

# Estudio del grupo escultórico de Viriato de Eduardo Barrón González en Zamora

NEL OCEJO DURAND

## RESUMEN

La relación entre la escultura monumental y el urbanismo, existente desde los orígenes de la primera como elemento organizador del segundo, se opone radicalmente a la arbitrariedad en su disposición y emplazamiento. La manifestación plástica pierde su finalidad básica, es decir, su poder evocativo, conmemorativo o, incluso, catártico, cuando "su lugar", el espacio urbano que constituía su ubicación ideal, resulta modificado. Tal alteración puede sacar a la luz la complejidad de la citada relación y la riqueza de matices y referencias contenidas en ella.

## SUMMARY

The relationship between monumental sculpture and town planning, which has existed since the origins of the former as the organizing element of latter, contradicts the arbitrary nature of its layout and location. Its physical expression loses its main purpose, that is, its evocative, commemorative or even cathartic power when "its site"-the urban space of its ideal location, is altered. The change can disclose the complexity in the relationship, as well as the wealth of nuances and references which are integral to it.

El monumento a "Viriato" se encuentra en la plaza homónima de la ciudad de Zamora. Pero cuando tuvo lugar la colocación del monumento, a finales de 1903, la plaza estaba dedicada al político Cánovas del Castillo, el cual había acompañado a Alfonso XII en su visita a la capital zamorana en 1877. La importancia del evento dio lugar a que se cambiase el nombre de la "Plazuela de la Hierba", circunstancia que se entronca con la biografía del escultor Eduardo Barrón al ser elegido para dirigir un saludo al monarca, entre los alumnos del Instituto Provincial, recibiendo de sus manos un premio. Éstas y otras noticias se encuentran recogidas en una biografía, de difícil lectura, realizada por el hijo del escultor, Eduardo Barrón Casanova, y publicada en 1977<sup>1</sup>.

La actual disposición de la manifestación escultórica y monumental, desplazada de su colocación inicial en el centro de la plaza, arrinconada y, hasta cierto punto, marginada, supone un contraste, una nota discordante que altera la armonía del enclave urbanístico tradicional: la plaza, lo que supone una conflictividad. Al tratar de analizar tal conflicto y, en consecuencia, realizar una aproximación física y mental a la obra, surge una nueva disonancia: la constituida por la propia

<sup>1</sup> E. BARRÓN CASANOVA: *Un escultor olvidado*. Madrid: Villena, 1977.

composición del monumento, una dicotomía esencial entre estatua y pedestal que no logra resolver, concretizar en una unidad representativa, los elementos que lo forman: estatua, pedestal y verja.

De esta doble conflictividad apreciada se tratará en este comentario. En primer lugar, atendiendo a la cronología de los hechos, se encuentra la realización del monumento, lo cual permite acercarse al conflicto establecido entre sus partes, para continuar después con los motivos que pueden apuntarse para explicar la necesidad de su “desplazamiento”, acaecido en 1971 –según Barrón Casanova–.

Observando el conjunto, se distingue una inscripción en la peana de la estatua que remata el monumento: a la derecha de la firma del escultor (E. Barrón), incisa en el bronce, aparece el lugar y la fecha de la fundición (Roma 1883), ésta se llevó a cabo en los talleres de Alessandro Nelli de la Ciudad del Vaticano por iniciativa del propio escultor. La mayor experiencia de los talleres italianos en esta época (aún no se habían consolidado en España las técnicas de la fundición en bronce de producciones artísticas de importancia. los conocidos Riera, en Barcelona, y Codina, en Madrid, se encargarán de colmar esta distancia unos años más tarde) ,así como el menor coste económico que representaba para el artista, como afirma su hijo en la obra anteriormente citada, fueron los factores decisivos de esta determinación, a lo que habría que añadir el deseo del artista de presentar su obra ya fundida a la Primera Exposición Nacional (1884), donde obtuvo un gran éxito y se le concedió medalla de plata de primera clase. El Estado español adquirió el “Viriato” y lo destinó al Museo de Arte Moderno, mientras que el modelo original en yeso permaneció en la Academia de Bellas Artes<sup>2</sup>.

La estatua se presenta en posición erecta, con las piernas extendidas y el brazo derecho alzado, al que dirige la mirada la cabeza girada, a su vez, hacia ese lado. El brazo izquierdo, flexionado, sostiene una estola o túnica, que cae trazando una elegante curva hacia la parte posterior de la escultura, y su mano se cierra sujetando una espada envainada por debajo de la inusitadamente larga empuñadura –que ha dado lugar por su aspecto fálico a numerosas anécdotas fotográficas y diversos comentarios–<sup>3</sup>. Esta postura transmite diversas sensaciones según el ángulo que se adopte en su observación (Fig. 1), resultando más expresiva y cargada de determinación vista desde la izquierda y más “clásica”, más elegante y “contenida”, vista desde la derecha. Pero desde todos los ángulos posibles en los que sea observada, transmite una sensación de solidez, de firmeza y de estabilidad que no viene solapada por los juegos de clarooscuro que la luz derrama sobre la superficie broncínea de la escultura, motivo de numerosas sugerencias y emociones táctiles.

<sup>2</sup> “pintada de verde, que me lo dijo el pintor Labrada” (sic), *Ibidem*, p. 55

<sup>3</sup> Cfr. Introducción en Reyer, Carlos: *La escultura monumental en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Cuadernos de Arte de la Ed. Cátedra, 1999.

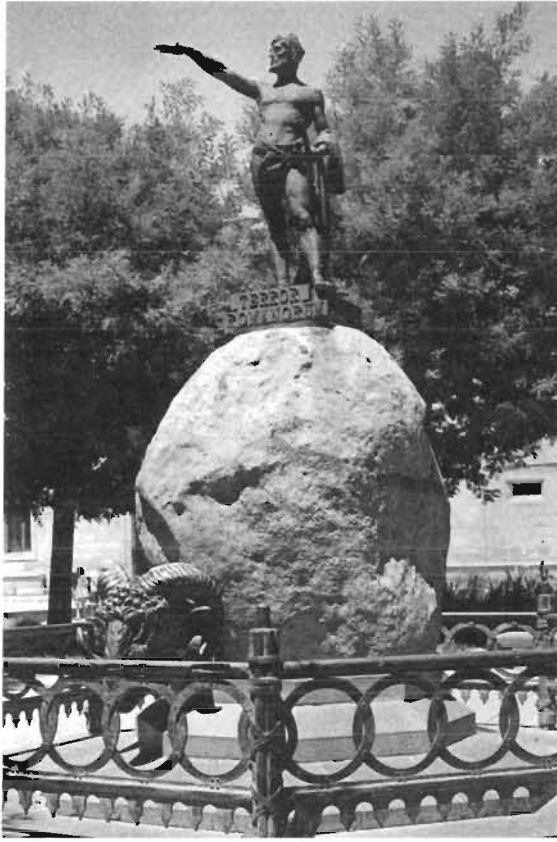


Fig. 1

Un roscó pellejo animal, cruzado por dos correas que evidentemente no pueden impedir que se deslice, y que esté por caer de un momento a otro, cubre someramente su desnudez. Ello funciona como recurso del artista para realizar un estudio anatómico propio del más rancio academicismo, en el que se ha dejado al descubierto intencionalmente la cadera derecha con objeto de resaltar la "S" formada por la pierna correspondiente, encargada de apear peso y tensión en la figura. El motivo "praxitélico" confirma la atmósfera clásica que se desprende de toda la figura, en la que, por otra parte, trata de no incurrir en el tópicó del *contraposto* su autor, pero sin lograrlo, pues el motivo nace de la postura y resulta irremediable su recurso en la composición (Fig. 2). Un *berretto* inusual cubre la cabeza, cuyo rostro se adorna con una barba *aureliana* y sus pies calzan sandalias romanas *alla schiava*.



*Fig. 2*

Todo ello contribuye a proporcionar a la estatua una imagen “princesca”, noble, que sugiere cualidades morales encerradas en una detallada anatomía, a lo que coadyuva el material elegido para su representación. Si se compara con la imagen de Viriato que aparece en la pintura de historia (“La muerte de Viriato” de José Madrazo, en el Museo del Prado; el “Viriato” del cuadro de Eugenio Oliva, en el Museo de Arte Moderno de Cáceres) aparecen ciertas semejanzas, pero también

notables diferencias: el clasicismo de Madrazo lo corrige Barrón con la fuerza expresiva que contiene su obra, mientras que el mayor primitivismo de la figura del cuadro de Oliva se contrapone al "refinamiento" de los rasgos de la escultura del artista zamorano, que logra sublimar la imagen del caudillo-pastor (Fig. 4).



*Fig. 3*

De hecho, la cabeza de la estatua es el retrato de un héroe “presente”. Gracias al tratamiento realista de los rasgos somáticos, pero que no logra desvirtuar completamente el idealismo que, a su vez, encierra su mirada ausente, se concretiza el personaje; lo que apunta a la existencia de un modelo “real”, lo cual confirma el hijo del escultor en su biografía: “... viendo esta obra y el “Adán” que hizo después me le figuro (sic) escogiendo el modelo que me decía el escultor Pinazo, afluían por la mañana temprano a la Plaza de España desde los pueblos cercanos de Saracinesco y Anticoli Corrado, de la provincia de Tívoli, cerca de Roma y que los había de todas las edades y tipos y sus exigencias muy económicas”<sup>4</sup>.

La estatua mide 2 metros de altura desde su base, algo mayor del tamaño natural (más aún considerando la altura media de la época), y 0,75 m. de anchura. Su proporcionalidad académica y el respeto a las leyes de la representación contribuyen igualmente a su idealización, no obstante los añadidos “realistas” que pretenden corregirla. Para ser la primera obra de modelado en bulto redondo del artista, no ha de extrañar el éxito que tuvo entre sus contemporáneos y, sobre todo, en el ambiente académico. La peana que sostiene la figura es de forma cuadrangular. El lado frontal sostiene una leyenda, en caracteres tipográficos mayúsculos, dividida en dos tabloncillos superpuestos de diferente longitud, en los que se lee: “TERROR ROMANORUM”.

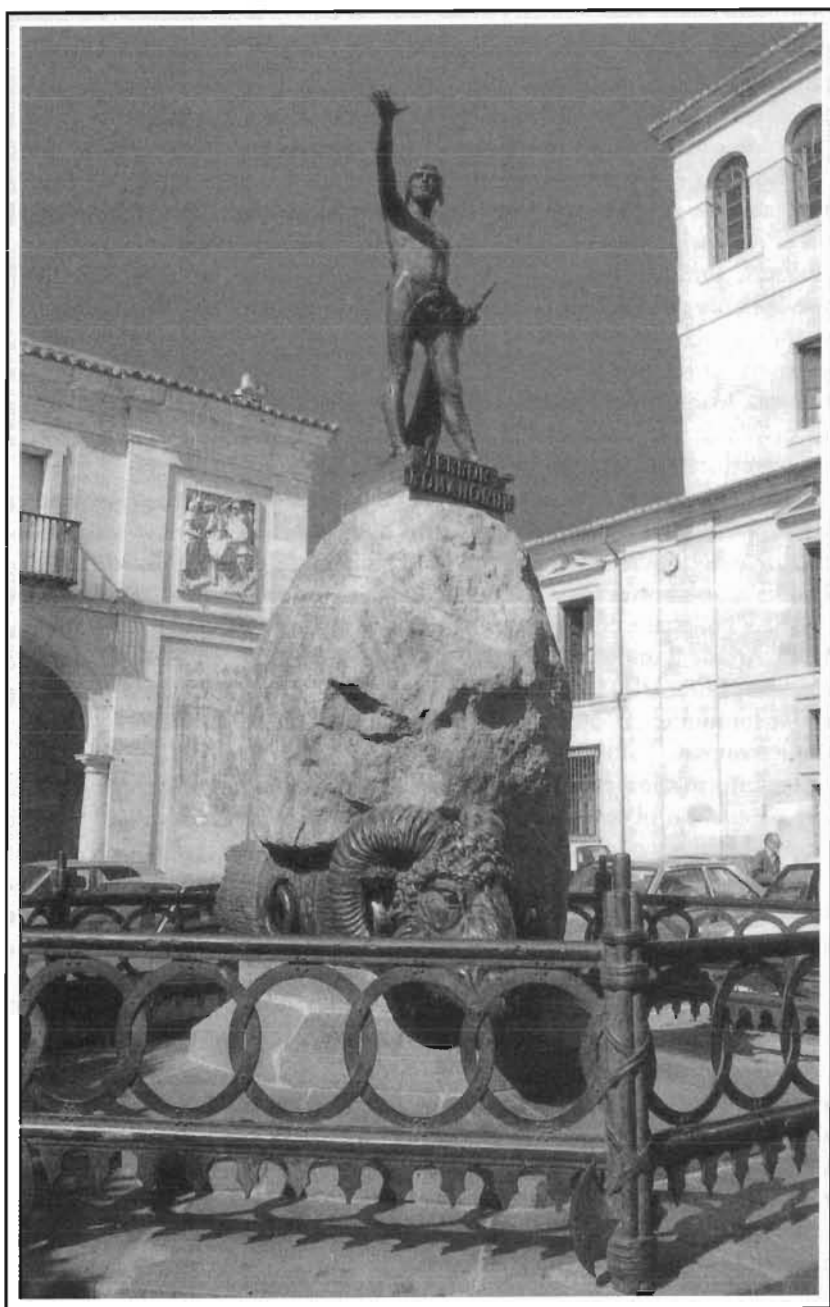
La aposición podría muy bien considerarse el verdadero título de la escultura, conocida generalmente como “Viriato”, debido al relieve que adquiere espacialmente el lema y el significado que pretende transmitir: el arrojo del héroe enfrentado a un poderoso enemigo invasor, lo que subyace igualmente en la composición de la escultura, cuyo brazo alzado con su mano abierta contiene un sentido de amenaza (la amenaza de un arma de fuego montada sobre un trípode, constituido por las tres líneas de fuerza de las piernas extendidas y la túnica, que contrarresta el esfuerzo de la “caña” del brazo amenazante proyectado hacia adelante) más que de resistencia. De este modo, el epíteto “terror de los romanos” que aparece en la crónica del historiador Orosio<sup>5</sup> se materializa en la obra escultórica.

Antes de profundizar en el ambiente histórico en el que surge la obra, es preciso analizar su inclusión en el conjunto monumental para tratar de explicar la discordancia inicialmente apuntada.

La estatua está colocada sobre un pedestal granítico que aloja, en su base inferior izquierda, en una concavidad de la gran roca, un enorme ariete de bronce. Todo el pedestal se apoya sobre una base octogonal de piedra, cuyos lados descienden en bisel, escalonadamente, hasta la plataforma inferior, en donde simétricamente está colocada la verja que rodea el conjunto (Fig. 4).

<sup>4</sup> E. BARRÓN CASANOVA: *Op. cit.*, p. 55.

<sup>5</sup> Orosio 5,4., en J. M. SOLANA SANZ y A. MONTENEGRO DUQUE: “Las guerras contra celtíberos y lusitanos”, en *España Romana*, vol. 3 de *Historia de España*, Madrid, Ed. Gredos, 1986, pp. 79-83.



*Fig. 4*

El simbolismo con que está concebido el pedestal es patente: La piedra fue traída a Zamora desde Torrefrades, pueblo situado a 29 Kms. de la capital, en la comarca de Sayago, de donde procedía según la leyenda el caudillo lusitano. Tuvieron que partirla en dos mitades para poder efectuar su transporte sobre un conjunto de carros tirados por bueyes<sup>6</sup>. Éste simbolismo, con claras connotaciones de homenaje y pretensiones de historicidad, ha sido objeto de numerosas interpretaciones por los estudiosos de la Historia del Arte. Entre los ejemplos se señala el de Carlos Reyero: "... además de su forma redonda, tiene pretensiones naturalistas, aunque chocan con la peana, previamente concebida, de la figura. Aún se le había de añadir una enorme cabeza de carnero, que recuerda a las antiguas representaciones de verracos de la zona (sic) (?). Sin embargo, pese a todo este esfuerzo, no parece que consiguiera la suficiente representatividad. Al respecto, un poeta local, Joaquín del Barco, escribió: "Un pedestal de oro fino/ merecerías por tu historia/ y te han colocado encima/ de una castaña pilonga"<sup>7</sup>. De las reflexiones que produce tal comentario se tratará más adelante.

En los cinchos, fijados al tronco roto del ariete por gruesos clavos de cabeza irregular martilleada (lo que, junto a otros detalles que adornan el instrumento de asalto romano, demuestra el concienzudo trabajo de documentación arqueológica llevado a cabo por el artista), situados a los lados de la gruesa argolla que sobresale del tronco, aparecen dos inscripciones en relieve: en el cincho de la izquierda "Ignacio Arias / Fundidor / Alburquerque,4 / Madrid; en el de la derecha, en mayúsculas, EDUARDO BARRÓN / 1903. En la parte superior del cabestro que encaja la monumental cabeza con el tronco destacan, en relieve, las siglas de la República romana "SPQR", de tosca grafía.

Esta información permite conocer importantes aspectos a tener en cuenta a la hora de analizar el conjunto. En primer lugar, la distancia cronológica existente entre la estatua y el resto del monumento, cifrada en veinte años. En este período de tiempo, la intención inicial del artista de responder con la estatua a la ayuda recibida de la Diputación Provincial Zamorana, que le pensionó su primera estancia en Roma, se transformó en la creación de un monumento ornamental destinado al embellecimiento de la ciudad, lo que resulta determinante en la consideración final del valor artístico y representativo del conjunto. En segundo lugar, aparece un contraste muy señalado entre los materiales utilizados en esta segunda fase de gestación del monumento y el empleado en la fundición de la figura original. En la fundición del ariete se debe haber empleado una aleación diferente, quizá con un menor porcentaje de cobre. El resultado produce una impresión táctil diferente, no sólo por la textura si no también por la diversa luminosidad. Ésta aparece más "opaca", más "nebulosa"; en cualquier caso, su aspecto y tonalidad son diferentes de las del bronce romano. Ésta dicotomía entre los materiales empleados en la estatua y en el pedestal, a lo que se podría añadir la sensación de

<sup>6</sup> E. BARRÓN CASANOVA: *Op. cit.*, p.106.

<sup>7</sup> C. REYERO: *Op. cit.*, p. 260.



“apéndice” que adquieren las figuras (el ariete empotrado en la roca y el “remate” estatuario) respecto a la masa granítica, produce una alteración en la unidad del mensaje simbólico que el artista ha querido transmitir.

La verja, último elemento del conjunto, completa el programa alegórico iniciado en la masa granítica del pedestal. El recinto está formado por ocho tramos que se elevan en los límites de la plataforma. Cada uno se compone de dos barras paralelas perfiladas, la superior en forma de pasamanos y la inferior decorada con un festón que forma puntas de lanza invertidas entre los arquillos. Entre los elementos longitudinales están colocados cinco aros entrelazados, unidos a aquellos con remaches. En los extremos de cada tramo, y formando ángulo, en correspondencia con los vértices de la plataforma, están colocados los fascios “a la funerals”. Todos los elementos de la verja son de hierro fundido. La sensación que este material podía sugerir (seguramente de prisión, de encierro) por sus propias características, se encuentra mitigado por el recubrimiento infeliz de una sustancia miniada, que dota a la estructura de un colorido rojizo que desvirtúa la estética y el simbolismo originales.

Una vez descritos los elementos que forman el monumento, es posible comprender el significado general del mismo y la articulación de cada elemento en él.

El héroe mítico se eleva sobre una peña del territorio que domina, de ahí que la roca tenga una procedencia simbólica: la de la tierra que era considerada como su patria y que el caudillo defendió heroicamente contra los ejércitos que Roma envió para someterla. La astucia del guerrero y su conocimiento del terreno le permitieron romper el empuje y la mayor capacidad operativa y militar del enemigo, representado por el ariete truncado colocado a los pies de la roca. A su vez, la máquina de asedio se relaciona concretamente con los sufridos por Viriato y sus huestes (*Baikor; Itucci*), resultando vencedores. Este triunfo sobre la República romana (las siglas sobre el cabestro del ariete) se proyecta radialmente desde el basamento octogonal del pedestal sobre la plataforma en la que se alza la verja. Cada uno de los tramos de esta última correspondería a una victoria del caudillo lusitano sobre las tropas romanas (*Tribola, Carpossos, Segobriga, Erisane*, etc.)<sup>8</sup>, lo que se deduce por el contenido simbólico de los aros dispuestos horizontalmente (colocados en vertical en los estandartes de los manípulos portados por los *signumferi* cuando las tropas marchaban en orden de batalla y cuyo abatimiento —*ab signis discedere*— era la señal de derrota y orden de fuga) y los fascios a la funerals (portados por los lictores que acompañaban a los cónsules y pretores como símbolos de su *imperium*).

En resumen, el significado simbólico del monumento posee una dirección ascendente, donde las virtudes morales del caudillo legendario se elevan e imponen sobre la opresión del invasor.

Pero este programa iconográfico, complejo y alegórico, no se resuelve, en mi opinión, por la dicotomía estética que se establece entre el pedestal y la verja, por

<sup>8</sup> J. M. SOLANA SAINZ y A. MONTENEGRO DUQUE: *Op. cit.*, pp. 79-83.

un lado, y la estatua, por otro; el monumento transmite una sensación de fortaleza, no obstante la correspondencia simbólica de todos los elementos que aquí se ha tratado de descifrar.

Para tratar de analizar los motivos del “des-plazamiento” del monumento, realizado en 1971, es indispensable un conocimiento histórico de la época en la que se desarrollan los acontecimientos y la propia vida del artista. Cronológicamente, se diferencian dos etapas: la primera comprende la vida y circunstancias del escultor Eduardo Barrón y la segunda la repercusión que tuvo su monumento en la sociedad zamorana hasta el momento de su desplazamiento del centro de la plaza, lugar elegido por Barrón cuando proyectó el conjunto ornamental.

En la biografía escrita por el hijo del escultor —ya citada— se encuentran descritos los aspectos básicos de la personalidad del artista, de suma importancia para aproximarse psicológicamente al personaje y entender los mecanismos de su creatividad artística. Así, Eduardo Barrón González nace en Moraleja del Vino, a 8 kms. de Zamora, el 2 de abril de 1858. Parece relacionarse su apellido con Varrón, el ilustre escritor romano; también se habla de un abuelo que contaba que la familia provenía de la zona de Mérida, donde eran propietarios de numerosas tierras y que en la Desamortización no habían sabido mantener, empobreciéndose la familia. Sea como fuere, es cierto que el escultor tuvo orígenes humildes. El padre de Barrón tenía el oficio de zapatero remendón y estaba interesado en que sus hijos continuasen con su dedicación. De este modo, la vocación infantil de Barrón se vio obstaculizada por su padre, “que le regañaba y castigaba”<sup>9</sup>.

Su padre murió cuando contaba 14 años. En mayo de 1875 recibió una ayuda de tres reales diarios de un notable de su pueblo natal, Anastasio de la Cuesta Santiago, que había observado sus cualidades, para frecuentar en Zamora el único taller que existía, el del imaginero local Ramón Álvarez Moretón. El escritor zamorano Jesús Hernández Pascual habla del maestro y de sus discípulos y cita a Barrón en su ensayo *El Cristo de las Injurias y otros estudios artísticos*: “Mas luego que el artista de Moraleja ingresó en la Academia de San Fernando rompió absolutamente con la enseñanza del maestro. De aquí una razón clarísima; si el ideal neoclásico en que militó Eduardo Barrón es el que pretendía devolver al arte la universal dignidad a la que lo encumbraron los escultores de la Roma y la Grecia antiguas, ha de entenderse que para el autor de la estatua de Viriato, la obra de don Ramón carecía de un mérito artístico individual por el que se salvan los ideales propios del arte (...) Lo expuesto viene a confirmar, por de pronto, que don Ramón era un artista retrógrado, acogido por entero a la tradición histórica imaginera, como corriente subterránea, que no presente, desde el siglo XVII”<sup>10</sup>.

Según se indica en la biografía: “dos años dedicado a la restauración de muebles e imágenes de todos los estilos”<sup>11</sup>. Frecuentó el Instituto Provincial, como se

<sup>9</sup> E. BARRÓN CASANOVA: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>10</sup> J. HERNÁNDEZ PASCUAL: *El Cristo de las Injurias y otros estudios artísticos*, Zamora, Tall. Heraldo de Zamora, 1959, p. 71

<sup>11</sup> E. BARRÓN CASANOVA: *Op. cit.*, p. 15.

señaló al inicio del comentario, donde impartía clases de dibujo el propio don Ramón. Allí se conservaban 114 cuadros de los conventos de la provincia y existía una buena colección de láminas de dibujo y de yesos que serían sus primeras impresiones de la escultura clásica, tan diferente de la de Ramón Álvarez. Sirvió como estímulo para trasladarse a Madrid y a Italia. “Para ello debía prepararse y conseguir la amistad de personas influyentes”<sup>12</sup>.

“En el Instituto hizo amistad con Federico Requejo Avedillo, cuatro años mayor que él. La labor política de Requejo puede haber influido en la ideología de Barrón, aunque nunca declaró, nada al respecto. De Madrid también le habla Mariano Benlliure durante su estancia en Zamora. Con padre y hermanos trabajaban en la decoración de la casa-palacio de Federico Cantero. Mariano Benlliure era cuatro años menor que Barrón y le precedió en su marcha a Roma”<sup>13</sup>. Tras ganar un concurso propuesto por la Diputación para premiar a un artista zamorano, es becado para continuar sus estudios en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, en 1877. Allí conoció a Elías Martín en cuyo estudio-taller trabajó, como lo hizo igualmente en el de Francisco Bellver, para ayudarse económicamente durante su permanencia en la capital española hasta que concluyó sus estudios. En Madrid visitaría el museo de reproducciones con copias de estatuas, frisos y metopas del Partenón en el histórico Casón del Buen Retiro, abierto en 1879, así como la Exposición de 1878, donde triunfó Pradilla con su cuadro de doña Juana la Loca. El Museo del Prado y los monumentos madrileños también influirían en su concepto de monumento público (“La defensa de Zaragoza”, de J. Álvarez Cubero; “Daoíz y Velarde”, de Antonio Solá; “El Ángel Caído”, de Ricardo Bellver...)

“En cuanto pudo trabajó por su cuenta, en la decoración escultórica de la iglesia del Buen Suceso, en el anfiteatro grande de San Carlos y en la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias (documentadas), con objeto de obtener dinero para mantener a su familia. Durante sus vacaciones en Zamora labró las enjutas (sic) con los bustos de sus primeros protectores, Daniel Almazán e Ildefonso Avedillo, de forma gratuita y como reconocimiento a la Corporación que le ayudó. En los “grutescos” labrados en las jambas de la puerta de entrada puso también la fecha de 1881 y sus iniciales, muy pequeñas, E.B. Además labró el escudo de Zamora en el frontón superior o remate”<sup>14</sup>.

Otras noticias del biógrafo documentan este período: “Por sus buenas notas hizo oposición al premio de 500 Pts. del Ministerio de Fomento y título de profesor de dibujo para el mejor de la escultura y lo obtuvo. De Moraleja le enviaron otras 500 Pts. por su aplicación. La Diputación probablemente le prolongase la pensión en Madrid, pero él quería ir a Roma y acordaron que si la Diputación no le proporcionaba los medios se los darían ellos (sic)”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 37 y 38.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 46.

Eduardo Barrón llegó a Roma a finales de 1881 pensionado por dos años con 2.500 Pts. anuales que le concedió la Diputación zamorana. La escasa cantidad adjudicada, no obstante las influyentes amistades y apoyos con que contaba, determinó al escultor a realizar un viaje más económico en un carguero, embarcándose en Barcelona con destino a Nápoles, donde enfermó de paludismo. Tras varias peripecias, finalmente logró llegar a Roma, donde encontró trabajo en los talleres de escultura de la Vía Margutta. Fue en el estudio de Felipe Moratilla donde se encontró, en su primer contacto con los artistas españoles residentes en la ciudad vaticana, con el ya afirmado escultor, dedicado a la escultura comercial inspirada en obras antiguas. Posteriormente, trabajó en el taller del alemán Eduardo Multon. “En la Academia de Bellas Artes de España estaba de director Francisco Pradilla, con quien estableció amistad y le ayudó cuanto pudo dejándole trabajar allí a la hora que pudiese y allí hizo la escultura de Viriato. Pradilla fue director hasta mediados de 1882, sucediéndole Vicente Palmaroli que también le ayudó”<sup>16</sup>.

La visita obligada a los museos (Museo del Capitolio; Museos Vaticanos) constituía el objetivo principal de su escaso tiempo libre, como resulta en su diario de estudiante. De ahí que sea fácil deducir los precedentes que se encuentran en su “Viriato”: el “Apollo in Belvedere” y el “César Augusto” del Museo del Vaticano, además de otros modelos clásicos y neoclásicos abundantes en la Ciudad Eterna.

Del éxito que obtuvo con su primera obra se hicieron eco los periódicos y publicaciones de la época, lo que permite valorar el ambiente académico dominante en el que se desenvolvía la vida y la obra de Barrón durante su primera estancia en Roma: Los periódicos, tanto en Italia como aquí, se ocuparon de Viriato. Yo he leído en “Zamora Ilustrada”, del 14 de abril de 1883 un artículo de Tristán de Valderey (imposible ya de identificar) en el que se congratulaba de que un zamorano hubiera elegido un hijo de aquella comarca que figura en un estandarte (se refiere al brazo armado sujetando la bandera zamorana que aparece en el escudo de la ciudad) y que Zamora debía adquirirla mediante el erario municipal o si no por una suscripción. En su entusiasmo la comparaba con la estatua de la Libertad del puerto de Nueva York, que la había acabado el escultor alsaciano Bertholdi también por entonces y decía que si la obra del zamorano que alababan los inteligentes de Roma y la prensa española y romana no es la figura de la libertad, es la de la Independencia Nacional, que tiene más alto, más hermoso significado (sic).

En la misma, *Zamora Ilustrada* del 28 de abril de 1883, en largo artículo titulado Zamora en Roma, de don Ursicino Álvarez Martínez, (...), diciendo que cuando le pensionó la Diputación en Madrid, publicaron su retrato y algunos dibujos suyos y describiendo minuciosa y elogiosamente la estatua de Viriato que había visto en el estudio de Barrón, en la via Margutta (sic). Dice además que

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 53.

había sido objeto de artículos escritos en varios periódicos italianos, franceses y españoles y de un hermoso grabado en la *Ilustración Española y Americana*. Acababa poniendo: ¿No adquirirá nuestra Diputación o Ayuntamiento o los dos juntos la obra del señor Barrón para colocarla en una de nuestras plazas?. El asunto y el autor merecen que ningún otro pueblo ni particular la adquiera y no se podrá perdonar a España su culpable indiferencia hacia el noble ingenio que ha sabido concebir y modelar tal estatua.

También en la *Ilustración Española y Americana* (número XX) Eusebio Martínez de Velasco dijo de ella: una hermosa estatua le ha dedicado a Viriato nuestro joven compatriota, don Eduardo Barrón,... y la cual reproducimos de fotografía directa en el grabado de primera plana del suplemento. ...aparece en noble actitud de jurar guerra a muerte al romano, opresor del pueblo ibérico (sic). Su posición es natural, sencilla, que no pugna con la arrogancia, como si el escultor hubiese querido evitar algún resabio de Academia –(!)–: la sobriedad de los arreos que la adornan, todos con marcado carácter de época, (...). La cabeza es bellísima, tipo genuinamente español –(!)–, altiva, ceñuda, fiera, ...Lástima que la mala elección de luz por el fotógrafo deje indeterminada y vaga la forma de la mano que Viriato extiende!... Véase lo que dice el inteligente periódico *L'Italie* en su número del 10 de abril: hemos tenido ocasión de ver esta mañana, en un estudio de la vía Margutta una estatua muy notable que revela en su autor disposiciones nada vulgares para la escultura. Es obra de un principiante, M. Barrón, de 22 años de edad –(sic)– y a juzgar por su excelente debut el joven artista está llamado a alcanzar un porvenir brillantísimo. Ha elegido un asunto patriótico para inspirar a su imaginación: representa a Viriato, el héroe español –(!)– que fue terror de los romanos, de pie jurando tomar sangrienta venganza de la crueldad y alevosía de los opresores de su patria. –(al parecer, se confunde a Viriato con Aníbal)–. Hay en la figura, perfectamente modelada, vigor extraordinario que manifiesta un temperamento de artista en el joven escultor. Según creemos será expuesta en la Academia Española y el público ilustrado, lo decimos con plena convicción –(sic)–, ratificará nuestro juicio.

En iguales términos se expresan otros periódicos, entre ellos *La Gazzetta d'Italia*: "nuestro docto y respetable colaborador, el Excmo. señor Conde de Coello, consagrará preferentemente atención en su último artículo sobre el concurso artístico de Roma, a la hermosa estatua del joven escultor Barrón, la cual (nos dice previamente) es muy superior a todos los trabajos de escultura que, concluidos antes que ella, se ostentan en el palacio de Bellas Artes. Después en otro número (XXII) desde Roma, en junio de 1883, el Conde de Coello en un largo artículo dice que Viriato es obra de un joven de 25 años que empieza como concluyen los grandes artistas... La sorpresa de cuantos veían esta obra elevada del arte crecía al saber que apenas hace dos años que el joven pensionado en Roma había comenzado verdaderos estudios esculturales, luchando en el extranjero con todos los obstáculos que una situación modesta encuentra en la carrera de las artes"<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 58.

Antes de volver a España, en 1883, realizó los bustos de José María Espinosa, vizconde de Garci Grande, con quien había hecho amistad durante su permanencia en el Instituto zamorano, y de su esposa, en ocasión de su visita a Roma en su “viaje de novios”.

Tras haber ganado un concurso en la Escuela de Bellas Artes, para decidir la tercera promoción de opositores a la Academia de Roma, volvió a Roma en 1884, recibiendo un sueldo anual de 3.000 liras con cargo a los lugares píos de Santiago y Monserrat. Como trabajo del primer año presentó su “Adán”, de clara influencia neoclásica; para el segundo año se le pidió un gran relieve y Barrón realizó “Santa Eulalia ante Daciano”, quizás en recuerdo de su pequeña hermana, del mismo nombre, pericada prematuramente cuando el artista contaba cinco años de edad. Este mismo año, por motivos de salud, recibió una licencia de tres meses de Palmaroli, lo que aprovechó para visitar Nápoles, Florencia, Pisa, Orvieto, Siena, Asís, la isla de Capri y las ruinas de Herculano y Pompeya; estas últimas serán para el artista inspiración clave en sus posteriores trabajos, además de la documentación arqueológica que le proporcionaron. El fermento cultural producido por las excavaciones de Wincklemann un siglo antes lo recibía el escultor entre las míticas ruinas, completando su estricta formación académica.

“La vida “bohemia” romana descrita por Luis de Llanos no incluye a Barrón, del que comenta que realizaba “una vida de trabajo y solo con la amistad de los Groizard” (Alejandro Groizard y Gómez de la Serna)<sup>18</sup>.

Otro aspecto sumamente interesante de la vida y obra del escultor también viene recogido en esta biografía, en la que se describe la relación “provechosa” para el artista con el influyente Groizard, amigo personal del Papa León XIII, el cual apoya a Barrón en la realización de obras de encargo para el ambiente eclesástico (“San José con el Niño”, en la capilla española de la basílica de Loreto). Se dice que para realizar éste último trabajo se vistió de capuchino, que conservaba reliquias (documentado fotográficamente), objetos de culto, etc..., las supercherías de la época, y que recibió títulos honoríficos (también documentados) por su trabajo en Loreto. El mismo Alejandro Groizard le encargaría más tarde, a su regreso a Madrid, en 1889, una obra sobre Hernán Cortés.

En la figura 5 aparecen las obras más importantes de Barrón realizadas en Roma hasta 1886. El Viriato que está colocado por encima del escultor es una de las cuatro copias a escala que se fundieron junto con la pieza del monumento zamorano. Los bustos suspendidos en las paredes son del vizconde de Garci Grande y de su esposa (como señala el hijo del artista en su biografía, en la que se incluye esta fotografía). El aspecto “bohemio” que le proporcionan barba, gafas y boina o “basco”, desaparecerá con su definitivo regreso a España. El cambio respecto a la imagen de “artista” será drástico: en el “Autorretrato” conservado por la familia se presenta con uniforme de gala con el pecho plagado de medallas y condecora-

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 71.

ciones obtenidas a lo largo de su carrera —la última no llegó a concluirla, quedando su dibujo sobre el lienzo, por su repentina desaparición—.

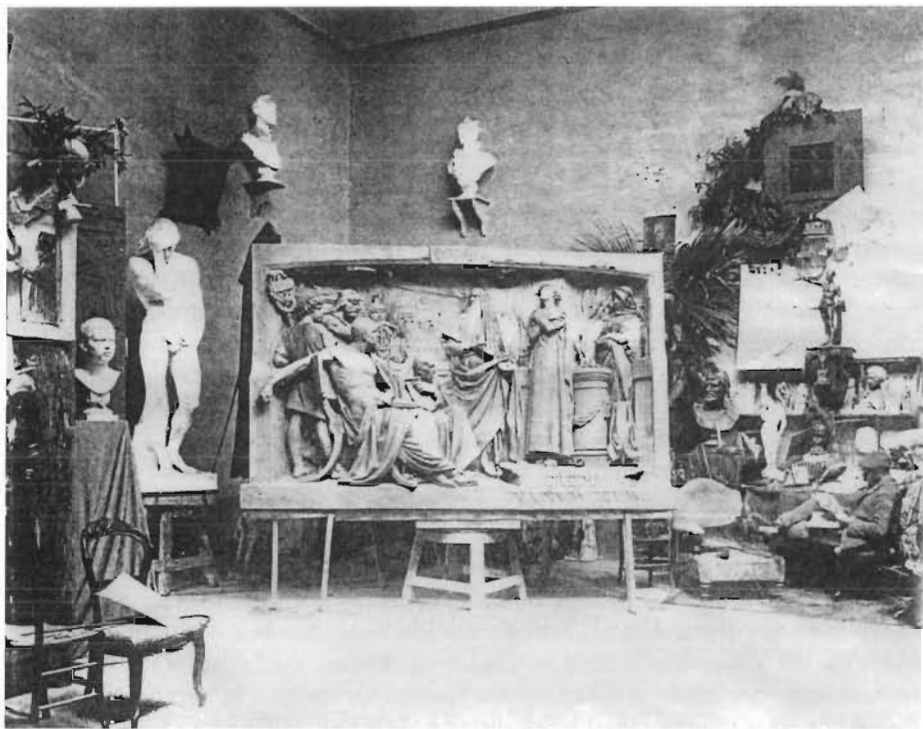


Fig. 5. Estudio de Barrón en Roma hacia 1886.

Llegado a Madrid, se instaló en la Glorieta de Atocha y organizó su taller en las inmediaciones. Allí empezó a trabajar en su “Hernán Cortés”, que fue inaugurado en Medellín en 1891. Mientras lo realizaba, visitó su estudio la reina madre, que en su admiración le nombró caballero de la orden de Carlos III, Comendador Ordinario y Comendador de Número, 267; viendo el grupo de “Roncesvalles”, que se encontraba en el estudio, consistió al deseo del escultor de darlo a conocer y lo autorizó el 19 de abril de 1890 a presentarlo en la Exposición Nacional, “con su calificación honorífica, como ejemplo de la calidad de los pensionados, ...”<sup>19</sup>.

Su “Cristóbal Colón” para el monumento erigido en Salamanca le valió el nombramiento de Comendador de Número de Isabel la Católica, en 1894.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 83.

Siguiendo en esta línea, también hay que mencionar el nombramiento de Caballero de la Orden de Santiago a manos del Rey de Portugal, en 1897, por la estatua de Viriato –en plena efervescencia nacionalista española se reivindicaba la figura del caudillo por su patria portuguesa, a lo que el escultor no encontró ningún impedimento para aceptar tal distinción. En mayo de 1904, el rey Alfonso XIII le concede la realización de la sala de escultura de la Edad Media en el Museo del Prado y le otorga la Encomienda de Alfonso XII. En este sentido, también se puede anotar la anécdota de la confusión de sus paisanos que, al verlo así distinguido y en el despacho, lo tomaban como director del Museo del Prado, cuando en realidad hacía de Habilitado (desde 1894), actual Conservador, cargo que ocupó hasta su muerte. El culmen de su carrera honorífica lo representa su elección, en junio de 1910, como miembro de la Academia de Bellas Artes, en la cual ingresó seis meses después tras la lectura de un discurso sobre la importancia de la conservación de las obras de arte, al que respondió el duque de Tovar, hermano del conde de Romanones. Una última nota destacable, en la citada biografía, es su colección de tarjetas de visita de las más distinguidas personalidades que lo visitaron, de la que, al parecer, estaba muy orgulloso.

Todos estos datos reflejan una marcada inclinación del personaje al reconocimiento público. Sin duda, sus orígenes humildes representarían un reto para su carrera y el artista reaccionaría con una política de influencias para insertarse en la clase dominante de la sociedad española de la época que le tocó vivir, quizá en un intento de resucitar la hidalguía familiar perdida por sus antecesores, restableciéndola en sus descendientes. En este sentido se explica la compra de la casa de Moraleja del Vino, donde vivía su madre en alquiler y a la que trató de ayudar económicamente desde su juventud (reflejando un apego a la familia que lo distinguió durante toda su vida); la adquisición de la dehesa de Santa Engracia, en el término municipal de Carbajales de Alba (Zamora), de 75 Has., en 1894, a la que iría añadiendo fincas colindantes por consejo de su hermano mayor, Natalio, encargado de su gestión; que la propiedad de tierras, primer paso para un futuro ennoblecimiento, lo interesase se deduce del hecho que su residencia madrileña, en la prestigiosa calle de Ferraz, fuese arrendada. También el respeto del luto por la muerte de su suegra (4 años) y su tardío matrimonio (su esposa contaba con 33 años), apuntan en esta dirección, reflejando un comportamiento propio de una respetabilidad social, acomodado a la moral vigente en la época y del que no se puede deducir que la pasión amorosa lo hubiese nunca cegado (aunque no se posean datos fehacientes sobre su vida sexual).

Aquel muchacho “de carácter reservado, espantado e irónico”, al que en su pueblo natal denominaban “el moro” por sus gruesos labios y su aspecto somático “norteafricano”, lo que, quizás, indujo esa poblada barba que cubrió su rostro desde joven, logró, al fin de su vida, realizar su sueño de grandeza y demostrar su valía. Sin ideología política declarada o, lo que es peor, aceptadas en general las ideas de sus protectores privilegiados, su única motivación e impulso, su pasión, fue la creación artística. Pero no fue innovador en la expresión de su concepto del arte, ni su plástica tradujo grandes emociones internas con las que conmover el



alma del espectador. Su conservadurismo en el campo artístico corre paralelo al de su vida social y profesional. En este sentido se entiende su dedicación a la restauración y ordenación de las obras del museo, cuyo lamentable estado de conservación y desorden señaló desde su primera visita a la institución, realizando una magnífica labor con la elaboración de un reconocido catálogo de la escultura del Museo (compuesto de 298 páginas y 92 láminas “de las salas y de todo lo que se había expuesto de escultura”), publicado finalmente en 1909.

Su larga formación académica no podía que conducirlo al academicismo, del que resulta el más claro exponente de su generación y en el que se puede inscribir su obra más representativa: “La educación de Nerón” o “Nerón y Séneca”, como figura en la peana del grupo, donde demuestra su pericia técnica y conocimiento arqueológico, así como el intento de transmitir mayor introspección en los personajes para sugerir una profunda emotividad. De aquí, se plantea el debate sobre la adscripción de la obra de Barrón: en la bibliografía consultada hay quienes lo incluyen, con claro sentido peyorativo, en el Neoclasicismo (J. Hernández Pascual) o en el Realismo sin más (Jesús Urrea) y quien juzga más apropiado el estudio particular de cada obra sin caer en determinismos apriorísticos (Carlos Reyero). Para tratar de establecer una definición apropiada de la obra comentada y su posible pertenencia a un movimiento concreto o, si cabe, su singularidad, es inevitable recurrir al conocimiento del ambiente socio-económico, cultural y político en la que surge, su espacio histórico.

Los límites espacio-temporales de este comentario obligan a una síntesis, lo que ha realizado magistralmente el historiador zamorano Miguel Ángel Mateos Rodríguez. Analizando el periodo histórico correspondiente a la vida de Eduardo Barrón (1858-1911) en Zamora y su provincia<sup>20</sup>, es posible establecer un cierto paralelismo entre la situación existente en la sociedad zamorana, que atañe directamente al escultor y al monumento zamorano, y el proceso histórico vivido en el conjunto del país por estas fechas. Del trabajo de M. A. Mateos se deduce una Zamora “suspendida en el tiempo”, en la que, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando nace Barrón, apenas ha tenido eco la Desamortización, aunque se observen tímidos síntomas de recuperación económica provocada por un notable crecimiento demográfico. El desarrollo de las infraestructuras viarias permitirá a la provincia (dividida por la diagonal del Esla en dos zonas perfectamente diferenciadas; el Oeste eminentemente ganadero y Tierra de Campos, al Este) comunicarse con Galicia por el norte y el gran mercado cerealístico de Medina del Campo por el este, y de salir de su secular aislamiento.

Igualmente, el desarrollo viario posibilitará la canalización hacia el exterior de los excedentes poblacionales que la pequeña capital provincial no puede absorber,

<sup>20</sup> M. A. MATEOS RODRÍGUEZ: *Eduardo Barrón, escultor (1858-1911)*. Catálogo de la Exposición Antológica en la Casa de la Cultura de Zamora. Textos de Miguel Ángel Mateos y Jesús Urrea. Zamora, 1985.

registrándose una emigración de las poblaciones rurales que ha caracterizado hasta nuestros días el espacio geopolítico-económico de Zamora. La causa fundamental de este fenómeno se encuentra en la distribución de la propiedad de la tierra, concentrándose en pocas familias más de la mitad de las tierras de labor y pastos, mientras que acaparan la mayor parte de los beneficios, dejando la renta restante para distribuir entre la gran mayoría de la población campesina; en una estructura económica en la que el sector primario ocupa, a finales del siglo XIX, alrededor del 65% de la mano de obra, siendo casi inexistente la industria y escaso y rudimentario el comercio, se explica el poder que acumulan en sus manos los terratenientes, los privilegios que de ello se derivan y su oposición sistemática a cualquier propuesta de reforma agraria que permita una más justa redistribución de la tierra.

Con el poder económico viene aparejado el político. En la España de la Primera Restauración Zamora no es una excepción, sino, más bien, puede constituir un ejemplo: la incipiente burguesía agraria, más pujante en el este cerealista de la provincia, mantiene el control de la representación política en sus dominios e influye decisivamente en el control de la Diputación y el resto de las instituciones provinciales y municipales. La aristocracia, lejos de desaparecer, mantiene estrechas relaciones con los nuevos propietarios, interesados, a su vez, en establecer alianzas matrimoniales entre los miembros de ambas clases sociales con el fin de obtener los aún codiciados títulos nobiliarios con los que distinguirse socialmente. Si a esta alianza entre propietarios sumamos el poder que ejerce la Iglesia, que, además del control sobre las conciencias, mantiene aún un importante patrimonio económico y disfruta de numerosos privilegios y concesiones, nos encontramos ante una sociedad asfixiada en su capacidad de renovación estructural de sus fuentes de ingresos y, por consecuencia, de una renovación cultural y política, lo que deja el poder perpetuado en las mismas manos, alternándose en la gestión del gobierno de la nación, y en el ámbito local, dos partidos que defienden los mismos intereses.

En resumen, el mundo socio-político zamorano es equiparable al expuesto por Leopoldo Alas "Clarín" en su paradigmática novela *La Regenta*. Y queriendo ir más allá, se podría asociar, igualmente, la perspectiva psicológica de los personajes provincianos "tomados al natural".

Llegado al ápice de su triunfo artístico, Barrón quiso realizar un gesto significativo realizando un monumento "conmemorativo" en la ciudad de Zamora, sede de sus protectores y con la que sentía estar en deuda. Un año después de haber añadido nuevas propiedades colindantes al núcleo original del término de Carbajales, en 1902, realiza gestiones en el ámbito de la densa red de influencias con las que está relacionado en Madrid para obtener del Estado la entrega de su "Viriato", con objeto de entregarlo él a la ciudad de Zamora y realizar un gesto que lo honraría para la posteridad. Mientras tanto, comenzó a realizar modelos de Arias Gonzalo, prohombre zamorano ligado a los orígenes medievales de la ciudad, pues la falta de monumentos que adornasen una ciudad en plena fase de remodelación urbana (tras el derribo de las puertas de la "cinta muraria" y la apertura del laberinto medieval de su trazado, en la que se crean nuevos espacios y

pequeñas plazas que “desahoguen” el núcleo urbano) se había puesto de manifiesto y aparecía urgente su remedio.

Quizá fue el desinterés de las autoridades locales hacia los proyectos escultóricos de Barrón lo que motivó que éste redoblase sus esfuerzos en Madrid para obtener su propósito: “El 26 de mayo de 1902, Federico Requejo y Avedillo, como subsecretario de Bellas Artes de órdenes al director del museo de Arte Moderno para que se lo entregue a mi padre el 12 de junio (sic) que se haga cargo de la estatua llevándose la del museo y la entregue en Zamora.

Entonces hizo el proyecto del monumento, todo ideas suyas...”<sup>21</sup>. La elección de la plaza en la que colocarlo y las proporciones del pedestal correspondientes, de modo que el efecto visual estuviese en consonancia con las medidas de la plaza, ocupó al artista en aquellos días. Continúa el biógrafo: “...al año siguiente quitaron los guijarros e hicieron un jardín con la estatua en medio, bancos y acacias –(como aparece en la Fig.2)–, entre el viejo hospital de la Encarnación..., el palacio de Alba y Aliste que contenía el hospicio, las casas de Galarza y otras casas parecidas...” –más adelante sigue...– “la estatua de Viriato acabaron de ponerla, a finales de 1903 y estaba tapada sin descubrirla oficialmente cuando unos que pasaban la destaparon el 12 de enero de 1904, así sin ceremonia alguna (sic), lo cual hizo escribir al peluquero Ramón Villalba en su cuaderno, que le daba vergüenza tener que apuntar este hecho. Once días después, día de San Ildefonso, patrono de Zamora, lo festejaron con un convite en el Círculo Colón... En dicho convite los comestibles, bebidas y vajillas, era todo zamorano (sic). Dijeron discursos y versos y los amenizó la gaita zamorana. Comunicaron a mi padre y a otros que estaban en Madrid, lo sucedido”<sup>22</sup>.

La relación de estos hechos, además de ilustrarnos sobre el “ambiente cultural” en el que se desarrollan, cargado de folclorismo populachero que poco se corresponde con la trascendencia que pretende evocar el monumento, pone en evidencia el desinterés de las autoridades hacia el mismo, así como su desidia e inmovilismo crónicos, relacionados con lo apuntado anteriormente sobre la realidad zamorana a caballo entre dos siglos. Que el monumento de Barrón no fuese “captado” plenamente por las élites locales en su manifestación festiva (ver nota nº 7) ni por las autoridades encargadas de su inauguración, en clara falta de omisión de sus competencias y papel integrador de la sociedad que representan, y, mucho menos, por la mayoría analfabeta de la población, parece suficientemente probado. En este sentido, hay que señalar las palabras de Carlos Reyero refiriéndose a las connotaciones socio-culturales del monumento público: “Es cualidad inherente al monumento la celebridad del personaje o suceso conmemorado. Al respecto, el escultor Blay reflexionaba en 1910 sobre la fama que debía preceder a la figura elegida: “Las epopeyas a que deben los pueblos su origen y su independencia; los supremos sentimientos que presiden el esplendor de la cultura y de la grandeza de

<sup>21</sup> E. BARRÓN CASANOVA: *Op. cit.*, p. 106.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 108 y 109.

las sociedades; los gloriosos personajes que produjeron o impulsaron los centros, instituciones y obras que sirvieron poderosamente al bien común; los genios de la política, de la guerra, de las ciencias y de las artes, que magnificaron la vida del espíritu y del derecho; los emperadores, reyes y estadistas que fundaron los imperios dominadores, o los llevaron a su respetada autonomía, todo requiere una expresión soberana y elocuente, que hable, impresione, eduque y recuerde a las generaciones futuras lo que se desea inmortalizar<sup>23</sup>. Es este programa didáctico atribuido a la escultura monumental el que fracasa en el caso de “Viriato”: una iniciativa personal, aun proveniente de un afirmado y notable escultor local, no pudo “enlazar” con la conciencia histórica y el sentimiento popular presentes en aquel momento en la sociedad zamorana; en parte por el complejo programa simbólico y alegórico que contenía el conjunto –lo que, quizás, había intuido Barrón al proponer como proyecto monumental la figura de Arias Gonzalo (Fig. 9), más “cercana” cronológica, y mentalmente a la ciudad de Zamora; por otro lado, en relación con lo que se estaba realizando en otras ciudades españolas en el mismo período (el monumento al “Conde Ansúrez”, colocado en la Plaza Mayor de Valladolid, data de 1903)–, en parte por la propia figura del héroe representado, mítica y legendaria, sin un papel social relevante en la sociedad zamorana, que lo haría ser evocado “como a un dios olímpico por encima de todo riesgo terrenal”, y, sobre todo, por el desentendimiento de las instituciones encargadas de difundir los valores sociales de la época.

En este aspecto de la representatividad del monumento, y en su enraizamiento en la sociedad que lo conmemora, se encaja el debate sobre la pertenencia o menos de la manifestación artística a un determinado movimiento o corriente contemporánea. Considerando al Realismo Como el movimiento característico de la segunda mitad del siglo XIX y, en particular, del momento en el que ve la luz la estatua de Viriato, hay que precisar que cuando se “forma” el monumento han transcurrido 20 años y que el Realismo ha sido desplazado de la obra de los escultores más representativos (Querol; Benlliure), por no citar la figura extraordinaria de Rodin. El eclecticismo es la nota dominante en el panorama escultórico español de este periodo, arrastrándose la “confusión” entre lo romántico y lo realista hasta finales del siglo. Carlos Reyeró puntualiza: “La representación de un momento concreto del personaje es un acercamiento al Realismo en el campo de la escultura. El monumento queda, en consecuencia, lejos de la idealización espacio-temporal del mundo antiguo” y, más adelante, añade: “Habitualmente, es la percepción “directa” de los detalles lo que justifica, más que ningún otro elemento, el calificativo de realista...”<sup>24</sup>. Viriato se alejaría, pues, del Realismo por su inclinación clara hacia el gesto épico, inmortal, dentro del academicismo escultó-

<sup>23</sup> M. BLAY: “El monumento público”. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Don Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910, en Reyeró, Carlos, *Op. cit.*, p. 109.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 62 y 64.

rico que permanece vigente. Jesús Viñuales apunta al respecto: “El Academicismo no es en realidad una tendencia realista, si no una excrecencia del Neoclasicismo, que continúa luchando contra corriente durante todo el XIX y bien entrado el XX, y aun hasta ahora”<sup>25</sup>. De este modo, se comprende la necesidad de estudiar cada obra en su contexto y su relativo proceso de creación, a la vez que se entiende el porqué de las diversas atribuciones a diferentes movimientos artísticos que se había anotado anteriormente (pp. 6 y 7).



*Fig. 6. Arias Gonzalo. Proyecto no realizado, 1902.*

Por último, hay que señalar la singularidad del monumento a Viriato respecto al resto de los monumentos conmemorativos erigidos en España en el mismo periodo e, incluso, con posterioridad, al punto que puede considerarse ejemplo único en la escultura monumental española de todos los tiempos. Sobre este particular, Reyero escribe: “Esta necesidad de ejemplificación inmediata encarnada en un personaje concreto (hablando de la valoración del trabajo monumental del escultor del siglo XIX), unida a otros factores, como la representatividad urbana, explica la ausencia de grandes monumentos dedicados a los héroes de la época

<sup>25</sup> J. VIÑUALES GONZÁLEZ: *El arte del siglo XIX*, Madrid, UNED, 1993, p. 81.

antigua. El dedicado a Julio Moderato Columela en Cádiz era de escasas pretensiones y, en todo caso, desapareció a fines del siglo XIX. El más importante es, sin duda, el de Viriato en Zamora, pero no puede olvidarse que su conversión en monumento público es relativamente circunstancial...<sup>26</sup>.

En relación con la “discordancia urbanística” que provocó el desplazamiento del monumento, el primer objetivo de este comentario, hay que analizar los motivos que lo provocaron: como explica Barrón Casanova en su biografía, se delegó en la Dirección General de Arquitectura la responsabilidad de decidir el desplazamiento del monumento, alegando la necesidad de crear aparcamiento con objeto de posibilitar la fluidez de un tráfico urbano en crecimiento. La excusa aducida recibió algunas críticas por parte de personajes locales conscientes del atropello —el propio Miguel A. Mateos escribió un artículo en el periódico local criticando la medida— pero la falta de movilización de la ciudadanía y la situación política del momento facilitaron la consumación del traslado<sup>27</sup>.

Pero bajo esta peregrina explicación subyacían otras motivaciones de carácter socio-político que se tratarán de explicar: en primer lugar, la responsabilidad de las autoridades en este tipo de hechos (¡el caso zamorano no es único, por desgracia!) la expone Reyero en su trabajo: “Por otra parte, existe una tendencia generalizada a juzgar los monumentos conmemorativos como piezas aisladas del marco urbano en el que se ubican. De hecho, han funcionado como piezas del mobiliario municipal susceptibles de ser no solo arbitrariamente modificadas en cuanto tales (sobre todo el pedestal o los elementos ornamentales) o transformando su entorno (lo que, a veces, se ha interpretado como irrelevante para el monumento), sino que incluso han sido desplazadas como objetos muebles y colocadas en otros lugares, en marcos completamente ajenos a su concepción original. Todo ello nos advierte sobre la escasa atención prestada al sentido plurisensorial de la visión monumental”<sup>28</sup>.

A lo que habría que añadir otra motivación más sutil, directamente relacionada con la interpretación que recibió el monumento a lo largo de este siglo XX. La propia “ambigüedad” del mensaje, la intemporalidad que sugiere el monumento, ya comentado, así como su singularidad estética y formal, propiciaron la asunción de su simbolismo por la ideología nacional-sindicalista representada por la Falange Española de las J.O.N.S., cuyo fundador, José Antonio Primo de Rivera, al pronunciar su famosa sentencia: “El hombre es portador de valores eternos”, parecería que se refiriese al monumento a Viriato; al menos, estos “valores morales” están bien representados en la estatua y en lo relativo a la “eternidad”, los dos mil ciento treinta y nueve años (aprox.) transcurridos desde la muerte del caudillo lusitano debían parecer suficientes como para justificarla.

<sup>26</sup> C. REYERO: *Op. cit.*, pp. 136 y 137.

<sup>27</sup> E. BARRÓN CASANOVA: *Op. cit.*, pp. 189 y 205.

<sup>28</sup> C. REYERO: *Op. cit.*, p. 256.

Durante toda la posguerra, el período de la Autarquía y hasta la década de los años setenta, cuando el desarrollo económico propiciado en la última etapa del franquismo se consolidó, el monumento a Viriato fue un icono sagrado de la Falange y del Movimiento Nacional “intocable”, pero cuando el Régimen empezó a flaquear, y sus “valores” a diluirse, el símbolo que los encarnaba apareció obsoleto ante la realidad diferente que se abría paso. No parece casual, pues, que la fecha en que tuvo lugar el desplazamiento del monumento se correspondiese con la “necesidad” de desplazar, “apartar”, el pasado más abyecto. En un gesto igualmente simbólico, de nuevo se utilizó el monumento para intentar desplazar con él una conciencia colectiva, con claro significado de que el desplazamiento físico del monumento era un desplazamiento ideológico; más sencillo, evidentemente, lo primero de lo segundo.

En la actualidad, los automóviles se aparcan alrededor de la plaza, restando vacío el lugar donde se encontraba el monumento, lo que confirma la futilidad de la causa aducida en su momento y el prevalecimiento de la cuestión ideológica. El rincón de la plaza al que fue destinado “Viriato”, está rodeado de plátanos enanos de nudosos y retorcidos “brazos” entrelazados que impiden su contemplación desde cualquier ángulo. En la esquina que ocupa, los automóviles, materialmente “pegados” a la verja, no permiten girar a su alrededor (como se puede apreciar en la fotografía de la portada), con claro sentido despreciativo hacia el turista y cualquier interesado en general por la manifestación artística. Bastarían un seto bien recortado, algunos arbustos ornamentales y pocos árboles de fronda, para la sombra en verano, para realzar debidamente el monumento recolocado en su centro y permitir la contemplación del conjunto urbano, cuyas líneas de perspectiva desnaturaliza el “bosque” de *plantanus*, que la asemejan en la actualidad a una plaza pueblerina.

Esa mano alzada de “Viriato”, que para algunos críticos contemporáneos de la obra juraba “eterna” o sangrienta venganza contra el opresor romano; que para F.E., el Movimiento Nacional y los oficiales italianos destacados en Zamora durante la guerra civil (que comentaron que debía estar cerrada y los fascios colocados en posición correcta —!—<sup>29</sup>) representaba el saludo romano; que en mi opinión es un gesto de amenaza que detiene el imperialismo del Senado de Roma, hoy reclama su recolocación en el lugar que la corresponde por “derecho de nacimiento” —¡aun sin acacias!—, al que señala desde su rincón; o bien, que se cubra su “vergüenza” con un piadoso lienzo, blanco o negro, y que ningún “gracioso” albañil noctámbulo la redescubra nunca más.

<sup>29</sup> E. BARRÓN CASANOVA: *Op. cit.*, p. 207

## DOCUMENTACIÓN GRÁFICA:

Figs. 1, 2, 3 y 4 : Fotografía y maquetación, Fran Díez Martín.

Fig. 5: Hernández Pascual, Jesús, *El Cristo de las Injurias y otros estudios artísticos*, Zamora, Heraldo de Zamora 1959.

Fig. 6: Mateos Rodríguez, M. A.: *Eduardo Barrón, escultor (1858-1911)*. Catálogo de la Exposición Antológica en la Casa de la Cultura de Zamora. Textos de Miguel Ángel Mateos y Jesús Urrea, Zamora, 1985.