

ESCULTURA Y CIUDAD. HACIA LA SUPERACIÓN DE LA ESCULTURA CONMEMORATIVA Y LA ESCULTURA EN ROTONDAS. EL CASO DE LA CIUDAD DE GRANADA VISTO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

SCULPTURE AND CITY. TOWARDS OVERCOMING COMMEMORATIVE SCULPTURE AND SCULPTURE IN ROUNDABOUTS. THE CASE OF THE CITY OF GRANADA SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF ARTS EDUCATION

JESÚS MONTOYA-HERRERA

Profesor sustituto interino. Área de Didáctica de la Expresión Plástica
Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Granada
Campus de Cartuja, SN (España) 18071.
Email: montoya@ugr.es

RAFAEL MARFIL-CARMONA

Profesor ayudante doctor. Área de Didáctica de la Expresión Plástica
Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Granada
Campus de Cartuja, SN (España) 18071.
Email: rmarfil@ugr.es

DOLORES ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ

Profesora titular de Universidad. Área de Didáctica de la Expresión Plástica
Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Granada
Campus de Cartuja, SN (España) 18071.
Email: alvarezr@ugr.es

PALABRAS CLAVES

Arte Público, Escultura, Educación Artística, Ciudad, Granada, Monumento, Patrimonio.

KEY WORDS

Public Art, Sculpture, Arts Education, City, Granada, Monument, Heritage.



Resumen

El arte está presente en el contexto urbano a través de múltiples manifestaciones, siendo resultado de la acción ciudadana o de iniciativas activistas, comerciales o institucionales. En este último apartado, la escultura pública en las ciudades españolas queda dividida, salvo algunas excepciones, en 2 tendencias. Por un lado, se continúa la tradición de la escultura conmemorativa, es decir, esculturas que ponen en valor a un personaje o hecho histórico relevantes para la ciudad; por otro, con la multiplicación de rotondas en nuestro sistema vial, se le ha otorgado a la escultura este espacio como propio por parte de dirigentes y urbanistas, cumpliendo sobre todo una función decorativa. A menudo, las esculturas son colocadas en dichas rotondas, sea cual sea el lugar de la ciudad en el que se encuentre. El horror vacui del urbanista ante un espacio vacío, se soluciona con una propuesta artística, que cumple indirectamente su función didáctica. Son pocos los casos en los que hay un verdadero estudio de la relación escultura-entorno físico, siendo numerosos los personajes o hitos históricos a los que se dedica una pieza escultórica.

En este texto se aborda el estudio de caso de las esculturas públicas de la ciudad de Granada (España), utilizando una metodología mixta, cualitativa-cuantitativa, de análisis de contenido, basado en un inventario de las esculturas públicas y en la propuesta de diversas clasificaciones para su catalogación, que se convierten en variables del estudio realizado, para poder afirmar, como conclusiones, que prima un sentido clásico del uso de la escultura frente a propuestas más innovadoras de intervención, sirviendo como un procedimiento para “rellenar” esos nuevos espacios urbanos. En esta línea de trabajo, se establece una conexión clara con la idea de ciudad y, sobre todo, con sus posibilidades didácticas dentro del ámbito de la Educación Artística. Disfrutar, comprender y crear son modos de aproximarnos a conocer y valorar el arte que está más próximo a nuestra realidad cotidiana con un enfoque crítico. Y no hay nada más cercano y habitual que recorrer las calles de nuestra ciudad.



Abstract

Art is present in the urban context through multiple manifestations, resulting from citizen action or activist, commercial or institutional initiatives. In this last section, public sculpture in Spanish cities is divided, with a few exceptions, into two trends. On the one hand, the tradition of commemorative sculpture continues, that is, sculptures that highlight a personage or historical event relevant to the city; on the other hand, with the multiplication of roundabouts in our road system, the sculpture has been given this space as its own by leaders and town planners. In this case, it would have a decorative function. Sculptures are often placed in these roundabouts. The location of the city in which they are located is not taken into account. The urban planner's horror vacui in front of an empty space is solved with an artistic proposal, which indirectly meets its didactic function. There are few cases in which a true study of the relationship between sculpture and the physical environment is done. Often, a sculptural piece is dedicated to historical figures or historical events.

This text presents the results of the case study of public sculptures in the city of Granada (Spain), using a mixed qualitative-quantitative methodology of content analysis, based on an inventory of public sculptures and the proposal of various classifications for cataloguing, which become variables of the study. In conclusion, we can say that a classic sense of the use of sculpture prevails over more innovative proposals for intervention. These pieces serve to "fill" these new urban spaces. In this line of work, a clear connection is established with the idea of the city and, above all, with its didactic possibilities within the area of Arts Education. Enjoying, understanding and creating are ways of getting to know and valuing the art that is closest to our daily reality with a critical approach. There is nothing nearer and more common than walking the streets of our city.



Introducción

El objeto de esta investigación reside en la necesidad de evaluar de forma crítica la relación actual entre escultura y ciudad. Se parte de la hipótesis de que, salvo excepciones, la escultura pública en general en España y, en concreto, en la ciudad de Granada ha tenido una mayor resistencia a dejarse permeable por los movimientos y planteamientos del arte contemporáneo. Si bien la escultura contemporánea sí que ha asumido esa libertad de planteamientos conceptuales, materiales y de puesta en escena propios de la contemporaneidad, con variedad casi infinita de estilos y propuestas, en lo referente a ámbitos expositivos temporales, tanto privados (galerías de arte y museos privados) como en espacios públicos (salas de exposiciones locales o municipales y museos dependientes del Estado), cuando trata de ocupar espacios abiertos de la ciudad, no concebidos en su origen como espacios artísticos, parece verse afectada por varios condicionantes. De esta manera, las narrativas y los lenguajes de los artistas limitan, por una parte, con un espectador no experto y, por otra, con las características del entorno espacial y arquitectónico en el que se emplazan (Sobrino, 1999, p.37).

Este trabajo analiza el caso de la ciudad de Granada (España), una ciudad llena de historia con un patrimonio artístico y monumental bastante profuso en comparación con su territorio, haciendo una puesta en valor del mismo y cómo este puede ser aprovechado desde el punto de vista de la educación artística. Sin embargo, una visión crítica sobre este patrimonio hace patente el hecho de que los lenguajes artísticos contemporáneos tienen poco calado en la escultura pública de la ciudad.

Objetivos

- Analizar el tipo de escultura pública que predomina en la ciudad de Granada y si ésta ha incorporado o no los lenguajes artísticos de la contemporaneidad.
- Establecer una reflexión crítica sobre la relación entre escultura pública y ciudad.
- Realizar un inventario de las esculturas públicas de la ciudad de Granada, analizando sus características y estableciendo una clasificación inicial según su significación, para contribuir a una puesta en valor de las mismas.
- Reflexionar sobre el papel que debe jugar la Educación Artística en cuanto a las relaciones entre la escultura pública y la ciudad, y cómo puede utilizarse el patrimonio escultórico como herramienta de formación del alumnado en cuestiones artísticas y visuales, con un enfoque crítico.

Metodología

En un marco metodológico basado en el análisis de contenido, a través de una metodología cualitativo-cuantitativa, en primer lugar se ha procedido a la realización de un inventario de esculturas públicas de la ciudad de Granada, circunscribiéndonos a todo el territorio de la ciudad, pero excluyendo los pueblos del área



metropolitana cercanos a la misma. Para ello, se han seleccionado aquellas esculturas situadas en espacios públicos al aire libre, de libre acceso, quedando excluida la estatuaria funeraria ubicada en el cementerio a las afueras de la ciudad por ser de naturaleza privada. Sí se ha incluido, sin embargo, un monumento público a las víctimas de la Guerra Civil situado en este recinto, así como aquellas situadas en recintos privados. Es el caso de algunas esculturas situadas al aire libre en los jardines del Parque de las Ciencias Andalucía-Granada o en patios de museos privados. También se han excluido aquellas fuentes públicas con predominio arquitectónico sobre el escultórico, así como algunos símbolos religiosos con poco predominio escultórico y sin autor conocido, fundamentalmente sencillas cruces de piedra. Hay que precisar que sí se han incluido aquellos crucificados con alto valor escultórico. De igual forma, no se han analizado elementos de origen industrial utilizados para embellecer la ciudad y colocados en rotondas, como serían los casos de la máquina de vapor, el generador de la telefónica o el famoso helicóptero de la Glorieta de la Aviación Española, ya que su origen no ha sido motivado por cuestiones artísticas, sino funcionales.

Sí se han considerado aquellas esculturas situadas en patios de recintos públicos, como el caso de algunas esculturas situadas en patios de hospitales, del Ayuntamiento o de claustros de facultades, ya que el ciudadano puede acceder a ellos de forma libre y gratuita. En total, se han incluido en este estudio 102 esculturas, de las cuales se ha considerado, para su catalogación en el estudio, si son conmemorativas, si están colocadas en rotondas o si son de temática y planteamiento libre para el artista.

Por otra parte, todas estas esculturas han sido clasificadas siguiendo los siguientes criterios: si son conmemorativas o no, si están situadas o no en rotondas y si poseen alguna significación religiosa. En este sentido, se han incluido a su vez todas las esculturas religiosas estudiadas situadas en el espacio público como esculturas conmemorativas, pues la función que tienen es la de conservar la memoria de un hecho, un personaje o un concepto determinado y hacerlo presente mediante su presencia. También se han considerado como esculturas religiosas aquellas que ponen en valor personajes históricos reconocidos fundamentalmente por su labor religiosa (casos, entre otros, de los monumentos a Fray Leopoldo o Fray Luis de Granada, entre otros).

A su vez no se han considerado como conmemorativas ni religiosas aquellas esculturas que constituyen alegorías clásicas. Es el caso de 9 esculturas que hay en el Carmen de los Mártires, que son alegorías al verano, la primavera, el fuego, etc. De igual forma, se ha procedido a una clasificación inicial de las esculturas conmemorativas, dividiéndolas, en atención al contenido que representan, en si se trata de personajes históricos, hechos históricos o conceptos universales y/o religiosos. Aclarar que las figuras de cristos y crucificados se han incluido, dada su significación, en el apartado de conceptos universales y/o religiosos, mientras que personajes históricos religiosos se han incluido en el de personajes históricos relevantes en la ciudad.

Entre las fuentes documentales consultadas, destacan las bases de datos del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Granada y el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz de la Junta de Andalucía, así la investigación de López y Vega (2016), completando esta información con un trabajo de campo sobre el



terreno, visitando y fotografiando gran parte de las esculturas directamente.

1. Fundamentos teóricos y estado de la cuestión

1.1. Escultura contemporánea y ciudad

En España, desde la segunda mitad del siglo XIX, el crecimiento urbanístico de las ciudades ha venido acompañado de una proliferación de escultura pública, fuertemente vinculada a la idea de conmemoración, encontrado innumerables ejemplos (García Guatas, 2009). En los últimos años, aunque se llevaron a cabo esculturas en el espacio público donde el artista ha gozado de total libertad, son mucho más numerosas aquellas en las que la escultura actuaba como un elemento de conmemoración, ya sea a personajes relevantes, hechos históricos o conceptos determinados, participando del concepto clásico de monumento: objeto que contribuye a mantener el recuerdo del pasado a través de una referencia a formas, personajes o a un determinado hecho histórico (Sobrino, 1999, p.38).

De hecho, hasta los pueblos más pequeños de la geografía española parecen aferrarse a estas propuestas (por muy secundario que sea su personaje destacado o el hecho histórico en cuestión) y no es difícil encontrarlos salpicados de monumentos de estas características. Es más, gran parte de la escultura pública en España parece repetir patrones y esquemas más propios de épocas pasadas donde reinaba el mecenazgo, en las que el escultor era un instrumento para llevar a cabo las ideas de quien encargara (y pagara) la obra, ya fuera desde el ámbito público (reyes, nobles o gobiernos) o desde el ámbito privado (Iglesia o clases adineradas), quedando limitada su libertad creativa. Autores como Roy vienen reivindicando desde hace años que "... el espacio público debe ser un elemento integrador de nuevas presencias escultóricas manifestadas de forma multidisciplinar y de manera diferente a modos y formas anteriores" (1998, p.54), pero en muchas ciudades de la geografía española parece que no termina de llegar este momento.

En cualquier caso, conviene aclarar que la escultura conmemorativa en sí no supone algo negativo en ningún sentido. El acto de conmemorar o destacar mediante una escultura pública a un personaje, un hecho histórico o a un concepto ético, moral o de valor universal es una cualidad que tradicionalmente ha sido objeto de la escultura, y los grandes escultores de la Historia han participado de este hecho, desde Fidias a Henry Moore, pasando por Miguel Ángel o Rodin. Y, como bien comenta Read (1998 [1968], pp.46-47), después de la cerámica, la escultura ha sido el mayor agente de difusión estilística de todos los tiempos.

Más aún, los monumentos públicos pueden tener unos criterios estéticos y morales que de verdad engrandecen el patrimonio de la ciudad y su historia. El problema puede residir cuando este planteamiento se hace casi único, cerrando las puertas a otras propuestas del arte contemporáneo o cuando, por la falta de educación artística y estética de los promotores de dichos monumentos, éstos se llevan a cabo, como indica Maderuelo (2001, p.18) con tal torpeza que, la mayoría de las veces, en vez de mejorar el entorno lo que se consigue es poner en evidencia la precariedad del espacio urbano.

Además, en los últimos años, uno de los recursos más utilizados en lo que se refiere a escultura y



espacio público, es la colocación de las mismas en las rotondas de la ciudad y las afueras (debido en parte a la proliferación de las mismas en el urbanismo contemporáneo). Por lo general (aunque depende del tamaño de las mismas), las rotondas que más abundan son aquellas porciones circulares de terreno que quedan rodeadas por la calzada (es decir, la parte de la calle o carretera destinada al uso de vehículos, y no al peatón), distanciando de forma física al ciudadano de a pie del monumento en cuestión. A su vez, en raras ocasiones el monumento colocado en la rotonda ha sido realizado siguiendo un estudio crítico relacional con el entorno que lo rodea, dando como resultados algunos casos en los que el tamaño del monumento queda ridículo en comparación con el de la rotonda, impidiendo toda apreciación estética al no resultar nada fácil la aproximación del ciudadano al mismo. Todo ello dificulta también la conexión tanto física como intelectual entre la escultura pública contemporánea y el ciudadano.

De esta forma, ciertos planteamientos de arte público contemporáneo español y de calidad, hijo de este tiempo, que se salen de estas tendencias, no encuentran ni el espacio ni las posibilidades de desarrollarse, quedándose con frecuencia en proyectos que nunca llegan a materializarse, sin poder contribuir al enriquecimiento del patrimonio público. Las intervenciones artísticas en el paisaje urbano implican procesos administrativos complicados y una inevitable intervención institucional (Moura, 1998, p.81), por lo que se hace necesario que existan acercamientos entre los profesionales del arte, los propios ciudadanos y las voluntades políticas para que los nuevos proyectos puedan materializarse. Y para que la sociedad del futuro esté sensibilizada con este hecho que en definitiva es generador de cultura e identidad de un lugar, y se esté abierto a las propuestas artísticas propias de su tiempo y cómo éstas pueden enriquecer las ciudades y los pueblos, es necesario dar mayor importancia en los diferentes planes de estudio a lo largo de la enseñanza obligatoria de la educación artística y visual.

1.2. Educación artística y arte público

Como ya hemos ido viendo, existe en las ciudades españolas cierta impermeabilidad a los nuevos planteamientos artísticos del arte contemporáneo, pero ¿cuáles pueden ser las causas responsables de este hecho? Todo parece indicar que el motivo fundamental es la distancia que se produce entre los lenguajes artísticos contemporáneos y los ciudadanos, que suelen carecer de conocimientos específicos en la materia. Esta distancia, a su vez, está causada por varios factores. Por un lado, es cierto que parte de los lenguajes artísticos contemporáneos “parecen encerrarse en juegos retóricos, cada vez más crípticos, que incitan al rechazo a cualquiera que no conozca previamente la clave de ciertos significados” (Maderuelo, 2001, p.32). Por otro lado, también hace mella en este hecho la cuestionable calidad de algunos monumentos públicos promovidos por intereses políticos o empresariales con fines electorales o publicitarios. Pero quizá la raíz del problema de esta distancia entre artistas y ciudadanos estibe, como tantas otras, en la base educativa (porque de ésta salen la futura clase política y empresarial, motores de casi todas las intervenciones artísticas en el espacio público). La educación artística y visual tradicionalmente ha contado, y actualmente cuenta, con poco peso en el sistema educativo en todas sus etapas, desde la infancia hasta los últimos cursos de la educación obligatoria, y aún en la universidad. En los estudios universitarios, por ejemplo, en los Grados



de Educación Infantil y Primaria, son muy escasas las asignaturas centradas en lo artístico, lo que conlleva una escasa formación del profesorado en este ámbito. Si el profesorado que va a trabajar con los niños, posiblemente la etapa más receptiva e importante en la formación de una persona, no está adecuadamente formado en la materia, difícilmente tengamos en el futuro ciudadanos formados que entiendan y valoren (con sentido crítico), los planteamientos artísticos contemporáneos y nunca seamos capaces de acercarnos, ni de lejos, a la máxima utopía urbana, la *ciudad educativa* de la que habla Gennari (1989), una ciudad como un gran aula, espacio de educación, formación y reflexión.

Conscientes de este déficit, y con el convencimiento de que un sistema educativo puede también marcar las trayectorias del desarrollo humano en el interior de una cultura (Gardner, 1994 [1990], p.23), la educación artística puede aprovechar la escultura pública monumental (no sólo en el caso de ciudades con abundancia de la misma, como Madrid, Barcelona, Granada, Sevilla, etc., sino también con el patrimonio artístico y monumental de cualquier lugar por pequeño que sea), como un instrumento educativo, permitiendo vincular, mediante diferentes recorridos y actividades, la historia de la ciudad con la formación en contenidos artísticos y visuales, incidiendo directamente en la idea de que el aprendizaje artístico se produce principalmente en los campos o dominios de las imágenes, de los lenguajes visuales, del conjunto material de cualquier civilización y muy especialmente en la relación a las obras de arte, y ante la naturaleza (Marín Viadel, 2000, p.178). Y teniendo como meta un modelo pedagógico cuyo fin sea el aprender a disfrutar de un bien cultural o natural y a apreciar sus significados más connotativos, reconocer su valor artístico y ético y promover su difusión y conocimiento (Gennari, 1997, p.223).

En esa línea, por su cercanía al contexto empírico analizado, en la Universidad de Granada se vienen realizando, durante los últimos años, diferentes actividades con el objetivo de formar al alumnado en criterios estéticos que relacionan el espacio público y el arte, tanto en docencia reglada (mediante itinerarios y actividades en torno al patrimonio artístico de la ciudad) como a través de la participación en propuestas complementarias: “Festival Metamorfosis del Espacio”, Encuentro Internacional de Patrimonio, Artes y Educación, ambos llevado a cabo en 2017 y basados en ponencias, actividades, exposiciones y talleres destinados a la formación del alumnado en cuestiones de relación entre espacio, arte y sociedad. En este sentido, es especialmente destacable el Proyecto CALVINO, cofinanciado por la Unión Europea a través del programa Cultura 2000, en el que participó parte del profesorado del área de Didáctica de la Expresión Plástica y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, desarrollado en 2007 a través de una red de instituciones de educación superior que trabajaron a partir de la obra del autor italiano Italo Calvino “Las ciudades invisibles” (1974), con el propósito de conocer y visibilizar los rasgos identitarios de cinco ciudades europeas, a través de las artes visuales (Álvarez-Rodríguez y Bajardi, 2016). Son algunas iniciativas entre otras muchas que evidencian la preocupación por las conexiones entre educación, patrimonio y ciudad.

Este tipo de propuestas, que vinculan la ciudad, el patrimonio y la Educación Artística, constituyen una importante herramienta educativa para aprender conceptos de un modo diferente, sacando a los alumnos de lo que siempre debió ser un “aula sin muros” (McLuhan, 1974) y fomentando su relación con el entorno en el



que habitan. Se contribuye así a su formación artística y visual de forma amena y, a la vez, crítica.

2. Resultados y discusión

2.1. El caso de la ciudad de Granada

Uno de los pilares fundamentales de la ciudad de Granada, junto con el sistema universitario, es el turismo, el cual queda sólidamente fundamentado por el rico patrimonio histórico, artístico y monumental de la ciudad. El conjunto monumental de la Alhambra lleva muchos años a la cabeza como el monumento más visitado de España y siempre aparece en las listas de los 10 monumentos más visitados del mundo, a la altura de las pirámides de Egipto, el Taj Mahal de la India, la torre Eiffel de París, el Coliseo de Roma, la Estatua de la Libertad de Nueva York o la Gran Muralla China. Además del conjunto de la Alhambra y el Generalife, La Capilla Real, la Catedral, y un gran número conjunto de palacios, jardines y plazas emblemáticas, así como la proximidad del conjunto montañoso de Sierra Nevada y la cercanía de la costa, hacen de la ciudad de Granada uno de los principales destinos turísticos de Europa. Este hecho, con todo lo positivo que conlleva desde el punto de vista económico, trae consigo una consideración que hay que tener en cuenta y que demanda una reflexión crítica. Y es que la ciudad, debido a su pasado de esplendor y la riqueza patrimonial que éste ha ido dejando, parece haber olvidado incorporar (con alguna salvedad), los planteamientos artísticos contemporáneos que guardan relación con el espacio público, y más concretamente en lo referente a la escultura pública, al contrario de lo que han hecho otras ciudades de la geografía española como Bilbao (Vivas, 2005) o Barcelona (de Lecea, 2004 y 2006). De hecho, el valor de este texto pretende ser el planteamiento de ese debate, en el que se plantean más interrogantes que respuestas.

Si observamos la Figura 1, podemos inferir algunos datos. En primer lugar cómo el 76,5% de las esculturas públicas clasificadas, es decir, un total de 78, son esculturas que participan del concepto clásico de monumento, conmemorando fundamentalmente personajes, hechos históricos o conceptos determinados, abstractos o religiosos). Es un porcentaje elevado que podría justificarse por el carácter histórico de la ciudad. Sin embargo, es en los últimos años (a partir del 2000), en los que se han realizado más de un tercio de las esculturas analizadas, y los conceptos artísticos utilizados no difieren en muchos casos de la tradición, ya sea por concepto (escultura conmemorativa) o también por técnica y material (esculturas de bulto redondo fundamentalmente en bronce, otros metales o piedra). Se observa, por lo tanto, la inercia clásica del sentido tradicional y conmemorativo en este tipo de iniciativas en la ciudad.

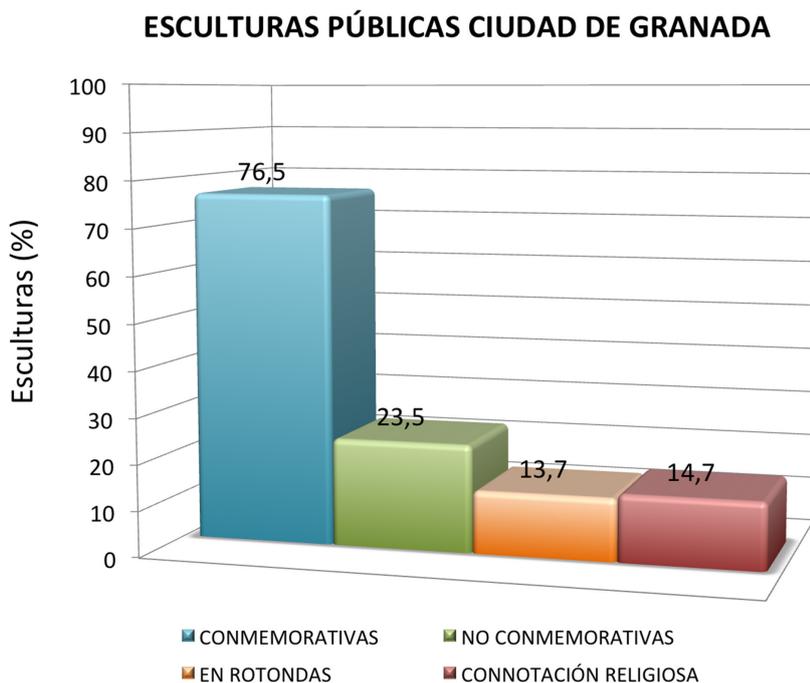


Figura 1. Clasificación de las esculturas públicas de Granada. Fuente: elaboración propia.

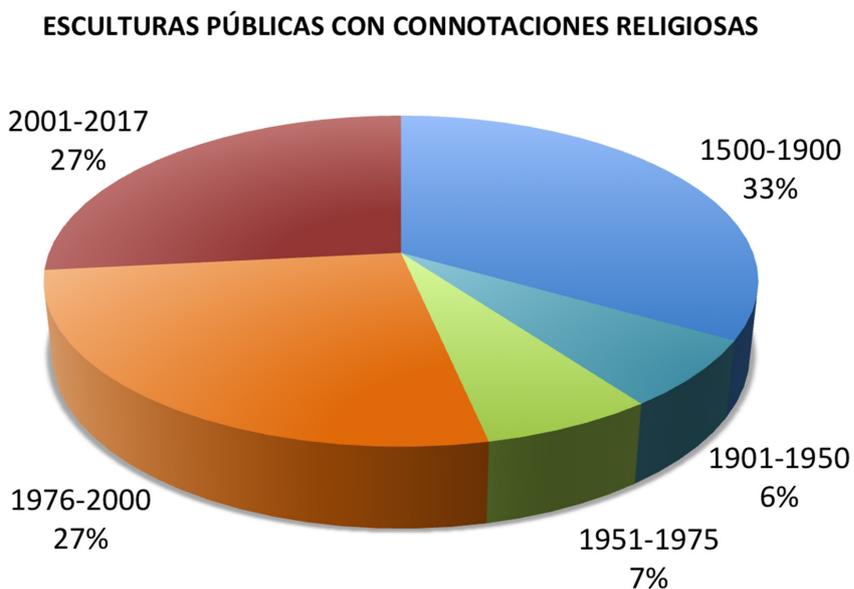


Figura 2. Porcentajes de esculturas públicas con connotaciones religiosas, según su cronología. Fuente: elaboración propia.



Este hecho parece repetirse con las esculturas con connotación religiosa (Figura 2). De las 15 que se han incluido (recordemos que se han excluido cerca de 20 cruces de características más puramente arquitectónicas), sólo 6 pertenecen a periodos anteriores a 1950 (el 39%), una realizada en 1953 (*Monumento al Padre Suárez, de Antonio Martínez Olalla*) y los 8 restantes están realizadas a partir del año 1986 (4 de ellas realizadas ya a partir del año 2000). Esta variable incluye una perspectiva diacrónica a la investigación, siendo la profundización en este tipo de línea de trabajo un posible estudio diferenciado, ya que incluiría los datos centrado en el criterio de los responsables del urbanismo en Granada a lo largo de la historia de la ciudad. Un ejemplo de esta línea de trabajo es el criterio en la denominación de las calles, en una investigación realizada por Espinosa-Ramírez y Guilat desde la perspectiva de la memoria histórica (2016). En el caso concreto de las connotaciones religiosas, estén presentes en un 27% de las esculturas del siglo XXI, casi tantas como entre 1.500 y 1.900.

De las 78 esculturas que participan de la idea conmemorativa de monumento o memorial, 55 (es decir, un 71%, ver figura 3) son monumentos a personajes históricos relevantes en la historia de la ciudad, de muy diversos ámbitos, desde reyes (monumentos a los Reyes Católicos, Boabdil, Carlos III, etc.), militares (monumento al Gran Capitán), poetas (Federico García Lorca, Elena Martín Vivaldi, etc.), escritores (Washington Irving, Pedro Antonio de Alarcón, etc.), científicos (Emilio Herrera, Dr. Fleming, etc.), músicos (Manuel de Falla, Manuel Cano), artistas (Alonso Cano o George Apperley), personajes de relevancia religiosa (fray Leopoldo, San Juan de Dios, fray Luis de Granada, etc.) e incluso personajes pertenecientes al folklore de la ciudad (casos de Chorrojumo o María la Canastera). Esto pone de relevancia que, aunque queden algunos personajes olvidados, Granada sí es una ciudad agradecida con sus personalidades históricamente relevantes. Por el contrario, llama la atención que sólo 4 esculturas (el 5%) estén destinadas a conmemorar hechos históricos, en una ciudad en la que a lo largo de su historia ha pasado por episodios históricos de relevancia nacional. Es aún más llamativo cuando alguno de los hechos históricos conmemorados es tan anecdótico como la Universiada de Invierno de 2015, cuyo pebetero se erige en una rotonda en la carretera de Armilla. Prima, por tanto, el sentido biográfico, la historia del personaje frente al evento.



Figura 3. Clasificación de las esculturas públicas conmemorativas de Granada. Fuente: elaboración propia.



Con respecto al 24% restante (un total de 19 esculturas) de las esculturas conmemorativas, 5 esculturas pertenecen al ámbito religioso (cruces, crucificados y una Inmaculada Concepción), mientras que las 14 restantes abarcan conceptos muy dispares, tales como el monumento al flamenco, a la danza, a las víctimas de la guerra civil, a la afición del Granada Club de Fútbol, a la Sanidad Militar, al Jazz, a los viajeros románticos, etc.

Contrariamente al caso de las esculturas públicas conmemorativas, sólo un 23,5% (es decir, 24 esculturas, ver figura 1) de las esculturas analizadas podríamos decir que responden a planteamientos artísticos “libres”, entendiendo esto como el hecho de que el escultor no se ve en la obligación de resaltar un hecho o un personaje histórico, sino que su escultura responde a intereses artísticos u ornamentales personales. En principio, cabría esperar un porcentaje mayor en este bloque, ya que responde a una inquietud y narrativa artística contemporánea.

Si bien hay que puntualizar, con la discusión que de esto puede generarse, que de estas 24 esculturas habría que tener en cuenta que 9, las emplazadas en el Carmen de los Mártires, ejecutadas entre 1850 y 1930 (2 de piedra y 7 en terracota, de autor desconocido) están realizadas al estilo Neoclásico, con la intención de decorar los jardines y espacios de dicho carmen (hoy en día parque público de libre acceso), según era la moda de la nobleza y la burguesía adinerada de la época. A su vez, otras tres esculturas históricas participan de esta función decorativa y ornamental (ambas fuentes): el *Pilar del Toro*, realizado por Diego de Siloé en el s. XVI, la *Fuente de los Gigantones* y la *Fuente de los Cuatro Leones* (ambas del siglo XVII). A ellas hay que sumar otra escultura colocada en la rotonda en la intersección de las calles Ramón y Cajal y María Guerrero, conocida como la “rotonda de Covirán” (López y Vega, 2016) por ser este supermercado uno de los promotores de esta escultura (y aparecer el nombre de esta marca en la parte baja de la escultura). Esta pieza, realizada posiblemente en acero corten, de la que se desconocen el autor (si acaso no es una reproducción seriada de alguna empresa de mobiliario urbano) y otros datos, parece ser que cumple la única misión de no dejar esta rotonda huérfana de alguna forma escultórica, sin aportar mayor significado que, en su caso, el ensalzamiento de la empresa patrocinadora (aunque por prudencia se ha preferido no incluirla dentro de las esculturas conmemorativas).

Lo que deja unas 10 esculturas, la más temprana de 1977 (*Venus de Ilíberis* de Miguel Moreno Romera), otra en los años 80 (*Reencuentro*, también de Miguel Moreno Romera, en 1983) y el resto realizadas a partir de año 2000, con planteamientos artísticos no sometidos al acto de conmemorar o al simple acto de decorar al servicio de un emplazamiento. Por tanto, aunque sea aventurado afirmarlo (pues cuando se reflexiona sobre los conceptos artísticos o creativos poco hay universal), podemos decir que sólo un 9,8% de la escultura de Granada responde a planteamientos cuyo origen reside propiamente en sus artistas, sin entrar si su concepción artística tiende más hacia lo tradicional o hacia lo contemporáneo.

Con respecto a su emplazamiento, de las esculturas analizadas, el 13,7% (es decir, 14 esculturas) están colocadas en rotondas (Figura 1), y el resto están repartidas por diferentes lugares de la ciudad (calles, plazas, patios, jardines, etc.). Si bien el porcentaje no parece muy elevado, hay que señalar varios factores



que determinan este hecho. Por un lado, recordar que no se han incluido aquellas esculturas situadas en rotondas en los límites de la ciudad y sus pueblos adyacentes, en cuyo caso este porcentaje aumentaría considerablemente. Por otro lado, esto se debe al propio diseño urbanístico de la ciudad. Granada es una ciudad de diseño fundamentalmente árabe en sus barrios céntricos, carente de grandes avenidas, fundamentada en una red de pequeñas y estrechas calles, y callejones. Es por ello que casi todas las esculturas situadas en rotondas quedan emplazadas en los barrios periféricos, que poseen un desarrollo urbanístico más reciente.

No es de extrañar que el binomio escultura-rotonda continúe en una progresión ascendente a medida que la ciudad vaya aumentando, si atendemos a datos como el siguiente: 12 de las 14 esculturas situadas en rotondas se han realizado en el nuevo milenio y una de ellas, el *Monumento al Jazz* (figura 4), realizado por Antonio Llanas y Eligio Otero en 1993, ha sido trasladada en estos últimos años desde su ubicación en la Plaza Fontiveros a la rotonda que actualmente en la Carretera de Alfacar. Este es un fantástico ejemplo (y es sólo uno de tantos) que pone de manifiesto cómo esta moda de la escultura-rotonda ha separado una escultura pública del contacto directo con los ciudadanos, ahondando en esa brecha de la que se hablaba en el punto 1.1. Y es que en su emplazamiento anterior, en una plaza, la escultura podía contemplarse con detenimiento desde todos sus ángulos y a la distancia que el espectador deseara, podía ser incluso tocada y apreciada en todos sus detalles, cosa que actualmente resulta si no prácticamente imposible, sí muy dificultoso (con posibilidad de incurrir en alguna infracción de tráfico), como puede desprenderse de las imágenes. Profundizando un poco más a nivel conceptual, autores como López y Vega, critican que esta “*rotonditis*, que pretende actuar como cortina de humo que oculta un paisaje urbano empobrecido y estandarizado termina, contribuyendo con su presencia, al fenómeno de devaluación que se ha denominado *urbanalización*” (2016, pp.289).



Figura 4. Jazz. Realizada por Antonio Llanas y Eligio Otero en 1993. En los últimos años ha sido trasladada desde la Plaza Fontiveros a una rotonda en la Carretera de Alfacar. Fotografía: Izda., adaptada de <http://mirame-mirarte.blogspot.com.es/2010/06/una-olvidada-escultura-abierta-al-jazz.html>. Centro y dcha., adaptadas de Google Maps.

Continuando con los problemas de la relación entre escultura y entorno en el que se ubica podemos añadir aquellos cambios de localización ajenos a la voluntad del escultor, que se producen por decisiones (o indecisiones) políticas o urbanísticas. En este sentido, en Granada se han producido varios casos, desde la polémica ubicación de la Escultura *El Instante Preciso* (que corona la fachada del Ayuntamiento) de Guillermo Pérez Villata y Ramiro Megías a otras como la de la figura 5. Esta escultura, *Viajeros en el Edén 31*, un monumento a los viajeros románticos, también del escultor Ramiro Megías, fue diseñada originalmente para ser colocada al pie de la Alhambra o en una futura estación de AVE que parece que nunca llega. Tras alguna



instalación provisional fue trasladada a su ubicación definitiva en el Paseo del Violón. Al igual que pasaba con el caso del *Monumento al Jazz*, se produce en este caso una descontextualización de la escultura al no ser colocada en el espacio para el que fue diseñada. La cabeza del viajero, que originalmente debería mirar a la Alhambra, ahora mira a un punto vacío del cielo. Por tanto, en estos casos, los aciertos o desaciertos en la relación de la escultura con su entorno son ajenos a la idea original del artista, quedando supeditados a otros intereses o, siendo realistas, necesidades de la gestión urbanística. No se debe perder de vista, en este sentido, la complejidad en la toma de decisiones que conlleva la gestión de la ciudad.



Figura 5. Escultura a los viajeros románticos, Viajeros en el Edén 314. Realizada por Ramiro Megías López en 2013, Paseo del Violón. Ni su destino actual ni el anterior fueron sitios pensados originalmente para su emplazamiento. Fotografía: elaboración propia.

2.2. Un enfoque desde la educación artística

Desde el ámbito de la Educación Artística, es imprescindible aprovechar los recursos que nos brinda el entorno para contribuir a la formación del alumnado, ya sea en las etapas educativas regladas o en otros contextos de Educación No Formal. Una línea de trabajo que se puede englobar en lo que se denomina educación patrimonial (Fontal, 2003) o didáctica del patrimonio (Calaf, 2009) y que puede centrarse, desde la innovación y las conexiones entre utopía y urbanidad, en la consideración de la ciudad como museo (Calaf & Gutiérrez, 2014). La riqueza que posee Granada en cuanto al patrimonio escultórico público es notable con respecto a su tamaño, con cierta variedad en cuanto a los estilos empleados. Este hecho puede ser aprovechado desde el ámbito de la educación artística para la mejora de la formación de los futuros docentes, de forma que puedan integrar, en su proceso de aprendizaje cuestiones artísticas, culturales y patrimoniales, dirigiendo su mirada hacia el entorno para estimular la variedad de inteligencias múltiples (Gardner, 1995) y, sobre todo, la conexión con su propio entorno más próximo, en un modelo de enseñanza significativa. En este sentido, la visión de lo urbano es una extensión de la aproximación al entorno natural de los estudiantes, en el que ya se había venido trabajando el interés por lo visual desde el pasado siglo (Bronfenbrenner, 1979).



No hay que perder de vista que, por razones demográficas, el hábitat “natural” de millones de jóvenes es la metrópoli.

Pasear, mirar, representar a través de la creación visual y conectar con el entorno natural y urbano son la esencia de numerosos itinerarios posibles. La didáctica patrimonial incluye no solo la vertiente monumental y artística más clásica, sino la apreciación de la arquitectura contemporánea, la etnografía social de los barrios, la valoración del grafiti o de géneros expresivos sin autor o de autoría horizontal, siendo útil para ello la realización de dibujos, fotografías, vídeos o intervenciones espaciales en torno a ciertos monumentos, de los que el alumno ha tenido que informarse previamente en cuanto a historia, características, materiales, etc.. En el ámbito de la formación universitaria, desde el punto de vista metodológico, es importante la “... simbiosis y la fusión entre dos territorios del conocimiento humano, la investigación científica y la creación artística” (Marín Viadel, 2012, p.16), implementando una aproximación al entorno urbano desde la creación artística y visual, creando para comprender. Se une así el proceso creativo a la reflexión crítica acerca del mismo y su ubicación, para lo cual también deben informarse y reflexionar sobre los diferentes espacios públicos de la ciudad y su relación con la ciudadanía. De esta manera, pensamos que poco a poco va cambiando la forma en la que el alumnado la ciudad y su patrimonio, incluso en sus desplazamientos cotidianos, haciéndolos más conscientes del valor de su entorno más próximo. Además, estos ejercicios, adaptando el nivel de dificultad, podrán ser utilizados también con los niños de los que algún día serán profesores.

Conclusiones

A modo de conclusión, podemos inferir que Granada es una ciudad con un vasto patrimonio escultórico público con respecto a su tamaño, con una fuerte presencia de la escultura conmemorativa (el 76,5%) con respecto a otras tendencias escultóricas, siendo menos habituales las esculturas en rotondas que respondan a un criterio estrictamente artístico. Los planteamientos artísticos de la ciudad son más bien clásicos o tradicionales, poco abiertos a otras formas de intervención en el espacio público más actuales. Podríamos hablar, sin ánimo de incurrir polémica y seguros de que se trata de una tendencia común a muchas ciudades, de cierto déficit en planteamientos artísticos contemporáneos de la escultura pública granadina, una carencia de obras (con algunas salvedades) que se interrelacionen con el espacio que aprovechen los recursos del entorno y que no sólo sean “colocadas” en un lugar. A su vez, la ciudad de Granada parece haberse sumado en los últimos años a la moda general de ubicar una escultura en cada rotonda, en muchos casos más como un acto de “rellenar” un espacio que tras una meditada reflexión entre escultura y entorno circundante. En este sentido, la interpretación de la ciudadanía es la que puede enriquecer lo que puede ser una ubicación casual, detectando contrastes, paradojas, nuevos sentidos de la obra y, en definitiva, diferentes sentidos para la apreciación.

Sin embargo, a pesar de todo, el patrimonio público escultórico de la ciudad puede ser aprovechado desde el ámbito de la educación artística y visual para la formación del futuro profesorado y también de los estudiantes de cada etapa educativa, mediante actividades y propuestas que aúnen este patrimonio y los contenidos tangenciales que toca (historia de la ciudad o sus personalidades relevantes) con ejercicios de



formación artística, criterios estéticos y cultura visual que repercutan en la obtención de futuras generaciones más implicadas por la cultura y el patrimonio del lugar en el que residan. Se puede incluir, en este sentido, el estímulo de una ciudadanía activa y crítica que participe en las decisiones urbanísticas y en lo concerniente a la gestión del patrimonio. Una posibilidad especialmente atractiva en una ciudad con un legado histórico como Granada. Las esculturas de las rotondas son solo una parte de las posibilidades de exploración artística, sociológica, educativa y humana que es posible en cada una de nuestras ciudades.

Referencias

- Álvarez-Rodríguez, D. & Bajardi, A. (2016). Patrimonio e Identidad en la Investigación Educativa Basada en las Artes desde un Enfoque Multimodal. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), 215-233. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.47964
- Bronfenbrenner, U. (1979). *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*. Cambridge: Harvard University Press.
- Calaf, R. (2009). *Didáctica del Patrimonio: epistemología, metodología y estudio de casos*. Gijón: Ediciones Trea.
- Calaf, R. & Gutiérrez, S. (2014). La ciudad como museo: interpretaciones para construir utopía y urbanidad. *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares*, (4), 1-14. <http://dx.doi.org/10.4000/midas.728>
- Calvino, I. (1974). *Invisible cities*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- De Lecea, I. (2004). Arte público, ciudad y memoria. *On the W@terfront*, 5, 5-17. Recuperado de <http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214755/285047>
- De Lecea, I. (2006). Esculturas y espacio público en la ciudad de Barcelona. *On the W@terfront*, 8, pp.13-29. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217153/293972>
- Espinosa-Ramírez, A.B. & Guilat, Y. (2016). The Historical Memory Law and its role in redesigning semiotic cityscapes in Spain. *Linguistic Landscape*, 2(3), 247-274. <http://dx.doi.org/10.1075/ll.2.3.03gui>
- Fontal, O. (2003). *La Educación Patrimonial: Teoría y Práctica en el Aula, el Museo e Internet*. Gijón: Ediciones Trea.
- García Guatas, M. (2009). *La imagen de España en la escultura pública 1875-1935*. Zaragoza: Mira Editores.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós. (Obra original de 1990).
- Gardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Madrid: Paidós.
- Gennari, M. (1989). *La città educante*. Génova: Sagep.
- Gennari, M. (1997). *La educación estética*. Barcelona: Paidós.
- López Cuenca, R. & Vega, E. (2016). *Granada guía monumental*. Granada: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, TRN-Ciengramos.
- McLuhan, M. (1974). *El aula sin muros*. Barcelona: Laia.
- Maderuelo, J. (2001). Hacia la definición de un arte público. En AA.VV., *Poéticas del lugar. Arte público en España* (pp.17-35). Madrid: Fundación César Manrique.
- Marín Viadel, R. (2000). Didáctica de la Expresión Plástica o Educación Artística. En Rico Romero, L. & Madrid Fernández, D. (Eds.): *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares* (pp.153-207). Madrid: Síntesis.
- Marín Viadel, R. (2012). Las Metodologías Artísticas de Investigación y la Investigación educativa basada en las



Artes Visuales. En J. Roldán & R. Marín Viadel, *Metodologías artísticas de investigación en educación* (pp.14-39). Málaga: Aljibe.

- Moura, G. (1998). La creación artística en el espacio urbano. En AA.VV., *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Barcelona: Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental.
- Read, H. (1998). *La escultura moderna*. Barcelona: Destino. (Obra original de 1968).
- Roy Dolcet, J. (1998). Claves para el uso y comprensión de la escultura pública contemporánea. En AA.VV., *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Barcelona: Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental.
- Sobrino Manzanares, M.L. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Madrid: Electa.
- Vivas Ziarrusta, I. (2005). *Entre la escultura y el mobiliario urbano. Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano. El caso de Bilbao: regeneración urbana de la ciudad postindustrial*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.

Otras fuentes

- Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz de la Junta de Andalucía <http://www.juntadeandalucia.es/organismos/cultura/areas/bienes-culturales/catalogo-pha/consulta.html>
- Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Granada <http://www.granada.es/inet/patrimonio.nsf>