

Del monumento *ad personam* al de colectivos: la evolución de la escultura conmemorativa en Zaragoza durante el siglo XX*

MARÍA LUISA GRAU TELLO**

Resumen

Este artículo está dedicado a monumentos conmemorativos en Zaragoza desde comienzo de siglo a 2007, y ofrece nuevos datos, incluyendo en algunos casos la identificación de su autor, que era desconocida hasta ahora. Sin embargo, el principal objetivo aquí no es simplemente estudiar una serie de ejemplos, sino considerar los monumentos del siglo XX en esta ciudad como ilustrativos de tendencias internacionales en la teoría y práctica del arte público: ¿Siguen teniendo sentido los monumentos conmemorativos en nuestra época? La respuesta no es fácil; pero se sostiene aquí que, en todo caso, quizá los monumentos a colectivos ciudadanos son más propios de nuestros valores presentes, frente a los dedicados a individuos, típicos del Ancien Régime y del siglo XIX.

This article reviews commemorative monuments in Saragossa from the beginning of the 20th century to 2007, offering new data, including in some cases the identification of their authors, which was unknown hitherto. However, the main point is not simply to study a series of examples, but to consider 20th monuments in this city as illustrative of international tendencies in the practice and theory on public art: Do commemorative monuments have still any sense in our time? The answer is not easy, but it is argued here that, in any case, perhaps monuments to collectivities are more related to our present values than the traditional monuments to individuals, typical of the Ancien Régime and the 19th century.

* * * * *

*Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras. Estas son las palabras con las que Alois Riegl comenzó *El culto moderno a los monumentos*, una definición tradicional que reincide en la etimología del término monumento, derivado del latín *monere* (recordar). Esta acepción está indisolublemente unida a la exaltación de las hazañas o destinos individuales, es decir, el mo-*

* Este artículo es fruto del trabajo realizado para el curso de doctorado impartido por el Dr. García Guatas, al que desde aquí quiero agradecer sus consejos y ayuda prestada a la hora de realizar este artículo.

** Becaria del Gobierno de Aragón en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre el arte público aragonés de la segunda mitad del siglo XX. Dirección de correo electrónico: mlgt@unizar.es.

numento entendido como un medio de glorificación en el que únicamente se contempla al individuo, aislado y enaltecido sobre el resto. Sin embargo, se debe tener en cuenta que el sujeto que es objeto de exaltación ha evolucionado, una evolución que ha desembocado en un nuevo concepto de monumento. Hasta el siglo XVIII se practicaba un marcado culto a la personalidad por parte de los dirigentes; con la llegada del siglo XIX el monumento se convertía en un modo de ensalzar las virtudes de los grandes héroes nacionales; el siglo XX trajo consigo la gran transformación del monumento conmemorativo: el sujeto conmemorado ya no es un individuo ilustre sino que se suele referir a un colectivo anónimo de la sociedad, ciudadanos a los que se pretende conmemorar o rendir homenaje, pero no exaltar, ya que es algo más propio del concepto tradicional de monumento.

Los nuevos destinatarios de los actuales monumentos son los enfermos del SIDA, los enfermos de cáncer, las víctimas de atentados, las víctimas del horror de las guerras, y un largo etc. Este hecho pone de manifiesto la evolución que ha experimentado el monumento, que ha pasado de la exaltación del poder a un concepto más intimista, conmemorativo y lírico centrado en la víctima, estadio en el que se encuentra actualmente.

Sin embargo, debe señalarse la presencia de una serie de teóricos que rechazan la existencia del monumento conmemorativo en el siglo XX, una postura que invalidaría el discurso que vamos a defender en este artículo y que pretendemos refutar desde aquí.

La principal representante de esta corriente es la crítica Rosalind Krauss, que expuso su planteamiento en el ya clásico «Sculpture in the Expanded Field», publicado en la revista *October* en 1979.¹ Según Krauss, la lógica de la escultura ha estado unida a la lógica del monumento, de manera que *en virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa*, una afirmación, en nuestra opinión, demasiado taxativa ya que si bien la función conmemorativa es la principal de las que se pueden adscribir a la escultura, no se puede limitar a esta únicamente. Según los planteamientos que realiza, parece que la función conmemorativa de la escultura se debe más a cuestiones meramente formales que a la intención o *advocación* con la que se levanta el monumento, de manera que la lógica de la escultura y del monumento se fractura a finales del siglo XIX con la llegada de la modernidad, generando una *pérdida absoluta de lugar*, un proceso de ruptura que Krauss no detalla en el artículo.

¹ Para nuestro estudio no hemos recurrido al artículo original, sino a la reedición que aparece en FOSTER, H. (dir.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

¿Significa esto que la escultura conmemorativa desaparece en la modernidad? Según las tesis de Krauss la respuesta es afirmativa, y aunque su planteamiento sea el más conocido, tenemos que señalar que no es la única en defender esta opción. Sara Selwood, en *The Benefits of Public Art* señala que los monumentos conmemorativos ya no tienen cabida dentro del arte público contemporáneo;² John Beardsley expresa algo similar, al afirmar que la libertad de pensamiento y la multiplicidad de valores artísticos impiden la creación de monumentos conmemorativos, debido a esa ausencia de creencias comunes.³ Aún así, Beardsley no muy seguro de la aseveración realizada, deja las puertas abiertas a la posibilidad de creación de monumentos conmemorativos en la actualidad.⁴

Nuestro posicionamiento ante esta cuestión es el contrario al expuesto: la escultura conmemorativa en el siglo XX, no sólo es posible sino que además es un hecho palpable. Si atendemos a los ejemplos de escultura conmemorativa que se han realizado a lo largo del siglo XX nos daremos cuenta de que la afirmación propuesta por Krauss no es tan acertada. ¿Quién puede negar que el monumento al Holocausto realizado por Peter Eisenmann en Berlín no sea realmente una escultura conmemorativa? ¿Quién puede negar que el memorial a los Veteranos de la guerra de Vietnam de Maya Lin no sea realmente una escultura conmemorativa? ¿Quién puede negar que el monumento conmemorativo a las víctimas de la bomba atómica en Hiroshima no sea realmente una escultura conmemorativa?

A lo largo del artículo, se pretende trazar la existencia del monumento conmemorativo y la evolución simbólica experimentada por el mismo, basándonos para ello en una serie de ejemplos locales con los que poder confirmar la existencia del monumento conmemorativo, y sobretodo trazar su evolución simbólica, que tiene el punto de partida en el caso de Zaragoza, según nuestra opinión, en el obelisco erigido en

² *Public art no longer predominantly comprises memorials and monuments to people, events and common aspirations. When it attempts to do so its meaning is often inescapably imbued with conspicuous ironies...* (SELWOOD, S., *The Benefits of Public Art. The Polemics of Public Art*, London, Policy Studies Institute, 1995, p. 4).

³ *An art that expresses the values of all the people is impossible to achieve. In addition, the forms of 20th century art have tended toward an esthetic—and an ethic—of personal expression, and toward individualist rather than collectivist content* (BEARDSLEY, J., «Personal sensibilities in public places», *Artforum*, summer 1981, pp. 43-44). Queremos señalar a este respecto que en el siglo XIX tampoco había unidad de pensamiento, pero ello no era un impedimento para la existencia de la escultura conmemorativa.

⁴ *Despite the assertion that contemporary artworks in the public arena must be perceived principally as art and not as shared public values, it is nevertheless possible to find in them a measure of public significance. (...) An artwork can become significant to its public through the incorporation of content relevant to the local audience, or by the assumption of an identifiable function* [*ibidem*].

1924 a la memoria de los tres funcionarios asesinados en el atentado anarquista del 23 de agosto de 1920.

Hasta este momento, la mayor parte de las esculturas conmemorativas levantadas en nuestra ciudad hacían referencia a hechos y personajes históricos pasados que habían dejado una profunda huella en el sentir de los zaragozanos: Los Sitios de Zaragoza, o personajes como el Justicia y Alfonso el Batallador, a los que hay que sumar los bustos dedicados a alcaldes o personajes relevantes de la escena zaragozana. No había monumentos dedicados a la memoria de hechos cercanos, sino que únicamente se conmemoraba la historia pasada. Esta tónica se rompe con la erección del obelisco a los funcionarios D. José de Yarza y Echenique, D. César Boente y D. Joaquín Octavio de Toledo en 1924,⁵ el primer monumento de Zaragoza dedicado a un hecho coetáneo. Aunque todavía muestra rasgos formales que lo emparentan con la tradición, consideramos que este monumento es el primer paso en una nueva evolución de la escultura conmemorativa de Zaragoza: se dedicó a tres ciudadanos *anónimos*, si bien dos de ellos de clase acomodada, que habían fallecido en el desarrollo de su labor como voluntarios en un momento de huelga, algo que nada tenía que ver con la concepción de los grandes héroes y personajes que se habían ensalzado en la escultura conmemorativa hasta ese momento.

Los monumentos levantados durante el régimen franquista

El periodo dictatorial desarrollado en España trajo consigo un nuevo modo de entender el monumento, de los cuales se han elegido dos ejemplos similares formalmente y en su significado, pero con una clara diferencia entre ambos que se desarrollará a lo largo de este apartado: El *Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada* (fig. 1), diseñado por Enrique Huidobro, Luis Moya, Ramiro Moya y Manuel Álvarez Laviada, construido entre 1943 y 1954 en la avenida de Nuestra Señora del Pilar, y el *Monumento Nacional a los Muertos de la Legión* (fig. 2), de José María Reyero (arquitecto) y Santiago de Santiago (escultor), de 1972 a 1974,⁶ levantado en los Pinares de Venecia.

⁵ El monumento, diseñado por Miguel Ángel Navarro según Blasco Ijazo, fue instalado en 1924 en la plaza Aragón, donde permaneció hasta los años 60. En esta década fue trasladado al paseo de la Constitución, donde se encuentra en la actualidad. Esta obra no fue el único homenaje realizado en memoria de los tres fallecidos, ya que también se realizaron tres placas conmemorativas para el Ayuntamiento y tres lápidas para los nichos en los que fueron enterrados.

⁶ Esta es la cronología relativa a su construcción, pero podemos retrotraerla hasta 1969, año en el que se fecha el primer proyecto presentado y se iniciaron los trámites municipales relativos a su construcción. La historia de la erección de este monumento es harto compleja, ya que se llega-

Es propio de los regímenes totalitarios, independientemente de su orientación ideológica, la realización de monumentos grandilocuentes y con cierto carácter kitsch. Los monumentos levantados por el régimen comunista en la URSS, los realizados por Hitler en Alemania, o incluso en la actualidad, como los levantados en Bagdad por Saddam Hussein, muestran una estética semejante basada en la retórica y la idea de triunfo, que son las notas dominantes en las obras realizadas bajo periodos autoritarios. El monumento se convierte en un instrumento funcional basado en un sentimentalismo grandilocuente fingido con el que atrapar a las masas: la exaltación de la victoria y de los caídos. El monumento pierde su naturaleza conmemorativa para convertirse en un medio de control de la sociedad, un instrumento político al servicio de la propaganda del régimen.

El *Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada* fue levantado bajo esta perspectiva, con la clara intención de imponer su victoria, su orden y su ideología en la sociedad. Sin embargo, y aunque formalmente siga un esquema similar, no se puede aplicar esta consideración al *Monumento Nacional a los Muertos de la Legión*, concebido como un homenaje y no como medio propagandístico.⁷ Ambos comparten la exaltación de la Muerte por la Patria y la idea de Victoria, por lo que las propuestas formales son bastante semejantes: grandilocuencia y carácter escenográfico mediante la integración de la arquitectura y la escultura. La parte arquitectónica funciona como pedestal, mientras que el componente escultórico es el auténtico protagonista del conjunto, una tipología que remite de nuevo a los monumentos levantados en los regímenes de carácter totalitario, de Alemania y la URSS,⁸ donde se buscaba un carácter representativo y de exaltación.

El *Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada* fue diseñado por Enrique Huidobro, Luis Moya, Ramiro Moya y Manuel Álva-

ron a realizar hasta cuatro proyectos diferentes. El desencuentro entre la Hermandad de Antiguos Legionarios y el Ayuntamiento de Zaragoza fue constante, lo que ralentizó la construcción del monumento. Para conocer más detalladamente el proceso se puede consultar *Hermandad de Caballeros Legionarios de Zaragoza. Proyecto Reformado de Monumento a la Legión en los Pinares de Venecia* [Archivo Municipal de Zaragoza (A.M.Z.), Caja 10.538, Expediente 57.583/71].

⁷ El *Monumento Nacional a los Muertos de la Legión* se ha visto envuelto en los últimos años en una dura polémica, ya que la Asociación de Vecinos La Paz-Torrero pedía la retirada de esta obra por considerarla una manifestación del régimen franquista. Se celebraron diferentes manifestaciones, aparecieron cartas al director en la prensa, e incluso el monumento llegó a sufrir un ataque de vandalismo por parte de un grupo conocido como «Los Neomaquis». Para seguir esta crónica se puede consultar la prensa: C.S.P., «Propuesta para suprimir el monumento en honor a la Legión», en *El Periódico de Aragón*, (Zaragoza, 10-III-2005), p. 18; «Millán Astray pierde la cabeza», en *El Periódico de Aragón*, (Zaragoza, 15-IV-2005), p. 16.

⁸ MICHALSKI, S., *Public monuments. Art in political bondage 1870-1997*, London, Reaktion Books, 1998, p. 118.



Fig. 1. Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada. (Foto: A.M.Z.)

que conducía a lo alto del conjunto, donde se levantaba una gran cruz. Todo el conjunto estaba presidido por una fachada-retablo de lenguaje barroco que concedía a la obra un carácter grandilocuente, pero que finalmente, por el paso del tiempo y el encarecimiento del proyecto, no se llegó a realizar.¹³

rez Laviada,⁹ un grupo de arquitectos y escultores que configuraron la obra en función de los principios estéticos defendidos desde el régimen franquista, y que habían sido expuestos por Luis Moya y Manuel Álvarez Laviada en la revista *Vértice*.¹⁰

Los autores crearon un gran altar para la celebración de las ceremonias del régimen. Debía ser un monumento de tipo funerario y festivo,¹¹ dedicado a los caídos, y manifestación de orgullo por haber ganado la guerra. Para ello optaron por el lenguaje clásico, el estilo que consideraban propio de España,¹² unido al carácter declamatorio y escenográfico del Barroco. La parte arquitectónica, de una gran austeridad, estaba formada por un altar-escalera de dos ramales, al modo de las escaleras de aparato,

⁹ Para conocer más detalladamente el proceso de concursos y de construcción se recomienda consultar YESTE NAVARRO, I., *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 1998.

¹⁰ LAVIADA, M., MOYA, L. y VIZCONDE DE UZQUETA, «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», *Vértice*, XXXVI, septiembre 1940, p. 7.

¹¹ YESTE NAVARRO, I., *La reforma interior...*, *op. cit.*, p. 147.

¹² *Nuestro neoclásico continúa en el romanticismo la tradición española del Renacimiento; es el estilo, no elegido, sino vivo entre los autores. Sin imitar concretamente ningún estilo español determinado, ni anquilosar la tradición española clásica en ninguno de sus momentos, se ha continuado la tradición española con las aportaciones modernas debidas: 1.º, a los nuevos programas, determinados por las circunstancias políticas, sociales y económicas; 2.º, a los nuevos medios técnicos, y 3.º a la nueva manera plástica, sentido de economía visual...* (LAVIADA, M., MOYA, L., y VIZCONDE DE UZQUETA, «Sueño arquitectónico...», *op. cit.*, p. 7).

¹³ BLASCO IJAZO, J., «La ciudad que recuerda en sus monumentos», *¡Aquí... Zaragoza!*, p. 57-59; YESTE NAVARRO, I., *La reforma interior...*, *op. cit.*, p. 154.

Para comprender mejor el significado e intencionalidad del conjunto hay que tener en cuenta el espacio en el que se localizaba: la recién estrenada avenida de Nuestra Señora del Pilar, realizada en 1939 dentro del Plan de Reforma Interior y que Regino Borobio había proyectado en 1937. Este espacio reunía una fuerte carga simbólica, derivada en parte del culto a la Virgen del Pilar: La idea de Hispanidad, de Unidad y de Cruzada, conceptos que remitían a la España de los Reyes Católicos, que pueden ser considerados como el germen del Nacionalcatolicismo, y, por tanto, un ejemplo a seguir para Franco.¹⁴ Físicamente, este espacio tenía unas dimensiones más que considerables y una perspectiva perfecta para las ceremonias, además de facilitar el arraigo de la obra entre la población al ser el principal punto cívico de la ciudad. Tanto la configuración formal como el espacio elegido para su ubicación incidían en la idea de exaltación de la victoria, de los caídos y, por tanto, del régimen (patente en el uso de términos como *gloriosa* o *héroes* en la denominación del monumento).

El *Monumento Nacional a los Muertos de la Legión* es también un buen ejemplo en el que se aúna el carácter funerario, en memoria de los legionarios fallecidos, y el carácter festivo, ya que era escenario de sus propias ceremonias.¹⁵ Para ello, la solución propuesta por José María Reyero y Santiago de Santiago combinaba la arquitectura, que actuaba como capilla y basamento, y la escultura, que era el elemento más destacado del conjunto por su carácter representativo. Realizaron hasta cuatro proyectos, de los cuales los más importantes fueron el primero y el último, que fue el que finalmente se llevó a cabo. La gran apuesta de la Hermandad fue la propuesta inicial, consistente en un gran brazo que alzaba con energía el escudo de la Legión, encarnando a la perfección la exaltación de los principios de la Legión y de sus miembros fallecidos. Sin embargo, las condiciones impuestas por el Ayuntamiento excluyeron este monumento a favor de otro que carecía de la potencia y fuerza expresiva del primero.

El proyecto definitivo estaba formado por un basamento de planta cuadrada sobre el que se situaban toda una serie de esculturas que recogían un claro ideario: la exaltación de los legionarios caídos por la defensa

¹⁴ Zaragoza posee algunos ejemplos del peso que tuvieron los Reyes Católicos durante la dictadura, como la escultura conmemorativa dedicada a Fernando El Católico, obra de Juan de Ávalos (autor de buena parte de las esculturas del Valle de los Caídos), en el paseo homónimo, levantada en 1969 con motivo de la celebración de los 500 años de matrimonio de los Reyes Católicos.

¹⁵ Se debe señalar que aunque el basamento es utilizado como capilla, en un principio la Hermandad de Antiguos Legionarios, pretendía instalar un museo en el basamento del monumento dedicado a los legionarios aragoneses más destacados [*Hermandad Prov., Caballeros Legionarios. Reitera petición convertir en Museo basamento Monumento, y otros*, (A.M.Z., Caja 10.538, Expediente 17.927/72-H)].

de la patria. El emblema de la Legión, como homenaje al Tercio y a todos sus integrantes, presidía el conjunto encumbrado en una estructura en forma de V y laureado, haciendo alusión a la Victoria. Este escudo apoyaba en una sencilla cruz en referencia al carácter cristiano y funerario, puesto que era un monumento levantado a la memoria de los legionarios fallecidos. Esta idea se enfatiza a través del conjunto escultórico realizado por Santiago de Santiago, que representa el momento en que un legionario herido es auxiliado por un compañero, al grito de *A mí la Legión*, y que hace alusión a buena parte de los principios del Credo Legionario.¹⁶ La idea de Nación, que no podía eludirse, se representa por medio de los escudos de cada una de las provincias, situados en las caras laterales del basamento, mientras que la cara principal del monumento se encontraba presidida por una imagen en bronce de Millán Astray, realizada, según la memoria del proyecto, por Mariano Benlliure.¹⁷

En cuanto a su emplazamiento, éste fue elegido por la propia Hermandad de Legionarios que vio en los Pinares de Venecia el lugar ideal para su instalación: uno de los puntos más elevados de la ciudad, un lugar aislado que permitía desarrollar las ceremonias con recogimiento y sentimiento de comunidad.

A lo largo de esta presentación se ha podido ver que entre ambos ejemplos hay una serie de aspectos en común: la concepción física del monumento como elemento representativo y grandilocuente, y la concepción simbólica como medio de exaltación de los caídos, que no son concebidos como víctimas sino como héroes. A estas semejanzas se deben contraponer también algunas diferencias, que establecen interesantes matices entre una y otra obra. En primer lugar, llama la atención la diferente configuración arquitectónica del monumento: un altar-escalera y una capilla respectivamente, lo que demuestra el alcance y difusión que unos y otros pretendían dar a la obra. El altar-escalera estaba concebido claramente como un gran escenario teatral a la manera del barroco, con el que tenían que llegar al máximo número de personas; la capilla era

¹⁶ *EL ESPÍRITU DE COMPAÑERISMO, con el sagrado juramento de no abandonar jamás a un hombre en el campo hasta perecer todos; EL ESPÍRITU DE AMISTAD, de juramento entre cada dos hombres; EL ESPÍRITU DE UNIÓN Y SOCORRO, a la voz «A mí la Legión», sea donde sea, acudirán todos y, con razón o sin ella, defenderán al legionario que pida auxilio, y especialmente EL ESPÍRITU DE LA MUERTE, el morir en el combate es el mayor honor. No se muere más que una vez. La muerte llega sin dolor y el morir no es tan horrible como parece. Lo más horrible es vivir siendo un cobarde* (http://www.lalegion.com/mistica/credo_legionario.htm).

¹⁷ *Hermandad de Caballeros Legionarios de Zaragoza. Proyecto Reformado de Monumento a la Legión en los Pinares de Venecia* (A.M.Z., Caja 10.538, Expediente 57.583/71). Se debe señalar que el monumento fue objeto de actos vandálicos el 14 de abril de 2005 por parte el grupo «Los Neomaquis», que arrancaron la cabeza del busto de Millán Astray, sin que ésta llegara a aparecer. Después de estos hechos, la Hermandad de Legionarios retiró la imagen de su fundador para salvaguardar lo que quedaba de ella.

un espacio cerrado, destinado únicamente a los miembros de la Legión, que eran quienes asistían a las ceremonias. La ubicación del monumento también influía en este aspecto. El primero era el espacio más representativo de la ciudad, de grandes dimensiones, concebido como lugar de ceremonias multitudinarias con las que ideologizar a la sociedad; el segundo era un espacio íntimo, al que casi únicamente concurrían miembros de la Legión. Esta serie de divergencias demuestra la principal diferencia que hay entre un monumento y otro: uno pretende aleccionar y controlar a las masas, incorporarlas a la ceremonia como si fueran una parte más de la obra representada.¹⁸ El otro se plantea como un auténtico monumento conmemorativo, aunque ambos lo concebían como un medio de glorificar y ensalzar a los héroes, que no víctimas, de la guerra.

¿En qué podría radicar la diferencia entre ambas obras? La respuesta a esta cuestión se puede deber, además de a la propia advocación, a la diferente época en la que fueron levantados: plena posguerra, lo que hacía *necesaria* la creación de todo un aparato monumental con el que ideologizar y controlar a la población, y el periodo final de la dictadura que, aunque tuvo momentos críticos, estuvo caracterizado por una mayor libertad. Ello demuestra que la escultura conmemorativa está condicionada de un modo inevitable por la situación política de cada momento.

La llegada de la Democracia. Dos monumentos representativos de la nueva época

(...) *A monument against itself: against the traditionally didactic function of monuments, against their tendency to displace the past they would have us contemplate and finally, against the authoritarian propensity in all art that reduces viewers to passive spectators (...).*¹⁹ Esta cita resume a la perfección el concepto de antimonumento,²⁰ con en el que los personajes poderosos que

¹⁸ Este fenómeno, en el que los ciudadanos pasan a convertirse en «mass-ornaments» o «human-ornaments», fue empleado por el Nazismo en sus grandes concentraciones, pero también fue visto por teóricos del Movimiento Moderno, como Siegfried Giedion, como un modo de conseguir la integración de la sociedad y el arte. Este concepto se puede consultar en NORTH, M., «The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament», en Mitchell, W.J.T., *Art and the Public Sphere*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 15-17.

¹⁹ YOUNG, J. E., «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany today», en Mitchell, W.J.T., *Art...*, *op. cit.*, p. 56.

²⁰ El gran cambio en la concepción del monumento conmemorativo se retrotrae a 1937, año en el que se instala el conjunto realizado por Constantin Brancusi para el parque de Tirgu Jiu, encargado por la Asociación Nacional de Mujeres Rumanas, y con el que se conmemoraba a los hombres caídos en la Primera Guerra Mundial. Brancusi inauguraba con esta obra un nuevo concepto de monumento conmemorativo, en el que tanto la configuración de la obra como el mensaje que se pretendía transmitir se contraponía al habitual.



Fig. 2. Monumento Nacional a los Muertos de la Legión.

habían monopolizado la estatuaria conmemorativa caen de sus pedestales para ser ocupados por los ciudadanos anónimos.²¹ Se abandonan las fórmulas grandilocuentes y triunfalistas²² por un sentimiento de recogimiento, sencillez y austeridad.

Este es el nuevo concepto de monumento que generalizó a partir de los años 60,²³ cuando los artistas iniciaron la búsqueda de nuevas fórmulas. La Segunda Guerra Mundial había dejado al descubierto la barbarie humana, tras lo cual las manifestaciones artísticas carecían de sentido. Ante este panorama, los monumentos conmemorativos solo podían transmitir la irracionalidad de los hechos por medio de formas sobrias, que eran las que mejor reflejaban el sentimiento de vacío que había invadido al Hombre tras lo acontecido.²⁴

Esta nueva concepción no se puso en práctica en nuestra ciudad hasta la llegada de la democracia puesto que tanto artísticamente como por su significado quedaba excluida de la práctica monumental desarrollada durante el franquismo.

Ramón Sainz de Varanda, el primer alcalde de la democracia de Zaragoza, fue el promotor de los primeros monumentos conmemorativos que seguían la línea del antimonumento tanto en su forma como en su significado. Su labor se enmarcó dentro del periodo de la Transición, una época caracterizada por el entusiasmo y la recuperación de todos aquellos que no siendo afines al régimen de Franco fueron depurados y olvidados, a quienes precisamente dedicó estas obras: *A cuantos murieron por la Libertad y la Democracia 1936-1939 y postguerra* (fig. 3), realizado por Fran-



Fig. 3. *A cuantos murieron por la Libertad y la Democracia, 1936-39 y postguerra.*

²¹ SOBRINO MANZANARES, M.³ L., *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Madrid, Electa, 1999, p. 61.

²² *Ibidem.*

²³ MICHALSKI, S., *Public Monuments...*, *op. cit.*, p. 172.

²⁴ *Ibidem*, p. 176.

cisco Alós en 1980, y *Monumento a los aragoneses en campos de concentración* (fig. 4), de Fernando Fernández Lázaro y fechado en 1985, dos obras que hasta ahora aparecían como realizadas por autor desconocido, pero a los que afortunadamente hemos conseguido atribuir su autoría y darla a conocer a través de este artículo.

Sainz de Varanda emprendió esta labor desde el campo de la escultura conmemorativa con unos planteamientos acelerados, y con encargo directo al artista. Si bien el valor artístico de estas obras no es muy relevante, especialmente por las circunstancias en las que planteó su realización, se debe destacar su valor histórico, ya que además de ser los primeros ejemplos de antimonumentos de la ciudad, reivindicaban una parte olvidada de la historia.

El primero en realizarse fue el monumento *A cuantos murieron por la Libertad y la Democracia 1936-1939 y postguerra*, a iniciativa del propio Sainz de Varanda, que decidió erigir este monumento a todos los muertos en la Guerra Civil con motivo del Día de Todos Los Santos de 1980. El encargo se realizó al arquitecto Francisco Alós²⁵ tan solo una semana antes de la fecha, por lo que el tiempo para su realización era muy escaso. El significado del monumento fue determinado por Sainz de Varanda y Alós: un homenaje a todos los fallecidos en la Guerra Civil y la postguerra, sin distinción de bandos e ideologías políticas. Se pretendía transmitir un mensaje de conciliación.²⁶ Sin embargo, no ha sido éste el significado que se ha asociado con el monumento, ya que se ha interpretado como la reivindicación del bando republicano. De hecho, la noticia de la inauguración del monumento ya fue recogida por la prensa desde esta óptica.²⁷ Quizá la causa de este hecho sea la vinculación que se estableció entre el monumento y el hallazgo de una zanja en el cementerio con unas 6.500 personas enterradas, aunque el propio autor nos advirtió de lo erróneo de esta concepción.

²⁵ Debido a las circunstancias en las que se realizó este encargo, la erección de este monumento no generó ningún expediente, por lo que la información obtenida sobre el encargo, las fechas y características del monumento las hemos conocido por medio del autor, Francisco Alós, quien amablemente nos relató la crónica de la obra, así como el significado que se le pretendía dar al monumento. Desde aquí agradecerle su ayuda y atención.

²⁶ Entrevista mantenida con Francisco Alós el 6 de junio de 2007.

²⁷ (...) *Más adelante se trasladaron a una plaza situada en la parte central de la necrópolis, donde han sido inhumados los restos de 6.500 personas fusiladas durante la contienda civil y después halladas hace dos años y medio en una zanja situada en un corredor de paso, bajo los nichos, enterrados de diez en diez. Allí se guardaron unos instantes de silencio y se depositó otra corona de flores. En la citada plaza se acababa de construir un sencillo monumento, consistente en una gran lápida con un monolito (...). Los actos fueron muy sencillos y puede decirse que no constituyeron, en modo alguno, una ceremonia de carácter reivindicativo, sino como una deuda que la ciudad tenía hacia estas personas que yacían en un pasillo (...)* [«Visita de la corporación municipal al cementerio», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 2-XI-1980), p. 11].

El diseño, de una gran sencillez y austeridad, consistía en una gran lápida de granito sobre la que se levantaba un monolito, un elemento muy propio del nuevo concepto de antimonumento por influencia del minimalismo, en cuya introducción insistió el propio Sainz de Varanda. La lucha y el sufrimiento encuentran en la austeridad el mejor modo de representación, metáfora de la dureza de la lucha en concomitancia con la dureza del material. A ello hay que añadir las connotaciones del granito, un material muy duradero, símbolo de lo eterno, con la intención, en este caso, de perpetuar la memoria de todos aquellos que murieron en la lucha.

El caso del *Monumento a los aragoneses en campos de concentración*, realizado por Fernando Fernández Lázaro en 1985, es bastante similar. Su erección se llevó a cabo con motivo de la celebración del 40 aniversario de la liberación de los campos de concentración nazis. La Amical de Mathausen eligió Aragón²⁸ como lugar en el que conmemorar la fecha, a consecuencia del alto número de aragoneses que sufrieron en el Holocausto. Se organizaron diversos actos como la muestra *Exilio y Deportación*²⁹ en la sala de exposiciones de la Institución Fernando El Católico, la celebración de la Asamblea General de la Amical de Mathausen,³⁰ y la inauguración de este monumento.³¹ La propuesta de levantar esta obra no partió de la Amical, sino que fue el propio Sainz de Varanda el promotor. El encargado de realizarla fue al arquitecto Fernando Fernández Lázaro,³² que tomó como motivo de inspiración la bandera de Aragón, *realizando una alegoría de las barras de Aragón fracturadas* en clave minimalista y conceptual. El monumento que vemos hoy en día no se corresponde con la idea original, puesto que no llegó a terminarse completamente. Tras las barras se debería ver una parra virgen, que con el cambio de estación ejercería una transformación estética en la obra, además de transmitir la idea del paso del tiempo.

²⁸ «Los Amigos de Mathausen celebran el 40 aniversario de la liberación de los campos nazis», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 21-IX-1985), p. 7.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ «La Amical de Mathausen celebró su asamblea general», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 22-IX-1985), p. 3.

³¹ «Los Amigos de Mathausen celebran el 40 aniversario de la liberación de los campos nazis», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 21-IX-1985), p. 7.

³² Al igual que en el caso del monumento A cuantos murieron por la Libertad y la Democracia, y como ya hemos señalado, el encargo fue directo, por lo que no se realizó ningún expediente, lo que nos ha causado problemas a la hora de conocer la autoría. Afortunadamente conseguimos contactar con el autor, el arquitecto Fernando Fernández Lázaro, que nos dio los detalles del encargo, así como la simbología que se quería dar a la obra. Desde aquí, agradecerle también la amabilidad por la información dada y por facilitar las fotografías del día de la inauguración.



Fig. 4. Monumento a los aragoneses en campos de concentración.
Foto: Fernando Fernández Lázaro.

En relación con esta obra tenemos que referirnos al monumento *A los barceloneses muertos en los campos de exterminio nazis*, fruto del encargo que realizó la Amical de Mathausen en 1987, dos años más tarde que el de Zaragoza, lo que subraya el carácter pionero que tuvo la obra de Zaragoza.

Estos dos ejemplos, *A cuantos murieron por la Libertad y la Democracia 1936-1939 y postguerra*, y el *Monumento a los aragoneses en campos de concentración* representan un concepto totalmente opuesto al estudiado en el caso anterior, inaugurando la práctica de la escultura conmemorativa en Zaragoza a partir de los años 80. Las fórmulas empleadas son de una gran sencillez y austeridad formal, diametralmente opuestas a la grandilocuencia de los dos ejemplos anteriores. De esta manera, la forma se convierte en el vehículo de un mensaje que también huye del énfasis y la exaltación. Actualmente, estas obras se encuentran en un estado de abandono importante, a pesar de la trascendencia de su significado, lo que quizá pueda deberse a su localización aislada. A diferencia de los dos casos anteriores, que fueron concebidos como un lugar de reunión, parece que estas dos obras han sido olvidadas tras su realización, como si una vez perpetuado el recuerdo en piedra, aquél ya pudiera relegarse.



Fig. 5. *Monumento a los Niños.* (Foto: Sergio Artiaga).

El terrorismo en la democracia

El monumento como medio de conmemoración de las víctimas se confirma con la realización del *Monumento a los Niños* (fig. 5), realizado en 1991 por Carlos Pérez de Albéniz, dedicado a uno de los grandes problemas sufridos en España: el terrorismo, concretamente a los fallecidos en el atentado del 11 de diciembre de 1987 en la casa cuartel de la avenida de Cataluña, en el que perecieron once personas, cinco de ellas niños. Una semana después del atentado, el alcalde junto con otras autoridades, visitaron el lugar del siniestro. La casa-cuartel estaba totalmente en ruinas, marcada por la tragedia. El alto coste económico de su reconstrucción, junto al rechazo de los miembros de la Guardia Civil a volver a vivir en este lugar,³³ hizo que se descartara la idea de volver a levantar una casa-cuartel. En los días siguientes al suceso el alcalde planteó la creación de un parque y la instalación de un monolito³⁴ en recuerdo de las víctimas. Sin embargo, no fue hasta 1991 cuando se retomó la cuestión,

³³ BERNÚN, J. J., «Paisaje después de la tragedia», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 18-XII-1987), p. 5.

³⁴ *Podría llamarse parque de la Convivencia o parque de la Paz. (...) Sería una forma de rendir un pequeño homenaje a los muertos inocentes y desagaviar a los restantes habitantes del barrio, que, aunque en menor medida, también han sufrido las repercusiones de la explosión del coche bomba [ibidem].*

y aún a pesar de la demora, éste fue uno de los primeros monumentos levantados en memoria de las víctimas de ETA en España. La realización de la obra se retomó con motivo de la reforma del espacio sobre el que se había asentado la casa-cuartel, que se convirtió en parque, el llamado Parque de la Esperanza, un modo de recordar la tragedia y un intento de salvaguardar el espacio y la memoria de los que fallecieron. La creación de un parque mantenía este espacio *sagrado* a salvo de la profanación física y de la consiguiente perturbación espiritual del lugar. La reforma de este espacio vino acompañada del interés por levantar un monumento, tal y como que se había señalado en los días que siguieron al atentado. El encargado de hacer la obra fue Carlos Pérez de Albéniz,³⁵ que la concibió con la intención de transmitir la idea de vida y alegría: *Donde hubo muerte, que haya vida. Y la vida son los niños.*³⁶ Para ello, Pérez de Albéniz ideó un pedestal elevado y abierto al espacio circundante mediante su forma en rampa, sobre el que se representaba un grupo de tres niños y una mascota en un momento de juego, una solución que remitía a la alegría de la infancia en lugar de apelar a la idea de tragedia que rodeó al atentado. La solución aplicada resultó demasiado pueril y simplista, con una composición rígida y una falta de expresividad que impedía dar al conjunto la alegría y vida pretendida.

Esta obra, a pesar de sus deficiencias, reincide y evoluciona dentro del concepto de antimonumento. Formalmente, Pérez de Albéniz rompe con la barrera establecida por el pedestal a lo largo de la escultura conmemorativa, creando una obra que pretendía integrarse con el espacio circundante y hacerla accesible al ciudadano.³⁷ En cuanto a su significado, el autor huye de las representaciones heroicas, opción especialmente fácil en el caso del terrorismo, para inclinarse por una solución poco concreta que llega a confundirse con un ejemplo cualquiera de arte público, lo que puede conllevar el olvido del hecho que se pretende recordar.

³⁵ Se desconoce la fórmula utilizada para encargar la obra (encargo directo o concurso), o si se presentaron otros proyectos para el citado monumento. Para conocer más de cerca los detalles sobre la erección de esta obra se puede consultar A.M.Z., Caja 32.922, Expediente 3.015.656/91.

³⁶ ORTEGA, J., «Carlos Pérez de Albéniz. Polifacético médico ligado al arte», en *El Mundo*, (Madrid, 27-VII-2006), p. 6.

³⁷ A fecha de hoy, el monumento, que se encontraba en un estado de conservación pésimo, ha sido objeto de una reforma que ha trastocado la idea original del autor: la obra ha sido aislada por medio de una jardinera que rodea todo el conjunto, impidiendo el acceso a la misma, probablemente por motivos de conservación.

El último monumento conmemorativo de Zaragoza

Uno de los últimos monumentos conmemorativos levantados en Zaragoza es el *Memorial a las víctimas del Yak 42* (fig. 6), accidente ocurrido el 26 de mayo de 2003, que causó una gran conmoción en la esfera social y política. El avión, que traía a Zaragoza a los militares que habían desarrollado labores humanitarias en Afganistán, se estrelló en la localidad turca de Trebisonda, cuando intentaba aterrizar.

El Ayuntamiento de Zaragoza, una de las ciudades más afectadas por el accidente, fue el primer organismo civil en dedicar un monumento a las víctimas,³⁸ inaugurado el 17 de abril de 2007, junto a toda una serie de actos en honor a los muertos en el accidente.³⁹ En un principio, la obra se planteó como un memorial al Yak 42 y a todos aquellos fallecidos en labores humanitarias, pero finalmente se dedicó en exclusiva a las víctimas del accidente.

La obra fue encargada a José Manuel Pérez Latorre, que concibió el monumento como un parque memorial. Es una obra de difícil definición que está en la línea del *campo expandido*: se produce la unión del paisaje, la escultura y la arquitectura, dando lugar a lo complejo,⁴⁰ un todo indisoluble que no puede ser analizado por partes sino como un gran conjunto.

El memorial está integrado por una especie de laberinto recorrido por el agua que brota de dos surtidores. El fin del camino es el estanque central, en el que desemboca el laberinto, y sobre el que se alza una plancha de acero cortén, que parece emular el despegue de una avión, en la que se inscriben los nombres de los 62 militares fallecidos. Frente a ésta se sitúa un banco, en el que los familiares pueden sentarse para tener un momento de recuerdo, rodeados de la calma que transmite el agua en su discurrir. El concepto dominante es el de jardín como espacio para el

³⁸ TRILLO, M., «Emotivo homenaje en Zaragoza a las víctimas del Yak-42», en *ABC*, (Madrid, 18-IV-2007), p. 58. A esta obra se puede añadir el homenaje realizado el 30 de julio de 2007 por el Ayuntamiento de Burgos, consistente en la instalación de un mortero de 1940. El primer monumento levantado en memoria del Yak 42 fue el realizado por sus compañeros en la ASPFOR de Afganistán.

³⁹ Concesión a título póstumo de la distinción honorífica de Hijo Predilecto de la Ciudad de Zaragoza, en el caso de los fallecidos naturales de la ciudad, y de Hijo Adoptivo para los que no habían nacido en Zaragoza [*Concesión títulos honoríficos*, (Expediente 1.200.816/2004)]. Se han realizado otros homenajes como la asignación del nombre de la ciudad de Maska al principal parque del antiguo cuartel de San Lamberto en Miralbueno. Y doce nuevas calles, también en el antiguo cuartel, fueron bautizadas con los nombres de las víctimas del accidente, Actas del Pleno ordinario celebrado el 27 de abril de 2007.

⁴⁰ KRAUSS, «La escultura en el campo expandido», en Foster, H. (dir.), *La Posmodernidad*, *op. cit.*, p. 68.



Fig. 6. Memorial al Yak 42.

duelo por las víctimas, y como elemento con el que se pretende transmitir el concepto de vida y paso del tiempo, muy en relación con la filosofía oriental. El agua fluye desde su nacimiento, en la fuente, hasta desembocar en el estanque central, la Muerte. La decoración floral incide en esta idea, ya que además de ser ofrenda a los fallecidos, representan el paso del tiempo, la Vida y la Muerte. Estos dos elementos hacen, además, una aportación de tipo sensorial al concepto del memorial: el sonido del agua y el color de la vegetación contribuyen a crear un ambiente de paz, retiro y duelo.

Esta obra profundiza en el concepto de antimonumento concebido como lugar de *terapia*, como un espacio (en ello influye que buena parte de estas obras sean realizadas por arquitectos) al que el ciudadano puede acudir y compartir el dolor con otros semejantes. El monumento pierde su carácter de exaltación para convertirse en un lugar de recogimiento, de dolor, de reflexión. El monumento ya no pretende imponer ideas, sino que pretende interpelar al ciudadano sobre los valores preestablecidos. El monumento actual se convierte en un elemento mucho más cercano al ciudadano que el concepto tradicional, con el que se establecía una clara jerarquización social y de valores dentro de la sociedad.

Estas ideas se adulteraron a consecuencia de su ubicación en el paseo de la Constitución. En un principio se desconocía el espacio en el que

se iba a localizar, aunque sí se tenía claro que debía ser en un punto destacado de Zaragoza, por lo que antes de proceder a su realización era necesario resolver cual sería ese lugar. En esta decisión jugó un papel importante la problemática de la fuente del Buen Pastor,⁴¹ que tras ser trasladada al Matadero dejaba un vacío en el paseo de la Constitución. Sin embargo, este emplazamiento no era el más idóneo para la obra por cuestiones de significado y función. Era un memorial destinado a que las familias o cualquier ciudadano acudieran allí para mostrar su duelo y rendir homenaje a los fallecidos, lo que requería de calma e intimidad. Pero la ubicación en el centro de la ciudad desfiguraba e impedía el desarrollo pleno del monumento, ¿alguien que quisiera hablar con su familiar perdido podría sentirse cómodo entre un mar de tráfico y veladores? La falta de silencio e intimidad no sólo desvirtúa su función, sino que también oculta el suave rumor del agua al fluir, que forma parte del significado y encanto del memorial. Estos condicionantes impiden que la obra se desarrolle en su totalidad, de modo que parte de su esencia se puede dar por perdida. Probablemente hubiera sido más acertada su colocación en el Cementerio de Torrero, el espacio idóneo para un monumento funerario. Un lugar silencioso que hubiera permitido el desarrollo de la obra en todos sus aspectos, pero sin la presencia ni repercusión de la ubicación elegida.

Conclusiones

Tras este breve análisis, mantenemos la existencia actual de la escultura conmemorativa, un elemento vivo que ha sabido evolucionar con el tiempo y las circunstancias políticas (el monumento conmemorativo es una manifestación eminentemente política). Artística y simbólicamente, el monumento conmemorativo ha sabido superar su conservadurismo, optando por la vía del *campo expandido* y por una dedicatoria más social

⁴¹ En un primer momento se propuso la convocatoria de un concurso de ideas para levantar un nuevo monumento, iniciativa que no prosperó y que fue seguida por otras posibles soluciones. Se habló del traslado del Monumento a la Madre, de Ángel Orensanz, la instalación de Goliat, escultura donada a la ciudad por el escultor Arturo Ramón, o la creación de una nueva fuente formada por un león rampante y los títulos de Zaragoza. Una de las opciones que más fuerza alcanzó fue la de instalar un monumento en memoria de Manuel Giménez Abad, pero finalmente se prefirió que fuera instalado en el puente homónimo. Incluso se debe señalar como nota anecdótica la propuesta realizada desde la Junta de Las Fuentes de trasladar el monumento a la Constitución, de Florencio de Pedro, al punto en el que se localizaba la fuente del Buen Pastor. Toda esta serie de propuestas demuestran la ligereza y banalidad con la que se suele tratar la cuestión del arte público (A.M.Z., *Actas del Pleno ordinario del 28 de marzo de 2004, Actas del Pleno ordinario del 30 de mayo de 2004, Acta del Pleno ordinario de la Junta de Las Fuentes del 17 de noviembre de 2003*).

centrada en el anonimato de los que sufren. La escultura ha pasado de ser un medio de exaltación (en el que predomina el concepto de poder o victoria) a una nueva vía de conmemoración con la que se pretende transmitir y generar un sentimiento a todo aquel que lo visita, un sentimiento vinculado con el colectivo conmemorado. De esta manera, los héroes que un día ocuparon nuestros monumentos han bajado de su pedestal y en su lugar se han instalado todos aquellos colectivos olvidados, marginados, etc., seres anónimos que acercan el monumento y el hecho conmemorado a la sociedad.