

SILVIA MARTÍNEZ MORENO

EL MONUMENTO CONMEMORATIVO Y LA ESCULTURA PÚBLICA EN LA RIOJA (1878-2004)

Junio de 2007 (Directores: Drs. Manuel García Guatas y Begoña Arrué Ugarte)

Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza). Secretario: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza).

Vocales: Dr. María Lourdes Cerrillo Rubio (Universidad de Valladolid),
Dr. Rafael Gil Salinas (Universidad de Valencia) y Dra. Ana María Arias de Cossío
(Universidad Autónoma de Madrid).

Esta tesis aborda el catálogo y estudio pormenorizado de todas las obras escultóricas urbanas, tanto conmemorativas como ornamentales o de embellecimiento, en La Rioja. He incluido también aquellas de carácter religioso de este período que son visibles desde la calle por estar adosadas, la mayoría, a las fachadas de los edificios.

He organizado este estudio de las circunstancias históricas, urbanísticas y sociales y la evolución de los monumentos conmemorativos y de la escultura pública en La Rioja en dos partes, distribuidas, a su vez, en dos volúmenes.

En el primero he incluido el análisis cronológico y crítico de estas manifestaciones urbanas y el catálogo de obras, que ha sido el resultado de los datos reunidos en una base informatizada, creada expresamente para este trabajo de campo o de investigación básica. El primer capítulo incluye una introducción en la que explico el motivo de la tesis, el estado de la cuestión, la metodología utilizada, y un breve comentario de la bibliografía y fuentes documentales consultadas. En el segundo paso a comentar algunas consideraciones generales sobre la escultura pública.

Es a partir del tercer epígrafe donde analizo la escultura en La Rioja. Este capítulo coincide con los años finales del siglo XIX, siendo las esculturas del general Baldomero Espartero y del gran político Práxedes Mateo Sagasta las más importantes por su calidad y carácter emblemático. En el cuarto, he querido destacar las que conmemoran a los indianos benefactores de la comarca de los Cameros y que coincide con las primeras décadas del siglo XX. En el quinto, analizo los años que van desde la posguerra hasta la instauración de la democracia; período en el que son protagonistas las esculturas del ámbito religioso y político y las dedicadas a personajes riojanos, generalmente de busto. El sexto capítulo denominado, *La escultura pública desde 1976 hasta nuestros días*, se halla subdividido a su vez en otros tres, para explicar el desarrollo de la escultura más actual. En líneas generales se puede decir que esta nueva escultura ha sido promovida, bien con finalidades ornamentales y decorativas, o ya en menor medida con un destino conmemorativo. Señalaré también, la incorporación de nuevos lenguajes escultóricos que van desde la abstracción a las formas simplificadas.

Los capítulos, desde el tercero hasta el sexto (ambos inclusive), se han dividido, a su vez, en epígrafes para comentar el urbanismo, los temas e iconogra-

fía de las esculturas, los pedestales y los sistemas de encargos e inauguraciones. En algunos casos, estos epígrafes han ocupado más extensión en unos capítulos que en otros, debido a la relevancia o singularidad de estos temas en relación con la historia del monumento conmemorativo.

En el epígrafe séptimo presento las conclusiones de este trabajo de catalogación y análisis. Por último, incluyo un catálogo cronológico completo de todas las obras escultóricas existentes en La Rioja hasta el año 2007.

En el volumen II he elaborado un catálogo biográfico de escultores y otro de localidades donde se encuentran las obras escultóricas. En el primero he reunido los datos más relevantes de cada uno de ellos, ordenados alfabéticamente.

El catálogo de localidades permite acceder con facilidad a la ubicación de cada obra existente en una localidad determinada.

Las fuentes documentales, la bibliografía y los índices concluyen como referencias científicas obligadas para un trabajo de esta índole, que finalizo con los apéndices, en los que he incluido planos, mapas, gráficos y láminas que nos permiten identificar cada obra y sus modificaciones o cambios de lugar a lo largo del tiempo.

El número total de esculturas catalogadas ha ascendido a 251. Siendo Logroño, naturalmente, la ciudad que destaca por su calidad y número, con un total de 78. Calahorra le sigue con 17 y el tercer municipio de La Rioja, Arnedo, con 4, Nájera, 2. Por otro lado de este territorio, Quel muestra 6 esculturas, Fuenmayor, 5, Cenicero, 6 y Aldeanueva de Ebro, 10. Aunque son entidades de población menores, llama la atención el número de esculturas existentes en sus plazas y jardines. Se ha debido en buena medida a la producción de un artista, Miguel Ángel Sáinz, natural de Aldeanueva, el escultor con más encargos escultóricos de contenido político, religioso u ornamental por toda la geografía de La Rioja, del que he catalogado 43 obras suyas.

De los escultores de origen riojano, quiero señalar por su trascendencia nacional e internacional, más que por el número de obras suyas existentes aquí, al histórico Daniel González (Cervera del río Alhama, 1893-Logroño, 1969).

De los contemporáneos, comento al citado Miguel Ángel Sáinz, a Vicente Ochoa, Óscar Cenzano, y al canario afincado en La Rioja, Félix Reyes. El total de 196 obras realizadas por éstos artistas es bastante expresivo de la abundancia de los encargos que los han favorecido. De entre los escultores de ámbito nacional, señalaré a los madrileños Francisco y Julio López, al gallego Antonio Failde y al alavés, Joaquín Lucarini.

La tipología más demandada ha sido la efigie en estatua o de busto, con un total de 91 obras. 23 son los grupos escultóricos y 35 los relieves.

Los personajes riojanos más célebres y celebrados fueron los primeros representados: el general Baldomero Espartero, el político Práxedes Mateo Sagasta, el poeta Gonzalo de Berceo, el retórico Quintiliano, el poeta Aurelio Prudencio, los científicos hermanos Delhuyar, el matemático Julio Rey Pastor, el pintor de la corte, Navarrete el Mudo o el pedagogo, Manuel Bartolomé Cossío.

Quiero señalar, por último, la disparidad estilística y formal de estas obras escultóricas. Algunas pocas son de bastante relevancia formal pero otras muchas, de escasa identidad conceptual y artística, debido a diversas causas y circunstancias, como el ámbito de la convocatoria de los encargos, la dotación económica y el sistema personal de los encargos seguido con frecuencia.

MANUEL SÁNCHEZ OMS

**EL COLLAGE, CAMBIO ESENCIAL EN EL ARTE DEL SIGLO XX.
EL CASO ARAGONÉS**

Septiembre de 2007 (Director: Dr. Ángel Azpeitia Burgos;
codirector: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dr. Javier Navarro de Zubillaga*
(Universidad Complutense de Madrid). Secretaria: *Dra. Carmen Rábanos Faci*
(Universidad de Zaragoza).

Vocales: *Dr. José M.^a Bardavío Gracia* (Universidad de Zaragoza),
Dr. Javier Gómez Martínez (Universidad de Cantabria)
y *Dra. M.^a Pilar Poblador Muga* (Universidad de Zaragoza)

La tesis alcanza una concepción del *collage* que relaciona su doble vertiente —natural e histórica— a partir de un trabajo concreto delimitado al desarrollo del arte en la comunidad de Aragón durante los años comprendidos entre el primero de los realizados en 1931, hasta 1967, año de la disolución del Grupo Zaragoza (1963-1967) tras haber contribuido a la instauración definitiva en la región de los lenguajes de la plástica contemporánea. Este estudio regional es abordado en interrelación constante con el desarrollo de la historia del collage —extraída de las fuentes conocidas (estudios historiográficos previos y fuentes documentales, desde la crítica del arte hasta los testimonios de los artistas protagonistas)—, lo que establece la dialéctica fundamental entre lo particular y lo general del método adoptado: la nutrición con modelos externos y las imprescindibles reflexiones teóricas a partir de un trabajo directo, desde la catalogación de los casos más paradigmáticos que nos han quedado, hasta la recopilación de la crítica del momento. Por esta razón el orden discursivo de los contenidos no se corresponde con el proceso investigador, el cual desemboca en sus conclusiones tras haber logrado recopilar, filtrar críticamente y analizar, los datos necesarios para una historia comparativa y constructiva, teórica y práctica.

Definición alcanzada en la investigación teórica y práctica

Cualquier estudio del *collage* afronta la fragmentación (forma y figuración). Este medio representa como fenómeno histórico la eclosión de libertad material propia del arte del siglo XX, sin duda proporcionada por la crisis de las funciones del arte abierta en la sociedad burguesa ante la producción industrial de una nueva realidad destinada a ser consumida.

El *collage* es la reunión de fragmentos reales y/o preexistentes, que no han sido encontrados juntos previamente o no eran compatibles. Su concepto no se restringe a una técnica o a un soporte concretos, sino que encuentra lugar en la poesía contemporánea (definida por la producción industrial y el mercado que la administra), porque ésta es susceptible de manifestarse hegelianamente en todos los registros expresivos posibles, incluso interaccionados en una misma unidad objetual o conceptual, significante y significada (sin embargo, como esta investigación se realizó desde la disciplina de la Historia del Arte, nosotros nos hemos limitado a las manifestaciones plásticas)

En tanto que actividad, la práctica del *collage* es un gesto que abarca dos fases: la elección o nominación de los fragmentos tomados, y la construcción de una nueva unidad, la cual será potencialmente abierta frente a la composición clásica cerrada y regida por las unidades aristotélicas de la mimesis y por los ejes cartesianos del conocimiento lógico.

Como fenómeno histórico, el *collage* es un medio de acercamiento y apertura al objeto (por constituir aquí un material preexistente se toma conciencia de la imposibilidad de crear a partir de la nada, arbitrariedad sustentada por la codificación tradicional de los materiales empleados), el cual es exhibido a partir de 1912 como obra de arte, y ésta como objeto libre de cualquier necesidad representativa. Junto a la abstracción aceleró los procesos de sustitución de la mimesis por una realidad autónoma aunque formando parte de la realidad exterior, en su caso por el ensamblaje y el montaje, técnicas éstas que han compartido el acto constructivo hasta la actualidad en una paulatina evolución y apertura de los materiales artísticos a todo tipo de posibilidades. Con ello el *collage* logra la independencia de la creación respecto a un material específico y, por otro lado, responde a la necesidad de reconciliación de la expresión artística dentro del nuevo estatus adquirido por la realidad en el marco capitalista —lo que atañe a la toma del objeto encontrado—, y por el uso de la energía eléctrica de la Segunda Revolución Industrial, que dejó obsoletas las manifestaciones culturales anteriores pues, a partir de su concepto de simultaneidad, el ensamblaje y el montaje solucionan la introducción del tiempo en la composición espacial (base de su intertextualidad e interdisciplinariedad) frente a la historia contenida en la pintura representativa, ya sea a través de una lectura lineal (montaje en tanto que construcción de un mensaje) o por la solidificación de un proceso creativo en el *collage* resultante (ensamblaje como objeto sublimado por la intervención subjetiva)

Aunque existan unos precedentes técnicos (en las manifestaciones populares, en los medios industriales, a nivel iconográfico en ciertas pinturas prece-

dentes y, a nivel constructivo, con ciertos artistas de la segunda mitad del siglo XIX), al margen de los literarios, el *collage* nace en septiembre de 1912 en París no como un descubrimiento, y aún menos como una invención, sino como un atrevimiento, dado que se conocía de antemano las técnicas compositivas de los pintores académicos ayudados de recortes con el fin de disponer las figuras a representar. Con el *collage*, en un principio, se trataba de mostrar el proceso creativo como una obra de arte, al tiempo que su definición se diluía en la continua vivencia.

El ejemplo aragonés: estudio material del *collage*

Como ya hemos advertido, el fin de esta segunda parte en la argumentación de la tesis consiste en calibrar las convergencias y divergencias entre lo general (teoría) y lo particular o regional (estudio material directo). Por esta razón analiza los desajustes entre las ventajas técnicas e industriales de Aragón —electricidad y medios de reproducción mecánica principalmente—, y la realidad cultural impuesta por un sistema de valores burgueses. Esta cuestión es imprescindible para comprender el primer desarrollo del *collage* al margen de las salas expositivas e incluso del arte mismo (hasta 1951 con Luis García-Abrinés no asistimos a una exposición pública de *collages* originales aragoneses); las primeras muestras de Tomás Seral y Casas en su libro de poemas *Mascando goma de estrellas* (1931), no consistieron tanto en un atrevimiento sino en una adopción de modelos externos, fundamentalmente los de Moholy-Nagy y Max Ernst, entendidos dentro de la reproducción mecánica y no como un arte plástico propiamente dicho. Sin embargo, sí existieron unos precedentes plásticos concretos: los materiales de deshecho en la producción plástica de Ramón Acín desde 1929 por lo menos, rompieron el concepto cerrado y tradicional de obra de arte, con lo que el acto nominal ganó relevancia en la creación.

Conociendo los postulados políticos de Acín y junto con el ambiente más renovador del Aragón de entonces, no fue tanto la vanguardia histórica la que animó estas primeras actitudes, las cuales no llegaron a tener una traducción exacta en la región, sino el ideario anarquista, primer modelo en los comportamientos vanguardistas europeos, lo que determina una de las particularidades más relevantes de la historia del arte contemporáneo aragonés.

Siendo que la reconsideración en la estética de Ramón Acín del acto nominal —la primera fase del *collage*— no produjo ninguna muestra propiamente dicha, quedaba por introducir su segunda vertiente: la construcción. Como no han quedado muestras originales de Tomás Seral y Casas y por su aportación efectiva y meditada, Alfonso Buñuel ha quedado en la historia del arte aragonés como pionero en esta materia. Adoptó el sistema del «*collage* novelado» de Max Ernst desde 1933, aunque añadiendo el *découpage* y montaje filmico de su hermano el cineasta Luis Buñuel, alcanzando así un *collage* mucho más integrado pues, gracias a ello, fue capaz de construir fondos verosímiles aunque dispares, y no sólo adoptándolos mediante la inserción de poéticas figuras recortadas como

Max Ernst. Legará este procedimiento a su discípulo Luis García-Abrinés en 1948, por lo que valoramos los medios de reproducción mecánica (el cine) como modelos para el despegue del *collage* aragonés, el mismo que estuvo destinado en un principio a su reproducción en diversas ilustraciones más o menos programadas.

En la década de 1950 Luis García-Abrinés y José Francisco Aranda, también seguidor de Alfonso Buñuel, van a romper la unidad de imagen de este tipo de *collage* propiamente aragonés, con el fin de avanzar en la intervención del «collagista» e, incluso, en la presencia física del *collage*: el primero aumentando las fracturas lógicas (además de haber practicado el ensamblaje), y el segundo reduciendo la construcción en beneficio de la nominación mediante mínimas intervenciones sobre el soporte robado, siempre bajo un interés suscitado por los automatismos surrealistas. De esta forma, la primera afirmación física del *collage* se produjo desde el *collage* mismo, liberándose poco a poco del cerco impuesto por la imagen reproducible.

Mientras, y tras la disolución artística en la vida propiciada por las vanguardias históricas, la reafirmación de la pintura provino desde ella misma con los abstractos del Grupo Pórtico (Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia, 1947-1951), limitándose de nuevo frente a lo que le es ajeno, como el *collage*, relegado en su caso al diseño de carteles. Sin embargo y desde 1956, en Madrid y París el oscense Antonio Saura opuso dialécticamente *collage* y pintura en el encuentro entre el gesto pictórico y el soporte original, lo que dio lugar a sus figuras monstruosas, al tiempo que en Zaragoza María Pilar Burges, al menos desde 1961, resolvió esta dialéctica definiendo la pintura a partir del *collage* y viceversa, al entender los materiales prestados como sustancias de carga con la ayuda de resinas vegetales. Anteriormente, desde 1953, Javier Ciria ya había introducido materiales diversos en sus *bioplásticos*.

A partir de este momento los materiales preexistentes encontraron valores artísticos y atmosféricos en la obra de José Luis Balagueró y Salvador Victoria desde la segunda mitad de la década de 1950, —ambos trabajando fuera de Aragón—, así como en las tempranas muestras de Pilar Moré (1963). Sin embargo, con Juan José Vera y los futuros miembros fundadores del Grupo Zaragoza —Ricardo Santamaría, Daniel Sahún y Julia Dorado—, objetos diversos propios del *collage* se integraron en la pintura, dentro del «expresionismo constructivo» de sus precedentes los abstractos del Grupo Pórtico, buscando con ello una implicación del arte con la realidad circundante más próxima al público. Fue Daniel Sahún a finales de 1961, antes de la fundación del Grupo Zaragoza, el primer artista autóctono en exponer materiales no artísticos dentro de estructuras artísticas (en su caso arpilleras)

Así, el *collage* se sintetizó definitivamente con la pintura aragonesa, cerrando un proceso que hace de él un fenómeno histórico frente a la imposibilidad de ser definido como un género por su infinidad de posibilidades. A partir de entonces las instituciones artísticas, públicas y privadas jugaron un papel determinante en la generalización de los materiales previamente no artísticos en sus salas expostivas, desvelando de este modo su poder para dictaminar lo que es arte.

Conclusiones

La tesis contribuye a una historia material del arte (apenas abordada según la historiadora Florence de Mèredieu) y su relación dialéctica con el desarrollo de las formas, como avance en la disciplina que nos ocupa, la Historia del Arte, puesta aquí al servicio de la conformación de una conciencia de época, objetivo historiográfico éste considerado primero en todo momento. Su resultado constituye un modelo de estudio aplicable a casos paralelos: otras regiones, otras épocas, estudios monográficos, etc., caracterizado por prescindir de una definición del arte y de su distinción del resto de lo existente, hasta proponer la estética —y sobre todo la poética— como un medio de conocimiento de la realidad alternativo a los imperantes.

