manos una concha. Compositivamente, la pintura muestra una construcción espacial semejante a la anterior, aunque en este caso el resultado es mejor que el obtenido en el correspondiente al descubrimiento de América. Y es que, la monotonía visual del primero desaparece en favor de una escena algo más dinámica, gracias a la distribución espacial de las figuras y a la diferente concepción de cada una de ellas. En primer lugar, la representación de los personajes, con una anatomía de clara influencia escultórica, no se concentra en una zona concreta y reducida, como ocurría en el anterior, sino que se reparte a lo largo de toda la superficie, evitando caer en una composición plana y descompensada. Y en segundo lugar, la monotonía de la escena también se combate por medio de la aplicación de una gestualidad diferente en cada una de las figuras, un repertorio variado de posturas que por medio de las líneas abiertas y en diagonal que trazan permiten, a su vez, dar una mayor expresividad y dinamismo al conjunto.

El motivo principal de esta pintura es, tal y como se ha señalado al principio, las muestras de respeto que rinden los cuatro elementos a la aviación, pero a pesar de la aparente neutralidad de este asunto, el mural no está exento de interpretaciones

políticas. La más evidente es la imagen de progreso que pretende transmitir dentro del contexto de autarquía que por aquel entonces aún vivía el país, es decir, un mensaje de reafirmación de la autosuficiencia de España frente al aislamiento internacional, que entonces comenzaba a relajarse. Mucho más interesante resulta la segunda lectura que se puede extraer, asociada al viaje del avión *Plus Ultra*[31] desde Palos de La Frontera a Buenos Aires, entre el 22 de enero y el 10 de febrero de 1926, con Ramón Franco Bahamonde, Julio Ruiz de Alda y Miguélez, Juan Manuel Durán González y Pablo Rada Ustarroz. Aunque no se realizó durante la dictadura, este vuelo, que tuvo como principal protagonista al Comandante Ramón Franco Bahamonde, hermano del dictador, reunía una serie de concomitancias que le convertían en la versión contemporánea de la aventura emprendida por Colón: despegó de Palos de La Frontera, celebraron una recepción en el Monasterio de La Rábida y tenía como destino Buenos Aires. En definitiva, el viaje del Plus Ultra constituía la segunda gran llegada de los españoles a tierras americanas, esta vez a bordo de un avión, sobre la que se hizo especial propaganda, ahondando en el componente ideológico y sentimental del acontecimiento al compararlo con el descubrimiento de América y evocar el pasado glorioso del país[32].

Los elementos sometidos

Junto a todas las implicaciones ideológicas señaladas, estos dos murales representaban las dos caras de un mismo asunto, el viaje, para lo cual eligieron el que consideraban el más importante realizado por España, aquel que tenía como destino América. El mural del descubrimiento, encarnaba la idea de partida o

comienzo de un gran viaje, mientras que el dedicado a la Aviación se refería a la llegada o final del mismo. De esta forma, la obra tendría un doble sentido; por un lado, una visión politizada de los asuntos representados, en la que se exaltan las proezas del país; y por otro lado, un significado más civil, en el que se habla de una manera neutra del mundo del viaje y, por tanto, más apropiado para el lugar en el que se encuentran estos dos murales.

Conclusiones

La pintura mural en edificios oficiales de Zaragoza arrancaba con una obra en la línea del más puro academicismo, realizada con un lenguaje figurativo tradicional que no llegaba a transmitir el ánimo conquistador que emanaba un acontecimiento como el descubrimiento de América. Esta sería, salvo excepciones, la tónica dominante en el desarrollo de la pintura mural durante la dictadura en Zaragoza y en el resto del país; obras que carecieron, por lo general, de ambición artística y que adolecieron de un poso apático que no sintonizaba con el tono solemne de los asuntos tratados. Más que creaciones enfocadas desde el deseo de trascender, eran ejecuciones realizadas desde un academicismo que no aportaban novedad alguna al panorama artístico del momento. Se truncaban las aspiraciones de aquellos que reclamaban una pintura mural capaz de transmitir la grandeza de la nueva España, de ideologizar, de transmitir un sentimiento heroico, con el que insuflar de orgullo el espíritu nacional.

Notas

---

[2] Miembro del proyecto "Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Código HAR 2009-13989-C02-02), desde diciembre 2009 a diciembre 2012.

[3] LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p. 187.

[4] LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Sección de Arte, Madrid, 1991, pp. 856 y 867.

[5] FIDALGO FONTANET, Leonardo, "El Novecento, Mario Sironi y la "Revolución fascista" ", en *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, pp. 463-475.

[6] Los primeros alegatos emitidos desde posiciones fascistas a favor de la pintura mural se remontan a los años previos al estallido de la Guerra Civil, siendo Gecé unos de sus principales defensores a raíz de los contactos que éste mantuvo con Italia a comienzos de la década de los treinta, impresiones que dejó reflejadas en GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

[7] El interés de D'Ors por la pintura mural quedó reflejado en el Segundo Salón de los Once, organizado en 1944 y concebido como una muestra "orientada hacia la promoción de un renacimiento del Arte mural"; diez años antes de su celebración, ya fue presidente del primer Salon d'Art Mural celebrado en París. D'ORS, Eugenio, *Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España*, Madrid, M. Aguilar, 194-, p. 262.

[8] Op. Cit., GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte*…, p. 133.

[9] D'ORS, Eugenio, *Nuevo glosario*, Vol. III, Madrid, Aguilar, 1949, pp. 70-72.

[10] Op. Cit., D'ORS, *Mis Salones*…, pp. 262-263.

[11] Op. Cit., LLORENTE, *Arte*…, pp. 192-194.

[12] UREÑA PORTERO, Gabriel, "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos", en BONET CORREA, Juan Antonio (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 136-143 y 156-157.

[13] CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, p. 104.

[14] ABAD, Ángeles, *José Aguiar*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1991, p. 131.

[15] Op. Cit., LLORENTE, *Arte*…, p. 190.

[16] Op. Cit., UREÑA PORTERO, "La pintura mural…", p. 119.

[17] Op. Cit, CIRICI, *La estética*…, p. 48.

[18] CABRERA GARCÍA, Mª Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 20-29.

[19] GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ideas para una filosofía de la Historia de España*, Madrid, Rialp, 1957, p. 295.

[20] ENJUTO CASTELLANOS, Esther, *El pintor Stolz Viciano*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, Valencia, 2003, p. 235.

[21] Alejandro Cañada Valle (1908-1999) estudió Bellas Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Tras finalizar su formación regresó a Zaragoza donde inició su labor docente en el Colegio de la Sagrada Familia, el colegio de Maristas y el colegio de los Jesuitas, para posteriormente abrir una academia particular que se convirtió en el lugar de aprendizaje de buena parte de los futuros artistas aragoneses. Compaginó la labor docente con la creación artística, que se tradujo en un considerable número de pintura murales en templos de toda la geografía aragonesa. Para conocer más a fondo su figura, *Alejandro Cañada. Obras 1931-1992, Museo de Teruel 23 de abril-28 de mayo de 1995, Torreón Fortea-Museo Pablo Gargallo Zaragoza 5 de septiembre-1 de octubre de 1955*, Teruel, Museo de Teruel, 1995.

[22] SABATA SERRA, Xavier, A. Cañada. *Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991, p. 83.

[23] 22 L.T., "Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil", en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3.

[24] Esta utilización política y religiosa de la figura de los Reyes Católicos se puede observar también en la pintura realizada para la Basílica del Pilar por Ramón Stolz en 1952, dedicada a la conquista de Granada.

[25] 24 SUEIRO SEOANE, Susana (Comisaria), *Posguerra: Publicidad y propaganda (1939-1959)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, pp. 48-49.

[26] GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 113-134.

[27] CAÑADA PEÑA, Alejandro, SANCHO ROCAMORA, Manuel, VIDAL LLISTERRI, Darío, *Elogio en memoria del Ilustrísimo Señor Don Alejandro Cañada Valle Académico de número. Discursos leídos en sesión pública y solemne, el día 29 de febrero de 2000, por los Ilmos. Sres Académicos Don Manuel Sancho Rocamora, Don Darío Vidal Llisterri y Don Alejandro Cañada Peña*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2000, p. 6.

[28] Tal y como se señala en Op. cit., UREÑA PORTERO, "La nueva pintura…, p. 180, la publicación *Arriba* consideraba la obra de Vázquez Díaz como uno de los mejores ciclos dedicados al tema del descubrimiento: "A nadie le ha sido dado como a Vázquez Díaz buscar, en los fondos insobornables de la raza, las fiebres exaltadas de la empresa del Nuevo Mundo, haciendo poema su pintura".

[29] FUEMBUENA, Eduardo, "Electricistas, pintores, mueblistas y decoradores perfilan los últimos detalles", en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1950, p. 4.

[30] PUCK, "Pinturas murales de Alejandro Cañada para el aeropuerto de Zaragoza", en *Amanecer*, 14 de julio de 1950, p. 4.

[31] Ante las dificultades a la hora de interpretar correctamente determinados elementos, recurrimos a Juan Francisco Esteban Lorente, experto en iconografía, quien nos indicó la más que probable vinculación de este mural con el acontecimiento aéreo señalado. Desde aquí, agradecerle su ayuda y sabios consejos en este tema.

[32] Aunque las referencias son muy abundantes, seleccionamos los comentarios de un único artículo que consideramos muy ilustrativo del ambiente que se vivió, ANÓNIMO, "El "raid" de Palos de Moguer a Buenos Aires", en *Heraldo de Aragón*, 23 de enero de 1926, p. 1: "(…) el indestructible espíritu nacional de 1492 es el mismo que revive en 1926, eternamente alerta a las grandes vibraciones del

genio de la raza. (…) El alma nacional se siente conmovida. Sigue queriendo una España grande. Quiere ver resucitadas las antiguas hazañas, sacudiéndose de las miserias materiales y morales de postración. (…)". También con motivo de este vuelo, Carlos Gardel grabó un tango en 1928 donde se loaba la gesta de los españoles, haciendo de nuevo un paralelismo entre este viaje y el emprendido por Colón: "Desde Palos el águila vuela/y a Colón con su gran carabela/nos recuerda con tal emoción/la hazaña que agita todo el corazón"

Referencias

ABAD, Ángeles, *José Aguiar*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1991.

Alejandro Cañada. Obras 1931-1992, Museo de Teruel 23 de abril-28 de mayo de 1995, Torreón Fortea-Museo Pablo Gargallo Zaragoza 5 de septiembre-1 de octubre de 1955, Teruel, Museo de Teruel, 1995.

CABRERA GARCÍA, Mª Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

CAÑADA PEÑA, Alejandro, SANCHO ROCAMORA, Manuel, VIDAL LLISTERRI, Darío, *Elogio en memoria del Ilustrísimo Señor Don Alejandro Cañada Valle Académico de número. Discursos leídos en sesión pública y solemne, el día 29 de febrero de 2000, por los Ilmos. Sres Académicos Don Manuel Sancho Rocamora, Don Darío Vidal Llisterri y Don Alejandro Cañada Peña*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2000.

CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

D'ORS, Eugenio, *Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España*, Madrid, M. Aguilar, 194-.

D'ORS, Eugenio, *Nuevo glosario, Vol. III*, Madrid, Aguilar, 1949.

ENJUTO CASTELLANOS, Esther, *El pintor Stolz Viciano*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, Valencia, 2003.

FIDALGO FONTANET, Leonardo, "El Novecento, Mario Sironi y la "Revolución fascista" ", en *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, pp. 463-475.

FUEMBUENA, Eduardo, "Electricistas, pintores, mueblistas y decoradores perfilan los últimos detalles", en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1950, p. 4.

GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ideas para una filosofía de la Historia de España*, Madrid, Rialp, 1957.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Sección de Arte, Madrid, 1991.

L.T., "Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil", en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3.

PUCK, "Pinturas murales de Alejandro Cañada para el aeropuerto de Zaragoza", en *Amanecer*, 14 de julio de 1950, p. 4.

SABATA SERRA, Xavier, *A. Cañada. Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991.

SUEIRO SEOANE, Susana (Comisaria), *Posguerra: Publicidad y propaganda (1939-1959)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.

UREÑA PORTERO, Gabriel, "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos", en BONET CORREA, Juan Antonio (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

UN ESCAPARATE CIUDADANO DEL FRANQUISMO: ARTE PÚBLICO Y PLANIFICACIÓN URBANA EN LA PLAZA DEL PILAR DE ZARAGOZA

A CITY'S SHOP-WINDOW OF FRANCO'S REGIME: PUBLIC ART AND URBAN PLANNING IN THE PILAR SQUARE OF SARAGOSSA

Isabel Yeste Navarro*
Universidad de Zaragoza
iyeste@unizar.es

Abstract

This paper discusses the ambitious urban planning of the main square in the city centre of Saragossa, a great space endowed with religious and political symbolisms of great significance to Franco's dictatorship, although its monumental decoration experienced many upheavals, being its main outputs the Monument to the Fallen and the Monument to Goya.

Keywords:
Monuments, urban planning, Saragossa, Franco's Dictatorship

Resumen

Este artículo plantea los ambiciosos planes urbanos de la principal plaza en el centro histórico de Zaragoza, un gran espacio cargado de simbolismos políticos y religiosos de gran significación para la dictatura de Franco, aunque su decoración monumental experimentó muchas vicisitudes, siendo sus principales resultados el Monumento a los Caídos y el Monumento a Goya.

Palabras clave:
Monumentos, planificación urbana, Zaragoza, Dictadura de Franco

En el inicio de la Guerra Civil española, Aragón quedó dividido en dos mitades. Las tres capitales provinciales quedaron en zona insurgente, sin embargo, en el transcurso de la guerra su situación fue totalmente distinta en una y otra. Entre julio de 1936 y marzo de 1938, **Huesca** fue asediada por las fuerzas que, procedentes de Cataluña y de la cercana Barbastro, pretendían enlazar a través de un corredor que atravesaba la ciudad, con las fuerzas leales del norte del País. Su resistencia frente a los ataques y las destrucciones que sufrió la ciudad le otorgaron los títulos de Heroica e Invicta, los cuales fueron incorporados a su escudo. En **Teruel**, por su parte, se libró entre diciembre de 1937 y febrero de 1938 la llamada Batalla de Teruel. La ciudad cambió de manos en una contraofensiva inflexible, y tan constante como severo fue el frio (-18º) y la nieve. El resultado de todo ello fue que gran parte de sus edificaciones se vieron dañadas total o parcialmente. En líneas generales, era necesario reedificar algo más de un tercio de la superficie ciudadana. Teruel se convirtió en la ciudad mártir, una idea ésta que perduraría una vez concluida la contienda y que se convertiría en seña identitaria. Franco adoptó la ciudad en octubre de 1939, y así, la reconstrucción de la misma corrió a cargo de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.

Los rumores de que un grupo de generales se había sublevado en Melilla, llegaron a **Zaragoza** en la tarde del 17 de julio de 1936. Un día más tarde, en la madrugada del día 18, fuerzas de la Benemérita detenían a Ángel Vera Coronel, gobernador civil de la provincia, la legalidad republicana se derrumbaba en Zaragoza.[1] Paralelamente, el general Miguel Cabanellas, jefe de la 5ª Región Militar, firmó la declaración del bando de guerra, proclamado en la madrugada del domingo 19 por una compañía del Regimiento de Infantería nº 22.

Las elecciones generales del 16 de febrero de 1936 habían dado el triunfo en España a la coalición de izquierdas denominada Frente Popular, por un amplio margen de escaños. En Aragón, por el contrario, la diferencia entre los escaños obtenidos por las coaliciones de izquierda y de derecha resultó mínima. En la ciudad de Zaragoza, la izquierda triplicó a la derecha. Y teniendo estos resultados en cuenta y el hecho de que Zaragoza fuera uno de los núcleos más fuertes del sindicalismo anarquista, resulta complicado entender cómo el movimiento obrero y los partidos republicanos fueran incapaces de hacer frente al levantamiento armado. La explicación debe hallarse en la conjunción de varios factores: la obediencia militar, la ausencia de un vacío de poder que garantizó el mantenimiento de la legalidad, la división del movimiento obrero, la activa participación de la milicias civiles de Falange, el apoyo de los requetés jaimistas que llegaron desde Navarra y de los falangistas riojanos y la

inmediata eliminación de todos aquellos dirigentes políticos y sindicales, que pudieran intentar la reorganización de las fuerzas de oposición a los rebeldes.

La ciudad se convierte así en plaza fuerte de la España de Franco frente al republicanismo del levante y del centro de la península, y en una de las pocas ciudades industrializadas que inicialmente se sumaron al alzamiento. El 3 de agosto de 1936 es bombardeada la basílica del Pilar. Las bombas atravesaron las bóvedas de la iglesia o se incrustaron en el pavimento de la plaza, ninguna de ellas explotó. A pesar de que esto se explica fácilmente por razones físicas, muy pronto, la única explicación válida fue la de que una intervención directa de la virgen había propiciado el milagro. Se comenzó así también a considerar a la virgen del Pilar como figura protectora de Zaragoza y por extensión de España, eso sí, la España insurgente, por supuesto. Dentro de la idea de "cruzada de liberación" que aparece ya en las alocuciones de los generales Franco y Mola de agosto de 1939, resultaba extraordinariamente sugerente la teoría de que, al igual que se tomaba el 2 de enero como fecha para la venida en carne mortal a Zaragoza de la virgen del Pilar, también fue un 2 de enero la fecha de la caída de Granada y con ella, el fin de la Reconquista. "¿Coincidencias? No, Providencia", explicó monseñor Pedro Altabella.[2]

Siete meses más tarde se repitieron los bombardeos y, de nuevo, los sectores más afectados se situaban en los alrededores de la plaza del Pilar –centro neurálgico de la vida ciudadana– y las estaciones del ferrocarril.

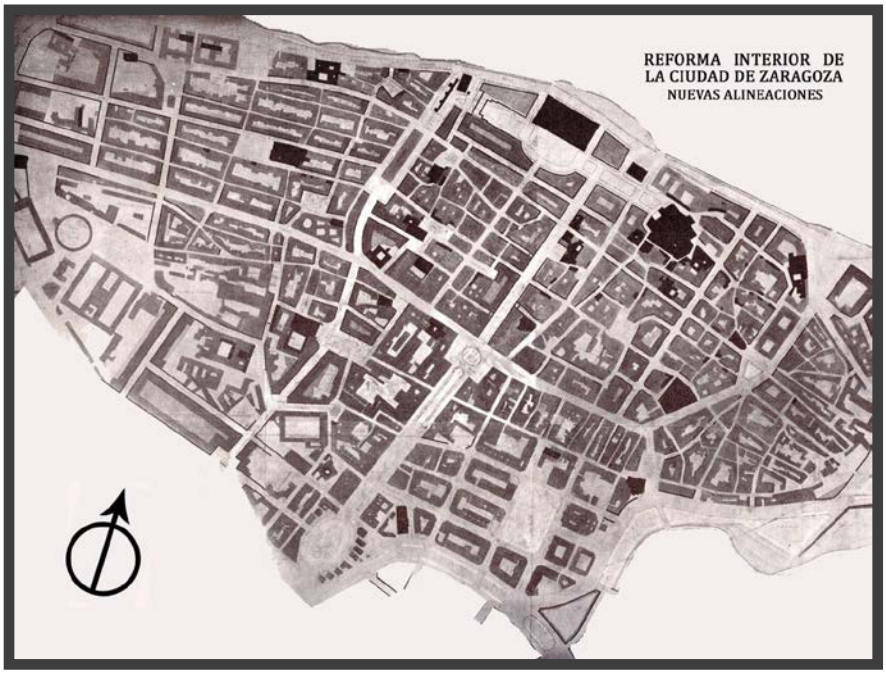
Bombardeos en torno a la plaza del Pilar de Zaragoza

Durante el conflicto, la economía zaragozana se reorientó hacia las "necesidades" de guerra. Se incentivaron las industrias agroalimentarias, aquellas que mayor tradición tenían en la ciudad, e igualmente, sectores como los del textil y calzado y el metal se militarizaron y alcanzaron una pujanza que nunca habían alcanzado hasta ese momento. Este incremento de producción industrial produjo un cierto crecimiento

económico, lo cual se tradujo en un aparente ambiente de normalidad e incluso una cierta euforia en la que vivía la ciudad.

Tras la Guerra Civil española, Zaragoza se convirtió, en cierta manera, en un símbolo identificado con el nuevo régimen. Franco se dirigió desde Zaragoza a toda la Hispanidad el 12 de octubre de 1939 con motivo de la celebración del primer Día de la Raza. Igualmente, en enero de 1940, se celebró con gran solemnidad el XIX Centenario de la Venida de Virgen en *carne mortal* a Zaragoza. Unos 20.000 jóvenes peregrinaron a la ciudad de Zaragoza —fuentes contemporáneas elevan la cifra a más de 130.000— y la plaza del Pilar, lugar de concentración para los peregrinos, se "quedó pequeña" para darles la acogida necesaria. Una plaza que se convirtió en el centro de las celebraciones y que de esta forma retomó un valor de centralidad que la ampliación de la ciudad hacia el Sur le había hecho perder.

Por otra parte, el hecho de haber quedado ya lejos de los principales frentes de guerra en 1937 y la falta de considerables pérdidas materiales, hizo que la ciudad acometiera una posguerra de miseria y racionamiento con un inicial optimismo que se tradujo en la redacción de ambiciosos proyectos urbanísticos. En 1938, el Ayuntamiento encargó a los técnicos municipales la elaboración de un Plan General de Ordenación Urbana de la ciudad, plan que fue finalmente redactado por el Arquitecto Municipal José de Yarza —con la colaboración de los arquitectos Regino Borobio y José Beltrán— en 1943. A este plan general se incorporó el Plan de Reforma Interior, que en octubre de 1939 habían redactado los también arquitectos municipales ya mencionados Beltrán y Borobio.



Plan de Reforma Interior de 1939 de Zaragoza (Regino Borobio y José Beltrán)

Este plan proponía un buen número de grandes reformas que habían de dotar a Zaragoza de una imagen renovada, en ocasiones a costa de la pérdida de un patrimonio histórico-artístico imposible ya de recuperar. Junto a estos grandes proyectos, pequeñas rectificaciones en los trazados o ligeros esponjamientos en el interior de las antiguas tramas urbanas, completaban un plan de reforma que, a partir de un planteamiento es exceso simplista, "resolvía" sobre el papel los problemas de la ciudad. Junto a principios racionalistas tendentes a la consecución de una urbe moderna a partir de la creación de amplias avenidas flanqueadas por modernos edificios que permitieran la fluidez del tráfico, se incorporaba un concepto de lo urbano que proponía la creación de enormes escenografías en las que las zonas renovadas ocultaran aquellas otras que, consideradas de menor trascendencia o representatividad, habrían de sumirse en un proceso de deterioro imparable. Era quizá una peculiar aplicación de las teorías palladianas, en las que se proponía que las calles más concurridas fueran tratadas de tal manera, que hicieran creer que esa amplitud y belleza correspondía también a las otras calles ciudad la ciudad.

Entre las reformas proyectadas destacaba de manera especial por su valor emblemático, la formación de la llamada avenida de Nuestra Señora del Pilar, remodelación de la antigua plaza del Pilar y zonas adyacentes.

Hasta fines del siglo XIX, la plaza del Pilar no era sino un espacio tradicional heredero de la transformación de los viejos fosales situados en uno de los hastiales de las iglesias medievales. La conversión del antiguo templo de origen mozárabe de Santa María en la actual basílica barroca de Nuestra Señora del Pilar, se hizo con la creación de un espacio representativo al Sur de la misma, la ya citada plaza del Pilar. A mediados del siglo XIX y siguiendo las pautas de progreso dictadas por otras ciudades europeas, se llevó a cabo entre el Coso y la plaza del Pilar, la apertura de la calle Alfonso, la cual alteró notablemente la fisonomía de la zona, creando uno de los espacios burgueses por excelencia de la ciudad antigua. La razón primordial que, aparentemente, justificó la reforma fue la necesidad de crear una vía procesional hacia el templo del Pilar, no obstante, y ya desde el principio, la vocación comercial y de espacio de relación de la calle caracterizaría su visión para los zaragozanos.

Plazas de Huesca, del Pilar y de la Seo hacia 1928

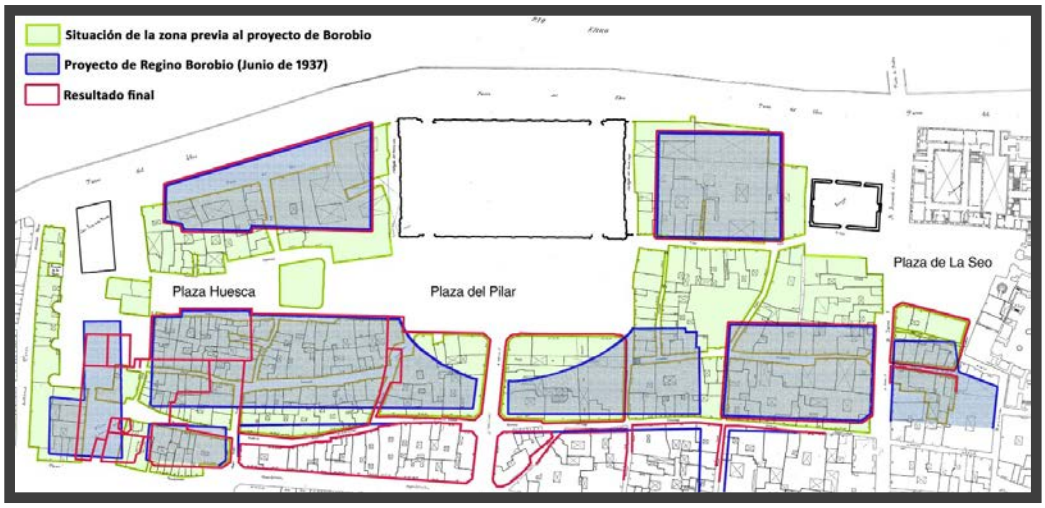
Así conformada, la plaza del Pilar era un espacio construido a la medida del templo del que tomaba su nombre. Tenía una superficie equivalente a la de la planta de la iglesia y en ella se establecieron una serie de garitas en las que se vendía pescado los días de cuaresma, y los viernes y sábados restantes –la plaza del Mercado se situaba sin embargo en donde en la actualidad se levanta el edificio del Mercado Central—. También se llevaban a cabo ventas de muebles e inmuebles y a lo largo del siglo XVII justas, torneos, fuegos artificiales, toros y otros divertimentos de la época. A mediados del siglo XIX y en cierto modo, para que la plaza quedara "a la altura" de la recientemente abierta calle Alfonso, aquella fue ajardinada, convirtiéndose así en uno de los espacios de relación por excelencia de Zaragoza. Junto a ésta y casi como un espacio residual de la misma, se hallaba la plaza de Huesca.

La plaza de la Seo presentaba una superficie menor. Era un espacio arbolado en el que la fachada de la catedral zaragozana se erguía espléndida dominándolo. En su interior, se emplazaba desde 1863 la fuente de la Samaritana –en la actualidad instalada en la plaza del Justicia—, de la que se tomaba agua de boca y alrededor de la que transcurría una intensa vida ciudadana.

Entre estas plazas transcurría una tupida red de callejas a las que se asomaban inmuebles edificados mayoritariamente entre los siglos XV y XVIII.

El valor altamente representativo que adquirió el templo del Pilar tras el alzamiento de julio de 1936, hizo que las manifestaciones públicas llevadas a cabo en su entorno se multiplicaran. Se manifestó entonces la conveniencia de crear un espacio urbano de suficiente amplitud como para permitir la reunión de las grandes multitudes que

acudieran al templo con motivo de asistir a diversos actos religiosos que en él se llevaran a cabo. Igualmente se pensó que este espacio podría albergar también, las manifestaciones patrióticas celebradas en la ciudad.



Proyecto de avenida de Nuestra Señora del Pilar (Regino Borobio, junio de 1937)

De esta forma, en junio de 1937, el arquitecto municipal Regino Borobio redacta el proyecto de avenida de las Catedrales o de Nuestra Señora del Pilar, en el que se proponía la creación de un espacio unitario entre los templos de San Juan de los Panetes y la Seo, uniendo así las plazas de Huesca, del Pilar y de la Seo, y eliminando todas las manzanas intermedias que se levantaban entre ellas y que las conformaban, construyendo en su lugar nuevas manzanas. Se creaba así una superficie de 50 metros de anchura por unos 500 metros de longitud, con un ensanche elíptico frente al templo del Pilar. Cerrada visualmente en el extremo occidental por el Altar de la Patria y en el oriental por la catedral de la Seo.

Para Borobio, la avenida de Nuestra Señora del Pilar reunía las características de plaza y de calle. Como plaza había de ser lugar de concentración de grandes multitudes, como calle se diseñó para conducir el tráfico entre el Puente de Piedra y el centro de la ciudad. Al proyectar las calzadas y andenes del nuevo espacio urbano se tuvo en cuenta su doble función, y así, ésta se localiza preferentemente en zonas diferentes de la plaza. La primera se localiza frente al templo del Pilar y junto al Altar de la Patria, y la segunda, hacia la Seo, en torno a la calle de Don Jaime. La zona situada junto al Altar de la Patria quedaba vetada al tráfico rodado. Frente a la prolongación del paseo de la Independencia –la cual había de concluir en la plaza en un punto situado entre el templo del Pilar y el edificio de la Lonja— se dejaba un amplio espacio destinado al estacionamiento de vehículos.

Cuando el proyecto fue remitido para su aprobación a la Dirección General de Arquitectura (Ministerio de la Gobernación), Pedro Bidagor redactó un informe con fecha 25 de octubre de 1941, en el que propuso la sustitución del ensanchamiento

elíptico frente al templo del Pilar por un retranqueo recto, al considerar que este último se correspondía mejor con la tradición española que la curva. Bidagor apuntó también la posibilidad de que la plaza resultara demasiado grande para la escala de los edificios que la componían, desproporcionada en la relación anchura-largura y "…desamparada por la ausencia de todo elemento ornamental o de vegetación". Convenía, según él, establecer ámbitos diferentes en el conjunto de la plaza, paliando así su desproporción y dotando a las construcciones que la conformaban de una escala adecuada a su tamaño.

La pavimentación de la plaza se desarrolló como una segunda fase del proyecto y las indicaciones de la Dirección General de Arquitectura como una tercera.3 Propuesta en 1949 y debido a la necesidad de contratar una operación de préstamo con la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, no se llevaría a cabo hasta 1954, año en el que había de celebrarse en la ciudad el Congreso Mariano.

La nueva plaza quedaba conformada por los antiguos edificios del Pilar, la Seo, el Palacio Arzobispal y la Lonja, junto a los que se sumaban nueve nuevas manzanas. Las expropiaciones para llevar a cabo el proyecto comenzaron inmediatamente, no obstante, el alto costo de algunas de ellas, especialmente las de más reciente construcción situadas en la embocadura de la calle Alfonso, frente a la basílica, hicieron que, si bien se "despejó" con relativa rapidez el interior del nuevo espacio proyectado, la consecución de su perímetro se realizó mucho más lentamente, tanto, que únicamente se construyeron parcialmente cinco nuevas manzanas, manteniéndose en pie antiguos edificios expropiados, que un nuevo Plan General de Ordenación Urbana en 1968 mantuvo y realizando finalmente una operación de sutura entre las viejas y nuevas manzanas que se llevaría a cabo ya en los años 80 del siglo pasado. Las nuevas construcciones fueron destinadas en una pequeña parte a usos residenciales y a albergar la Casa Consistorial, el Gobierno Civil, los Juzgados, la Hospedería del Pilar y el Colegio de Infantes, entre otros.

Plaza del Pilar en 1954

En la redacción del proyecto se concedió gran importancia al tratamiento exterior que había de darse a las nuevas edificaciones. Para lograr cierta uniformidad en el conjunto, se fijaron una serie de condiciones que partían del intento de armonizar los nuevos edificios con los ya existentes. Así, las nuevas construcciones debían constituir un marco apropiado para estos edificios antiguos, "realzar su belleza sin intentar eclipsarla" y formar un conjunto urbano en el que ningún edificio destacara frente al contiguo. Considerando estas premisas, se fijaron unas normas muy rígidas en cuanto al aspecto exterior de las construcciones[4]: veinte metros de altura, porticadas con piedra de la Puebla en planta baja y recercados de huecos y ladrillo ordinario en el resto, sin que se construyeran miradores en fachada y con cubierta de teja árabe sobre la que no permitía construcción alguna.

La práctica totalidad de las mismas sigue el modelo impuesto por el primer edificio que se construyó en la plaza, la Hospedería del Pilar, obra del propio Borobio, en colaboración con su hermano José y fechada en agosto de 1939. Encuadrar este edificio en un estilo determinado resulta, al menos, complicado. Desde un punto de vista formal, no difiere esencialmente del edificio proyectado también por los Borobio en 1936 para la Confederación Hidrográfica del Ebro, el cual, adecuándose a formas cúbicas netas y desornamentadas, es considerado como un buen ejemplo del Movimiento Moderno en Zaragoza.[5] El funcionalismo y la sobriedad ornamental se convierten en emblema de ambos edificios, aspectos éstos que, por otra parte, caracterizan la arquitectura zaragozana a lo largo de la historia. Así pues, partiendo de la adscripción, por otra parte dudosa, del edificio de la Confederación al llamado Movimiento Moderno, debemos pensar que uno de los lugares emblemáticos para

el régimen, si no a nivel nacional, si al menos a nivel regional, se construyó en base a una línea de continuidad con la arquitectura anterior, rechazada por los teóricos del nuevo estado que propugnaban una vuelta a la arquitectura clásica frente al "cubismo y racionalismo de Le Corbusier, de la Bauhaus y de todos los judíos del mundo".[6]

Hospedería del Pilar (Regino y José Borobio, 1939)

Uno de los edificios más representativos de la plaza fue sin embargo el destinado a Casa Consistorial. Se construyó situado entre el templo de Nuestra Señora del Pilar y la Lonja de la ciudad. La antigua Casa de la Ciudad, también llamada del Puente, se construyó en el siglo XIII en la parte posterior del edificio de la Lonja y junto a la Puerta del Puente. A mediados del siglo XIX, la situación de la construcción resultaba cercana a la ruina. Se propusieron así una serie de nuevos emplazamientos para la misma, sin embargo, la situación de las arcas municipales no permitían iniciar una nueva construcción.

A comienzos de 1912, la vieja Casa del Puente presentaba tal estado de ruina que hubo que desalojarla de forma inmediata. El Consistorio hubo de buscar un inmueble en el que instalar sus dependencias. El lugar elegido fue finalmente un edificio de propiedad municipal, construido en 1890 en la plaza de Santo Domingo –extremo occidental del centro histórico de la ciudad—, sobre el solar que antiguamente ocupaba el Convento Real de Predicadores de Santo Domingo.

En 1921, la necesidad de construir una nueva Casa Consistorial resultaba ineludible. Y así se acordó hacerlo en un solar de la plaza de los Sitios, centro rector de la urbanización de la antigua huerta de Santa Engracia y uno de los lugares de mayor prestigio de la nueva Zaragoza. La conveniencia de dicho emplazamiento venía subrayada por la proximidad del mismo a la plaza de Aragón, lugar que los ensanches hacia el Sur de la ciudad estaban convirtiendo en el nuevo centro de la misma, y por la facilidad y amplitud de comunicaciones que la citada plaza de los Sitios permitía.

El proyecto para la nueva Casa Consistorial fue realizado por el arquitecto municipal Miguel Ángel Navarro en 1924. Sin embargo, la idea de construir una nueva Casa Consistorial quedó aparcada al comenzar la Guerra Civil española. Una vez concluida ésta y redactado el proyecto de Borobio para la unión de las plazas del Pilar y de la Seo, los intrincados callejones que componían la zona dieron paso amplios espacios sin construir. Fue entonces cuando se pensó en levantar el edificio en la plaza de Pilar, junto a inmuebles de carácter monumental y en el lugar en el que se situaba el centro tradicional de la ciudad.

Para su construcción se convocó en 1941 un concurso nacional. El anteproyecto ganador iba firmado por los arquitectos Mariano Nasarre y Alberto de Acha, con la colaboración del arquitecto zaragozano Ricardo Magdalena Gayán. El edificio había de construirse entre el templo del Pilar y la Lonja y debía, según se especificaba en las bases del concurso, armonizar con los edificios que componían la plaza del Pilar. Esta adecuación al entorno permitía optar por tres modelos: el marcado por la Hospedería del Pilar y seguido por los nuevos edificios construidos tras el proyecto de Borobio, el del Pilar y el de la Lonja. Optar por el primero implicaba que el edificio del Ayuntamiento, pudiera llegar a confundirse con los restantes y perder parte del protagonismo que por su función debía tener. Tomar como modelo el templo del Pilar, resultaba bastante difícil por la falta de equivalencia entre el carácter religioso de éste y el civil de la Casa Consistorial, por otra parte, podía quedar eclipsado frente a las gigantescas dimensiones del templo. Parecía pues, que el modelo idóneo a seguir era el del edificio de la Lonja, construcción también de carácter civil, junto a la cual habían estado mucho tiempo las llamadas Casas del Puente, sede de la Corporación Municipal, y representación de un estilo, el renacentista, de gran arraigo local y con magníficos ejemplos en la ciudad. Así, se adoptó formalmente el esquema presente en esta última, como complemento los dinteles de los balcones se hacían coincidir con la cornisa baja del templo del Pilar. El proyecto inicial presentaba dos construcciones anejas, que permitían una comunicación directa con los edificios del Pilar y de la Lonja a través de pasos elevados sobre arcos. Estos accesos, no obstante, no llegaron a realizarse.7 Se proyectó realizar totalmente en ladrillo, siguiendo así las pautas de la tradición arquitectónica local y evitando el uso de materiales de gran riqueza que pudiera ensombrecer, aunque fuera parcialmente, la grandeza de los edificios inmediatos.

El 2 de enero de 1946, el arzobispo de Zaragoza, Rigoberto Doménech, colocaba solemnemente la primera piedra de la nueva Casa Consistorial. Las obras, sin embargo, no se realizaron inmediatamente, ya que, por falta de presupuesto, tuvieron que ser suspendidas en diversas ocasiones.8 Con motivo del Congreso Mariano celebrado en la ciudad en 1954 y de la visita del general Francisco Franco se completó la fachada principal a la plaza. En noviembre de 1958 se cubrieron aguas y, finalmente, y tras la colocación en dicha fachada principal de las figuras de San

Valero, obispo y patrón de Zaragoza, y el Ángel Custodio de la ciudad, las obras quedaron concluidas en 1965. Un año más tarde se culminó el traslado de las oficinas al nuevo edificio.

Casa Consistorial (Mariano Nasarre, Alberto de Acha y Ricardo Magdalena Gayán, 1941-1965)

El edificio resultante pretendía asumir el pasado de la ciudad a través de la conciliación entre el respeto al edificio renacentista contiguo, la tradición mudéjar aragonesa del ladrillo y la monumentalidad, mínimamente funcional, requerida por las circunstancias del momento. La réplica, prácticamente exacta, de cornisas, ménsulas y canecillos refleja, no obstante, una falta de creatividad que es preciso reseñar y que lamentablemente se haría constante en numerosos ejemplos arquitectónicos de la época.

Otra construcción de interés y representatividad dentro de la plaza del Pilar es el edificio del Gobierno Civil. Construido en la manzana número 3 del proyecto de Borobio, se situaba frente a la Casa Consistorial y en la conclusión de la proyectada prolongación del paseo de la Independencia. Fue por esta localización en la plaza, por lo que, para no entrar en competencia ambas fachadas, la del Gobierno Civil se abrió a la prolongación del paseo. En junio de 1948 comenzaron las obras, según proyecto de los arquitectos Regino y José Borobio. Al mismo tiempo se iniciaron los trabajos de explanación de la zona contigua en donde habría de concluir la prolongación del paseo de la Independencia. La apariencia exterior del edificio se adecua a las directrices fijadas para las nuevas construcciones de la plaza del Pilar y así se construyó porticado, con balconada corrida en la planta primera y ventanas recercadas en las restantes. En la fachada principal, sobre la puerta de acceso y el balcón central que la culmina, se colocó el escudo de España con el águila de San Juan, lo cual denota su condición de edificio público. La construcción se concluyó en

mayo de 1958, aunque finalmente, al no concluirse la prolongación del paseo de la Independencia ésta quedó de alguna manera *deslucida*, ya que su fachada principal se abre ante un espacio “apéndice”, durante mucho tiempo lugar de “aparcamiento espontáneo” y hoy parcialmente “escondido” tras la Oficina de Información turística.

Gobierno Civil (Regino y José Borobio1948)

La plaza se cerraba en su extremo occidental por el llamado Altar de la Patria. Un ejemplo de arte público verdaderamente interesante para comprender aspectos de carácter artístico e ideológico. La propuesta de erigir un monumento a “los héroes y al ejército salvador de España”9 surgió a partir de una moción del concejal Aurelio Grasa, en la sesión plenaria de 26 de agosto de 1936. En ella, se manifestó igualmente, la conveniencia de que dicho monumento se levantara en la plaza del Pilar, centro de peregrinación nacional. El proyecto se fue posponiendo hasta el momento en que concluyó la Guerra Civil. De nuevo a propuesta de un concejal, en este caso Manuel Campos, la moción fue tomada en consideración: construcción “grandioso monumento” perpetúe participación Aragón en la “liberación” de España. El lugar propuesto sin embargo fue al final de la entonces Gran Vía, hoy Fernando el Católico, un espacio situado a la salida de la ciudad y escasamente urbanizado.10

La idea, no obstante, no llegó a ponerse en marcha hasta que en el Pleno Municipal de 20 de marzo de 1942, se aprueban las condiciones que habían de regir un concurso de anteproyectos para la construcción del Altar de la Patria. Dichas bases habían sido redactadas por encargo del alcalde de Zaragoza, Francisco Caballero y remitidas, dos días antes, por la Dirección Municipal de Arquitectura.11 En esta misma sesión plenaria, se sancionó igualmente la moción presentada por el concejal Casimiro Romero, en la que proponía sustituir la denominación de Altar de la Patria por la de "Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada".

Estas bases, como era preceptivo, aparecieron en el Boletín Oficial de la Provincia de Zaragoza, sin que en el plazo señalado se formulara a tal efecto reclamación alguna.12 Entre las condiciones que estas bases imponían, podemos destacar las siguientes:

1. Los proyectistas tenían absoluta libertad para elegir el estilo arquitectónico que consideraran más adecuado, siempre y cuando, éste fuera acorde a la estructura general de la plaza del Pilar y a las fachadas de piedra de los edificios entre los que había de encuadrarse.
También se debía tener que, en la parte posterior del monumento, debía crearse una plaza limitada por éste, San Juan de los Panetes y las Murallas Romanas, y en la que debía estudiarse el emplazamiento de la estatua de Augusto, cuya fotografía se adjuntaba. Esta estatua es una copia en bronce del Augusto de Prima Porta, regalada por Mussolini al Ayuntamiento de Zaragoza, al igual que a todas las ciudades fundadas por Octavio.

2. El monumento conmemorativo "de la guerra de liberación de Zaragoza" tenía la doble finalidad de dar presencia a los caídos y concretar la alegría por la victoria.

3. El monumento había de responder al espíritu católico que, se entendía, había presidido nuestra historia y caracterizado el Movimiento, así pues debía estar presidido por la cruz, quedando en lo demás en libertad el proyectista para recoger ese espíritu.

4. Otro carácter del monumento había de ser el que sirviera de encuadramiento y presidencia de todos los actos patrióticos que se celebraran en Zaragoza.

5. Finalmente, el monumento debía separar, sin aislar, las plazas del Pilar y de Augusto.

Estas condiciones tenían un carácter más ideológico que estético, ya que, mientras el estilo del monumento quedaba supeditado a la elección del proyectista, su espíritu quedaba perfectamente definido.

La pretensión de cerrar la plaza sin aislarla obligaba a optar por una estructura compacta que, sin embargo, estuviera abierta por grandes vanos de comunicación que la pusieran en relación con la plaza situada en la parte posterior del monumento.

A este concurso se presentaron tres anteproyectos redactados por los siguientes arquitectos: José Paz Shaw y Félix Burriel (Zaragoza); Santiago Lagunas Mayandía y Manuel Martínez de Ubago (Zaragoza); y Enrique Huidobro Pardo, Luis Moya Blanco, Ramiro Moya Blanco y Manuel Álvarez Laviada —Escultor— (Madrid).

En las memorias que acompañan estos proyectos se justifica la elección de unos motivos u otros. Para Paz y Burriel, la única forma posible, dada la ubicación del monumento en la plaza, era la de un frontal calado que aun rematando la perspectiva no supusiera un verdadero cierre físico. El monumento gira en torno a la

tumba, elemento que simboliza a los caídos por la patria. La fachada posterior se realiza más movida, lo cual huye de la monotonía, sin quitar severidad, además de ennoblecer el conjunto. Las esculturas que se colocan en el monumento son, según su autor, fáciles de reconocer por la ciudadanía: la patria recogiendo al caído (arriba centro) entre los atributos de la guerra (arriba izquierda) y el trabajo (arriba derecha), los soldados que van a la guerra (relieve izquierda) y la alegría del gentío tras la victoria (relieve derecha).

1er Concurso, anteproyectos nos 1, 2 y 3

Santiago Lagunas y Manuel Martínez de Ubago entendían que la cruz debía constituirse como centro y punto focal del monumento. Que se hiciera presente "el sacrificio de nuestros muertos" y que la idea de la alegría por la victoria quedara subordinada a ésta presencia. Un monumento sobrio, de carácter "militar y viril" y en donde el alma se eleve. Una estructura arquitectónica, según sus autores, cercana al barroco, un estilo que revela la poderosa presencia del templo del Pilar y que se convierte en "una invención española" original y vigorosa, como también lo es el "gótico y el mudéjar". Como elementos adelantados, dos figuras de bronce, dos "soldados españoles" —aunque más bien parecen soldados alemanes— que custodian el acceso a la gran escalinata central, flanqueada por dos leones "barrocos", representados "sin amaneramiento, pero con profundo sentido humano". Los pórticos de los edificios laterales se cierran, sobre sus muros, portabanderas, el yugo y las flechas, el fascio littorio y la esvástica, esta última dos veces y ambos símbolos, como evocación a "los camaradas españoles de la División Azul caídos gloriosamente en Rusia y los camaradas alemanes e italianos muertos en España" en la Guerra Civil —la guerra mundial todavía no había acabado—. Sobre los muros del monumento, el Víctor, "tan profundamente expresivo y español". En la parte posterior se creó una "plazoleta de carácter histórico-popular envuelta en la idea de contemplación y reposo". La parte baja del monumento se concibe con una arquería de triple arco que cierra la doble logia, en cuyo centro se coloca la figura de Augusto, todo ello con un marcado estilo italianizante cercano al renacimiento toscano.

El tercero de los anteproyectos estaba firmado por Enrique Huidobro, Luis y Ramiro Moya y Manuel Álvarez. Fue el único presentado por arquitectos no aragoneses. Entienden que en un lugar como la plaza del Pilar y para un monumento que había de perpetuar "un hecho glorioso de la historia de España", la única arquitectura posible era la clásica, prescindiendo de cualquier elemento que evocara los modelos

de la arquitectura moderna. En este sentido es preciso recordar que fue Luis Moya quien, al escribir sobre la arquitectura en Madrid, expresaba su rechazo frontal hacia la arquitectura del llamado movimiento moderno.13 Eligen así como modelo —según sus palabras—, diversas construcciones que, con fines análogos, se erigieron en Europa durante la Contrarreforma y más concretamente en la Puerta Zaragoza de Bolonia, de gran belleza arquitectónica según Moya. Una Puerta, por otra parte, totalmente transformada en 1859 por Enrico Brunetti, quien le dio un cierto aire neomedievalista, que bien poco tenía que ver con aquella puerta que se levantó a finales del siglo XIV14 y remodeló en el XV. Señalan igualmente, dos ideas fundamentales que presidieron la elaboración del diseño: la del triunfo —a través de los símbolos guerreros— y, sobre todo, la de lo religioso —a partir de la colocación de grupos escultóricos que representan escenas de la pasión y de la presencia de la cruz, motivo principal del monumento—.

El Jurado, constituido por Francisco Caballero (Alcalde), Fernando Solano (Concejal), Joaquín Maggioni (nombrado por COAR), José de Yarza (Arquitecto Municipal) y Casimiro Lanaja (designado por los arquitectos inscritos en el concurso), redactó sendos informes en los que se analizaba y valoraba la calidad y adecuación de los anteproyectos presentados. En función de las condiciones que disponían las bases dictadas para el concurso, se tomaron como elementos valorativos fundamentales para establecer el orden de ganadores, aspectos como: el estilo y la adecuación al espacio (b); dar presencia a los caídos y reflejar la alegría por la victoria (c); reflejar el espíritu católico (d); servir como marco a las manifestaciones patrióticas (e); y separar sin aislar las plazas del Pilar y de Augusto.

En estos informes se señalaba la falta general de adecuación de los citados anteproyectos a las condiciones exigidas por las bases del concurso.15 Tomando estos informes en consideración, el jurado acordó dejar desierto el 1er premio, conceder el 2º premio al anteproyecto nº 3, el 3º premio al anteproyecto nº 2 y una Mención Honorífica al anteproyecto nº 1.

El 24 de octubre de 1942, la Comisión de Fomento, reunida en Sesión Permanente propuso al pleno del Ayuntamiento la convocatoria, en el plazo de dos meses, de un nuevo concurso en el que se mantuvieran las bases del anterior. Dicha propuesta se aprobó en sesión plenaria en diciembre del mismo año.[16]

A este 2º concurso se inscribieron un mayor número de anteproyectos: 1.— José Romero Rivera (Zaragoza); 2.— Agustín Loscertales Mercadal (Zaragoza); 3.— Miguel Fisac Serna (Madrid); 4.— Eduardo Lagunilla Plandolit (Zaragoza); 5.— Enrique Huidobro Pardo, Luis y Ramiro Moya Blanco y Manuel Álvarez Laviada (Madrid); 6.— Manuel Ambrós Escanellas (Madrid); 7.— Federico Faci Iribarren y Juan del Corro Gutiérrez (Madrid); y 8.— Alejandro de la Sota Martínez, Javier Lahuerta Vargas y Ricardo Abaurre Herreros de Tejada (Madrid). Sin embargo, los nos 6 y 8 quedaron finalmente excluidos por no presentar el anteproyecto a tiempo.

En cuanto al Jurado y con respecto al concurso anterior, tan sólo se modificó uno de sus miembros, el vocal designado por los arquitectos inscritos en el concurso, quien en esta ocasión resulto ser el madrileño, Mariano Nasarre Auderá. En un primer análisis, se eliminaron por inadecuados los nos 2, 3 y 4, considerando que los tres anteproyectos restantes resolvían con mayor o menor acierto los problemas que se planteaban en las bases del concurso. Aunque, el nº 1 no resolvía el cierre perspectivo de la plaza y el nº 7 no reflejaba la alegría por la victoria, ni resolvía la comunicación de las dos plazas a través de los pasos laterales.

2º Concurso, anteproyectos nos 1, 2 y 3

2º Concurso, anteproyectos nos 4, 5 y 7

Así, reunido el Jurado en el edificio del Teatro Principal a 24 de marzo de 1943 acordó por unanimidad otorgar el 1er premio al anteproyecto nº 5, conceder el 2º premio al anteproyecto nº 7 y el 3º premio al anteproyecto nº 1.

En el acta se hacía constar la calidad del anteproyecto ganador, con una composición agradable y proporcionada, expresando “con gran vitalidad la alegría por la Victoria y la presencia de los Caídos”, y dando perfecta cabida a la estatua de Augusto, no obstante, se advierte que, al desarrollar el proyecto definitivo, sus autores debían mejorar sus características, solucionando los defectos que en dicho anteproyecto se habían constatado. Esto es: la desproporción de los grupos escultóricos sobre los pasos laterales y lo superfluo que resultaba el “motivo central de baldaquino ornamental con la Imagen de la Virgen del Pilar”.

No se encuentran en los archivos municipales los expedientes relativos a los anteproyectos presentados al segundo concurso de anteproyectos para el Monumento a los Caídos, apenas unas láminas reflejan la forma de estos anteproyectos y, únicamente, cuatro folios mecanografiados hallados entre los

fondos del Ministerio de Cultura del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, nos dan algún dato acerca del anteproyecto ganador. 17

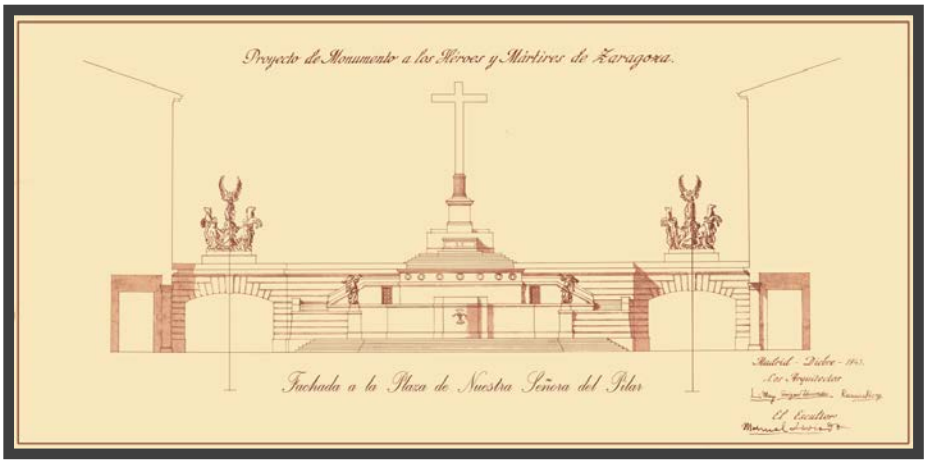
Este anteproyecto, muy similar al anteriormente presentado al 1º concurso de anteproyectos para el Monumento a los Caídos, seguía, según sus autores, los cánones dictados por la arquitectura clásica tradicional española y tomaba como ejemplos a seguir los altares, arcos triunfales y tribunas elevadas que, con motivo de canonizaciones, entradas de reyes, triunfos y otras causas análogas, se alzaron en España entre los siglos XVI y XVIII. Está concebido a manera de inmenso retablo que culmina la perspectiva de la plaza. El cuerpo central se destacaba por medio de una gran cruz sobreelevada, enmarcada por un frente mural cóncavo a modo de hornacina. El monumento se completaba con la incorporación de urnas funerarias, figuras aladas, falsos cortinajes, etc. Se pretendía así huir de los estilos provinciales o regionales, ya que, según sus autores, la obra tenía un sentido no sólo nacional sino también internacional.

A pesar de la relación que se establece entre este monumento y los arcos triunfales españoles de época moderna, quizá su precedente real resulte más cercano cronológica y geográficamente. En 1938, el arquitecto Luis Moya, en colaboración con el escultor Manuel A. Laviada y el militar vizconde de Uzqueta, concibió su "Sueño arquitectónico para una exaltación Nacional".18 En él se propone la plasmación de conceptos tales como la exaltación fúnebre, la idea triunfal o la forma militar a partir de la construcción, respectivamente, de una pirámide, un arco triunfal y un edificio militar que configuren una "acrópolis" contemporánea.19 Frente a la escalofriante descripción de la pirámide como Basílica del Sueño, el Arco se convierte en un ejercicio amanerado de lenguaje arquitectónico. No obstante, resulta interesante contrastarlo, por las similitudes que pueda haber entre éste y el anteproyecto para el Monumento a los Caídos redactado para Zaragoza también por Luis Moya y Manuel A. Laviada. Esta analogía entre ambos, nos muestra como el entorno físico en el que se inscribe el monumento, al cual tanta importancia se daba en las bases del concurso, desaparece, se difumina dentro de una "lógica" interna de grandilocuencia, que persigue, desde muy lejos, la creación de escenografías para el triunfo a la manera del nazismo en Alemania o el fascismo en Italia.20 La cruz se levanta como motivo último del monumento y como presencia de los caídos, la misma cruz que se erigía en el centro del Sacrarium, obra de los arquitectos Adalberto Libera y Antonio Valente, de la Mostra della Rivoluzione Fascista, celebrada en 1932 en el Palazzo delle Esposizioni de Roma. En ella los mártires de patria están presentes y todo ello porque, según Benito Mussolini: "Un pueblo que deifica a sus caídos es un pueblo que no puede ser vencido".

Por otra parte, debemos tener en cuenta, que también fue el proyecto de Luis Moya, junto a Enrique Huidobro y Manuel Thomas, el que obtuvo el primer premio en el concurso celebrado en febrero de 1943, para la construcción de una cruz que

coronara el complejo de la Basílica del Valle de los Caídos, este proyecto, sin embargo, se transformaría totalmente en su realización final. El "Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada" pudo ser la plasmación real del modelo soñado, ideal del visionario clasicista que fue Luis Moya, las progresivas transformaciones que sufrirá el monumento lograrán, no obstante, desdibujar la idea inicial hasta hacerla irreconocible.

En abril de 1944, Huidobro, Luis y Ramiro Moya y Manuel Laviada presentaron el proyecto definitivo para acometer la 1ª fase de construcción del monumento. Esta 1ª fase correspondía a toda la parte baja, escalinatas y pódium para la cruz, el revestimiento posterior de la misma y las hornacinas y urnas que habían de acogerla y acompañarla, constituían la 2ª fase del proyecto.



Proyecto de Monumento a los Héroes y Mártires de Zaragoza
(Enrique Huidobro, Luis y Ramiro Moya y Manuel Laviada, 1944)

En enero de 1947, el monumento todavía no se había concluido. Se entendía además que éste, una vez acabado, había de adolecer de dos defectos fundamentales: la defensa defectuosa de la nueva plaza del Pilar frente a los vientos dominantes (noroeste) y la débil unión entre el monumento y los edificios entre los que se sitúa, esto es, Hospedería y Tienda Económica, los cuales presentaban en sus fachadas, lienzos de sillería preparados para unirse al monumento, y que, sin embargo, no llegarían a hacerlo. Para solucionar dichos problemas, el alcalde de Zaragoza, José Mª Sánchez Ventura, solicitó a los arquitectos municipales, José de Yarza y José Beltrán, la redacción de un proyecto de reforma a partir de la construcción en la fachada a la plaza de Cesarugusto, de un edificio que intentaba proteger la plaza del Pilar de los vientos dominantes y conseguir una unión perfecta con los edificios de la Hospedería y Tienda Económica, enlazando los tres edificios por medio de paños pétreos iguales a los empleados en las fachadas de las casas laterales; estos lienzos de sillería se coronaban además por una cornisa realizada como prolongación de la de los edificios ya mencionados.21

Con esta reforma, el alzado del monumento a la plaza del Pilar no se modificaba sustancialmente, sin embargo, se mejoraba considerablemente la defensa de la plaza contra el viento. En la parte baja del monumento, se prolongaban los porches de los edificios contiguos para formar un conjunto de mayor unidad. El monumento en la plaza de Augusto se modificaba sin embargo considerablemente. Se proyectó la construcción de un edificio adosado a la parte posterior del mismo, con una zona baja de porches de las mismas características que los anteriores, sobre estos, una fachada neutra similar a la de la Hospedería y en el centro de la misma, un elemento de ruptura "similar a una hornacina" que serviría para el emplazamiento de la estatua de Augusto. Por medio de esta fachada, se lograba, según Yarza y Beltrán, una unión perfecta con los edificios laterales.

En el Pleno celebrado por el Ayuntamiento el día 3 de diciembre de 1948, se aprobó la moción de Ángel Canellas, Presidente de la Comisión de Fomento, en la que se proponía que el edificio resultante a espaldas del monumento, se destinara a acoger el Museo Arqueológico de Zaragoza. La propuesta de utilización de los arquitectos municipales había sido la de casa de ejercicios, aneja a la Hospedería del Pilar.

En el Pleno del Ayuntamiento celebrado el 30 de diciembre de 1949, se trató el problema de nuevo. El Presidente de la Comisión de Fomento informó que, tras los estudios previos realizados, se estimaba que el coste de la reforma proyectada alcanzaría los cinco millones de pesetas. Tras un nuevo estudio para dar con una solución definitiva al problema, se consideró que, desde el punto de vista económico, sería altamente recomendable retomar la idea de construir un monumento, dejando a un lado la del edificio monumental.

Se optó así por encargar un nuevo anteproyecto a los ganadores del concurso de 1942, imponiendo la necesidad de modificar el último anteproyecto presentado, haciendo que los grupos escultóricos colocados sobre los pasos laterales, lejos de abrumar en el conjunto de la obra, dieran "una nota de alegría al conjunto". En respuesta a esta solicitud, Enrique Huidobro redactó en agosto de 1950 un nuevo proyecto, adaptándose a lo ya construido.22 En conjunto, resultaba una obra abierta hacia San Juan de los Panetes y la sustitución de los arcos escarzanos de los pasos laterales por grandes vanos adintelados debía contribuir a ello. La parte posterior del monumento se simplificaba considerablemente, dejando paños lisos a modo de basamento para la cruz, único motivo que se distinguía desde la plaza de Augusto. La ornamentación escultórica quedaba reducida a la colocación de pequeños angelitos en los extremos y dos estatuas ecuestres —según Huidobro soldados romanos— a ambos lados de la cruz, esculturas, por otra parte, que nunca llegaron a colocarse.

La obra se concluyó de manera precipitada, con motivo de la celebración en octubre de 1954 del Congreso Mariano. Prácticamente, sólo la primera fase del monumento se había realizado. La realización parcial del gigantesco retablo previsto inicialmente y la conclusión del monumento según un proyecto que lo simplificaba al máximo,

empobreció las fachadas de los edificios de los Juzgados, Tienda Económica y Hospedería, que fueron creadas en función de este espacio concreto y para constituirse en la "embocadura de un grandioso escenario" que quedo convertido en un "pobre monumento funerario".23

El monumento a los caídos de Zaragoza se adaptó a la evolución que el monumento conmemorativo tuvo en España. En febrero de 1938 se creó la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, creada para establecer las normas que habían de regir en la realización de monumentos, edificios conmemorativos, lápidas, etc., poco tiempo más tarde se disolvió en su propia ineficacia. El prototipo consagrado, no obstante, fue el de un monumento en que la cruz, como elemento principal, se colocara sobre podium o escalinatas. Tras 1939, las recomendaciones de la Dirección General y Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica para los monumentos conmemorativos giraban en torno a conceptos como sobriedad, austeridad, clasicismo, sencillez, severidad, decoro y "elocuencia ascética y cristiana", expresiones éstas, que contrastan notablemente con el ampuloso lenguaje oficial utilizado en los primeros años de la posguerra.24 Inicialmente, estos monumentos se erigían para conmemorar la victoria, después pasaron también a dar presencia a los caídos "por Dios y por España", finalmente, ésta sería su única significación.

Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada
(actualmente ubicado en el Cementerio de Torrero)

En Zaragoza, la idea primitiva de crear un espacio representativo, a modo de gran escenario en el que coordinar las manifestaciones patrióticas de los ciudadanos, fue quedando paulatinamente olvidada. Tras la plantación de cuatro hileras de cipreses alineados en sentido longitudinal delante del monumento, éste pasó a desempeñar

únicamente una función urbanística de cierre perspectivo que fue transformándose en un gran aparcamiento en superficie.

En el otro extremo de la plaza y algunos años más tarde, se construyó en un lugar preeminente: el Monumento a Goya. Situado frente a la Lonja, en el centro de la plaza, se convirtió en punto de distribución de la circulación rodada en el interior de la misma y elemento de cierre frente al intenso tráfico de la calle de Don Jaime.

Fue erigido en 1960 por iniciativa del Banco Zaragozano y realizado según diseño del escultor Federico Marés y proyecto de construcción de José Beltrán. El monumento se compuso con una gran figura del pintor en bronce, sobre un pedestal y en actitud de diseñar los majos y majas que, en número cuatro y agrupados de dos en dos, se colocaron sobre el tapiz vegetal de césped sobreelevado que servía de soporte al monumento, pretendiendo evocar de esta forma las praderas sobre las que los pintó en sus cuadros. Las figuras que componen el monumento se trataron con marcado carácter naturalista, reproduciendo así en la efigie de Goya los rasgos físicos que él mismo plasmó en sus retratos. El monumento se complementaría posteriormente con la inclusión del cenotafio del pintor, el cual se trasladó a la plaza desde el Rincón de Goya, edificio situado en el Parque Primo de Rivera y construido según proyecto de Fernando García Mercadal en 1928.

Monumento a Goya en la plaza del Pilar (Federico Marés, 1960)

Visto el proceso de formación de la plaza del Pilar, debemos acercarnos a su significación en la ciudad. Este espacio urbano representa la plasmación de un concepto centralista y unitario del poder —religioso, civil y militar—. En él se reúnen los edificios más representativos de la ciudad: los templos del Pilar y de La Seo, el Palacio Arzobispal, la Lonja, la Casa Consistorial, el Gobierno Civil y los Juzgados. Así, la plaza se convertiría en instrumento de propaganda del régimen y ejemplo de su concepto centralizado de ciudad25, lo cual, por otra parte, contradecía las

tendencias de crecimiento en Zaragoza, que ya desde principios de siglo se habían ido desplazado hacia el Sur en función de los sucesivos ensanches proyectados.

Para la consecución de este gran espacio fue necesario "despejar" todo el entorno de la plaza. A partir de la proyectada demolición inicial de 226 edificios construidos entre los siglos XV y XX —tan sólo cinco no llegaron a derruirse—, se pretendía crear un espacio monumental. No se tuvo entonces en cuenta uno de los objetivos que, según sus autores, los arquitectos Regino Borobio y José Beltrán, marcaría la elaboración del Plan de Reforma Interior de 1939: "…el conservar y procurar realzar (…) las muestras de nuestro glorioso pasado (…) y evitar la pérdida de tantos y tantos edificios que hoy constituirían el mejor ornato de una ciudad del abolengo histórico de la nuestra"26, plan al cual se incorporaría el proyecto de formación de la nueva plaza del Pilar.

Vista de la plaza del Pilar desde el monumento a Goya

Por otra parte, no menos nefasta que esta pérdida del patrimonio arquitectónico, resultaría la implantación en un espacio único dentro de la ciudad antigua, de una serie de servicios ciudadanos que requerían amplias infraestructuras y máxima accesibilidad, condiciones éstas que la plaza no reunía y de las cuales se la pretendió dotar, a partir de la apertura de nuevas vías de acceso como la prolongación del paseo de la Independencia o la construcción de un nuevo puente sobre el Ebro —

Puente de Santiago—, punto de arranque de la llamada avenida de los Héroes, la cual había de comunicar el centro de la ciudad con la Academia General Militar, situada al norte de la misma en la carretera hacia Huesca.

La gran amplitud de la plaza propició que se disociaran las proporciones entre la superficie interior y los edificios que la conformaban, perdiéndose así la sensación de envoltura espacial. Igualmente, estos edificios representativos quedaron ligeramente desdibujados en un marco en el que su extraordinaria longitud reflejaba su origen: la adición, sin más, de espacios antiguos formados en una escala visual próxima. El proyecto de Borobio partía de la necesidad de dotar a Zaragoza de un espacio representativo, en el que celebrar una serie de manifestaciones de carácter patriótico-religioso y a ella se supeditaron otros criterios como los de estética, proporción, adecuación al entorno, accesibilidad e incluso conservación del patrimonio. El proyecto no se concluyó como había sido proyectado, de manera que a los problemas iniciales ya apuntados, se sumaron otros: no se realizó la prolongación del paseo de la Independencia, con lo que, adosado a la plaza, quedó un espacio apéndice que no conducía a ningún sitio y que carecía de funcionalidad; el espacio elíptico proyectado frente al templo del Pilar no se llevó a cabo y en su lugar se conservaron una serie de construcciones que, prevista su demolición en un principio, presentaban una tipología ajena a aquella que "caracterizaba" el resto de los edificios que componían la plaza y, finalmente, el "cosido" urbano entre lo existente y lo proyectado no se llevó a cabo en ninguna de las zonas.

Vista general de la plaza del Pilar

Posteriormente, distintos anteproyectos han intentado dar solución al problema, ya señalado, de falta de proporciones dentro de la plaza del Pilar. En estos estudios, aunque de forma distinta, se optaba por la subdivisión del espacio global a través de

la construcción en el interior de elementos arquitectónicos que delimitaban las zonas resultantes. Esta redistribución de la superficie enlazaba, en cierta medida, con la situación preexistente al proyecto unificador de Borobio, pretendiendo, así mismo, reflejar de forma visible la subdivisión funcional que de hecho tenía lugar en la plaza. Igualmente, el monumento a los caídos iba perdiendo significación y también se redactaron algunos proyectos para su remodelación. Finalmente, ninguno de ellos llego a realizarse. Sería ya entre 1989 y 1991, cuando los arquitectos José Manuel Pérez Latorre y Ricardo Usón redactaron sendos proyectos de remodelación para las plazas de La Seo y del Pilar respectivamente, dotándolas de la apariencia que hoy presentan.

Con la reforma se pretendió suprimir aquel primitivo concepto de avenida que se pudo dar a este espacio en 1939 y configurarlo plenamente como plaza, convirtiéndolo así en "el salón de la ciudad" y, más que nunca, en tarjeta de presentación de la misma. Se intentó "revelar la arquitectura en su condición monumental", decantándose por la utilización de formas contemporáneas y sin que la adopción de falsos historicismos hiciera que un momento cronológico concreto, dentro de su largo periodo de formación, tuviera una mayor presencia en el contexto de la plaza.

Vista aérea actual de la plaza del Pilar

Para dar solución al espacio apéndice creado frente al Gobierno Civil por la inconclusa prolongación del paseo de la Independencia se construyeron tres elementos de cierre: el acceso a los aparcamientos subterráneos y sus instalaciones, la Oficina Municipal de Información Turística, y una pieza mural en la que se dispusieron teléfonos públicos, paneles de información, etc. Tres elementos que fueron concebidos como formas aisladas, como volúmenes exentos y de geometría pura: un cilindro, un prisma cúbico y un muro.

El cierre oriental de la plaza se realizó a través de la reestructuración del Monumento a Goya, manteniendo las piezas escultóricas y trasladando el conjunto hacia el Sur para permitir una mejor visualización del edificio de la Lonja y crear un espacio de reposo en dicho extremo. Igualmente, se colocó un soporte posterior de mármol negro a la figura del pintor; el resto de las figuras se dispusieron a partir de una "arquitectura de agua", esto es, distribuidas entre extensas láminas de agua.

Los edificios que componían el cierre occidental de la plaza presentaban unas características distintas al resto, ya que fueron construidos para crear un espacio simétrico, compacto y unitario en sí mismo, cuya perspectiva debía culminar en el llamado Altar de la Patria. Se optó por dar un nuevo sentido a esta zona, trasladando el monumento al Cementerio de Torrero, ya que, según la entonces Corporación Municipal, el monumento no servía para el desarrollo de los actos para los que se proyectó, "sencillamente porque ya no se llevaban a cabo". Se decidió construir en su lugar una arquitectura de agua, la llamada Fuente de la Hispanidad, la cual está compuesta por un plano inclinado por el que el agua resbala hacia la bandeja central. Las grietas incisas en el plano, junto a las líneas trazadas en el pavimento de los pasos laterales y el estanque colocado a sus pies, dibujan la silueta de Sudamérica, reflejo muy preciso del concepto de Hispanidad que se pretendía plasmar. Este significado queda subrayado por la inclusión junto a la fuente de tres monolitos que representan las carabelas del descubrimiento y una esfera que refleja el orbe terrestre.

Notas

---

* Miembro del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con financiación del Fondo Social Europeo

[1] CENARRO, A.; CIFUENTES, J.; MALUENDA, Mª P. y SALOMÓN, Mª P., "La Guerra Civil: el Aragón franquista", Cap. XII de *Historia contemporánea de Aragón*, Zaragoza, Ed. *Heraldo de Aragón*, 1993, pp. 265-288.

[2] ALTABELLA, P., "El Pilar y la Hispanidad" en *Letras*, nº extraordinario *El Caudillo, la Hispanidad, el Pilar*, 1940, p. 215.

[3] Se pretendía dotar de realidad física la diferencia de zonas que el trazado de Borobio establecía, se proyectó así la colocación de una serie de pórticos que, a manera de líneas divisorias, formaran tres nuevos espacios individualizados correspondientes a los sectores Seo-Ayuntamiento (zona de intenso tráfico rodado), templo del Pilar (lugar de aglomeración de masas) y Altar de la Patria (área de recogimiento y espacio en el que celebrar manifestaciones patrióticas). A pesar de que esta reforma fue aprobada por el Ayuntamiento, nunca llegó a realizarse.

[4] *Ordenanzas especiales para distintas zonas de la ciudad*. Formuladas por la Dirección de Arquitectura Municipal, noviembre de 1942. Firmadas por José de Yarza.

Sección de Fomento, licencias. nº de registro general 350, año 1944. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.

[5] LABORDA, J.: *Zaragoza, guía de arquitectura*, Zaragoza, Edit. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995.

[6] MOYA, L.: "Orientaciones de Arquitectura en Madrid" en *Reconstrucción*, nº 7, 1940, p. 10.

Recogido por DIÉGUEZ, S.: "Arquitectura y urbanismo durante la autarquía" en *Arte del franquismo*, Madrid, Edit. Cátedra, 1981, pp. 47-76.

[7] Comisión de Fomento. Varios, núms. de registro general 5.545 y 5.548, año 1942. Ayuntamiento de Zaragoza, Archivo Municipal.

[8] Tras cuatro años de obras, el presupuesto inicial se había multiplicado, llegándose así a plantearse en el Ayuntamiento, la posibilidad de vender al estado el solar y la parte de obra ya realizada, para un uso no determinado y utilizar la antigua Facultad de Medicina, de propiedad municipal, como Casa Consistorial.

Libro de Actas Municipales. Sesión Plenaria del 5 de junio de 1950. Folios 134 y 135.

[9] Libro de Actas Municipales. Sesión plenaria de 26 de agosto de 1936. Folio 216 verso.

[10] Libro de Actas Municipales. Sesión Plenaria de 17 de abril de 1939. Folio 14 reverso.

[11] Libro de Actas Municipales. Sesión Plenaria de 20 de marzo de 1942. Folio 80 reverso.

[12] Boletín Oficial de la Provincia de Zaragoza. Lunes, 20 de abril de 1942. Núm. 87, año CIX, pp. 614 y 615.

[13] Vid nota 5.

[14] La Puerta Zaragoza de Bolonia está dedicada al Cardenal Albornoz que, aunque nacido en Cuenca, se consideraba natural de Zaragoza. El Cardenal fue fundador del Colegio de San Clemente en 1364, para acoger en él a jóvenes estudiantes de la Universidad de Bolonia. Las primeras noticias documentales, no obstante, que se tienen de la citada Puerta, datan de 1290.
FANTI, M., *La vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica e di storia de la toponomastica urbana*. Opera promossa dal Comune di Bologna, Istituto per la storia di Bologna. Bologna, 1974, pp. 631-638.

[15] Archivos de la Dirección General de Arquitectura. Ayuntamiento de Zaragoza. Sin signatura.

[16] Libro de Actas Municipales. Sesión plenaria de 12 de diciembre de 1942. Folio 102 verso.

[17] Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Ministerio de Cultura. Caja núm. 2.386.

[18] MOYA, L.; LAVIADA, M. y UZQUETA, vizconde de: "Sueño arquitectónico para una exaltación Nacional" en *Vértice*, núm. 34. Madrid, septiembre de 1940, pp. 7-12.

[19] URRUTIA, A.: *Arquitectura española del siglo XX*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1997.

[20] HINZ, B.: *Arte e ideología del Nazismo*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1978.

SILVA, U.: *Arte e ideología del Fascismo*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1975.

[21] Archivos de la Dirección Municipal de Arquitectura del Ayuntamiento de Zaragoza. Expediente con núm. de registro 72/2.

[22] Archivos de la Dirección Municipal de Arquitectura del Ayuntamiento de Zaragoza. Sin signatura.

[23] El monumento fue retirado de la plaza en 1990, se trasladó al Cementerio de Torrero y en su lugar se construyó la llamada Fuente de la Hispanidad.

[24] El tema del monumento a los caídos tiene un interesante tratamiento en el libro de Angel Llorente *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, en él, se incluye un apéndice de título "Los monumentos a los caídos como manifestación de la política artística franquista". Editorial Visor, Colección "La balsa de la medusa". Madrid, 1995.

[25] La función representativa del centro de la ciudad como sede de sus órganos de dirección fue formulada esencialmente por el arquitecto Pedro Bidagor a partir de la que él llama la ciudad orgánica.

[26] YESTE, I.: *La reforma interior…* op. cit.

CC BY

LOS SIMPOSIOS INTERNACIONALES DE ESCULTURA DE HECHO (HUESCA): UNA UTOPÍA HIPPIE DE CONVIVENCIA Y SU MUSEO (1975-1984)

THE OPEN AIR MUSEUM OF SCULTURE IN HECHO (HUESCA): OUTPUT OF A HIPPIE UTOPIA OF CONVIVIALITY (1975-1984)

Juan Ignacio Bernués Sanz
Universidad de Zaragoza
bernuesji@hotmail.com

Jesús Pedro Lorente Lorente
Universidad de Zaragoza
jpl@unizar.es

Abstract

This papers reviews, from a political an museological perspective, the history of the open air museum existing in Hecho (Huesca) as a result of the international symposia organized in this town from 1975 to 1984. Both its international collection and the way it is displayed, are the result of collective decisions, taken by the artists themselves.

Keywords:
symposium, sculpture, museum, Hecho (Huesca), Pedro Tramullas

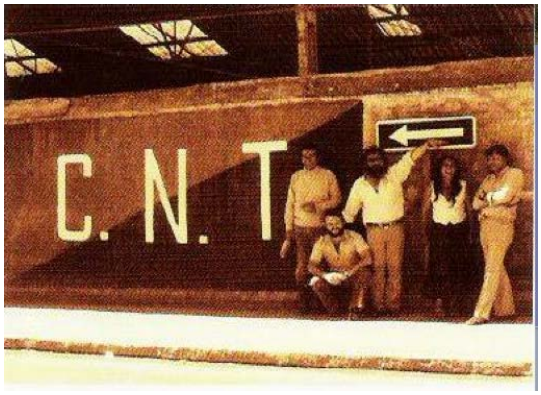
Resumen

Este artículo pasa revista, desde un punto de vista político y museológico, a la historia del museo al aire libre que existe en Hecho (Huesca), como resultado de los symposia internacionales organizados en esta población de 1975 a 1984. Tanto su colección internacional como el modo en que está dispuesta, son el resultado de decisiones colectivas, tomadas por los propios artistas.

Palabras clave:
symposium, escultura, museo, Hecho (Huesca), Pedro Tramullas

A falta de una verdadera revolución política, las aportaciones más importantes del Mayo francés del 68 pueden más bien resumirse en un espíritu de renovación socio-cultural que puso en cuestión muchas normas y convencionalismos firmemente establecidos. No fueron pocas sus repercusiones en las artes, sobre las cuales se han propuesto interesantes interpretaciones desde ideologías diferentes1; pero aún no se han valorado suficientemente en lo relativo a museos y arte público. La desacralización del arte, del carácter tan minoritario que hasta entonces había tenido, fue una de las consignas sociales más reivindicadas por los agitadores parisinos. Desde su foro de la École des Beaux-Arts, los estudiantes se esforzaron en proyectar la idea de que las fuerzas o las virtualidades creadoras están difundidas en toda la sociedad y dispuestas a actuar en todas las personas y no sólo en los individuos escogidos.

Y fue precisamente en la École de Beaux-Arts parisina, en la que los sucesos de mayo tuvieron una honda repercusión, donde se habían formado tanto el escultor Pedro Tramullas, promotor y organizador durante diez convocatorias consecutivas del Symposium de Escultura y Arte del valle de Hecho (1975-1984), como una parte significativa de los demás artistas participantes –especialmente en sus primeras convocatorias–, cuyas respectivas carreras se habían desarrollado mayoritariamente en Francia. En esta circunstancia radica unos de los rasgos identitarios que diferencian los simposios de escultura organizados en este pueblecito aragonés –ligado estrechamente con el modelo del symposium de escultores de Sankt Margarethen (Austria)2-, de otros celebrados en otras partes de España posteriormente, más parangonables, por ejemplo, con ciertos ejemplos italianos. Sin duda, en la importación de la moda al Pirineo aragonés, ejercieron también una reseñable influencia los ejemplos similares que proliferaban por entonces en Francia.3



Cartel del I Symposium, 1975. Antonio Artero, Paco Rallo, Pedro Fuertes, Josette Arbier y Jacques Berier en Zaragoza, 1978

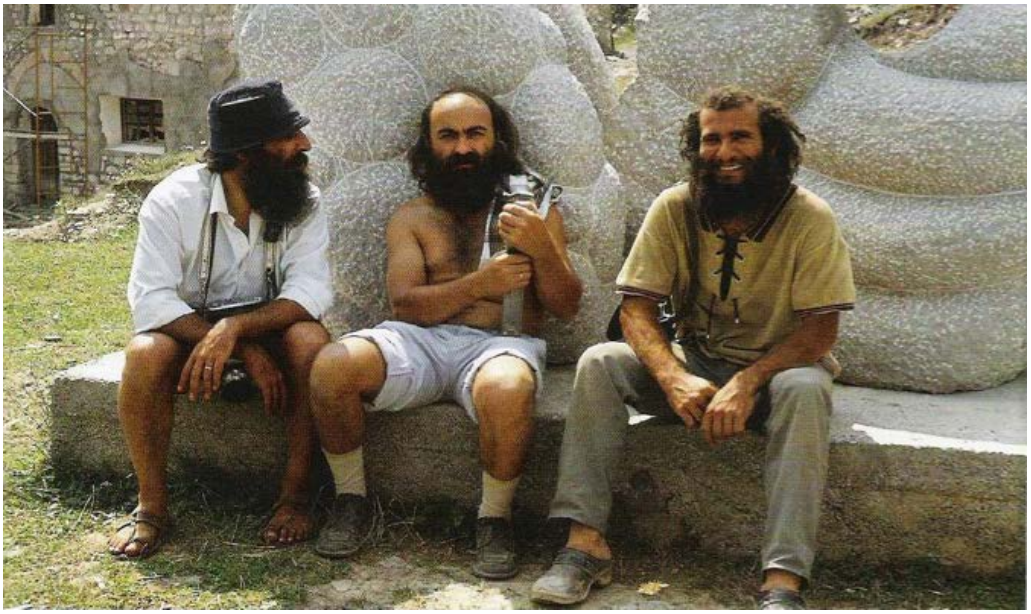
La segunda característica que lo convierte en caso especial es el apelativo "museo" escogido para designar al resultado de los simposios de Hecho; lo cual no deja de ser otro rasgo de influencia cultural francesa, pues en Francia, Bélgica y Québec iniciaron los activistas de la nouvelle muséologie sus campañas a favor de museos en el territorio, abiertos a todo tipo de manifestaciones culturales en colaboración con las gentes del medio rural. La inauguración de esta colección escultórica permanente al aire libre se remonta a la primera convocatoria del symposium en 1975, siendo aún con ello una de las más antiguas de estas características en España. Además, mientras que otros museos de escultura al aire libre han proliferado especialmente en medios urbanos, el de Hecho fue pionero en España en el uso de la naturaleza como espacio de intervención artística y de participación con el público, ante cuyos ojos se tallaban las esculturas del futuro museo, y con cuya colaboración serían luego instaladas, conservadas e interpretadas: un caso modélico no del todo puesto en valor por la historiografía especializada.4

Jacques Barbier en el rodaje de la película *Pleito a lo sol,* de Antonio Artero, Hecho 1979

Otros rasgos identificativos de este caso, como el componente esotérico, son ya una aportación muy singular de Pedro Tramullas, aunque no dejan de estar en concordancia con las tendencias New Age y con las variopintas vías espiritualistas experimentadas por muchos agitadores culturales de la época. También en eso, los modelos eran franceses.5 Pero nunca se planteó la iniciativa como una secta, comunidad de creyentes o colectivo de ideas o estética común, sino que siempre primaba la libertad individual de cada uno, en todos sentidos. A pesar de que hubo algunos reproches a la condición de líder personal asumida por Tramullas, una y otra vez los participantes del encuentro de artistas reconocieron que se les daba libertad total, como declaró por ejemplo el director del Grupo Grifo, Dionisio Sánchez (participante en 1980), con cierto sentimiento de orgullo: "El Symposium es una isla de arte, en la que cada uno puede hacer lo que quiere." 6. La palabra libertad aparece muchas veces repetida como un mantra en los escritos de Pedro Tramullas.7 Él intentó por todos los medios que en sus simposios esta libertad se expresara a todos los niveles, tanto en lo relativo al trabajo de los artistas en cada convocatoria como de cara a conseguir que la continuidad del proyecto se

desarrollase de forma independiente y autogestionada, al margen de las instancias políticas8. Aunque fue este, finalmente, uno de los principales escollos que pusieron en peligro la experiencia.

Y es precisamente este perfil político el que en este artículo queremos enfatizar especialmente. Resultaría ingenuo pasar por alto el significado ideológico que la palabra libertad tenía en la Francia gaulista y, aún más, en la España franquista o en los inicios de la nueva etapa democrática. En muchos sentidos, esta carga política es también un rasgo peculiar de los simposios de Hecho y su museo, ya que esta experiencia artística colectiva se desarrolló en su totalidad durante el complejo periodo de la Transición española. No es extraño, por tanto, que el certamen tuviera desde el principio un curso conflictivo y que algunos de sus interesantes objetivos fracasaran en la práctica. Hubo que ir soslayando como mejor se pudo las exigencias e intentos de control ejercidos por parte de las estructuras de poder político vigentes, a veces aún ancladas en sustratos totalitarios, muy reticentes a abrirse a nuevos modos democráticos (también en el terreno artístico), que ya llevaban años de amplio desarrollo y evolución en otros países de nuestro entorno. Fueron sobre todo las grandes ciudades como Barcelona, Madrid, y Sevilla, destinos turísticos cosmpolitas como Ibiza y Tenerife, o poblaciones con encanto bohemio como Cuenca, Ayllón o Villafamés, los foros donde surgieron en nuestro país ciertos espacios museísticos creados por colectivos de artistas en curiosa connivencia con algunas autoridades, por no hablar de otros espacios de encuentro público con el arte emergente, que proporcionaban una oferta creciente de nueva cultura "no oficial", no dirigida y en mayor medida conectada con las nuevas corrientes europeas que pretendían abrir el arte de vanguardia a la sociedad, replanteándose la noción tradicional de lugar para la exhibición artística.9 Pero todo ese sustrato de modernidad brillaba por su ausencia en el valle de Hecho, un contexto socio-político de montaña rural muy duro, con el que contrastaban los artistas internacionales y la progresía intelectual que acudía a su encuentro.



Pedro Tramullas, Julían Méndez Sadia, Nikiforos Kouvaras sentados ante *La mano de la paz* de Tetsuo Haro, en Hecho, 1978

Podrá parecer un detalle anecdótico la proliferación de barbudos y melenudos en los simposios de Hecho, que se constata en las fotos de cada convocatoria, pues quizá no tuviera relación política directa con los revolucionarios cubanos, pero no dejaba de ser una imagen cargada de inconformismo libertario y desafío al sistema establecido. Sobre todo en un pueblo de la España profunda, donde resultaba chocante encontrar un viejo cuartel de la Guardia Civil desafectado, convertido en la llamada "Casa de los artistas", improvisado refugio donde las comodidades eran mínimas pero se vivía en intensa camaradería, propia de una comuna hippie. Los comportamientos y modos de vida singulares de algunos de los artistas participantes, de convicciones abiertamente progresistas y liberales, chocaron con la tradicional concepción social montañesa, produciendo paradójicas situaciones y conflictos. Normalmente el acercamiento entre los artistas y la población local se producía de forma fluida por la curiosidad natural que los chesos sentían por un proceso artístico que se desarrollaba a la vista de todos. Pero a veces más que las obras artísticas, eran sus autores quienes suscitaban el estupor de los lugareños, como refería de forma humorística el pintor Jose Luis Lasala bajo el seudónimo "Royo Morer" en las páginas de Andalán, un batallador periódico de izquierdas:

El paro general del censo laboral del pueblo de Hecho, no estaba forzado por motivaciones laborales sino por la inevitable contemplación de la generosa anatomía de una sueca (se refiere sin duda a la artista Eva Acking) exhibida en minúsculo bikini. Impertinente despertar de la líbido de demasiados mozos condenados de antemano a jugar el papel de "tión", entre la jornada de trabajo de sol a sol en el campo y la partida de cartas en el bar." 10

Además de trabajar duro, a menudo en jornadas agotadoras de sol a sol, los artistas tenían también sus horas de descanso y solaz en las que podían compartir con las gentes locales sus preocupaciones, divertirse, pasar el rato, comer, dormir… Haciendo honor al significado etimológico del término simposio, no faltaron momentos de esparcimiento, que servían para estrechar contactos y lazos de amistad. Muchas relaciones entre artistas y de ellos con la población pervivirían en el tiempo; algunos siguieron regresando a Hecho con asiduidad. Muchos artistas guardan un recuerdo de su paso por el symposium como una experiencia especialmente enriquecedora y gratificante que les posibilitó un campo privilegiado de experimentación fuera de la soledad de sus talleres. La mayoría de sus protagonistas, artistas y gente del valle, recuerdan aún hoy con nostalgia aquellas jornadas luminosas, intensas, ricas en hondas emociones que han dejado una profunda huella en el maravilloso paisaje de Hecho. Y sin duda fue un punto positivo que un silencioso valle pirenáico en proceso de despoblación se animara durante diez veranos consecutivos con momentos de convivencia bullangera y con el repiqueteo de las mazas y los cinceles de los escultores tallando en variadas formas la dura piedra de Peñaforca que el ayuntamiento cheso ponía a su disposición en los lugares previamente dispuestos por la organización. La tradicional hospitalidad pirenáica sorprendió a algunos, al verse tan agasajados inicialmente por la población anfitriona; pero el adusto carácter montañés pronto entró en acción igualmente. Ya a partir del segundo de los simposios en 1976, estallaron disparidades de pareceres entre las gentes de Hecho sobre lo que costaba mantener a los artistas. Que el bar del pueblo donde hacían sus consumiciones fuera del alcalde, provocó maledicencias. En posteriores convocatorias las reticencias cobraron cierta virulencia y se agravaron, en paralelo al creciente clima de tensión y politización que la sociedad española estaba experimentando.

El alcalde Romualdo Borruel, ante el Museo al Aire Libre de Hecho, hacia la época en que fue destituido

El conflicto en el pueblo se enquistó, enrareciendo las relaciones vecinales y la política municipal. En 1978, aparecieron en la prensa noticias alarmantes, atacando de forma reiterada el "excesivo protagonismo" de Tramullas así cómo el supuesto "autoritarismo" de su principal mentor, el alcalde Romualdo Burriel, al que se acusó de no hacer públicas con el debido detalle las cifras de los gastos. En su defensa, el edil envió varios escritos al Ministerio e incluso al Rey en los que aseguraba que su única obsesión en la Alcaldía había sido la urgencia por regularizar la administración de Hecho, seriamente afectada, por otra parte, por la crisis maderera que había tenido al borde del cierre a la serrería, empresa municipalizada de la que dependían numerosas familias del valle: España vivía una de sus periódicas crisis económicas. Un grupo contrario a la celebración de los simposios en la localidad envió un comunicado al Gobernador Civil de la provincia en el que se alegaba de forma intolerante: "no queremos escultores, ni esculturas".11 Las presiones de este grupo consiguieron finalmente que el alcalde Burriel, principal apoyo desde sus inicios de la iniciativa, fuera cesado12 y que fuera nombrada edil su principal oponente. La nueva alcaldesa no tardó en comunicar a Tramullas que el Ayuntamiento no disponía de fondos para los simposios y que la casa donde habían venido residiendo los artistas sería ocupada en adelante por obreros de la serrería. Esto parecía el abrupto final de un proyecto aún en mantillas, pues Tramullas ya no podría ofrecer a sus invitados ni materiales ni siquiera un sitio para pernoctar; paradójicamente, los planes de desarrollo del certamen se vieron dificultados justo en el momento en que empezaba a cobrar una importante difusión y reconocimiento internacionales.

Jueves 13 de julio de 1978

HERALDO DE ARAGON

Con el IV Symposium de Arte al fondo

Llega a Hecho una nueva política municipal

Antonia Petriz fue nombrada alcaldesa el mes de junio

(Redacción).– El pasado domingo, doña Antonia Petriz presidió como alcaldesa de Hecho uno de sus primeros actos oficiales, desde que, por resolución del Gobierno Civil de la provincia, y como primer teniente de alcalde de dicha corporación, fuera designada para el cargo tras el cese de don Raimundo Borruell por parte de la primera autoridad provincial, después de algún tiempo con ciertas tensiones que incluso trascendieron a los medios informativos por medio de cartas abiertas. HERALDO DE ARAGON ha dialogado con la nueva alcaldesa de Hecho sobre algunos temas de interés para su municipio que, por unas causas u otras, ha protagonizado en repetidas ocasiones durante los últimos tiempos la actualidad provincial.

«Esta IV edición del Symposium de Arte de Hecho –que se inauguró el pasado domingo– sólo puede interpretarse como una continuidad respecto a lo que se hizo en años anteriores, respecto a sus móviles y otras características generales. Continuidad que puede concretarse en que Pedro Tramullas sigue siendo el director de la muestra. De cualquier forma, lo que sí ha quedado bien claro es que en esta edición, y así se le comunicó a Tramullas, el Ayuntamiento de Hecho no está en condiciones de subvencionar, como lo hizo en años anteriores, al symposium y que, de acuerdo con sus posibilidades, lo único que puede hacer es proporcionar alojamiento a los artistas que han venido y sufragar los gastos de transporte del material a utilizar para las obras.

Esto significa, pues, que en esta ocasión la organización del symposium no podrá contar con las subvenciones –un total de un millón seiscientas mil pesetas en los dos primeros años–, del Ayuntamiento que, en tiempos pasados, fueran criticadas por algún sector de vecinos del valle que consideraba que ese dinero debía ser destinado prioritariamente a subvenir otras necesidades de tipo urbanístico que existían en el municipio, como hizo constar este periódico en una serie de informaciones que se publicaron en su día. La alcaldesa, por otra parte, ya ha subrayado que este año se iba a contar con una subvención del Ministerio de Cultura de medio millón de pesetas, únicos ingresos probables hasta el momento.

Catorce artistas, y con posibilidades de que se vean incrementados hasta la veintena, son los que han acudido a la convocatoria del symposium cheso. Entre ellos hay pintores, ceramistas y escultores y está previsto, igualmente, el rodaje de un documental sobre costumbres tradicionales de la zona. Respecto a las artes populares chesas, Antonia Petriz subrayó a este periódico el interés que revestiría la recuperación de la tejería, artesanía que era muy típica en el valle de Hecho. «Hace tiempo que venimos haciendo gestiones –señala la alcaldesa de Hecho– para conseguir que algún artesano experto en esta materia pudiera dar cursillos en Hecho para que la tradición pudiera sobrevivir.»

Los problemas del valle siguen siendo económicos y están centrados –dejando al margen el turismo, para el que el symposium, según confesaba la alcaldesa, es un reclamo más–, en la actividad maderera y en la serrería, polémica serrería, fundamentalmente. «La mayor parte de los ingresos del Ayuntamiento –comenta Antonia Petriz–, como tú sabes, provienen de los aprovechamientos forestales y de la serrería, y cuando estas fuentes fallan, se tambalea la economía municipal. Ahora parece que se ha encarrilado el funcionamiento de la serrería –yo soy una de las convencidas, contra otros criterios, de que bien llevada esta industria puede ser muy rentable, a pesar de los vaivenes lógicos en una industria de este tipo–, y que el futuro se ve con una mayor dosis de optimismo.»

Así se ven las cosas por parte de la mujer que el día 21 de junio tomó posesión, interinamente, de la Alcaldía de Hecho, con todos los problemas ,que un cargo de este tipo lleva consigo. Problemas que, a pesar de esa interinidad, tendrá que afrontar casi con seguridad hasta que se celebren elecciones municipales.

P. G.

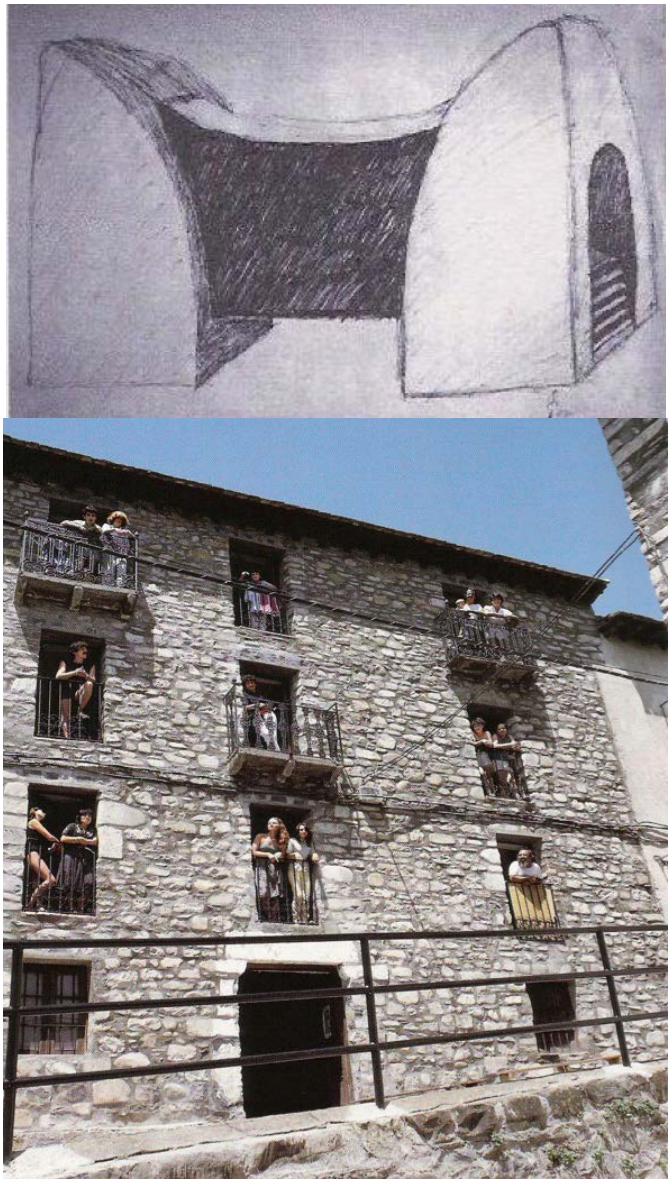
En 1978 el Gobenador Civil de la provincia de Huesca, nombró alcaldesa a Antonia Pétriz, líder de los contrarios al symposium

A pesar de todo, los simposios siguieron adelante durante seis años más. En este nudo de dificultades Pedro Tramullas no se encontró solo y algunos sectores y personalidades importantes de la época reaccionaron enérgicamente solidarizándose con su causa y prestándole su apoyo. El influyente escultor Pablo Serrano (1908-1985) envió a la prensa una larga y acalorada carta de defensa del certamen artístico y de su organizador en la que, en consonancia con su característico aragonesismo progresista, escribía:

> ...Siento muchísimo las dificultades que ese symposium está teniendo, y en especial (y todo hay que decirlo) que a otro hombre como el profesor Tramullas habría que ir a buscarlo en nuestros pueblos con candileja; ahí está luchando, cuya labor desinteresada puede calificársele de ejemplar. Al parecer, las dificultades se acumulan y no se ve muy clara la continuidad de tan buenos propósitos ... ¿Por qué en nuestra región cuando aparece un brote interesante como es ahora el de Hecho, nadie, ni políticos ni autoridades, le dan una mano...?13

No acabó ahí su apoyo, pues Pablo Serrano también colaboró como artista;14 para él no había duda de que el certamen podía suponer una valiosa apuesta de futuro para toda la región en general, además de sus potenciales dinamizadoras en particular para el valle de Hecho a nivel cultural y turístico.

El objetivo de potenciar el Pirineo aragonés turísticamente gracias al reclamo de los simposios y del museo de esculturas fue esgrimido por Tramullas para conseguir ayudas de otras administraciones; aunque él no se engañaba al respecto, pues siempre reconoció que ésa era una aspiración secundaria y seguramente poco realista. Tampoco le importaba demasiado el apoyo económico institucional, pues en aquel proyecto utópico todo se suplía con la generosidad de los participantes. Muchos artistas de distintas disciplinas, de múltiples nacionalidades, se sumaron a la convocatoria aunque, incluso, les costase dinero; no sólo sus camaradas escultores, sino también pintores, grabadores y ceramistas, cineastas, actores de teatro, músicos... Eran gentes altruistas, que convirtieron Hecho en importante foro de creación, al que acudieron cerca de 80 artistas de diversas disciplinas y múltiples nacionalidades.15 No venían para competir, sino para convivir entre ellos y compartir en directo con los vecinos chesos o el público en general el proceso artístico de creación. El proceso importaba más que los resultados finales, para estos creadores altruistas, pues en este tipo de convocatoria no había premios, ni otros estímulos competitivas. Primaba la cooperación, en un esquema en el que el "yo" había de integrarse en un grupo mayor, el "nosotros". A menudo, los participantes de una convocatoria propusieron qué otros artistas vendrían en la siguiente, de manera que el proyecto fue creciendo como la obra de una gran familia.



Escultura-vivienda, proyecta por Pedro Tramullas, 1982. Casa de los artistas participantes en el IX Symposium, Hecho, 1983

Comprender esto es crucial a la hora de analizar la colección artística que ha quedado en el pueblo como legado de los simposios. No se pretendió en ningún momento convocar a artistas cotizados con el fin de crear una colección de "prestigio", sino conseguir un marco social y profesional convivial, sin excluir nombres poco conocidos; muy al contrario, en aras de este enriquecimiento, se favoreció en todo momento un estrecho contacto de todo tipo de artistas, teniendo en cuenta su procedencia muy dispar, la coexistencia de participantes de diferentes generaciones y con carreras profesionales diversas, desde los que acababan prácticamente de empezar hasta los que llevaban varios años de evolución artística. El proyecto se definía como "una universidad internacional dónde cada participante

es a la vez maestro y alumno". Quizás no haya grandes obras maestras, pero el valor principal es el del conjunto, incluida la colocación de las piezas, que fue el resultado de complejas decisiones en las que se solía partir de una propuesta de Tramullas, que cada artista podía aceptar o no, en función de las interacciones buscadas con el resto de obras artísticas, con el paisaje y con la población local.

Verdaderamente, hay una "museografía" muy especial en esta heterogénea colección que se fue formando a medida que cada artista legaba al final de su estancia una pieza a los habitantes de Hecho, cuyo propietario legal sería el Ayuntamiento. En general, esta institución u otras que han intervenido en el mantenimiento y difusión del museo, han sido muy respetuosas, e incluso han ido mejorando las cartelas explicativas, paneles informativos u otros recursos divulgativos. Sólo hubo graves problemas cuando Tramullas se vio obligado a dar por terminados los simposios en 1984, pero la Diputación Provincial de Huesca intentó retomar el proyecto por su cuenta para darle continuidad: esa bienitencionada iniciativa dejó piezas que a veces se han considerado "intrusas" en la instalación escultórica original sobre el terreno –quizá por eso no llevan cartelas– y algunas han provocado reiteradas protestas de Pedro Tramullas, solicitando que sean retiradas porque contravienen el plan según el cual se planteó originalmente la distribución "simbólica" del conjunto.

A

B

A y B Poste informativo a la entrada del edificio, con explicaciones sobre el museo y plano de distribución de las esculturas en el pueblo y un monte cercano

Su ambiciosa idea inicial era llegar a trazar una denominada Ruta del Arte Abstracto; un proyecto que, teniendo en cuenta la situación fronteriza del Valle de Hecho, se planteaba con un simbolismo político transfronterizo, como nexo de unión artística entre el Pirineo español y el lado francés. En esto no se diferenciaba de los objetivos

planteados por el escultor austriaco Karl Prantl en los simposios de Sankt Margarethen, donde ya habían querido utilizar la instalación escultórica para "derribar fronteras y unir pueblos", pretensión también habitual en otros muchos simposios de escultura al aire libre derivados de su modelo. Tramullas concibió una sucesión de esculturas, cuya rotunda presencia sobre el terreno pretendía subrayar la unión espiritual entre los valles de Hecho, en España, y Aspe, en Francia, superponiéndose a una vía utilizada desde tiempos inmemoriales, como demuestra la gran cantidad de estructuras megalíticas que existen en sus proximidades, así como restos de una importante calzada romana posteriormente reutilizada como uno de los ramales más importantes del Camino de Santiago en Aragón. Esto era también muy simbólico desde el punto de vista de las creencias esotéricas de Pedro Tramullas, que como buen druida concibió la instalación de las piezas artísticas como un reflejo terrestre de la Vía Láctea. Cada una, en su lugar, tiene una carga mágica que debe funcionar en armonía con las demás y con el entorno natural y "energético" del territorio.

Edificio de un antiguo pajar sede del museo, donde está la recepción, salón de actos, tienda y la exposición permanente de las piezas de materiales delicados. El mural de la fachada es del pintor francés Renaud Archambault de Beaune

El recorrido empieza en el edificio de un antiguo pajar: pequeña construcción tradicional –borda pirenaica- restaurado al efecto, con fachada pintada en 1976 por el artista francés Archambault de Beaune16, donde los visitantes son recibidos con

abundantes explicaciones en diversos medios y, sobre todo, se conservan en el interior las obras que por sus características no pueden exponerse al exterior, fundamentalmente pinturas, así como algunas esculturas de pequeño tamaño. A partir de allí, el "Museo de Escultura al Aire Libre" se expande sobre todo por la ladera de un monte, desde las praderas aterrazadas y ajardinadas17 donde se encuentran entre otras las esculturas pétreas de Pedro Tramullas, Tetsuo Harada, Patrick Lesné y Bernard Jhoner –todos ellos formados en París– realizadas en 1975, junto a una obra de chapa de hierro, ultimada por el aragonés Pedro Fuertes en 1977[18] en la herrería del pueblo de Hecho y con la inestimable ayuda de artesanos chesos.

Prado cercano al pajar, con esculturas de Tramillas (en primer término) y otros artistas participantes en los primeros simposios.

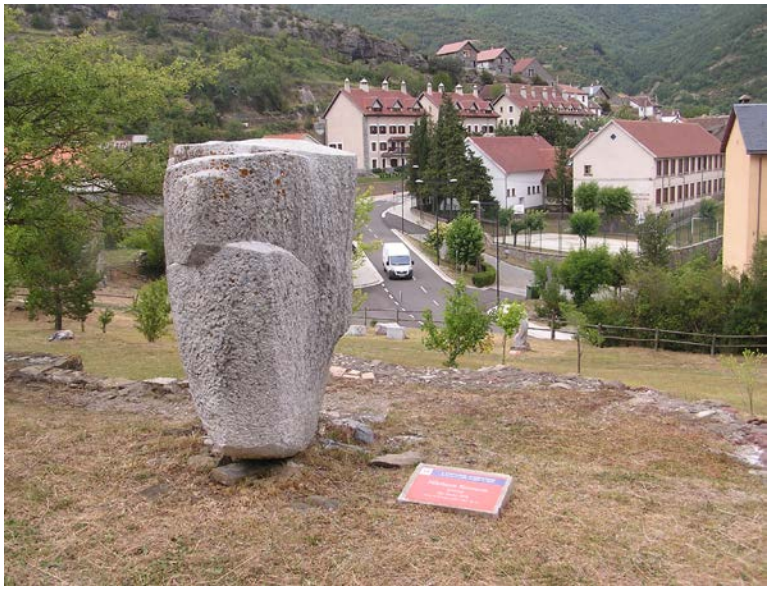
Esas piezas realizadas en las primeras convocatorias de los simposios suelen estar ancladas sobre pedestales, como se presentan las esculturas de cualquier museo tradicional; pero si seguimos ascendiendo el monte por caminos y trochas, las obras se integran directamente con su entorno natural de acuerdo a las nuevas tendencias de arte en el paisaje desarrolladas a lo largo de los años 80.

Esculturas monte arriba, en primer término obra del francés Mena (izda) y Aversano(dcha.). en un repecho

Conforme el itinerario va ganando altura a través de un trazado difuso de caminos pedregosos y sendas, los márgenes de estos parajes y sus recodos se ven a veces ocupados por determinadas esculturas agrupadas formando perspectivas en un ambiente natural: algunas surgen insospechadamente en rincones íntimos, claroscuros y frescos que lindan con la vegetación más cerrada del bosque de pino silvestre; otras aparecen inmersas en las masas boscosas, en una atmósfera "encantada" entre los rayos del sol que las ramas tamizan, buscando una vinculación más estrecha con el alma de la Naturaleza.

Obras del francés Eric Bonnefon (izda.) y Brunas en pleno bosque pirenáico

Al final, uno va adentrándose en bosque selvático, así que 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.



Obras del griego Nikiforos Kouvaras (izda.) y del italiano Cesare Riva (dcha.).en altozanos con vistas al pueblo

Por otro lado, también hay unas cuantas esculturas colocadas en plazas y puntos neurálgicos dentro del típico núcleo urbano cheso, obras del francés Baldelli, el costarricense Carlomagno Venegas y el alemán Uwe Appold. Son monumentos de "arte público" en los que se buscó más la interacción con el hábitat de la población. Eso los acerca a un concepto político que se convertiría en habitual en muchos municipios españoles que luego fundaron sus propios museos de arte al aire libre, creados por otros artistas altruistas en la época postmoderna.19 Pero en ellos ya no sería lo habitual que los artistas realizasen las obras in situ, y a menudo los escultores no tendrían mucho que decidir respecto a la ubicación de sus piezas,

decidida por los técnicos del ayuntamiento respectivo. Nada más alejado de cómo se concibió el museo al aire libre en Hecho. Este heterogéneo conjunto de obras y creaciones artísticas no puede gestionarse desde una óptica historiográfica y museística convencional. Su apreciación pública requiere un esfuerzo de contextualización, que tenga en cuenta sus idearios utópicos, el marco sociopolítico concreto y las condiciones específicas en que se produjo su génesis. Sólo así se podrá valorar apropiadamente su humilde, pero interesante historia.

Monumental escultura de madera de Terence Claude Baldelli, situada en la plaza de la iglesia (izda.) y pieza de Uwe Appold en otra plaza, ante la escuela del pueblo

Notas

[1] REVAULT D´ALLONNES, O. *Creación artística y promesas de libertad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, Colección Comunicación Visual, 1977, pp. 9-10. Granés, C, *El puño invisible. Arte, revolución, y un siglo de cambios culturales.* Madrid, Taurus, 2011, p.p. 288-412.

[2] Tramullas importó su idea a España tras su participación en 1967 en el symposium de escultores de Sankt Margarethen (Austria) organizado por Karl Prantl (1923-2010) en una cantera abandonada del Burgenland austriaco desde 1959. Este entusiasta escultor reunió durante años en esa región fronteriza del Burgenland austriaco a diferentes comunidades de artistas de diversos orígenes y horizontes estéticos, dispuestos a trabajar codo con codo para intercambiar propuestas específicas, solventar en común problemas propios del oficio de escultor y, en general, mejorar las relaciones entre los escultores, la escultura y el público. Una idea fácilmente adaptable en cualquier parte del mundo, por lo que ha llegado a conformar todo un fenómeno de gran alcance internacional, ejerciendo, con sus luces y sus sombras, una influencia muy significativa en la evolución de la escultura mundial del siglo XX. A este respecto, véase, muy especialmente: HARTMANN, Wolfgang y POKORNY, Werner. *Das Bildhauersymposium, Entstehuna g und Entwicklung einer neuen Formn kollektiver und künslerischer Arbeit*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1988. O también ROMERO CABALLERO, B., "El simposio internacional de escultura: un fenómeno al margen", *Actas del cogreso internacional de críticos de arte 2009: Arte Público Hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica.* Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, p. 117-123.

[3] Por ejemplo, en 1967 se celebró en la ciudad francesa de Grenoble un importante symposium escultórico cuya historia se resume en: BOCCON-PERROUD, Ivan y SAVINE, Marie, *Un musée sans murs. Le premier symposium français de sculpture. Grenoble, été 1967*, Musée Dauphinois, Magasin/ Centre national d´art contemporain, Grenoble, marzo de 1998. De ese mismo año data la primera propuesta de Tramullas, que quiso organizar un evento de este tipo en Jaca en 1967, iniciativa que fue rechazada por el entonces alcalde de esta ciudad altoaragonesa, Armando Abadía Detalles de este primer proyecto malogrado pueden encontrarse en: BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *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, 2002.

[4] Cf. BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, "El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca). Una experiencia artística incomprendida", *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa,* Número 88-89, Zaragoza, abril-septiembre de 1999. LORENTE, Jesús Pedro, "Museos de escultura en espacios urbanizados: Paradigmas de su desarrollo en España", *Actas del cogreso internacional de críticos de arte 2009: Arte Público Hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica.* Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, p. 127-148.

[5] En 1964 Tramullas había conocido en París al escultor Ossip Zadkine, que le introdujo en el mundo faraónico-sacerdotal y el respeto por la materia. También trabó contacto con el maestro de filosofías herméticas y ritualismo druídico André Savoret. A partir de entonces profundizó en el estudio de las diferentes etapas de la materia y la consecuencia de sus vibraciones, conocimientos que desarrollaría en adelante a través de su práctica escultórica, imbuida de un sentido eminentemente esotérico.

[6] ARTAL, Rosa María, "El simposio de arte del valle de Hecho, una experiencia única de creación colectiva", *El País*. Madrid, Martes 19 de agosto de 1980.

[7] Véase por ejemplo el texto TRAMULLAS, Pedro, *Escultura es cultura* catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza, Patios del edificio Pignatelli entre el 21 de abril y el 21 de mayo de 1992, p. 255.

[8] En un momento dado, Tramullas declaraba a la prensa: "Lo que desde luego quiero dejar claro es nuestro deseo de permanecer independientes de cualquier tendencia o partido. Cualquier ayuda que recibamos debe tener en cuenta nuestra total independencia"*:* ANÓNIMO, "Inaugurado el VI Symposium Internacional de Arte", *Nueva España*, Huesca, martes 15 de julio de 1980..

[9] Epítome de este caldo de cultivo aperturista fueron ciertos proyectos artísticos de variada índole, siempre envueltos en fuertes polémicas, entre los que pueden destacarse los *Encuentros de Pamplona* (1972), la inauguración –parcial– del *Museo de Escultura Abstracta del Paseo de la Castellana* (Madrid. 1972), la *1ª Exposición Internacional de Escultura en la Calle* (Santa Cruz de Tenerife, 1973), el *1º Concurso Internacional de Escultura Autopistas del Mediterráneo* (Cataluña, 1974) o la muestra *Esculturas al aire lliure* (Barcelona, 1975). Cf. LORENTE, Jesús Pedro, "Los nuevos museos de arte

moderno y contemporáneo bajo el franquismo", *Artigrama. Revista del Depto. de Historia del Arte de la Univ. de Zaragoza*, nº 13, 1998, p. 295-313.

[10] ROYO MORER, Symposio en Hecho, *Andalán*, nº 125, Zaragoza, 5 a 12 de agosto de 1977.

[11] Enrique CARBÓ, "Hecho: esculturas en el valle", *Opinión*, 10 de noviembre de 1978.

[12] P.L."Artistas en la cuerda floja", *Andalán*, nº 180, Zaragoza, 25 a 31 de agosto de 1978.

[13] CARTA DE PABLO SERRANO A LA ALCALDESA DE ECHO (HUESCA), publicada en el diario *Heraldo de Aragón*, Huesca, 20 de septiembre de 1978 y en el semanario *Andalán*, nº 185, Zaragoza, 29 de septiembre, al 5 de octubre de 1978.

[14] Siempre fue deseo del escultor turolense haber disfrutado de la experiencia junto al resto de los artistas convocados y en sus mismas condiciones. Pero en realidad, esta participación nunca se llevó a efecto, aunque el nombre del escultor llega a aparecer junto a los de los participantes en los carteles de difusión del symposium de los años 1976 y 1979. Es precisamente durante 1978, año crítico para el certamen, cuando el escultor estuvo más cerca de ir a Hecho con el objeto de finalizar su "Cabeza de Joaquín Costa", proyecto que se vio frustrado por los graves problemas que se plantearon aquel año con el Ayuntamiento. Pero aunque nunca llegó a verse cristalizado su deseo de participar físicamente en alguna de sus convocatorias, se adscribió en 1980 a la exposición que ese año celebró el Grupo Siresa -impulsado por el propio symposium entre sus participantes y abierto a otros artistas que quisieran integrarse en él- correspondiente a aquel año en la Galería Costa-3 de Zaragoza con el boceto en escayola de la mencionada escultura dedicada al regeneracionista Costa. Cf. BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, "El escultor Pablo Serrano y sus relaciones con el Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca)". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Número LXXV-LXXVI, Zaragoza 1999, pp-105-124.

[15] 29 artistas son de origen español (casi un 30 % del total) de los cuales hubo una proporción bastante importante de artistas aragoneses (un total de 20 que suman casi un 25% del total); 21 de origen francés (26%), 15 de otros países europeos (19%), 8 asiáticos (10%), 6 americanos (7%) y 1 africano.

[16] Pintura mral de la fachada del "Pallar d'Agustín" por Renaud Archambault de Beaune [Francia].1976. Pintura industrial de exteriores. 500 x 2300 cm.

[17] Estas obras de ajardinamiento fueron realizadas en colaboración con el entonces denominado Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza (ICONA), que aportó a la creación de infraestructura del symposium mano de obra de sus brigadas.

[18] Chapa de hierro, forja y soldadura. 200 x 240 x 140 cm. Hecho, Museo de escultura al aire libre.

[19] LORENTE, Jesús Pedro, "Un experimento en la política cultural española de la postmodernidad: los museos municipales de escultura al aire libre fundados con donaciones de artistas" en Iñaki DÍAZ BALERDI (coord..), *Otras maneras de musealizar el patrimonio*. Bilbao-Vitoria, Universidad del País Vasco-Artium, 2012, p. 169-190.

Referencias

ANÓNIMO, "Inaugurado el VI Symposium Internacional de Arte", *Nueva España*, Huesca, martes 15 de julio de 1980.

ARTAL, Rosa María, "El simposio de arte del valle de Hecho, una experiencia única de creación colectiva", *El País*. Madrid, Martes 19 de agosto de 1980.

BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, "El escultor Pablo Serrano y sus relaciones con el Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca)". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Número LXXV-LXXVI, Zaragoza 1999, pp-105-124.

BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, "El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca). Una experiencia artística incomprendida", *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa,* Número 88-89, Zaragoza, abril-septiembre de 1999.

BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *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, 2002.

BOCCON-PERROUD, Ivan y SAVINE, Marie, *Un musée sans murs. Le premier symposium français de sculpture. Grenoble, été 1967*, Musée Dauphinois, Magasin/ Centre national d´art contemporain, Grenoble, marzo de 1998.

CARBÓ, Enrique "Hecho: esculturas en el valle", *Opinión*, 10 de noviembre de 1978.

GRANÉS, C, *El puño invisible. Arte, revolución, y un siglo de cambios culturales.* Madrid, Taurus, 2011, p.p. 288-412.

HARTMANN, Wolfgang y POKORNY, Werner. *Das Bildhauersymposium, Entstehuna g und Entwicklung einer neuen Formn kollektiver und künslerischer Arbeit*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1988.

LORENTE, Jesús Pedro, "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo", *Artigrama. Revista del Depto. de Historia del Arte de la Univ. de Zaragoza*, nº 13, 1998, p. 295-313.

LORENTE, Jesús Pedro, "Museos de escultura en espacios urbanizados: Paradigmas de su desarrollo en España", Actas del cogreso internacional de críticos de arte 2009: Arte Público Hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica. Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, p. 127-148.

LORENTE, Jesús Pedro, "Un experimento en la política cultural española de la postmodernidad: los museos municipales de escultura al aire libre fundados con donaciones de artistas" en Iñaki DÍAZ BALERDI (coord..), *Otras maneras de musealizar el patrimonio*. Bilbao-Vitoria, Universidad del País Vasco-Artium, 2012, p. 169-190.

P.L."Artistas en la cuerda floja", *Andalán*, nº 180, Zaragoza, 25 a 31 de agosto de 1978.

REVAULT D´ALLONNES, O. *Creación artística y promesas de libertad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, Colección Comunicación Visual, 1977, pp. 9-10.

ROMERO CABALLERO, B., "El simposio internacional de escultura: un fenómeno al margen", *Actas del cogreso internacional de críticos de arte 2009: Arte Público Hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica.* Valladolid, AECA/ACYLCA, 2010, p. 117-123.

ROYO MORER (José Luis Lasala), Symposio en Hecho, *Andalán*, nº 125, Zaragoza, 5 a 12 de agosto de 1977.

SERRANO, Pablo: "Carta a la Alcaldesa de Echo (Huesca)", publicada en el diario *Heraldo de Aragón*, Huesca, 20 de septiembre de 1978 y en el semanario *Andalán*, nº 185, Zaragoza, 29 de septiembre, al 5 de octubre de 1978.

TRAMULLAS, Pedro, *Escultura es cultura* catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza, Patios del edificio Pignatelli entre el 21 de abril y el 21 de mayo de 1992, p. 255.

on the w@terfront

The online magazine on Waterfronts,
Public Space, Urban Design and Public Art

ISSN 1139-7365