

María del Carmen Lacarra Ducay
Cristina Giménez Navarro
(Coords.)



Historia y política a través de la Escultura pública

1820-1920

a

COLECCION ACTAS

ando:el:católico":institución:"fernando:el:católico":institución:"fernando

En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el Curso de la Cátedra Goya celebrado en mayo de 2002 que estuvo dedicado a *Historia y política a través de la Escultura pública, 1820-1920*. Se trataba de ofrecer un análisis en profundidad de un fenómeno artístico estrechamente unido al desarrollo urbano del siglo XIX. El protagonismo de la ciudad y las consecuencias que tuvo la Guerra de la Independencia en la sociedad española y americana se manifiestan públicamente en la renovación de sus monumentos conmemorativos.

Diseño de cubierta: A. Bretón.

do:el:católico":institución:"fernando:e



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2147>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920

COORDINADORAS

M.^a del Carmen Lacarra Ducay

Cristina Giménez Navarro

Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920

Coordinadoras

M.^a del Carmen Lacarra Ducay

Cristina Giménez Navarro



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C)

Excm. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2003

PUBLICACIÓN NÚMERO 2.347

DE LA

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)

PLAZA DE ESPAÑA, 2 • 50071 ZARAGOZA (ESPAÑA)

Tff. [34] 976 28 88 78/79 • FAX [34] 976 28 88 69

ifc@dpz.es

<http://ifc.dpz.es>

FICHA CATALOGRÁFICA

HISTORIA y política a través de la Escultura pública 1820-1920 /
Coordinadoras: M.^ª del Carmen Lacarra Ducay y Cristina Giménez
Navarro.— Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2003

240 p.: il.; 24 cm.

ISBN: 84-7820-686-8

1. Arte-Historia (1820-1920). I. LACARRA DUCAY, M.^ª del Carmen,
y GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, coord. II. Institución «Fernando el
Católico», ed.

© Los autores.

© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico»

I.S.B.N.: 84-7820-686-8

DEPÓSITO LEGAL: Z-846/2003

PREIMPRESIÓN: EbroLibro. Zaragoza.

IMPRESIÓN: Cometa, S.A., Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

PRESENTACIÓN

En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el Curso de la Cátedra Goya celebrado en mayo de 2002 que estuvo dedicado a *Historia y política a través de la Escultura pública, 1820-1920*. Se cumple con ello un compromiso adquirido con los alumnos matriculados que demostraron con su asidua presencia el interés que despertaban los temas seleccionados por los profesores encargados de impartirlo.

El arte de la escultura pública del siglo XIX no había sido olvidado por la Cátedra «Goya» durante su más de medio siglo de existencia, según se manifiesta a través de quienes lo trataron, enriqueciendo con sus aportaciones la Sección de Arte Aragonés de la Institución «Fernando el Católico».

Como recordatorio se incluyen seguidamente los nombres de aquellos autores y los títulos de los artículos que se le dedicaron en el *Seminario de Arte Aragonés*.

Seminario de Arte Aragonés, V (1953), PARDO CANALÍS, E.: «Ponciano Ponzano, crítico y biógrafo de Thorwaldsen» (pp. 57-76).

Seminario de Arte Aragonés, V (1953), SERRANO MONTALVO, A.: «Antecedentes históricos del monumento zaragozano a los Sitios» (pp. 103-116).

Seminario de Arte Aragonés, XLI (1987). C. SÁNCHEZ MARTÍNEZ: «La capilla de las heroínas en la iglesia de Ntra. Sra. del Portillo de Zaragoza» (pp. 123-150).

Sin embargo, es justo reconocer que a la vista del número de trabajos publicados, el tema no había suscitado el interés que merecía. Por ello era necesario reivindicarlo y mostrarlo a la luz de las últimas investigaciones.

Con el título de «Historia y política a través de la Escultura pública, 1820-1920», se trataba de ofrecer un análisis en profundidad de un fenómeno artístico estrechamente unido al desarrollo urbano del siglo XIX. El protagonismo de la ciudad y las consecuencias que tuvo la Guerra de la Independencia en la sociedad española y americana se manifiestan públicamente en la renovación de sus monumentos conmemorativos. Éstos reflejan un tiempo de indudable valor para la historia del arte.

Las lecciones comenzaron el lunes día 13 de mayo, a las 18 horas en el Aula de la Institución «Fernando el Católico», bajo la presidencia del Ilmo. Sr. don Gonzalo M. Borrás Gualis, Director de dicha Institución. Durante cuatro tardes,

con dos sesiones cada una, se impartieron las lecciones anunciadas en el programa del curso. A través de las autorizadas palabras de los profesores invitados, ilustradas con diapositivas, se analizaron ejemplos localizados en Aragón y en otros lugares de la geografía española. Y se añadieron monumentos hispanoamericanos, como enriquecimiento del panorama general expuesto, para mostrar la repercusión de los modelos hispanos al otro lado del océano Atlántico.

El curso finalizó el jueves día 16 de mayo, a las 21 horas, con una sesión de clausura presidida por el Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Ilmo. Sr. don José Luis Pano Gracia.

Los textos que se incluyen en el presente volumen han sido elaborados por los conferenciantes tomando como base el guión de sus disertaciones. Se publican acompañados de fotografías como recordatorio de un curso que supuso un enriquecimiento cultural para los asistentes.

Deseo agradecer, una vez más, a todos los participantes, profesores y alumnos, su colaboración con la Cátedra «Goya», así como también a la Secretaria de la Cátedra, doctora doña Cristina Giménez Navarro, su ayuda constante en las actividades académicas programadas.

M^a del Carmen LACARRA DUCAY
*Directora de la Cátedra «Goya»
y de la Sección de Estudios de Arte Aragonés.*

LA HISTORIA, LA POLÍTICA Y LA IMAGEN CRÍTICA DE LA RESTAURACIÓN

IGNACIO PEIRÓ MARTÍN

«(...) las artes son la verdadera piedra de toque para conocer la inteligencia de una civilización cualquiera; en ellas, más que en parte alguna, se haya la representación viva y perceptible del espíritu humano; según ellas ha de juzgarse, y así juzga con efecto en sus más altas apreciaciones la historia, del sentimiento moral de una época, de una raza, de una nación, de un pueblo (...)».

Antonio Cánovas del Castillo.

Martín Fernández de Navarrete contaba setenta y dos años cuando decidió encargar al pintor Vicente López un retrato. Orgulloso de su individualidad, al veterano director de la Real Academia de la Historia, no le importaba tanto trasladar al lienzo su presencia física como señalar a sus descendientes la categoría social, su carrera y los altos logros adquiridos. Después de todo, esta inversión en *capital simbólico* y el acto de legar en testamento el cuadro a su primogénito, con la voluntad de ser colocado «en la casa principal y nativa, como una obra clásica de pintura entre los retratos de los demás individuos de la familia»¹, debemos considerarla como un ejemplo significativo de los criterios diferenciadores que comenzaban a cobrar cada vez más importancia entre quienes, habiendo nacido hijos del siglo ilustrado, el diecinueve los erigió en representantes de una emergente burguesía, satisfecha y cultivada.

Ciertamente, frente a la necesidad, casi exclusiva, de los reyes y grandes señores de épocas anteriores de hacerse retratar², la sociedad decimonónica

¹ Testamento de Martín Fernández de Navarrete, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, 25680, fol. 1674v. Citado por Nigel Glendinning, *Goya, la década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 115. Sobre el concepto de capital simbólico *vid.* Antonio Fernández García y Ángel Bahamonde Magro, «La sociedad madrileña en el siglo XIX», en A. Fernández García (dir.), *Historia de Madrid*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 493.

² Para nuestro interés y como precedentes europeos de los cambios que comenzaban a producirse, junto al proyecto nunca ejecutado de representar al Parnaso francés encargada por Tilton de Tillet al

amplió su espectro de personajes públicos. Del espacio de la cultura, de las finanzas y de los estratos más elevados de la Administración, del ejército y las profesiones liberales, una nueva galería de retratos surgió como un elemento más de representación socio-cultural. Más allá del Parlamento, de los salones nobiliarios, las academias, liceos, ateneos o cafés, donde la fuerza de la palabra se mantenía como principal fuente de prestigio e instrumento de promoción social, las fisonomías de los políticos tocados de hombres de letras, de los artistas, escritores y eruditos metidos en política se difundieron entre el público lector de las clases medias³. Los coetáneos de Fernández de Navarrete y la posteridad recordarían su persona por el grabado que encabezaba la biografía escrita por Fermín Gonzalo Morón, el busto y la copia de su retrato encargado por la academia que él había presidido, desde 1825 hasta 1843⁴.

Años más tarde, cuando la revolución fotográfica y el desarrollo de la prensa ilustrada democratizaron los rostros de los hombres y fijaron las imágenes de sus actos⁵, cuando el hacerse pintar por artistas de renombre era una práctica

escultor Luis Garnier (1718) o la estatua de Voltaire desnudo, realizada cincuenta años más tarde por Pigalle, recordaremos como los hombres de letras de la época del «despotismo ilustrado» difundieron la idea de que «la grandeza de un reinado se significaba menos por la gloria de sus acciones militares que la cantidad y cualidad de genios activos durante el mismo». Esta concepción supuso la multiplicación en toda Europa de monumentos en honor de los grandes hombres: Florencia honró a Galileo en Santa Croce (1737); Shakespeare lo fue en la Abadía de Westminster (1740); Newton en el Trinity College de Cambridge (1755); Descartes en Estocolmo (1780); Grocio en Delf (1781). Y a partir de «1776, el Panteón de Roma acoge el busto de Winckelmann (muerto en 1768), el primero de una serie que transforma el monumento en templo de gloria —según una idea que recordará la Revolución francesa—. Las citas en Roger Chartier, «El hombre de letras» y Daniel Arasse, «El artista», del libro colectivo editado por Michel Vovelle, *El hombre de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 190-195 y 253 respectivamente.

³ Vid. el catálogo de *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1994; o los repertorios realizados por Elena Páez, *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1966, 6 vols., y Francisca García Jáñez, *Repertorio iconográfico de escritores románticos españoles*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

⁴ Los datos bio-bibliográficos de Martín Fernández de Navarrete (1765-1844), en Ignacio Peiró y Gonzalo Pasamar, *Diccionario Akal de Historiadores Españoles Contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, Akal, 2002, pp. 245-247. Este oficial de la Armada, literato, cervantista, bibliógrafo y erudito historiador, aficionado a la historia de la navegación y la náutica, los descubrimientos y los viajes de Colón, fue uno de los «padres» de la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España* (Madrid, 1842-1895, 115 vols.). El discípulo de Mengs, Vicente López, lo pintó en 1837, la biografía de Fermín Gonzalo Morón se publicó en el volumen III, pp. 1-24 de la obra colectiva publicada por Nicomedes Pastor Díaz y Francisco de Cárdenas, *Galería de españoles célebres contemporáneos ó Biografías y Retratos de todos los personajes de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes*, Madrid, Sanchiz-Ignacio Boix, 1841-1846, 9 vols.; y la Academia de la Historia solicitó permiso a sus hijos para que Valentín Carderera copiara el retrato de Vicente López.

⁵ Con apartados dedicados a la democratización del retrato o la fotografía de prensa, vid. la primera parte del libro de Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1997, pp. 11-87.

común de las familias burguesas, el retrato oficial se elevó a la categoría de monumento público y los bustos de los grandes personajes contemporáneos se integraron como un elemento más de aquel espacio artístico nacionalizado dirigido a presentar los logros político-culturales del Estado de la Restauración⁶. En la junta del 10 de diciembre de 1897, la Real Academia de la Historia acordó que el retrato del recientemente asesinado Antonio Cánovas realizado por José Casado del Alisal, figurase entre los que se encontraban en el Salón de Sesiones⁷. Para esas fechas, el condigno reconocimiento de sus «amigos políticos» se había plasmado en el acto de colgar la figura sentada del presidente del Consejo de Ministros en la Galería de retratos de la primera planta del Congreso de los Diputados⁸. Y a principios del nuevo siglo, pocos meses des-

⁶ Carlos Reyero recuerda como el creciente número de personajes públicos a los que se levantaron monumentos durante la época de la Restauración, «supone aceptar, desde el punto de vista de su significación, un cambio de registro interpretativo, respecto a lo que hasta ahora, implicaba la presentación ideal del pasado, a favor de una construcción intencionada del inmediato presente» (*La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 171; los grupos dominantes de la sociedad representados en las esculturas en pp. 171-186). En esta misma línea, Ana María Arias de Cossío considera el monumento al personaje contemporáneo como lo «más característico de la escultura pública de la época», en «Escultura, pintura y grabado», en Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (coord.), *La época de la Restauración (1875-1902)*, volumen II. *Civilización y cultura*, tomo XXXVI de la *Historia de España Menéndez Pidal*, dirigida por José María Jover Zamora, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 608. En términos generales, para la representación contemporánea de los individuos como encarnación de las ideas y valores de una época, en Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 75-100.

⁷ El acta de la decisión, así como la donación del retrato realizada por la viuda «que es, sin duda alguna uno de los mejores», están recogidos por el marqués de Siete Iglesias, «Cánovas del Castillo, académico y director de la Real Academia de la Historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 177 (1975), pp. 135-136. El político, escritor y erudito historiador malagueño (1828-1897), fue director de la corporación desde 1882 hasta su fallecimiento (*vid. s.v.*, «Cánovas del Castillo, Antonio», en I. Peiró y G. Pasamar, *Diccionario Akal de Historiadores Españoles Contemporáneos (1840-1980)*, o.c., pp. 158-160). Como recordaremos, José Casado del Alisal, el autor del famoso cuadro *La Campana de Huesca* (1880), inspirado en la mediocre narración histórica que sobre el acontecimiento había realizado el joven Cánovas (*La Campana de Huesca. Crónica del siglo XII*, Madrid, 1852), pintó los retratos de importantes personajes de la política y la cultura como fueron los de Isabel II, Espartero, Alejandro Mon, Emilio Castelar, José Moreno Nieto, Víctor Balaguer o Alfonso XII. La amistad que unía a Cánovas con el pintor la recuerda Melchor Fernández Almagro, *Cánovas. Su vida y su política*, Madrid, Tebas, 1972, p. 96. La biografía del artista en: Francisco José Portela Sandoval, *Casado del Alisal, 1831-1886*, Palencia, Diputación Provincial, 1986.

⁸ Ricardo Federico de Madrazo y Garreta pintó al óleo su figura casi entera, sentado y mirando hacia la derecha en 1896. El cuadro se colgó en el Palacio del Congreso a principios de 1897. Con anterioridad, su imagen la habían pintado Esquivel (1884) y Federico de Madrazo. Este último cuadro sería fotografiado y reproducido por su sobrino Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo (Kâulak), para la reedición de su *Historia de la decadencia de España desde Felipe III a Carlos II* (Madrid, Librería Gutemberg de José Ruiz, 1910; 1ª. ed., 1854). Una relación de los distintos cuadros, grabados, litografías de Cánovas, en Francisca García Jáñez, o.c., pp. 132-135. Una primera aproximación al gusto de Cánovas por las artes la realiza María Teresa Sánchez Avendaño, «El pensamiento artístico de Cánovas», en Alfonso Bullón de Mendoza y Luis E. Togores (eds.), *Cánovas y su época. Actas del Congreso, Madrid 20-22 noviembre de 1997*, Madrid, Fundación Cánovas del Castillo, 1999, vol. II, pp. 955-972.

pués que los reyes y príncipes asistieran a la inauguración del monumento levantado en su recuerdo en la plaza de la Marina Española de Madrid⁹, se puso en marcha el proyecto de mausoleo que, terminado en 1906 por Agustín Querol, formaría parte del Panteón de Hombres Ilustres¹⁰.

Pero hubo mucho más que retratos y esculturas públicas de personajes relevantes que encarnaban las ideas y valores de la época restauracionista¹¹. Y lo hubo porque la representación imaginada de aquella sociedad estuvo imbricada con la noción del pasado percibido como historia de la nación, del pueblo o del Estado español¹². De hecho, entre la muerte de Martín Fernández de Navarrete y Antonio Cánovas del Castillo, habían transcurrido cincuenta y tres años. En ese período, bajo el influjo dominante de la ideología conservadora y el consenso entre las elites dirigentes sobre un proyecto

⁹ Esculpido por el sevillano Joaquín Bilbao y con un pedestal del arquitecto José Grases Riera, el monumento fue inaugurado el 1 de enero de 1901. La descripción del conjunto en María del Socorro Salvador, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1990, pp. 169-176, y Carlos Reyero, *La escultura monumental en España, o.c.*, pp. 512-513. De toda la bibliografía dedicada al estudio del sistema político del período que se ha incrementado notablemente en estos últimos años, junto al ya clásico trabajo de José Varela, *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, proporciona un buen estado de la cuestión los diferentes capítulos del libro colectivo coordinado por Manuel Espadas Burgos, *La época de la Restauración (1875-1902)*, volumen 1, *Estado, política e islas de ultramar*, tomo XXXVI de la *Historia de España Menéndez Pidal*, dirigida por José María Jover Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

¹⁰ Situado junto a la basílica de Nuestra Señora de Atocha, Rosa María Recio Agudo estudia el sepulcro monumental en su artículo «El Mausoleo de Cánovas del Castillo en el Panteón de Hombres Ilustres», en *Cánovas y su época*, vol. II, pp. 973-988. Dirigido por el Dr. Manuel García Guatas, Antonio Guinda está realizando la tesis doctoral sobre *Agustín Querol Subirats*. Amigo personal de Cánovas que se convertiría en su protector y mentor político, el escultor catalán hizo carrera al monopolizar numerosos encargos oficiales.

¹¹ Una buena síntesis sobre las artes plásticas de la época de la Restauración en el capítulo de Ana María Arias de Cossío, «Escultura, pintura y grabado», *o.c.*, pp. 557-624.

¹² Influenciados por conceptos procedentes de la sociología como «memoria colectiva» de M. Halbwachs o de la antropología como «interpretación densa» de C. Geertz, desde finales de los setenta entre los historiadores se ha desarrollado un interés por el estudio de las «tradiciones inventadas» (un punto de referencia sería el libro colectivo editado, en 1983, por Eric Hobsbawm y Terenci Ranger, *La invención de la tradición* (Barcelona, Crítica, 2002), el estudio de los «símbolos y las imágenes» de los distintos regímenes (un modelo sería el trabajo de Maurice Agulhon, *Marianne au Combat: l'Imagerie et la Symbolique Républicaines de 1789 à 1880*, París, 1979), los «lugares de la memoria» explicado por P. Nora (*vid. infra* nota 33) o investigaciones dedicadas al estudio de la «memoria cultural» como el libro de Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (Munich, Verlag C.H. Beck, 1997). Todos estos trabajos y sus continuadores están de acuerdo en señalar que «Las sociedades imaginan imágenes de sí mismas y dan continuidad a la lo largo de generaciones a una identidad, en cuanto dan forma a una «cultura de la memoria» y que, ésta, «se basa en gran parte, aunque de ningún modo exclusivamente, en formas de referencia al pasado» (Jan Assmann, *o.c.*, pp. 18 y 31). Agradezco a Virginia Maza Castán la noticia de este estudio.

político nacional¹³, varias generaciones de académicos entrelazadas dejaron de ser el pequeño grupo de eruditos de los primeros tiempos del moderantismo, para transformarse en los privilegiados representantes de la nueva *aristocracia intelectual* del Estado, los sabios guardianes de la «verdadera» *historia nacional*¹⁴. En razón del «crédito» historiográfico que les proporcionaba su condición de numerarios de la Real Academia de la Historia colaboraron activamente en algo que el título de este capítulo intenta evocar: la construcción de una *cultura del recuerdo* basada «en gran parte, aunque de ningún modo exclusivamente, en formas de referencia al pasado»¹⁵.

Y es que resulta difícil negar que la obra de los estudiosos e historiadores académicos fue absorbida por los otros sectores de la cultura y que la historia fue «usada públicamente» por las autoridades oficiales y civiles que controlaron sus formas de representación y sus significados¹⁶. El pasado histórico trascendió los círculos del conocimiento erudito para impregnarse de valores políticos y transformarse en una fuerza unificadora de la *cultura del recuerdo*, un marco social de identidad comunitaria y un espacio temporal de conexión entre el hoy de su presente contemporáneo y el ayer de otros tiempos¹⁷. En el proceso de acumulación de memoria que es la cultura, la historia, después de hacerse literatura y ser fijada en las grandes historias de España y los manuales escolares,

¹³ Como señala Josep María Fradera, este consenso sobre la nación lo fue, ante todo, sobre un diseño político. Cimentado sobre el pilar de la religión española, fue un acuerdo sobre el marco institucional que garantizaba la soberanía nacional. Lo que nunca existió fue una versión canónica ni compulsiva de lo que ser español significaba en términos de identidad. Esto vendría más tarde («La materia de todos los sueños», *Revista de Libros*, 63 (marzo 2002), pp. 3-6.

¹⁴ El estudio del proceso en mi libro *Los guardianes de la Historia. La historiografía académica de la Restauración*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1995.

¹⁵ Junto a la definición teórica de «memoria cultural» que realiza Jan Assmann en la primera parte de su libro (*o.c.*, pp. 29-161), una buena panorámica general sobre el concepto de «cultura del recuerdo» o «cultura de la memoria» utilizado por los historiadores la ofrece Johannes Sträter en «El recuerdo histórico y la construcción de significados políticos. El monumento al emperador Guillermo en la montaña de Kyffhäuser», *Historia y Política*, 1 (abril 1999), pp. 88-90. Para el autor, «En tanto que producto colectivo de los grupos sociales, los recuerdos históricos forman, en conjunto, el inventario de una «memoria cultural» y, con ello, el marco de referencia en el que una sociedad reconstruye su(s) historia(s)» (p. 89).

¹⁶ «Uso público de la historia» es un concepto utilizado por el filósofo alemán Jürgen Habermas en la «disputa de los historiadores» alemanes (sobre los términos y principales personajes de la polémica, *vid.* Francesc Vilanova i Vila-Abadal, «La larga sombra de la culpabilidad alemana: ecos y derivaciones de la Historikerstreit», *Ayer*, 40 (2000), pp. 137-167). Para una primera definición del concepto y su aplicación en la historiografía contemporánea, resulta muy útil la introducción problemática realizada por Nicola Gallerano en el libro colectivo que él mismo editó, *L'uso pubblico della storia*, Milano, FrancoAngeli, 1995, pp. 17-32; y las distintas colaboraciones del libro de Jacques Revel (dir.), *Les sages politiques du passé*, Paris, Editions de l'EHESS, 2001. En el terreno de la historia del arte, *vid.* las distintas colaboraciones del libro editado por William J. T. Mitchell, *Art and the Public Sphere*, Chicago, 1992.

¹⁷ Assman, *o.c.*, p. 16.

se hizo pintura para subirse a los pedestales de los monumentos y los frontispicios de los edificios públicos. Por descontado, esto no significa que el recurso al pasado determinara unilateralmente la creatividad de los artistas, pero sí que constituye un aspecto fundamental del complejo horizonte de intereses, expectativas y certezas que les llevó a plantear la obra de arte como una forma de transmisión y contemporaneización del significado cultural de la tradición. Después de todo, en la medida que las imágenes fueron utilizadas como agentes históricos, «pues, no sólo guardaron memoria de los acontecimientos, sino que además influyeron en la forma en que estos mismos acontecimientos fueron vistos en su época»¹⁸, el ornato público —reforzado con un conjunto de ceremonias, ritos y fiestas inventadas— pertenece al saber simbólico de una cultura española que, desde el «horizonte ineludible» de la memoria nacional, pretendía ensalzarse a sí misma mirándose en el «espejo de la alteridad» encubierta de las *otras* clases sociales y la asimilación casi mimética de muchos componentes de las culturas liberales de los *otros* países europeos¹⁹.

Todo esto forma parte de la historia hecha por «los hombres de la Restauración»²⁰, de la realidad social de lo que ellos conocieron y de las expectativas temporales con que afrontaron el futuro, plantear el contexto en el que emergió y esbozar alguna de sus características es el propósito de las siguientes páginas. En sí mismas, las cuestiones aquí tratadas no son novedosas, sin embargo la reciente atención prestada por los historiadores hacia el valor práctico y simbólico que tuvo la iconografía del poder creada bajo el discurso del nacionalismo español²¹, me han llevado a orientar el tema en sus relaciones con la política del patriotismo desarrollada desde el Estado y la fuerza de una cultura oficial uncida al yugo del academicismo y el conservadurismo. En último término, frente a la

¹⁸ Perter Burke, *o.c.*, pp. 183-184.

¹⁹ Una panorámica general la presenta Anne-Marie Thiesse en *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999. Sobre el enmarañado «labyrintho de las diferencias» y la importancia de los otros —el «espejo de la alteridad»—, en la construcción de la propia identidad (yo / nosotros), tratan las distintas reflexiones que forman el libro coordinado por Pedro Gómez García, *Las ilusiones de la identidad*, València, Frónesis-Cátedra-Universitat de València, 2001. Un ejemplo ya clásico de este tipo de construcciones lo proporciona Edward W. Said en *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.

²⁰ Así reza el título de la obra de Enrique Prugent Lobera, *Los hombres de la Restauración*, Autobiografías dirigidas y redactadas con la cooperación de distinguidos colaboradores, Madrid, Imp. de G. Juste, Imp. de Luis María Puente, Tip. de la Madre Patria, 1880-84, 5 tomos.

²¹ Entre los principales trabajos de la historiografía española contemporánea mencionaremos el del malogrado Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999; las diversas colaboraciones del volumen colectivo, dirigido por el citado profesor Serrano, *Nations en quête de passé. La Péninsule ibérique (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000; y el libro de José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001. Durante el proceso de corrección de pruebas del presente artículo Stéphane Michonneau ha publicado su libro *Barcelona: memoria i identitat: monuments, commemoracions i mites*, Barcelona, Eumo, 2002.

evaluación negativa con que algunos autores, interesados en demostrar sus hipótesis sobre la débil nacionalización²², juzgan la proyección político-social de la estatuaría decimonónica²³, la base que sustenta mi artículo es la negación de la supuesta excepcionalidad del caso español. Con todas sus peculiaridades y rasgos propios, pero también a semejanza de lo que estaba ocurriendo en la mayoría de las naciones del continente, la «estatuomanía» desarrollada durante el período restauracionista debemos entenderla como un elemento activo en el ininterrumpido proceso de construcción de la *memoria cultural* española²⁴. Señales para el recuerdo de los contemporáneos —y, como veremos, también para el *olvido*—, la fiebre por erigir monumentos se constituyó en un aspecto inherente a un escenario y un tiempo político en el que la vieja metáfora del *theatrum mundi* había adquirido un nuevo significado: la de constituirse en un vehículo de la nacionalización²⁵.

LAS CADENAS DE LA MEMORIA: ENTRE EL «ARTE» CAUTIVADOR Y EL PÚBLICO CAUTIVO

Hoy sabemos de sobra que la traducción en imágenes de aquella *memoria cultural*, supuso la creación de un *espacio político conmemorativo* que, junto

²² Una panorámica sobre la polémica entre los historiadores en José Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, o.c., pp. 533-545. Una crítica a la tesis de la débil nacionalización en Ferrán Archilés, «¿Quién necesita la nación débil? La débil nacionalización española y los historiadores», en Carlos Forcadell, Carmen Frías, Ignacio Peiró y Pedro Rújula (coords.), *Usos públicos de la Historia, Pre-Actas del VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Zaragoza, 19-21 de septiembre de 2002*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 302-322.

²³ En este sentido un libro de tanto éxito como *Mater dolorosa* de José Álvarez Junco, premiado con el Nacional de Ensayo de 2002, despacha el tema de la escultura conmemorativa en poco más de tres páginas (557-560) de las seiscientos ochenta y cuatro que componen la obra; y apenas menciona en dos notas, escondida entre otras referencias bibliográficas, la principal obra que se ha escrito hasta el momento sobre el tema, *La escultura conmemorativa en España* de Carlos Reyero (n. 79 y 82, p. 621); aunque eso sí, para llegar a conclusiones más precisas, en la citada nota 82 nos remite a un trabajo tan perfectamente ilocalizable como es la ponencia no publicada de Carolyn Boyd, «Statue-mania in Nineteenth-Century Spain», presentada en la reunión de la SSPHS, Minneapolis, abril de 1997.

²⁴ Para el caso francés, la definición de la «statuomanie» como «un caractère inhérent à l'urbanisme moderne et à la société libérale et laïque», en Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, o.c., p. 94; el mismo autor en el capítulo IV, «Les monuments dans l'art et l'idéologie de la nation» de *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 221-245, interpreta el flujo ininterrumpido en la construcción de monumentos (440) que se produjo en Francia durante los años de 1878 a 1914. Para el caso italiano, las relaciones entre los temas culturales, los monumentos y la política en su sentido estricto, ha sido estudiado por Bruno Tobia, en *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nel l'Italia unita (1870-1900)*, Rome-Bari, Laterza, 1991 y *L'Altare della Patria*, Bologna, Il Mulino, 1998; que podemos completar con el estudio dedicado a la cultura política monumental en Roma de Lars Berggren y Lennart Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Rome, Artemide edizione, 1996.

²⁵ Vid. José M. González García, *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 116-142.

con la aparición de un arte nacional y una iconografía de la idea de España²⁶, venía a completar el universo mental de unas «clases directoras» convencidas de ser el modelo en el que debía mirarse el pueblo. De manera semejante a cómo su capacidad de expresar que poseían el poder sobre los hombres y las cosas les llevó a organizar un espacio de ostentación capitalista y representación burguesa²⁷; el dominio de la política ejercido por los notables nacionales y oligarcas locales resultó determinante para la configuración de un *paisaje de la memoria oficial*, legitimado e ideológicamente enfocado a través de la proyección cultural del pasado. Planteado desde la «política de la negociación»²⁸ y acotado por un troquel de sentimientos, creencias y valores patrióticos —algunos de los cuales como la religión católica, la lengua castellana y la unidad nacional, se daban obviamente por supuestos—²⁹, se trató de un escenario para la conmemoración del Estado caracterizado en sus formas plásticas por «la integración de la escultura en la arquitectura y en el urbanismo»³⁰ y en sus significados culturales por estar pensado para establecer un «nuevo orden simbólico en los centros urbanos de la “nación” y más que en ningún otro, en la capital de esa nación»³¹. Después de todo, mucho más que el «eclecticismo institucional que

²⁶ De ninguna manera limitado a las pinturas, esculturas monumentales, edificios o museos, sino que proyectaría su identidad a las páginas de los libros ilustrados, los rótulos de las calles, los billetes de banco, las monedas, los sellos, las medallas políticas, las condecoraciones o los variados tipos de uniformes. Sobre el tema *vid.* el capítulo II, «La nation illustrée», del libro de Anne-Marie Thiesse, *o.c.*, pp. 185-222; y Juan Francisco Fuentes, «Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX», *Cercles. Revista d'Historia Cultural*, 5 (Gener, 2002), pp. 8-25.

²⁷ Pensamos, por ejemplo, en el urbanismo y la arquitectura de los nuevos ensanches y barrios burgueses, en los palacios de los industriales y grandes financieros ennoblecidos, en el conjunto de edificios dedicados al entretenimiento, el ocio y la cultura o en aquellos otros que venían a encarnar el avance técnico y económico de las clases pudientes, el triunfo de la idea de progreso liberal y, por extensión, la gloria de la nación española de la que se consideraban sus auténticos representantes. Las manifestaciones más notables en el capítulo firmado por Fernando de Terán, «Arquitectura y urbanismo», en Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (coord.), *La época de la Restauración (1875-1902)*, *o.c.*, pp. 569-595.

²⁸ Como recuerda Santos Juliá, frente a la «política como guerra» entre moderados y progresistas, que había resultado en un juego de suma negativa para ambos contendientes, se convirtió desde 1876 en «política como negociación» entre conservadores y liberales, que garantizaron su permanencia en el poder por medio del turno pacífico y la exclusión de posibles competidores» (*Un siglo de España. Política y sociedad*, Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 14).

²⁹ *Vid.* Ignacio Peiró Martín, «Valores patrióticos y conocimiento científico: la construcción histórica de España», en Carlos Forcadell (ed.), *Nacionalismo e historia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1998, pp. 29-51.

³⁰ Félix Duque, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, p. 10. A partir de las ideas de Martin Heidegger, el autor realiza una reflexión filosófica sobre ambos conceptos, resaltando la importancia que en su articulación adquiere la creación del «público».

³¹ *Vid.* el capítulo «Fiebre monumentalista» del libro de Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen*, *o.c.*, pp. 185-201. Con este trabajo del malogrado catedrático de la Sorbona, fallecido en marzo de 2001, inauguraba una serie de estudios recientes que, siguiendo modelos europeos, se dedican a la investigación de la relación entre la historia y la memoria. Para el período que nos ocupa sirva el artículo de

dominó la cultura estética española a partir de mediados de siglo³² fue la función simbólica de los monumentos la que les otorgaba la condición de «lugares de la memoria» para la práctica social de la *cultura del recuerdo* española³³. De acuerdo con esto, si bien el *arte oficial* favoreció el desarrollo del mercado artístico de la época, la exteriorización del espacio político significó la ampliación y profundización del concepto de *público*³⁴.

Visto desde arriba con los ojos de los gobernantes del turno y patrocinadores burgueses, el arte no sólo debía ser una expresión de valores sino una fuente de valores. Por tal razón, intentaron proyectar sus monumentos como una forma ritual de política dirigida al público cautivo y oportunista de los *ciudadanos* (el de los propietarios y caciques, los funcionarios estatales y municipales o los estudiantes universitarios y de segunda enseñanza); pero también con la idea de cautivar al amplio contingente de los *excluidos* por las férreas fronteras censitarias del liberalismo conservador³⁵. En una sociedad fragmentada, caracterizada por el exce-

Stéphane Michonneau, «Políticas de memoria en Barcelona al final del siglo XIX», incluido en el monográfico editado por Anna María García Rovira, «España, ¿Nación de naciones?», *Ayer*, 35 (1999), pp. 101-120; desde una concepción más amplia que incluye la historia de la literatura, las actas coordinadas por Alberto González Troyano, «Historia, memoria y ficción». IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo, 1750-1850, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999; y el monográfico coordinado por Josefina Cuesta, «Memoria e Historia. Un estado de la cuestión», *Ayer*, 32 (1998). Una visión general la proporcionan las distintas colaboraciones incluidas en la obra publicada bajo la dirección de Françoise Barret-Ducrocq, ¿Por qué recordar?, Barcelona, Ediciones Granica, 2002; y el artículo de Gabrielle M. Spiegel, «Memoria e Historia: Tiempo litúrgico y tiempo histórico», en Miguel Ángel Cabrera y Marie McMahon (coords.), *La situación de la Historia. Ensayos de historiografía*, La Laguna, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 2002, pp. 55-69.

³² Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 138.

³³ El concepto de «lugares de la memoria» lo explica Pierre Nora, en la «Présentation» y «Entre mémoire et histoire», en *Les lieux de mémoire*. II. *La Nation*, Paris, 1986, pp. XI-XIII y XXXVIII-XXXIX. Esta obra colectiva, dirigida por el propio Nora, además de generar abundantes críticas, ha abierto todo un campo historiográfico dedicado a estudiar los límites imprecisos entre memoria e historia. Un análisis de la trayectoria seguida por la historiografía francesa sobre el siglo XIX, desde las investigaciones de los años cincuenta sobre las relaciones de la política y la historia hasta la aparición de la «histoire symbolique», entendida por Nora como historia de las representaciones, lo realiza Jo Tollebeek en su artículo «L'Historiographie en tant qu'élément culturel dans la France du dix-neuvième siècle. Une étude historiographique exploratoire», *Storia della Storiografia*, 26 (1994), pp. 59-81. La ubicación de Nora y sus empresas historiográficas en la tercera generación de Annales y la corriente del retorno a lo político en Peter Burke, *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de los Annales, 1929-1989*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 86-93.

³⁴ Félix Duque hace hincapié en la importancia que en la articulación del arte público y el espacio político adquiere la creación del «público» (*o.c.*, pp. 105-108). Para el caso particular de la literatura, la aparición del «nuevo» público como uno de los factores decisivos en la ruptura del concepto de Bellas Artes y la aparición de las ciencias sociales, lo señalaron Gerard Delfaud y Anne Roche, *Histoire Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp. 23-24.

³⁵ Un excelente estado de la cuestión sobre los debates recientes generados en la historiografía por el tema de la ciudadanía lo realiza Florencia Peyrou en su artículo «Ciudadanía e historia. En torno a la ciudadanía», *Historia Social*, 42 (2002), pp. 145-166.

so y la arbitrariedad de su sistema político, por la «ausencia de ciudadanos» y una limitada alfabetización³⁶, la visualización de los ideales culturales burgueses se presentaba como un foco de lealtad cívica e identificación local y/o nacional. Al proyectar una imagen basada en el cajón de sastre de la tradición y los valores nacionales —con su mezcla de historia, mitología, héroes contemporáneos, metáforas del poder y alegorías calculadas—, el arte edilicio se convirtió en propiedad comunitaria de *todos los españoles*, incluidos aquellos *otros* que tenían restringidos el disfrute de los derechos políticos otorgados por la *ciudadanía*. Como un elemento más de una realidad social en la que nada debía cambiar, la «memoria impuesta» de los monumentos conmemorativos³⁷ ofreció a los desposeídos la posibilidad de ser espectadores, de mirar desde abajo y hacerse público, de compartir el gusto por el embellecimiento de sus ciudades y sentirse, en definitiva, miembros de la «comunidad nacional imaginada» por las autoridades políticas, culturales y eclesiales de aquella sociedad³⁸.

En breve estas clases populares urbanas desafiarían la hegemonía liberal con sus organizaciones de clase, el combate contra el orden establecido y la gestación de una cultura obrera —con sus componentes iconográficos, simbólicos y rituales propios—, inseparable del proceso de formación de la identidad colectiva de los trabajadores y diferente de la clásica cultura popular inventada por los folkloristas y científicos sociales, escritores y publicistas, músicos, pintores o fotógrafos de las clases medias³⁹. No obstante, hasta que todo esto emergiera en

³⁶ Con una doctrina basada en el criterio económico de la propiedad, en términos muy generales recordaremos cómo hasta 1891, sólo tenían derecho al voto el 20 % de los individuos y apenas estaban alfabetizados menos del 40 % de la población, *vid.* Clara Eugenia Núñez, *La fuente de la riqueza. Educación y desarrollo económico en la España Contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 91-164; y Javier Tusell, «El sufragio universal en España (1891-1936): un balance historiográfico», *Ayer*, 3 (1991), pp. 13-62.

³⁷ Utilizo el título de Javier Fernández Delgado, Mercedes Miguel Pasamontes y María Jesús Vega González, *La memoria impuesta. Estudio y catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1982.

³⁸ El entrecomillado remite al conocido título de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993. En este punto, si bien estoy de acuerdo con el razonamiento inicial de la profesora Coro Rubio Pobes, cuando siguiendo las ideas de Adrian Hastings sobre la importancia del sentimiento de horizontalidad en las identidades nacionales (*La construcción de las nacionalidades. Etnicidad, religión y nacionalismo*, Madrid, Cambridge University Press, 2000), señala como el sentimiento patriótico español expresado por las elites políticas vascas y utilizado como movilizador popular en las guerras de Marruecos (1859) y Cuba (1868), no «expresaba una identificación de vínculos horizontales característica del sentimiento nacional moderno sino de vínculos verticales» («Un pueblo singular. Discurso y agentes sociales en la construcción de la identidad vasca decimonónica», *Historia Social*, 43 (2002), pp. 61-62), me resulta difícil compartir sus conclusiones y dejar de recordar la fuerza de asimilación social de los «ciudadanos» burgueses y su excluyente identificación político-cultural a través de vínculos horizontales que, por definición, les alejaba de situar todas las clases a la misma altura.

³⁹ De la abundante bibliografía existente, baste la mención de los trabajos que forman el volumen editado por Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana, *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*.

el primer tercio del siglo XX como un producto de la crisis política de la cultura liberal, el aspecto más destacable es el fracaso de las memorias alternativas creadas por los políticos e intelectuales que a lo largo del Ochocientos tomaron el partido de la «clase más numerosa y pobre»⁴⁰. Bebiendo en las fuentes del romanticismo, progresistas, demócratas y republicanos convirtieron al *pueblo* en una «referencia positiva de alta carga emocional» e hicieron de la nación española un principio político y un mito cultural⁴¹ complementario de la *memoria nacional* definida en términos liberales desde las Cortes de Cádiz⁴². Según esto, pese a estar ligados a la contestación del orden estatal, la resistencia a ser cooptados por la monarquía burguesa y la crítica a la sociedad vertical de propietarios, los esfuerzos por realizar otras reconstrucciones del pasado quedaron diluidos ante el patriotismo de sus autores y el consenso cultural sobre la «nacionalidad española como tal y la existencia de un “pueblo español” claramente definido desde los tiempos más remotos»⁴³. En las cadenas de la memoria, fue

Coloquio hispano-francés (Casa de Velázquez, Madrid, 15-17 junio de 1987), Madrid, Casa de Velázquez, UNED, 1989; y los capítulos de Manuel Pérez Ledesma, «La formación de la clase obrera: una creación cultural», en Rafael Cruz y Manuel Pérez Ledesma (eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 201-233, y «Las clases populares», en el libro coordinado por Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, *La época de la Restauración (1875-1902)*, o.c., pp. 705-744.

⁴⁰ *El Pueblo Soberano, 12-1-1841* (cit. por Florencia Peyrou, *El republicanismo popular en España, 1840-1843*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2002, p. 176; este libro nos introduce en los orígenes desde comienzos del siglo XIX de una cosmovisión alternativa al modelo liberal, *vid.* especialmente pp. 147-208). Desde perspectivas dispares, la implicación del republicanismo español desde sus inicios en la formulación del nacionalismo español, la recuerdan Ángel Duarte y Pere Gabriel, «¿Una sola cultura política republicana ochocentista en España?», *Ayer*, 39 (2000), pp. 11-34. Para el caso francés, la idea del fracaso y la debilidad de las memorias alternativas la expone Philippe Joutard en «Une passion française: l'histoire», en A. Burguiere et J. Revel (dirs.), *Histoire de la France. Les formes de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 547-560.

⁴¹ José Álvarez Junco, «Los amantes de la libertad». La cultura republicana española a principios del siglo XX», en Nigel Townson (ed.), *El republicanismo en España (1830-1977)*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 265-292 (el entrecomillado en p. 281). Junto a libros generales como el de Andrés de Blas Guerrero, *Tradición republicana y nacionalismo español*, Madrid, Tecnos, 1991, la permanencia del ideario nacional español entre los republicanos de las distintas regiones lo señalan trabajos como el de Ángel Duarte, «Los posibilismos republicanos y la vida política en la Cataluña de los primeros años de la Restauración», en José A. Piqueras y Manuel Chust (comps.), *Republicanos y repúblicas en España*, Madrid, Siglo XXI, pp. 200-203, o Ferrán Archilés Cardona en su libro *Parlar en nom del poble. Cultura política, discurs i mobilització social al republicanisme castellonès (1891-1909)*, Castelló de la Plana, Excma. Ajuntament de Castelló, 2002, pp. 95-174.

⁴² *Vid.* José María Portillo, *Revolución de nación. Orígenes de la cultura constitucional en España, 1780-1812*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000; Manuel Chust, «“Eppur si muove”. Revolución, estado y nación en los orígenes constitucionales hispanos», en Manuel Chust (ed.), *De la cuestión señorial a la cuestión social. Homenaje al profesor Enric Sebastià*, València, Universitat de València, 2002; y Javier Varela, «Nación, patria y patriotismo en los orígenes del nacionalismo español», *Studia Historica. Historia Contemporánea*, XII (1994), pp. 31-43.

⁴³ Florencia Peyrou, «La Historia al servicio de la libertad. La “Historia del partido republicano español” de Enrique Rodríguez Solís», en Carlos Forcadell, Carmen Frías, Ignacio Peiró y Pedro Rújula (coords.), *Usos públicos de la Historia*, o.c., p. 533.

este mundo simbólico de significados lo que impidió el desarrollo de una verdadera tradición democrática y popular. Tanto las contra-imágenes presentadas como los personajes históricos incorporados a los santorales laicos y calendarios festivos, si bien eran ideológicamente distintos y sirvieron para la generación de una cultura política de clase, estuvieron cortados por parámetros funcionales parecidos y ordenados de acuerdo a modelos identificables como elementos de una «cultura» común⁴⁴.

Cuando la Revolución de septiembre triunfó y las primeras juntas revolucionarias elegidas sobre la marcha por sufragio universal den paso a los ayuntamientos democráticos, nada de todo lo dicho sería ajeno a la configuración del nuevo orden de las cosas de la cultura y los iconos de la memoria nacional. Con el París del Segundo Imperio como modelo, no ha de extrañar, por lo tanto, que el buen progresista Ángel Fernández de los Ríos proyectara convertir a Madrid por vez primera en una «capital digna de la Nación, digna de España»⁴⁵. A la vez que los planes de espléndidos edificios dedicados a la política y grandes avenidas, los espacios para conmemorar gestas históricas —plaza del Dos de Mayo—, el traslado de los restos de españoles ilustres al panteón nacional

⁴⁴ Vid. Jan Assman, *o.c.*, p. 17; y Juan Francisco Fuentes, *o.c.* Michel Ralle, después de señalar la debilidad de las prácticas festivas de los trabajadores en el siglo XIX, explica como «Si le sentiment républicain existe assez largement dans l'Espagne urbaine, sa visibilité ne se constitue que lentement» («La fête militante: l'espace festif des ouvriers à l'épreuve de l'indentité sociale (1850-1920)», en el monográfico dedicado a «Fêtes, sociabilités, politique dans l'Espagne contemporaine» del *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 20-31 (décembre 1999-juin 2000), p. 77. Al respecto, quizás sea conveniente recordar que, si bien es cierto que una conmemoración nacional como el *Dos de mayo* perdió de manera progresiva su dinamismo inicial, renacerá en el Sexenio y, sobre todo, en Madrid donde va a mantener su público entre las clases populares (Christian Demange, «La fête nationale du Dos de Mayo dans la construction de l'imaginaire national espagnol», en Carlos Serrano (ed.), *Nations en quête de passé*, *o.c.*, pp. 95-107). Sobre el tema resulta muy ilustrativa la lectura del capítulo que le dedica Anselmo de Lorenzo en *El proletariado militante. Memorias de un internacional*, Madrid, Zero-Zyx, 1974, pp. 152-157.

⁴⁵ Cit. Santos Juliá, «Madrid, capital del Estado (1833-1993)», en Santos Juliá, David Ringrose y Cristina Segura, *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Alianza Editorial-Fundación Caja Madrid, 1994, p. 331 y 334-335. Ángel Fernández de los Ríos que fue concejal en la «Presidencia de Obras» del Ayuntamiento Popular de Madrid (1869), reunió sus ideas y planes urbanísticos en el libro *Estudios en la emigración. El Futuro de Madrid. Paseos mentales por la capital de España tal cual es y tal cual debe dejarla la revolución* (Madrid, Imp. de la Biblioteca Universal, 1868; Madrid, Los libros de la Frontera, 1989, con introducción de Antonio Bonet Correa). Una aproximación a la bio-bibliografía de este político, periodista, editor, reformista urbano y escritor de historia en Ignacio Peiró y Gonzalo Pasamar, s.v. «Fernández de los Ríos, Ángel», *Diccionario Akal de Historiadores Españoles Contemporáneos*, *o.c.*, pp. 247-248. Sobre la invención de la capital *vid.* el capítulo 6, «Guerrillas callejeras madrileñas», del libro de Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen*, *o.c.*, pp. 161-182. La imagen del París soñado por los españoles de la época la presenta Hervé Maneglier en su *Paris impérial. La vie quotidienne sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 1990; y su importancia en el desarrollo de la pintura española Carlos Reyero en *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

y el cambiar el nombre de las calles para evocar páginas y personajes del pasado de la nación (Numancia, Sagunto, Covadonga, Padilla, Bravo, Maldonado y Lanuza), tuvieron mucho de lemas de la época y encerraron una nueva dimensión de la «ideología nacional» de los paladines y creadores liberales que habían expulsado a la dinastía borbónica y vencido al partido moderado: apelaban a su vinculación con el pueblo, «compendio de virtudes y heroísmos dispuesto a dar la sangre por la causa de la libertad»⁴⁶, a su aprecio por el orden y el progreso, a la unidad del territorio patrio y a la descentralización administrativa del Estado⁴⁷, a su pasión historicista por reconstruir la España que debía encontrar en la capital madrileña su símbolo cultural.

Fue la bella utopía urbana de aquellos revolucionarios, sin revolución y sin futuro, cuyos sueños de proyectar su imagen del poder y sus valores culturales se evaporaron en el aire de las conspiraciones monárquicas, las guerras civiles, la cubana y los agotadores combates políticos e identitarios. En medio de tantas urgencias y enemigas, ni hubo tiempo para transformar las ciudades, ni tampoco para festejar la memoria democrática de quienes se emocionaban con el Himno de Riego y reivindicaban los gestos insolentes de los ciudadanos pretéritos que se resistieron a ser súbditos, «de Roma (Viriato), de los árabes (Don Pelayo), de los monarcas medievales (El Cid Campeador), de los monarcas de la casa de Austria (Juan de Lanuza, Bravo, Padilla, Maldonado), de los Borbones (Clarís), de Napoleón (Daoíz y Velarde), de Fernando VII (Torrijos, Mariana Pineda, Riego)...»⁴⁸. Dentro de su diversidad, era el nacionalismo español que parecía fundirse en una unidad armónica por el compromiso común con la política del patriotismo, así como por los significados simbólicos convenidos por la retórica de la historia que compartían sus creadores. Un nacionalismo que creía en los Reyes Católicos e impugnaba el recuerdo de los Austrias⁴⁹, que fabricó la imagen negativa de «el Deseado»⁵⁰ y vibraba al reme-

⁴⁶ Santos Juliá, *o.c.*, pp. 345 (la cambiante percepción del pueblo en pp. 315-329).

⁴⁷ Como señala Rafael Villena Espinosa en «La crisis del Estado centralista y la administración territorial en el Sexenio», *Ayer*, 44 (2001), pp. 82-107, en sí mismo esto no representaba ninguna contradicción.

⁴⁸ Carlos Forcadell, «El mito del Justicia en el imaginario del liberalismo español», en *Primer encuentro de estudios sobre el Justicia de Aragón (Zaragoza, 19 y 20 de mayo de 2000)*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2001, p. 17.

⁴⁹ Sobre la ausencia, por ejemplo, del emperador en la memoria histórica de los españoles del siglo XIX, *vid.* mi artículo «La fortuna del emperador: la imagen de Carlos V entre los españoles del siglo XIX», en José Martínez Millán y Carlos Reyero (coords.), *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX.*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, II, pp. 153-194. Una excelente visión panorámica sobre el tema lo ofrecen las distintas colaboraciones recogidas en los dos volúmenes que recogen las ponencias presentadas al congreso celebrado en Valladolid del 3 al 5 de noviembre de 1999.

⁵⁰ *Vid.* Manuel Moreno Alonso, «La “fabricación” de Fernando VII», *Ayer* (41), 2001, pp. 17-41.

morar sus luchas contra el absolutismo por alcanzar el «árbol de la libertad»; desde el primer «Acto de la Historia de nuestra revolución», desde la «guerra de la *Independencia*», cuando «todos tenían conciencia de que existía un pueblo en la nación española con pensamiento y voluntad propias, y ese pueblo se manifestaba por todas partes y en multitud de formas dispuesto a conservar y conquistar contra las afrentosas insinuaciones del presente y las bochornosas insidias del pasado, *independencia y libertad*»⁵¹.

Con el cambio político este sentimiento nacional perdió la batalla simbólica de la cultura liberal en el mismo momento en que el nacionalismo «defensivo, conservador y neoconstantiniano»⁵² alcanzaba la hegemonía. De la media docena de esculturas erigidas durante el Sexenio, las vicisitudes sufridas por el monumento a Daoíz y Velarde, ilustran con toda viveza el problema de la memoria de la Guerra de la Independencia disputada políticamente⁵³. Expuesta en 1831 y guardada durante cincuenta y ocho años en la gran vitrina de curiosidades del Museo del Prado hasta su inauguración como escultura pública junto al antiguo parque de Montealeón de Madrid, la lógica de la cultura paralela a la proclamación política de Alfonso XII, no sólo resolvió borrar los versos de la composición «El Dos de Mayo» de Espronceda grabados, después de la septembrina, en la parte trasera del pedestal. También hizo que la Academia de Bellas Artes de San Fernando solicitara la rápida vuelta del grupo escultórico al museo donde quedaría en depósito, para el disfrute de los burgueses cultivados que consideraban la familiaridad con el arte como un elemento esencial de la cultura⁵⁴. De

⁵¹ Las citas entrecorilladas pertenecen a Joaquín Costa, *Historia crítica de la Revolución española*, ed. de Alberto Gil Novales, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992, p. 148. El contexto en el que fueron escritas en Ignacio Peiró Martín, «Introducción» a Joaquín Costa, *Oposiciones a la cátedra de Historia de España de la Universidad de Madrid. Programa y método de enseñanza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 26-29.

⁵² José-Carlos Mainer, «La invención estética de las periferias», prólogo al catálogo de la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 30.

⁵³ Para el proceso de mitificación que estaba sufriendo la guerra por parte de la historiografía del nacionalismo español, *vid.* José Álvarez Junco, «La invención de la Guerra de la Independencia», *Studia Historica. Historia Contemporánea*, XII (1994), pp. 75-99; y del mismo autor el capítulo III, «La “Guerra de la Independencia”, un prometedor comienzo», de *Mater dolorosa, o.c.*, pp. 119-149. El ejemplo de la Guerra de la Independencia podíamos ampliarlo con otros como el del Convenio de Vergara, tan disputado políticamente como el mencionado en el texto. Ordenado por ley de 30 de enero de 1856, en pleno Bienio Progresista, la elevación de un monumento en su honor, éste nunca se levantó. En pleno Sexenio, Antonio Pirala, el historiador progresista y comisario regio del mismo, establecería: «Lástima que la pasión política retardara la erección del monumento, dos veces decretado que perpetúe en mármol tan grande acontecimiento» (*El Rey en Madrid y provincias*, Madrid, Quirós, 1871, p. 123).

⁵⁴ Las vicisitudes sufridas por el grupo hasta su colocación en 1901 en la plaza de la Moncloa en Carlos Reyero, *La escultura monumental...*, *o.c.*, p. 502. Junto a ésta, en el Madrid del sexenio, fueron inaugurados los monumentos a Mendizábal (6 de junio de 1869) y Murillo (25 de junio de 1871). En

esta manera, el espacio civil de la capital se presentaba como una extensión del poder monárquico, mientras que la política de la cultura se neutralizaba al despolitizar la utilización simbólica del mito fundacional de la nación española en favor de la tradición histórica y la continuidad dinástica. Por sus connotaciones ideológicas, publicísticas y populistas, los académicos y planificadores culturales de la Restauración gestionarán en negativo el recuerdo de la guerra contra los franceses, atemperando el peligroso potencial político del acontecimiento al dejarlo languidecer en el almacén del patrimonio del arte nacional o envilecer su memoria al ser utilizado machaconamente como uno de los tópicos estelares del patriotismo musical⁵⁵.

La primacía del cetro, la espada y la cruz parecía estar asegurada y con ella se puso en marcha una política de la memoria cultural posrevolucionaria a través de un programa de esculturas monumentales, que pronto caracterizaría la imagen de la época en su conjunto, y en el que apenas tenía cabida el espíritu nacional de inspiración democrática y, por supuesto, no debía tener ninguna el pasado más reciente⁵⁶. En ese contexto, un tema como el de la Guerra de la Independencia sólo volvería a recobrar parte de su vigor de antaño y la grandeza ideal que proporciona el arte monumental cuando las necesidades del «viejo» nacionalismo español, acechado por el avance de otras fuerzas políticas, las conmociones sociales y desastres bélicos de la España Fin-de-Siglo, le llevaran a rearmarse simbólicamente y a poner en marcha la maquinaria conmemorativa de 1908⁵⁷.

Salamanca se celebraron las fiestas de la inauguración de la escultura dedicada a Fray Luis de León los días 25, 26 y 27 de abril de 1869. Y ese mismo año El Ferrol levantó un monumento al marino Jorge Juan y en Murcia el dedicado a los Artistas murcianos célebres.

⁵⁵ Vid. Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen, o.c.*, pp. 135-145. Un sugerente esquema sobre la evolución de los géneros y la cultura musical popular lo presenta Serge Salaün, «El género ínfimo: mini-culture et culture des masses», en Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana (eds.), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX., o.c.*, pp. 337-353. Frente a ello, para el nacimiento y consolidación del concepto nacionalista de «música española» como proyección de la política de la memoria cultural de las élites españolas, vid. el artículo de Juan José Carreras López, «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore Musicale*, VIII, 1 (2001), pp. 121-169.

⁵⁶ En general el programa iconográfico lo podemos conocer siguiendo la descripción realizada por Carlos Reyero en la segunda parte de *La escultura monumental...*, o.c., pp. 107-186.

⁵⁷ Puede ser sintomático de lo dicho tres datos: Primero que de las 222 esculturas erigidas en las distintas localidades españolas en el período de 1875 a 1914 sólo 22 tuvieran como temática la Guerra de la Independencia. Segundo, que de las 38 esculturas inauguradas en la capital de la nación, apenas dos celebraban la memoria del *Teniente Ruiz* (1892) y la esculpida por Aniceto Marinas a los *Héroes del Dos de Mayo* (1908). Y tercero, mientras que, en el tramo temporal de 1880 a 1897, se inauguraron 7 monumentos, dedicados a los héroes y acontecimientos locales de la guerra, entre 1904 y 1914 se levantaron 15 (4 de ellos en Zaragoza). Como recuerda Jacques Maurice, un suceso reciente puede ser aleccionador de las «varias memorias históricas» que se fueron construyendo en nuestro país desde el siglo XIX y de la continuidad en la utilización política de la temática de la Guerra de la Independencia: «se acaba de inaugurar en Cádiz, 73 años después de finalizar su construcción, el monumento a las Cortes de Cádiz que se

De cualquier modo, la dureza de las luchas que se produjeron durante el año 1873 por el modelo de Estado resultó determinante para que la retórica de Castelar, construida desde el orden forjado por el discurso unitario, abriera el camino del rechazo, la negación voluntaria y la «*relectura del pasado en función de una utilización política inmediata*»⁵⁸ cuando, en plena sublevación de los federales intransigentes, expresara ante las Cortes que presidía:

Yo quiero ser español y sólo español; yo quiero hablar el idioma de Cervantes; quiero recitar los versos de Calderón; quiero teñir mi fantasía en los matices que lleva disueltos en sus paletas Murillo y Velázquez; quiero considerar como mis pergaminos de nobleza nacional la historia de Viriato y el Cid (...).

Y me opondré siempre con todas mis fuerzas a la más pequeña, a la mínima desmembración de este suelo, que íntegro recibimos de las generaciones pasadas, que íntegro debemos legar a las generaciones venideras, y que íntegro debemos organizar dentro de una verdadera federación. Y el movimiento cantonal es una amenaza insensata a la integridad de la Patria, al porvenir de la libertad⁵⁹.

Pronto llegaría Pavía, la «dictadura» de Serrano y el golpe de Martínez Campos. Y pronto la reescritura política de la historia continuaría al ser acallada la experiencia histórica del Sexenio Democrático y, en particular del año 73, por la consigna oficial lanzada por los primeros gobiernos canovistas «de silencio y olvido de lo pasado»⁶⁰. Para bien o para mal, la Primera República quedó convertida en un mito, un recuerdo colectivo de «la memoria viviente de lo vivido como decía Halbawachs»⁶¹, y la sombra de un sueño del arte público cuya imagen podía verse proyectada en la distancia de la Escuela Especial de Bellas Artes de Roma, erigida en el vivero de los principales artistas de la Restauración⁶². Sin solución de continuidad, su último presidente,

comenzó a construir en 1912, año del primer centenario de «la Pepa», la matriz del constitucionalismo español (...) (...); el día de la inauguración estaba el partido en el poder, representado por la Presidenta del Senado, pero faltaba el principal partido de la oposición cuyo dirigente estaba ocupado por otras tareas...» («Reavivar las memorias, fortalecer la historia», en Marie-Claude Chaput et Thomas Gomez, *Histoire et mémoire de la Seconde République espagnole. Hommage à Jacques Maurice. Actes du Colloque International des 29, 30 et 31 mars 2001*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 2002, pp. 485-486.

⁵⁸ Regine Robin, «Literatura y biografía», *Historia y Fuente oral*, 1 (1989), p. 74.

⁵⁹ *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española*, 30 de julio de 1873, p. 1056 (Cit. por José María Jover, *Realidad y mito de la Primera República. Del «Gran Miedo» meridional a la utopía de Galdós*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 68). Palabras similares figurarían al pie del gran retrato con orla y diversas alegorías que le dedicó la publicación republicana *La Flaca* en su número de 21 de agosto de 1873 (vid. Juan Francisco Fuentes, *o.c.*, p. 21).

⁶⁰ José María Jover, *o.c.*, p. 53.

⁶¹ Así lo recuerda Regine Robin en su definición de «memoria colectiva» (*o.c.*, p. 71).

⁶² El centro fue creado por Decreto de 5 de agosto de 1873, por las «ventajas que a la nación reportaría», siendo ministro de Fomento Santiago Soler y Plá, y ejerciendo como primer director, hasta octubre de 1881, José Casado del Alisal, vid. Margarita Bru Romo, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1971.

Emilio Castelar, alcanzaría el reconocimiento de la República de las Letras españolas —por lo demás la única permitida por el canovismo—, al ingresar en la muy conservadora Real Academia Española, ser elegido numerario de la de la Historia y la de Bellas Artes de San Fernando⁶³, y confesar, desde su escaño parlamentario, su íntimo deseo de dedicarse a escribir la Historia de España, «cantar aquella epopeya» de Covadonga hasta el momento en que las «instituciones faraónicas se han fundido y ha llegado la libertad»⁶⁴. En justa recompensa póstuma, la memoria de la baja Restauración le incorporaría al panteón de políticos ejemplares, erigiendo un espectacular monumento firmado por Benlliure y bautizando con el nombre del gran tribuno una plaza de la capital de «la Patria agradecida»⁶⁵.

Pero claro está, en la España decimonónica no sólo existieron diferencias ideológicas y sociales. El pluralismo regional del país se tradujo en la aparición de una serie de memorias específicas que, sin plantear ningún antagonismo con la memoria nacional, cuestionaban aspectos originales de su construcción histórica⁶⁶.

⁶³ En abril de 1880 ingresó en la RAE; propuesto por Antonio Cánovas, Juan Facundo Riaño y Francisco Coello, en la Real Academia de la Historia aunque fue elegido en 1881 para ocupar la vacante de Valentín Carderera y llegó a remitir su discurso al censor de la academia, no llegó a tomar posesión. Algo parecido sucedió con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La bio-bibliografía de este autor en Ignacio Peiró y Gonzalo Pasamar, s.v., «Castelar y Ripoll, Emilio Manuel», *Diccionario Akal de Historiadores Españoles Contemporáneos, o.c.*, pp. 172-174. Su trayectoria política en la biografía de Jorge Vilches García, *Emilio Castelar. La Patria y la República*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, y del mismo autor *Progreso y libertad. El partido progresista en la revolución liberal española*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (principalmente pp. 347-411). Por su relación con el tema artístico, el artículo de Carlos Reyero, «Castelar y la pintura de historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 183 (enero-abril 1986), pp. 95-107.

⁶⁴ *Diario de Sesiones de Cortes, Congreso de los Diputados*, 7 de febrero de 1888 (*cit.* Jorge Vilches García, *o.c.*, p. 254). José Álvarez Junco recuerda cómo a principios del siglo XX: «La producción cultural del republicanismo aparece muy permeada por valores morales y tradiciones. Nobiliarios, como el honor, o cristianos, como la pureza ascética. Pero no todo es antiguo. Estos valores se ponen ahora al servicio de objetivos políticos nuevos: el reforzamiento de la unidad política nacional, la igualdad social o la modernización y democratización del sistema político. Dignidad y honor, sí, pero «nacionales». Pureza, también, pero del sufragio o de la maquinaria administrativa. Sacrificio, por la patria y por la revolución democrática. Hay poca ética propiamente burguesa. Pero hay mucha ética del Antiguo Régimen que sirve para envolver o hacer aceptables los principios políticos modernos» («Racionalismo, romanticismo y moralismo en la cultura política republicana de comienzos de siglo», en Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana (eds.), *o.c.*, p. 375).

⁶⁵ El entrecomillado pertenece al artículo necrológico firmado por Sagasta y aparecido en *El Globo* el 29 de mayo de 1899 (*cit.* Jorge Vilches García, *o.c.*, p. 302). Inaugurado el 6 de julio de 1908, el monumento fue esculpido por Mariano Benlliure (*vid.* la descripción del mismo en Ma. Del Socorro Salvador, *o.c.*, pp. 252-258). El 5 de octubre de 1905, frente a su casa natal de Cádiz se inauguró su escultura realizada en bronce por Eduardo Barrón (Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España, o.c.*, pp. 175 y 440).

⁶⁶ Sobre el debate europeo acerca de la cultura regional como rival o complemento del ideario nacional, *vid.* las páginas iniciales del artículo de Sören Brinkmann, «El uso público de la Historia regio-

Dentro de su diversidad, estas memorias «liberal provincialistas»⁶⁷ se elaboraron no sólo desde la preocupación concreta por el redescubrimiento de las señas de identidad históricas de las regiones, sino desde la reivindicación cultural de que estos elementos diferenciales y detalles significativos fueran reconocidos en el contexto general del pasado nacional⁶⁸. Y aunque en el horizonte de expectativas de unos pocos comenzaran a vislumbrarse los efectos de la entropía regional en sus formas político-culturales antagónicas y singularidades autárquicas, su capacidad para inventar mitologías históricas, plantear pasados alternativos e impugnar el monopolio académico de la legitimidad historiográfica fue pequeña y quedó limitada a ámbitos muy minoritarios. La mayoría de los burgueses de provincias que decidían y creaban opinión continuaron cautivos de la memoria cultural española y de un *mercado de la cultura nacional* que les llevaba a compartir desde las modas artísticas y literarias (con su costumbrismo romántico, pintoresco y auto-complaciente, su rebaja realista, el *pathos* trágico añadido por el naturalismo provinciano y la melancolía modernista del regionalismo)⁶⁹, hasta una concepción específica de la historia local centrada en el estudio de las repercusiones de los acontecimientos nacionales e internacionales en sus comunidades⁷⁰.

nal: un monumento a Lanuza», en Carlos Forcadell *et alii* (coords.), *Usos públicos de la Historia, o.c.*, pp. 61-62. Para el caso español, la participación de las elites locales en la construcción de la región y la difusión de la aceptación del marco nacional, la encontramos en el esclarecedor trabajo de Ferrán Archilés y Manuel Martí, «Un país tan extraño como cualquier otro: la construcción de la identidad nacional española contemporánea», en M. Cruz Romeo e Ismael Saz (eds.), *El siglo XX. Historiografía e historia*, València, Universitat de València, 2002, pp. 245-278

⁶⁷ Así las denomina Stéphane Michonneau, «Le monument à Colomb: un projet national Catalan pour l'Espagne», en Carlos Serrano (dir.), *Nations en quête de passé, o.c.*, pp. 109-123. Del mismo autor, también utilizo a lo largo del artículo su concepto de «sociedad conmemorativa».

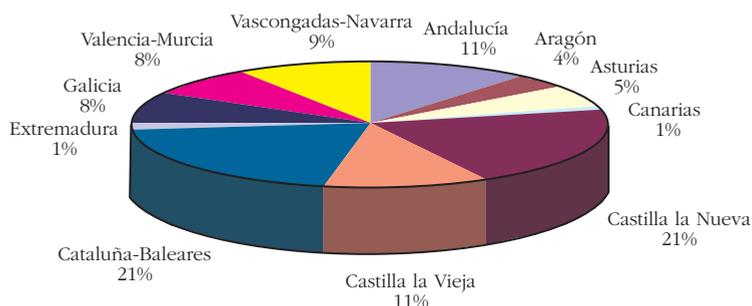
⁶⁸ Centrándome en los historiadores académicos catalanes de la Restauración *vid.* las páginas que dedico al tema en *Los guardianes de la Historia, o.c.*, pp. 85-101.

⁶⁹ José-Carlos Mainer, «La invención estética de las periferias», *o.c.*, pp. 29-30. Además de lo apuntado por este mismo autor en «1898-1910: la constitución de un mercado literario», en Juan Antonio Yeves Andrés, *Cánovas y Lázaro. Dos bibliófilos de fin de siglo*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1998, pp. 83-99, para la construcción de un mercado de la cultura nacional en el que la literatura se convertirá en el marco de referencia del academicismo dominante, *vid.* Ignacio Peiró, *Los guardianes de la Historia, o.c.*, pp. 31-32.

⁷⁰ Para la concepción dominante entre los historiadores y eruditos de la época sobre lo que debía ser la historia local y su relación con la historia nacional, *vid.* el apartado «La transmisión del saber académico: el «B.R.A.H.» durante sus primeros veinticinco años (1877-1902)», en mi libro *Los guardianes de la Historia, o.c.*, pp. 116-153. El estudio de la erudición municipal aragonesa que no podía comprenderse aislada de la historia nacional la he estudiado en los dos artículos que se complementan, «El cultivo de la historia: las primeras historias municipales del Bajo Aragón», en Pedro Rújula López (coord.), *Aceite, Carlismo y conservadurismo político. El Bajo Aragón durante el siglo XIX*, Alcañiz, Al-Qaniss. Taller de Arqueología de Alcañiz, 5, 1995, pp. 145-162; y «El mundo es mi provincia: la mirada local en las historias municipales del Bajo Aragón en el siglo XX», en Pedro Rújula López (coord.), *Entre el orden de los propietarios y los sueños de rebeldía. El Bajo Aragón y el Maestrazgo en el siglo XX*, Zaragoza,

Oculto bajo el velo de la tradición y el sentido de las relaciones culturales —entre las que la rivalidad y la competencia constituyen elementos esenciales—, esta interiorización de un pasado común, de un *nosotros* basado en el diseño de la doble configuración regional y española, resultó determinante para que, sólo de manera excepcional, *lo original* de una región se aportara como un principio de alteridad, marcador de una identidad nacional diferente. Hasta que se produjera la crisis finisecular del Estado y la cultura liberal, la construcción de 255 monumentos públicos y la consolidación desde 1880 de una «sociedad conmemorativa» en las capitales de provincia y en las ciudades más pequeñas de la geografía nacional me permiten avanzar, parafraseando a Maurice Agulhon, que la diversidad de los fervores patrióticos provinciales, fue en todo caso una diversidad en sus modos de expresión (*gráfico 1*)⁷¹.

Gráfico 1



En la dialéctica de lo nacional y lo regional, la existencia de las memorias regionales debemos entenderlas como una manifestación del «patriotismo provincial» de las elites ciudadanas locales —tan perfectamente capitalistas, monárquicas, eclesiales, progresistas o conservadoras como las de Madrid— que,

G.E.M.A., 1997, pp. 165-184. La conclusión general en ambos trabajos es que, por principio, el interés por la historia local no es una prueba de la existencia de una fuerte identidad, ni da como resultado una memoria nacional alternativa.

⁷¹ Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, o.c., p. 220. En las conclusiones del capítulo V, «Le monument dans la vie communale», el autor confirma la existencia en el país vecino de «les diversités, tant politiques que culturelles, du territoire national» (p. 268). Quiero advertir que la nómina de monumentos sobre los que he elaborado los diferentes gráficos que ilustran el texto están sacados de la «Relación de monumentos erigidos en España entre 1820 y 1914» incluida por Carlos Reyero en *La escultura conmemorativa en España*, o.c., pp. 439-534. En la relación no se incluyen los monumentos funerarios que adquirieron especial importancia en el período, ni las lápidas con las efigies de los homenajeados y figuras simbólicas.

cuando entablaron polémicas historiográficas o batallas sobre el significado del pasado, lo hicieron para mantener la hegemonía cultural de sus ciudades enfrentándose a las escisiones domésticas y pugnas existentes entre los distintos grupúsculos que formaban la élite dirigente o para contrarrestar las estrategias municipalistas y posibles imágenes alternativas puestas en práctica por los republicanos locales⁷². O bien para expresar sus propósitos de complementariedad y aspiraciones de lograr la plenitud del espacio histórico común, lanzando una denuncia general ante lo que consideraban la imposición de una historia nacional diseñada sobre la base de la hegemonía histórica castellana⁷³.

Más precisamente, si podemos aceptar como cierto la existencia de una comunicación socio-cultural intensa entre las burguesías nacionales e internacionales que condujeron a lo largo de todo el siglo a la universalización de los símbolos de poder y de los gustos culturales⁷⁴, es importante subrayar el papel desempeñado por los miembros de las «clases afortunadas» como agentes locales de integración cultural en el patrimonio nacional y como exponentes máximos de la construcción simbólica regional⁷⁵. En aquel universo atomizado de territorios y memorias locales, de compromisos estrechos entre intereses económicos y poder político, la cultura política local desarrollada por estas minorías dirigentes —vinculadas a través de su estructura de relaciones, marcos

⁷² Para el caso de Valencia y Castellón la idea y la frase en Ferrán Archilés, *Parlar en mon del poble, o.c.*, pp. 145-145.

⁷³ En aquella época, las críticas a la visión castellanista fueron comunes y perfectibles por la mayoría de los historiadores de las periferias que buscaban el reconocimiento por el (o los) centro (s), y nunca exclusivas, de los historiadores de una, dos o tres regiones españolas.

⁷⁴ Relacionados con la internacionalización de los distintos campos de la cultura, de la abundante bibliografía existente, mencionaré el artículo de Victor Karady, «La République des Lettres des temps modernes. L'internalisation des marchés universitaires occidentaux avant la Grande Guerre», en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 121-122 (mars 1998), pp. 92-102; y los libros de Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001, o de Christophe Charle, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1996. De igual modo, junto a la visión panorámica que presenta E. J. Hobsbawm, *La era del imperio (1875-1914)*, Barcelona, Labor, 1989, pp. 220-242, la internacionalización de la música fue estudiado, para el caso barcelonés, por Gary Wray McDonogh, *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Barcelona, Ediciones Omega, 1989, pp. 245-246, recordando como la ópera pasó a formar parte del prestigio cultural y social del burgués decimonónico. Por descontado, como demostró Carl E. Schorske en su extraordinario libro dedicado a la cultura vienesa, junto a todo lo que compartían, esto no significa que las culturas liberales de los distintos países europeos no presentaran rasgos propios (*Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981; obra que deberemos completar con otros trabajos del autor, como por ejemplo, los capítulos centrales que forman su libro *Pensar con la historia*, Madrid, Taurus, 2001).

⁷⁵ Sería el «lenguatge del doble patriotismo» definido por Josep M. Fradera, *Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*, Barcelona, Curial, 1992, pp. 125-126. En esta misma línea, entre otros trabajos del mismo autor, es importante su artículo «El huso y la gaita. (Un esquema sobre cultura y proyectos intelectuales en la Cataluña del siglo XIX)», *Ayer*, 40 (2000), pp. 25-49.

financieros y formas de sociabilidad—, estableció una clara jerarquización de las categorías regional/provincial/municipal/local, convirtiendo la ciudad provinciana en un espacio de dominio y pugna identitaria, de orden social y control de la memoria colectiva. Un proceso que llevaría a la más importante de ellas a apropiarse de la capitalidad y, por extensión, a asumir la representación ante el resto del Estado de las imágenes y símbolos de toda la región forjados, en mayor o menor medida, a través de los edificios y «monumentos que se diseñaron para ornamentarla»⁷⁶.

No nos debe extrañar, por tanto, que durante los primeros decenios de la Restauración en las capitales de provincia se acumulen los signos de respetabilidad arquitectónica y la representación simbólica de la extensión del antiguo patrimonio monumental y artístico⁷⁷, los combates contra el neoclasicismo y la adopción del neogótico y el neomudéjar⁷⁸, el relanzamiento de las Comisiones de Monumentos Provinciales, la creación de museos, la restauración de las grandes catedrales medievales (León, Palma de Mallorca, Barcelona, Sevilla o Burgos)⁷⁹ y el inicio de las obras de otras nuevas (la Almudena o la Sagrada

⁷⁶ Carlos Reyero y Mireia Freixa, *o.c.*, p. 283. El caso de Zaragoza en José-Carlos Mainer Baqué, «Obertura para las luces de una ciudad (adagio, andante, agitato)», en el catálogo de la exposición *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 9-29; e Ignacio Peiró Martín y Pedro Rújula López, «Representaciones calculadas: la imagen de Aragón en el siglo XX», en Carlos Forcadell (coord.), *Trabajo, sociedad y cultura. Una mirada al siglo XX en Aragón*, Zaragoza, Publicaciones Unión, 2000, pp. 275-301.

⁷⁷ Mencionaremos, como ejemplo, el artículo de María José Redondo Cantera, «La nostalgia de la Corte y la configuración de la imagen de Valladolid durante el siglo XIX a través de sus monumentos y sus artistas», en José Martínez Millán y Carlos Reyero (coords.), *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX, o.c.*, II, pp. 237-277.

⁷⁸ Vid. J. Hernando, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995; I. Henares y J. Calatrava, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982; y Philippe Araguas, «Le style múdejar et l'architecture néo-mudéjare comme composantes de l'idéologie nationaliste dans l'Espagne de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle», en Carlos Serrano (dir.), *Nations en quête de passé, o.c.*, pp. 73-92. Como complemento a lo señalado, quizás sea interesante recordar que en el proceso de institucionalización de la cultura oficial del liberalismo, en la Academia de San Fernando, la práctica del discurso de recepción ordenada por los Estatutos la reanudó José Amador de los Ríos con su trabajo sobre «El estilo múdejar en Arquitectura», leído el 19 de junio de 1859. Un análisis de los discursos cuya temática principal era la Arquitectura en Ángel Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discurso, revistas, congresos (1846-1919)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, pp. 37-104.

⁷⁹ Sobre el clima de opinión creado en toda Europa para la conservación de los monumentos nacionales y apropiaciones del gótico como estilo nacional (desde el Parlamento de Westminster a la catedral de Colonia), *vid.* Anne-Marie Thiesse, *o.c.*, pp. 147-151; y el artículo de Thomas Nipperdey, «La cathédrale de Cologne, monument à la nation», en *Réflexions sur l'histoire allemande*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 222-245. Por la gran influencia que la literatura francesa tuvo entre los lectores españoles, recordaremos cómo, en 1831, Víctor Hugo había publicado *Notre Dame de París*, novela histórica que tenía por heroína a la catedral. En su segunda edición aparecida al año siguiente, el novelista —amigo de Mérimée y Viollet le Duc—, no dudaría en añadir un párrafo proclamando su amor a la arquitectura medieval francesa al escribir

Familia)⁸⁰. En esta línea de reactivación de la imagen de la Edad Media en la elaboración de la memoria comunitaria, tampoco tiene nada de extraño que los síntomas de identificación regional con el pasado de los distintos reinos peninsulares (los encargos de pinturas históricas con sus cuadros de asunto y galerías de retratos de reyes, la explosión de colecciones de bibliofilia regionales o la toponimia urbana serán claros precedente de aquello que se iba a trasladar a la piedra), se superpongan con las profesiones del «moderno» patriotismo español reflejadas en las inscripciones de los pedestales, las alegorías de las figuras históricas locales con significación nacional y las esculturas dedicadas a personajes de relevancia social que poblaron las calles, plazas o jardines de la mayoría de las ciudades españolas. Al fin y al cabo, sin ninguna contradicción con el presente que las dirige, la búsqueda de la continuidad legendaria y la elaboración de un espejo pretérito y familiar para las clases medias de las regiones, se enraíza en la historia misma de la percepción burguesa decimonónica⁸¹.

Barcelona, por ejemplo, además de arrogarse la condición de «cap i casal de Catalunya», sería la primera ciudad española en rendir homenaje a Colón y la que le dedicaría el monumento «le plus grand jamais construit dans le monde à l'hommage du grand découvreur»⁸². Aprovechando el escaparate de la Exposición Universal de 1888, su inauguración supuso la coronación del «programa conmemorativo liberal provincialista» —estudiado por Stéphane Michonneau—, una «prueba del misticismo nacional de las élites barcelonesas»⁸³ y la demostración

«Conservons les monuments nationaux. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nacional». Unas breves notas sobre la recepción del pensamiento gótico de Chateaubriand y Víctor Hugo entre los escritores de libros de viajes histórico-artísticos españoles —cuyo paradigma serían los *Recuerdos y bellezas de España* de Piferrer y Parcerisa—, en Isabel Maraver García, «Aproximación crítica al viaje histórico-artístico en el romanticismo español: La Historia de los templos de España de G.A. Bécquer», en Alberto González Troyano, *o.c.*, pp. 233-247. En este mismo sentido, baste recordar el magisterio ejercido por Viollet le Duc en toda una generación de arquitectos-restauradores españoles (desde Demetrio de los Ríos hasta Vicente Lampérez). La labor de las Comisiones de Monumentos histórico-artísticos y la práctica de la restauración monumental en el excelente estudio de Isabel Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995; como ejemplos del proceso baste el libro de Ignacio González-Varas Ibáñez, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1993, y el artículo de Joaquim M. Puigvert i Solà, «La restauració del monestir de Ripoll revisitada», *Cercles. Revista d'Historia Cultural*, 5 (2002), pp. 36-51.

⁸⁰ Estas obras son representativas de la estrecha asociación entre política y religión, de la unidad del cetro y la cruz, durante la Restauración y todo un símbolo de que el viejo orden se había restaurado.

⁸¹ *Vid.* Donald M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, F.C.E., 1986, pp. 79-88.

⁸² Stéphane Michonneau, «Le monument à Colomb ...», *o.c.*, p. 109. Íntimamente ligado al culto de los Reyes Católicos, «Colón es, por otra parte, junto con Cervantes, la figura histórica más veces representada en escultura monumental» (Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España*, *o.c.*, p. 145).

⁸³ Stéphane Michonneau, «Políticas de memoria en Barcelona al final del siglo XIX», *o.c.*, pp. 110 y 111. La relación de las 29 esculturas elevadas en la Barcelona del XIX en Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España*, *o.c.*, pp. 472-480.

de cómo en el terreno conmemorativo el lenguaje del doble patriotismo se mantuvo inalterable hasta finales de siglo en aquella Barcelona que despertaba la admiración del público cultivado de las otras provincias, «un pequeño París. En la península la primera después de Lisboa»⁸⁴. Más aún, por distintos motivos y de manera similar a lo sucedido con el mercado editorial donde la capital del Principado se constituyó en un importante centro a escala española y americana⁸⁵, Cataluña no sólo fue el principal foco exportador de escultores, arquitectos y técnicos especializados en monumentos conmemorativos, sino el lugar de procedencia de aquellos creadores cuyas elecciones estéticas y habilidades técnicas, unidas a sus relaciones personales y vinculaciones políticas, atrajo la atención de los empresarios de la memoria de la España Restauracionista⁸⁶.

Apenas superado por el valenciano Mariano Benlliure y el segoviano Aniceto Marinas, la figura de Agustín Querol encabezará la lista de los catalanes de mayor éxito entre los jurados de las Exposiciones Nacionales en las que presentaban sus modelos para darse a conocer, los comités locales que encargaban las esculturas públicas y los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que solían decidir los concursos. Por el número de monumentos públicos realizados le siguieron de cerca el realista Manuel Fuxá, los modernistas Eusebi Arnau y Josep Llimona o el especialista en escultura animalística Agapit Vallmitjana. Situados en la primera fila del mercado del arte del recuerdo nacional, su obras y sus trayectorias se adaptaron al lenguaje visual estandarizado por el modelo cultural de la doble configuración. Quizás sólo sea un dato, pero lo cierto es que, con las excepciones de Llimona y Querol —quien

⁸⁴ Así la calificaría el catedrático de Filosofía del Instituto de Barcelona y hermano de Francisco Giner, Hermenegildo Giner de los Ríos, en carta dirigida a Gabriel Llabrés y Quintana (Madrid, 19 de agosto de 1899).

⁸⁵ Vid. Josep M. Fradera, *Cultura nacional en una societat dividida*, o.c., pp. 175-176. En este sentido, un buen ejemplo del funcionamiento del lenguaje del doble patriotismo y de cómo la Barcelona del XIX fue un foco irradiador de cultura española, nos lo proporciona el mundo editorial. Baste recordar desde los *Recuerdos y bellezas de España* de Pablo Píferer y Francisco J. Parcerisa, pasando por el mismo Bonaventura Carles Aribau impulsor, desde 1846, de la *Biblioteca de Autores Españoles*, hasta la gran *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, convertida a partir de 1906 en un verdadero «oráculo» con el que «se han identificado varias generaciones de lectores españoles e hispanoamericanos hasta el final del siglo XX» (Philippe Castellano, *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 450). En el «Prólogo» a esta última obra el profesor José-Carlos Mainer lo explica claramente cuando escribe cómo a través de la investigación «entenderemos algo mejor el mundo laborioso y calculador de la burguesía industrial catalana y la importancia que esa clase —que de hecho, se proclama catalanista— ha tenido y me atrevo a decir que tiene, en la constitución de la imagen cultural de España» (o.c., p. 9). Sobre el tema general de la construcción de un mercado nacional de la edición resultan muy útiles la lectura de los diversos trabajos del libro colectivo editado por Jesús A. Martínez, *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

⁸⁶ Como señalan Carlos Reyero y Mireia Freixa, también serían los más solicitados desde los distintos países suramericanos y de Filipinas (o.c., p. 262).

se negó a participar por haber quedado su proyecto en segundo lugar—, todos los mencionados colaborarían en el gran monumento urbano dedicado a la memoria de Alfonso XII, diseñado por el arquitecto barcelonés, afincado en Madrid, José Grases i Riera, y cuya dilatada construcción, desde 1902 a 1922, contó con la participación de 22 de los más famosos escultores de la época (15 de ellos catalanes)⁸⁷.

Inmenso resto de un tiempo en la que la «cultura del recuerdo» española estuvo regida por la ideología nacional del liberalismo conservador y la identidad política de muchos contemporáneos estuvo marcada por la idea de adhesión a la monarquía, las transformaciones sociales y los acontecimientos políticos desvirtuaron su carácter conmemorativo y modificaron las intenciones de los constructores de fijar la memoria de la Restauración vinculada a su primer monarca. Cuando fue inaugurado el 3 julio de 1922, el conjunto monumental había dejado de ser siquiera la representación de una capital que, apenas se parecía a la de 1887⁸⁸, para convertirse en algo nuevo: una reliquia del pasado, el signo del recuerdo de unas actitudes políticas perdidas y un espacio de arte, cargado de valores estéticos, pero vaciado de su significado como lugar de la memoria⁸⁹.

⁸⁷ La lista de los autores, descripción, planos y fotografías del monumento en Ma. del Socorro Salvador, *o.c.*, pp. 345-383. Además del arquitecto, los escultores catalanes fueron: José Alcoverro, Antonio Alsina, Eusebio Arnau, Rafael Atché, Miguel Blay, Antonio Bofill, José Campeny, Pedro Carbonell, José Clará, Antonio Coll, Pedro Estany, Manuel Fuxá, José Monserrat, Antonio Parera y Agapito Vallmitjana. Los siete restantes fueron el valenciano Mariano Benlliure, los andaluces Joaquín Bilbao, Lorenzo Coullaut Valera y Mateo Inurria, los castellanos Aniceto Marinas y Miguel Ángel Trilles, y el aragonés Francisco Escudero.

⁸⁸ Recordaremos que la Reina Regente, María Cristina, había firmado el 26 de julio de 1887 la ley que disponía se erigiese una estatua de bronce a la memoria del recién fallecido monarca Alfonso XII. El Real Decreto de 25 de febrero de 1901, nombraba la Junta encargada para llevarlo a efecto, la *Gaceta de Madrid* del 17 de abril publicaba la convocatoria de concurso y el 17 de junio el jurado emitió el fallo. La primera piedra la puso el 18 de mayo de 1902 Alfonso XII, en un acto que formaba parte de los festejos que con motivo de su coronación tuvieron lugar en Madrid.

⁸⁹ Un breve apunte sobre el significado del monumento en Carlos Reyero, *La escultura monumental en España*, *o.c.*, pp. 117-118 y 171-172. Resulta difícil para un historiador reducirlo a poco más que una mera anécdota como hace José Álvarez Junco en *Mater dolorosa*, *o.c.*, p. 560. Para una comparación con el distinto camino seguido por otros monumentos europeos *vid.* el artículo de Johannes Sträter, en «El recuerdo histórico y la construcción de significados políticos...», *o.c.*, pp. 96-106; y, por tratarse del modelo que inspiró a José Grases, junto al trabajo de Bruno Tobia, *L'Altare della Patria*, *o.c.*, resulta fundamental el completo estudio de Catherine Brice, *Monumentalité publique et politique à Rome. Le Vittoriano*, Rome, Ecole Française de Rome, 1998. Proyectado en 1878 como monumento fúnebre a Vittorio Emanuele II, sobre el proyecto del joven arquitecto Giuseppe Sacconi, concebido como una metáfora de la «vivencia nacional», fue inaugurado en 1911 coincidiendo con el 50 aniversario de la Unificación italiana. Tras el trauma de la Primera Guerra Mundial, en 1921, con la inhumación de los restos del «milite ignoto» (soldado desconocido), el monumento sufrió una especie de reconsagración nacional que sería utilizada por el fascismo que convertiría la mole del Campidoglio en una especie de perenne obsequio patriótico del régimen. Agradezco la noticia de este estudio a José Luis Ledesma Lara.

En cierto modo, el monumento al *Pacificador* fue el presagio de una generación diferente en busca de un Estado. Una generación fragmentada que había comenzado a desterrar la mistificación de la cultura del recuerdo decimonónica y para la cual la sombra de la monarquía avanzaba hacia el camino del olvido⁹⁰.

De cualquier forma, si volvemos nuestra mirada hacia la España de las provincias del período de 1875 a 1914, tal vez, lo que mejor ilustra la consolidación de una sociedad conmemorativa nacional, la notable difusión de las ideas sobre el valor del arte como vehículo de consagración de la memoria liberal-provincialista y la asimilación creativa del programa iconográfico dual, sea el hecho de que, sin contar Madrid y Barcelona, en 98 localidades del territorio estatal fueron levantados 164 monumentos públicos⁹¹. Y aunque sabemos que las cifras pueden ser engañosas y no suelen ser indicativas de las influencias culturales, esto ni debe inducirnos a subestimar los esfuerzos realizados desde los ayuntamientos y diputaciones, en tanto principales patrocinadores oficiales de estas obras, ni negar que durante este período se dieron las condiciones para que las políticas de la memoria generadas a lo largo del siglo, incorporaran la escultura conmemorativa como una nueva práctica cultural dirigida a la utilización política de la imagen, la transmisión de unos determinados valores sociales y la estimulación del patriotismo local y regional de la opinión pública. Frente a las 29 estatuas distribuidas por 14 poblaciones (Madrid tenía 7 y Barcelona 5) en los sesenta años anteriores⁹², el flujo ininterrumpido que se produjo desde mediados de los años setenta hicieron que los monumentos pasaran a ser más que una moda entre los creadores de la memoria colectiva (*gráficos 2 y 3*).

⁹⁰ Ideas similares expone Carlos Serrano en el capítulo 10, «Un monumento para un Desastre, un desastre de monumento», donde estudia el erigido en Madrid dedicado a los *Soldados y marinos muertos en Cuba y Filipinas* (1908) y derribado, por antiestético, por el Ayuntamiento franquista en julio de 1939 (*El nacimiento de Carmen*, o.c., pp. 245-289).

⁹¹ Durante estos años se erigieron 38 en Madrid y 24 en Barcelona (11 de las cuales se inauguraron aprovechando la coyuntura de la Exposición Universal de 1888). Por lo demás, el estudio de los monumentos públicos de Valencia, la tercera ciudad española con mayor número de esculturas, se presenta como una confirmación de que el programa iconográfico dual funcionaba en las distintas regiones (*vid.* Rafael Gil y Carmen Palacios, *El ornato público. La escultura pública en Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2001; y Ferrán Archiles y Manuel Martí, «Un país tan extraño como cualquier otro...», o.c., pp. 269-270).

⁹² Recordaremos que, desde el argumento de que las imágenes propagan unos determinados valores, la iconoclasia política o «vandalismo» había funcionado con alguna de ellas, por ejemplo, las dedicadas a Fernando VII en Murcia y Barcelona (inauguradas en 1828 y 1831 respectivamente, fueron destruidas por los liberales o desaparecieron) o la de Isabel II en Palma de Mallorca, inaugurada en 1865 y desaparecida en septiembre de 1868 (*vid.* Carlos Reyero, *La escultura monumental en España*, o.c., pp. 458, 472 y 522). Un breve apunte sobre este fenómeno lo realiza Peter Burke, *Visto y no visto*, o.c., pp. 97-98.

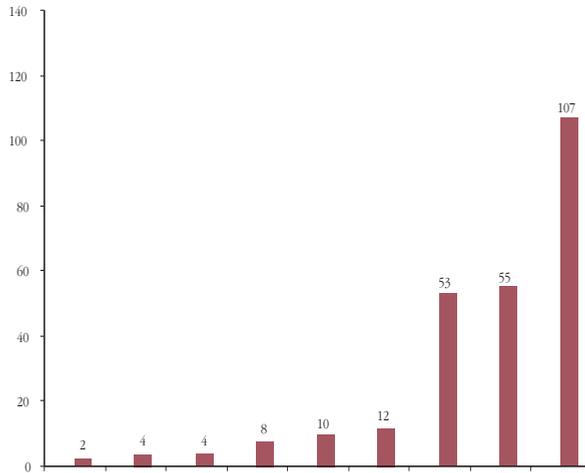


Gráfico 2. Distribución por décadas de las esculturas conmemorativas (1820-1914).

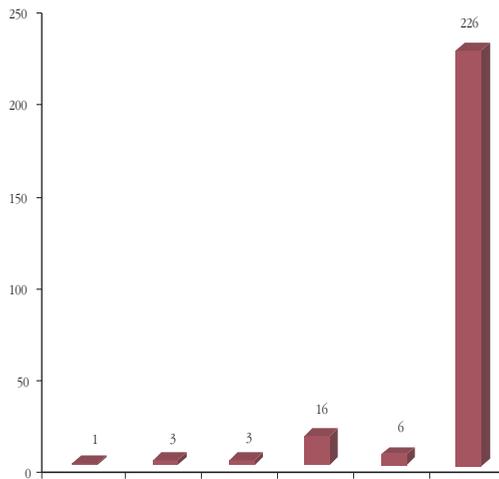


Gráfico 3. Distribución por periodos históricos de las esculturas conmemorativas (1820-1914).

En realidad, contando con el precedente de los provisionales arcos de triunfo, las representaciones móviles y carrozas engalanadas con materiales perecederos que florecieron en las conmemoraciones del primer liberalismo, la estatuaria de mármol y bronce aparece como un producto cultural de un «tiempo histórico» en el que las nuevas autoridades públicas y las fuerzas vivas de las localidades deseaban traducir a imágenes permanentes su compromiso con el orden político de la monarquía restaurada y la celebración de la «tradicional nación» española. Por lo demás, impulsada en gran medida por el éxito alcanzado por los monumentos a la memoria en las principales capitales europeas —sobre todo en el siempre soñado París— y el ejemplo más cercano de Madrid y Barcelona, la inserción definitiva del arte de la escultura en los dominios de la cultura política local constituye un testimonio revelador de la existencia de un público de las provincias que, tras las experiencias políticas desencadenadas por la revolución del 68 y el fracaso de la República, imaginaron la Restauración como «una época de paz, de reconstrucción y de orden»⁹³. Desbordando el marco de la Iglesia, el Ejército y la alta burguesía, fue a estas capas medias de la población, eternas aspirantes a burgueses, a quienes el ornato público estaba dirigido. Para ellas que ya no eran románticas, ni revolucionarias, que vivían el despertar de las regiones en relación directa con la creciente segmentación social y percibían sólo el lado más oscuro del pueblo ignorante y zarzuelero, el «tiempo del ocio» y la hora de participar como público activo en el rito social de la conmemoración ciudadana parecían haber llegado.

Y es que no sólo se produjo una confluencia de voluntades políticas y garantías sociales para que la simbología de la memoria, proyectada por moderados y progresistas desde los años cuarenta, saltara del plano de las ideas y la inmediatez emocional de la prensa al espacio superior y autónomo del arte monumental. La construcción de un paisaje urbano de las esculturas necesitó de un «espacio socio-institucional y un tiempo intelectual» imprescindible para asimilar modelos europeos y elaborar todo un entramado de fórmulas y temas, convenciones narrativas y elementos estereotipados, que permitiera la identificación del mundo «ideal» que se pretendía representar. El primero lo tuvo porque, pasados por el tamiz doctrinario del posibilismo y el pactismo característicos de la política canovista, la construcción discursiva del pasado se tejió sobre el bastidor de la cultura académica y el juego de competencias establecido por la denominada República de las Letras españolas. Un espacio jerarquizado e idealizado de academias, ateneos y sociedades, donde los grupos de patricios cultivados, olvidando las realidades del mundo, se reconocían entre sí por las aficiones, el gusto por el saber y el cultivo de las ciencias, las artes y las letras.

⁹³ José-Carlos Mainer, «La invención estética de las periferias», *o.c.*, p. 30.

En la escultura monumental, una muestra de cómo la elite artística, académica y política confraternizaba entre sí, dando lugar a una vida social única⁹⁴, la proporciona el discurso de recepción académica leído por el reconocido y premiado escultor gerundense, Miguel Blay, dedicado a ensalzar «El monumento público» porque, «exalta el amor a la patria y al prójimo»; recuerda «las acciones humanitarias, abnegadas y geniales y las epopeyas a que deben los pueblos su independencia y origen»⁹⁵.

Paralelamente el recurso a la Edad Media no sólo resultaría eficaz para los programas iconográficos regionales y para el diseño del modelo nacional, sino que sirvió para establecer una especie de vector de las tendencias comunes y divergencias de la memoria comunitaria, pues, valía tanto a la despolitización estético-histórica de inspiración conservadora como a la politización liberal-progresista de la idea de nación⁹⁶. Como he indicado más arriba, la política de la *negociación* y su deriva temporal resultaron determinantes para que, aun a riesgo de fomentar las ideas más opuestas, se produjera una «neutralización ideológica» del pasado que alcanzaría a figuras mitificadas por el credo nacional del primer liberalismo como el *Conseller en cap* Rafael Casanova o el *Justicia de Aragón* Juan de Lanuza. Las esculturas de ambos personajes serían diseñadas por las comisiones conmemorativas finiseculares que, en virtud de sus experiencias y su posición histórica, reinterpretaron los recuerdos históricos con la ayuda de un nuevo discurso rememorativo, acomodándolo a sus necesidades de orientación y a sus perspectivas de futuro⁹⁷.

De todo lo dicho, el monumento al *Justiciazgo* sirve de ejemplo para entender cómo el posible potencial «subversivo» de su simbología fue anulado por el presente contemporáneo de la cultura del recuerdo de las fuerzas vivas zaragozanas que se sentían españolas y aragonesas, regeneracionistas y liberal con-

⁹⁴ La idea en Carl E. Schorske, «La gracia y la palabra: las dos culturas de Austria y su destino moderno», en *Pensar la historia*, o.c., p. 217. Sobre la construcción ideal de la República de las Letras en España, vid. Ignacio Peiró, *Los guardianes de la Historia*, o.c., pp. 23-25.

⁹⁵ Miguel Blay, «El monumento público», *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. --- . Contestación de José Ramón Mélida*, Madrid, José Blas y Cía, 1910. La cita la recoge Juan José Martín González, *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1996, p. 11.

⁹⁶ Vid. Thomas Nipperdey, o.c., p. 232. De cómo el ideal medieval quedó reducido a un elemento persuasivo y un adorno retórico lo señala Carl E. Schorske, «El neomedievalismo y su contenido moderno: Coleridge, Pugin y Disraeli», en *Pensar con la historia*, o.c., pp. 129-155.

⁹⁷ Vid. Johannes Sträter, o.c., p. 90. Desde la perspectiva de la conservación, el valor rememorativo de los monumentos sería recordada por el historiador del arte austríaco Alois Riegl, en *El culto moderno de los monumentos* (1903), texto clásico y de referencia imprescindible para la cultura contemporánea (vid. Ascensión Hernández Martínez, *Documentos para la Historia de la Restauración*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1999, pp. 48-57).

servadoras⁹⁸. Por lo demás, la historia material de la construcción del monumento, dilatada más de sesenta años hasta su inauguración en la plaza de Aragón de Zaragoza el 22 de octubre de 1904, nos permite recordar el encadenamiento de detalles y estrechas relaciones de principios y prácticas establecidas entre las distintas memorias liberal-provincialistas y la política de la cultura nacional. En efecto, dentro de la autonomía que gozaron los promotores locales del monumento, consiguieron del Estado la donación gratuita del bronce necesario para la obra de fundición y la inserción en la *Gaceta* de la autorización dada por el Ministerio de Gobernación para las suscripciones de otros municipios y diputaciones españolas. De igual modo, la comisión ejecutiva provincial decidió que la convocatoria de concurso público para la escultura debía celebrarse en Madrid en los locales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La institución académica comunicó su fallo a finales de 1890 adjudicando el primer premio al modelo presentado bajo el lema «Patriotismo», firmado por el gallego Francisco Vidal y Castro, y otorgando el segundo al distinguido con la contraseña «Hidalguía aragonesa» que pertenecía al catalán José Alcoverro y Amorós, los dos escultores domiciliados en la capital⁹⁹.

De todo esto, lo que aquí importa es comprender que el universo cultural de las elites aragonesas no era un simple mundo provinciano que gravitaba en torno a su propio centro de atracción. De hecho, a pesar de sus limitaciones y a la planificación poco sistemática, la imaginación burocrática del Estado de la Restauración —que era algo más que mera centralización y represión— promovió los intereses culturales de las burguesías de las provincias, como una forma de fortalecerse a sí mismo y desarrollar la memoria nacional. Así fue como el elocuente poder burgués de la capital del Ebro, plantearía como una reivindicación secular, una deuda adquirida por el Estado con Zaragoza, su solicitud para conmemorar el Centenario de los Sitios y la organización paralela de la Exposición Hispano-Francesa en 1908¹⁰⁰. La concesión oficial de la celebración, además de reforzar su condición de capitalidad aragonesa y elevar a la ciudad a la categoría de representante del espacio oficial español, impulsó el

⁹⁸ Junto a los artículos citados de Sören Brinkmann y Carlos Forcadell, podemos rastrear los distintos discursos del recuerdo construidos alrededor de la figura del Justicia, en los trabajos de José Ignacio López Susín, «El Justiciazgo (1707-1982): entre la reivindicación y la memoria», Antonio Peiró Arroyo, «La mitificación de Lanuza como elemento de cohesión política del liberalismo en Aragón», Jesús-Pedro Lorente Lorente, «El Justicia Lanuza en la pintura decimonónica: visiones contrastadas de un cambiante símbolo político», incluidos en *Primer encuentro de estudios sobre el Justicia de Aragón (Zaragoza, 19 y 20 de mayo de 2000)*, o.c., pp. 91-147.

⁹⁹ Las decisiones políticas, avatares económicos y planteamientos estéticos, la podemos seguir en el artículo de Agustín Sancho Sora, «La construcción del monumento al Justiciazgo», en *Primer encuentro de estudios sobre el Justicia de Aragón (Zaragoza, 19 y 20 de mayo de 2000)*, o.c., pp. 149-162.

¹⁰⁰ Vid. Ignacio Peiró Martín y Pedro Rújula López, «Representaciones calculadas: la imagen de Aragón en el siglo XX», o.c., pp. 279-283.

despegue de una política de la memoria ciudadana proyectada sobre el ámbito de la estatuaría monumental. Baste decir que, si a lo largo de todo el ochocientos se había erigido un único monumento en honor de *Ramón Pignatelli*, durante el año del centenario se realizó la inauguración solemne de los de *Agustina de Aragón*, *Los sitios de Zaragoza* y *Los defensores del reducto del Pilar* que venían a acompañar al ya citado del *Justiciazgo* y al de los *Mártires de la Religión y de la Patria* elevado el mismo 1904¹⁰¹. Continuados con el de la *Exposición Hispano-Francesa de 1908-1909* y el dedicado a *Moret* de 1911, en la Zaragoza del primer tercio de siglo XX se consolidó una sociedad conmemorativa que vivía bajo el encanto de la tradición y gestionaba el pasado local en su doble vertiente ideológica, de aragonés y español. Sin ningún tipo de desacuerdo, esta visión del mundo les permitiría inaugurar un gran parque con el nombre del dictador Primo de Rivera y ubicar en el mismo espacio la escultura monumental de *Alfonso I el Batallador*, realizada sobre el modelo del famoso cuadro de Francisco Pradilla; dedicar un controvertido Rincón a Goya¹⁰² y celebrar la inauguración oficial del edificio de la Academia General Militar.

En su sentido más amplio, siguiendo el arquetipo madrileño que había iniciado una lenta fase de desarrollo como capital que le conduciría a reduplicar su secular atracción sobre las clases medias de las provincias y llegar a ser el principal foco de irradiación cultural del Estado¹⁰³, la escultura monumental se convirtió en un medio de expresión de las políticas de la memoria locales que establecieron lazos entre sí a través de la cultura artística. Sin descartar la originalidad como un elemento fundamental del arte, podemos hacernos una idea de la importancia del mimetismo, la rivalidad y la competencia cultural al recordar que, en el período de 1875 a 1914, se levantaron nueve esculturas en Valencia, siete en Zaragoza y cinco en Valladolid, El Ferrol o Sevilla. Monumentos cuyos elementos simbólicos y repertorios iconográficos no sólo eran perfectamente identificables por la mirada de los ciudadanos locales, sino también por los visitantes y espectadores llegados de otros lugares, porque seguían las fórmulas establecidas por el discurso cultural de la época y porque estaban firmados por los mismos o similares escultores, cautivos de la ideología de la nación y de la estética marcada por el academicismo¹⁰⁴.

¹⁰¹ Vid. Wifredo Rincón García, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984; y Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 367-436 y 449-452.

¹⁰² Vid. Ricardo Centellas, «La conmemoración del centenario de Goya en 1928», en el catálogo de la exposición *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936, o.c.*, pp. 179-194.

¹⁰³ Santos Juliá, «Madrid, capital del Estado (1833-1993)», *o.c.*, pp. 355-371.

¹⁰⁴ Escultores, por lo demás, que dada la abundancia de encargos no dudaban, a veces, en reutilizar los modelos, hacer réplicas o copias en materiales menos nobles.

Por lo demás, al considerar el alto coste económico que significaba levantar una escultura monumental deberemos tener en cuenta, además de los ciclos y bonanzas económicas de los mercados regionales, los numerosos proyectos que no llegaron o tardaron en realizarse (la pensada en Burgos para *el Cid* tuvo que esperar casi cien años)¹⁰⁵, lo cual nos impide medir exclusivamente en términos de logros escultóricos la existencia de las políticas de la memoria, olvidando otras manifestaciones artísticas mucho más baratas que fueron continuamente utilizadas como fuentes de significado. En este sentido, la historia del ornato público estuvo directamente relacionada con la capacidad de los grupos conmemorantes de conseguir financiación a través de las suscripciones públicas que abarcaban a todo el territorio estatal, pero también con el aprovechamiento de aquellas coyunturas conmemorativas nacionales e internacionales que permitieron poner en marcha una política urbana monumental e impulsaron el desarrollo definitivo de la «comunidad del recuerdo» local. Sirvan los ejemplos de la Barcelona de 1888, de la Zaragoza de 1908 o de la Sevilla de los años anteriores a la Exposición Iberoamericana de 1929¹⁰⁶.

Esto último nos lleva a hablar de las iniciativas sufragadas por el mecenazgo estatal, de la rivalidad de las ciudades por conseguirlas y de los empeños personales debidos a altos cargos públicos vinculados directa o indirectamente con las regiones¹⁰⁷. Así, el amplio programa cultural pensado por Cánovas del Castillo y sus colegas académicos para celebrar en 1892, incluía la erección de un monumento a *Isabel la Católica* en Granada. En uno de sus tantos actos de seducción política, Cánovas del Castillo utilizó la cultura de la memoria para asegurar a los granadinos que los actos de evocación del IV Centenario del Descubrimiento de América tendrían lugar en la ciudad con la presencia del rey y su madre, apoyando la iniciativa ciudadana de un monumento conmemorativo. Los modelos presentados fueron juzgados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que declaró el concurso desierto. Esta situación fue resuelta por el propio Presidente del Consejo de ministros que, bajo su responsabilidad, contrató a Mariano Benlliure para que la realizara en Roma don-

¹⁰⁵ Carlos Reyero, *La escultura monumental...*, o.c., p. 138; y Juan José Martín González, o.c., pp. 196-197. Un ejemplo más de la confraternización de las élites culturales y el funcionamiento de la política de la negociación en la recuperación de la memoria nacional, puede ser el hecho de que un ex federalista tan reconocido como Francisco María Tubino, fuera encargado por el gobierno, en 1883, para viajar a Alemania y realizar las gestiones para devolver los restos del Cid y Doña Jimena que allí se encontraban. La bio-bibliografía de este escritor público, crítico literario, periodista político y erudito historiador en Ignacio Peiró y Gonzalo Pasamar, *Diccionario Akal de Historiadores Españoles Contemporáneos...* o.c., pp. 634-635.

¹⁰⁶ Carlos Reyero y Mireia Freixa, o.c., p. 286; y Mercedes Espiau, *El monumento público en Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1993.

¹⁰⁷ Carlos Reyero, *La escultura monumental...*, o.c., pp. 287-288.

de vivía. Sea como fuere, la conmemoración fracasó de un modo dramático el 12 de octubre de 1892, fecha en la que decidió inaugurarlos, pues, ni Granada fue sede del Centenario anunciado, la visita real no se realizó y el monumento no respondió a las expectativas creadas «y durante unos instantes la anarquía se apoderó de la ciudad: el alcalde Tejeiro dimitió, los ciudadanos quemaron las tribunas de madera preparadas para las autoridades. Los granadinos se despertaron a la realidad incapaces de concebir cuándo llegaría el siguiente impulso, o cómo sería. El fracaso de cuatrocientos años de historia rugía por la cuesta Gómez arriba y ningún Gran capitán estaba a la vista»¹⁰⁸.

En este caso, el orden ritual de la conmemoración con sus convenciones sociales, gestuales y temporales, se rompió por la transgresión oficial de la memoria provincial y la aparición de la violencia que aquí no era política —raramente lo sería— sino simbólica¹⁰⁹. Tanto los ciudadanos celebrantes como el público de las clases medias y los espectadores de las clases populares de la ciudad, no dudaron en romper momentáneamente el espejo imaginado de sus emociones colectivas, ante la alteración por el presente del pasado nacional/local sobre el que fundaban su «comunidad del recuerdo» y daban sentido a su identidad. De cualquier modo, la «conmemoración puede permitir, tal como si fuera un carnaval, una inversión temporal del orden, pero nunca jamás permitiría que se expresara una contestación por parte de la sociedad. Por eso los obreros nunca usaron de la conmemoración como modo de protesta social: los significados políticos de la huelga y de la conmemoración son opuestos»¹¹⁰. En las cadenas de la memoria y la retórica de la persuasión social ésta era la expresión del valor vinculante de un «arte» cautivador con su público cautivo.

EL CREPÚSCULO DE LA NACIÓN

Pronto las cosas cambiarían y la suerte de los monumentos iniciaría un proceso de mutación imprevisible. Así, mientras la mayoría perderían su uso conmemorativo para quedar reducidos a la condición de reliquias históricas de un pasado que simplemente pasó, otros se adaptarían a los procesos de cambio de la memoria y la construcción de las nuevas culturas del recuerdo que les permitiría

¹⁰⁸ José Enrique Ruiz-Domènec, *El Gran Capitán. Retrato de una época*, Barcelona, Altaya, 2002, pp. 812-813.

¹⁰⁹ Sobre el rito conmemorativo como un gesto de orden, orientado por una temporalidad propia, *vid.* Regine Robin, *o.c.*, p. 70; y Stéphane Michonneau, «Políticas de memoria en Barcelona al final del siglo XIX», *o.c.*, pp. 115-116.

¹¹⁰ Stéphane Michonneau, *o.c.*, p. 116.

pervivir y desarrollarse simbólicamente, siguiendo el orden histórico y la escenificación temporal establecida por las políticas de la cultura contemporáneas.

Y es que, desde principios del siglo XX, la amalgama de la *cultura del recuerdo* española había comenzado a descomponerse, trocándose el fervor españolista de los grupos conmemorantes de distintas provincias en nacionalismo regionalista¹¹¹. Sin embargo, lo cierto es que la imagen escultórica de la Restauración se construyó sobre la creatividad de las burguesías de las regiones y su aceptación de la política del patriotismo español. Hasta entonces cualquiera que haya investigado la cultura erudita de la España del último tercio del siglo XIX, sin prestar una exclusiva atención a las excepciones y los marginados por la cultura dominante, no habrá dejado de impresionarse por la estabilidad de sus componentes. Otra cosa bien diferente a la debilidad y el fracaso que se le supone, fue la aparición de grietas en el viejo edificio de la memoria nacional, que se agotara el viejo lenguaje del simbolismo público y finalizara el intento de la cultura liberal española de unificar sus distintos componentes. Una vez rota la hegemonía político-académica que les vinculaba y constituían su tradición cultural, las reivindicaciones en conflicto hicieron que siguieran su curso independiente otras culturas políticas y artísticas gestadas por la modernidad, la crítica de la cultura y la crisis del Estado liberal. ¿Pero hubo algún estado-nacional o algún campo de la cultura en la Europa del momento donde no ocurriera esto?¹¹².

Desde el punto de vista emocional, para sus propios contemporáneos el entierro de Antonio Cánovas del Castillo, celebrado el 14 de agosto de 1897, era el resumen elocuente de una época, la imagen fotográfica de la España finisecular y el augurio de una obsesión generacional: el crepúsculo de la Nación. De la tensión con lo moderno surgirían otras ceremonias y otras formas de teatralización del poder, se articularía otro nacionalismo cultural que debería más al paisaje que a la historia, la escultura abandonaría el modelado para tallar directamente la piedra y un nuevo academicismo —el universitario—, buscaría desde la profesionalización elaborar otros rastros del pasado para reconstruir la *cultura del recuerdo* española. En el dramático atardecer de los siguientes años, las esculturas de la Restauración serían testigos del conflictivo final de aquella sociedad que les había dado vida y, desde la altura de sus pedestales, verían el deambular trágico de los fantasmas que recorrerían la larga noche de la guerra civil y la dictadura franquista.

¹¹¹ Stéphane Michonneau, «Políticas de memoria en Barcelona al final del siglo XIX», *o.c.*, p. 119.

¹¹² *Vid.* John W. Burrow, *La crisis de la razón. El pensamiento europeo, 1848-1914*, Barcelona, Crítica, 2001.

MONUMENTALIZAR LA CAPITAL: LA ESCULTURA CONMEMORATIVA EN MADRID DURANTE EL SIGLO XIX

CARLOS REYERO

Cuando se leen las primeras crónicas de las exposiciones nacionales de Bellas Artes o los coetáneos discursos de los escultores que ingresan en la Academia de San Fernando, es frecuente encontrar un lamento unánime: Madrid es una ciudad pobre en esculturas que recuerden a los grandes héroes de la nación. En efecto, antes del último cuarto del siglo XIX, sólo se evocan, como ejemplos señeros de lo que debiera ser —y fue— una preocupación primordial, el *Cervantes* de Solá, frente al Congreso de los Diputados, y el *Murillo* de Medina, junto a la entrada sur del Museo del Prado. Tanto críticos como académicos aprovechaban entonces cualquier ocasión que se les presentaba para reclamar el urgente levantamiento de monumentos. Existía, pues, una auténtica necesidad de ellos: había que *monumentalizar* Madrid.

A través del término *monumentalizar* se quiere poner de relieve, ante todo, la existencia de una verdadera fiebre por erigir monumentos, en una ciudad que se concibe como «cabeza» o «modelo» del nuevo estado moderno. El proceso no se debió sólo a que hubiera hechos o figuras que merecieran el recuerdo, desde una determinada escala de valores históricos, o al simple embellecimiento urbano, sino a una insaciable sed de recuerdos. Parece como si la memoria hubiese irrumpido como una imperiosa fuerza hasta quedar plasmada en los más diversos hechos o figuras. La más profunda acepción de *monumentalizar* es, pues, la de *traer recuerdos*. De alguna manera, pues, puede decirse que el fervor hacia una tipología, con todas sus implicaciones, precedió a la elección concreta de su contenido.

Existió, desde luego, un gusto hacia el pasado, articulado de una manera gloriosa a través de personajes concretos, que proyectaban su lección moral hacia el presente, fenómeno bien conocido en todas las artes. Pero, igualmente, una ambición conmemorativa asociada al monumento como tal. La cuestión es importante porque, si bien la significación concreta de los sujetos no es un aspecto que pueda despreciarse, éstos no justifican por sí mismos el impulso

estatuario que se desarrolló en el siglo XIX. La verdadera clave está en el éxito que alcanzó una tipología.

Aunque las causas generales de este triunfo en toda Europa y América son coincidentes, es importante tenerlas en cuenta para valorar el alcance del fenómeno en Madrid. En primer lugar, la monumentalización es inseparable de la consideración de la ciudad como el gran escenario del arte y de la vida contemporáneas. No sólo es el espacio donde se realizan y difunden las principales actividades artísticas, sino que, de manera específica, el rápido y programado ensanche y remodelación de las ciudades históricas, fenómeno típico del siglo, estuvo prácticamente asociado al levantamiento de monumentos.

En segundo lugar, el siglo XIX concedió a la dimensión pública de la creación artística un valor supremo. Aunque, ciertamente, el gusto moderno nace de la libertad creadora individual, y, en nuestros días, se ha sacralizado lo privado como sinónimo de libre (conclusión falaz, por otra parte, pues los grandes consumos artísticos en aparente intimidad son hoy fenómenos de masas), el monumento busca la coincidencia en valores públicos compartidos.

En tercer lugar, y en el marco de la nueva utilización que las modernas corrientes de pensamiento dieron a las tradicionales tipologías artísticas, el monumento irrumpe en la ciudad decimonónica como un procedimiento persuasivo tendente a demostrar la existencia de un espíritu laico. Los pedestales son como los nuevos altares del ritual profano, encima de los cuales están colocados los nuevos santos de la sociedad civil. A nuevas creencias, nuevos iconos: frente al emblema religioso se impone el liberal burgués, que tiene la misma voluntad de permanencia.

En cuarto lugar, el siglo XIX experimentó siempre la necesidad de arropar los revolucionarios cambios vividos con la nobleza de la historia, la épica de lo trascendental y la belleza de las tradiciones artísticas. El monumento es, ante todo, un fragmento del pasado —de la memoria, de la historia— que se presenta como válido para el presente; es una emoción —épica, literatura, narración, singularidad— que permite escapar de lo cotidiano; y en su forma remite a los modelos consagrados por la historia del arte, aunque su producción tenga no poco que ver con la industria.

Aunque habitualmente, siempre que nos referimos al siglo XIX, tendemos a sugerir conceptual o formalmente «un largo siglo XIX», por cuanto muchas de las tradiciones decimonónicas sobreviven a comienzos del siglo XX, en esta ocasión el límite posee un estricto sentido cronológico con toda intención. Con los monumentos se da una paradoja: por un lado, son productos decimonónicos típicos, pero, por otro, los más espectaculares monumentos «de apariencia decimonónica» fueron levantados en el siglo XX. De hecho, los grandes escultores

que los idearon fueron coetáneos de los primeros pintores modernos, y los monumentos exigieron unos medios técnicos y económicos que sólo fueron posibles en la segunda parte de la Restauración. En ese sentido, la gran eclosión monumental en España coincide con el impulso modernizador, es decir, a partir de los años finales del siglo XIX.

De ahí el empeño por volver a los comienzos y, en esta ocasión, acabar en 1900. Es cierto que esta elección obliga a prescindir de las obras más espectaculares, complejas y ambiciosas de Madrid, es decir, aquellas que le dan el sello propio de la capitalidad monumental, como el monumento a Alfonso XII en el Retiro, el programa escultórico para conmemorar la subida al trono de Alfonso XIII, el dedicado a Castelar o los relacionados con la pérdida de Cuba. Pero ello permite reflexionar sobre las dificultades del monumento y, sobre todo, valorar cuidadosamente el proceso de afirmación de ideales artísticos y políticos.

DE LOS ORÍGENES AL SEXENIO REVOLUCIONARIO

Los orígenes de la utilización moderna de la escultura monumental hay que situarlos en el llamado Trienio Liberal (1820-23) o, en última instancia, en las Cortes de Cádiz, asamblea que se planteó, por vez primera, la necesidad de levantar monumentos a los héroes que habían dado su vida por la nación. Fue en esos momentos cuando se empezó a programar sistemáticamente el levantamiento de monumentos en los que confluía libertad y nacionalismo, como dimensiones propias de un tiempo nuevo

No obstante, como modelos formales de una importancia histórica excepcional, y, sobre todo, porque sufrieron una transformación de su significado en el siglo XIX, es necesario referirse a dos ejemplos singulares, los monumentos ecuestres a *Felipe III* y *Felipe IV*. El de *Felipe III*, realizado en el taller de Giovanni Bologna y acabado por Pietro Tacca, fue, como se sabe, un regalo del Gran Duque de Toscana y estuvo situado en la Casa de Campo, sin representatividad urbana hasta que, en tiempos de Isabel II, fue colocado en el centro de la Plaza Mayor, con los adornos y escudos de Sabino de Medina, a petición del Ayuntamiento de Madrid, que necesitaba, como fuera, monumentos. Para dejar claro su significación moderna se colocó una inscripción en recuerdo de la capitalidad que, en letras mayúsculas, dice: «La reina doña Isabel II / a solicitud del / Ayuntamiento de Madrid / mandó colocar / en este sitio la estatua / del señor rey / Don Felipe III / hijo de esta villa / que restituyó en ella / la corte en 1606 / y en 1618 hizo construir / esta Plaza Mayor / Año de 1848».

En cuanto al de *Felipe IV*, de Pietro Tacca, que estuvo originariamente en los jardines del Buen Retiro, puede considerarse, dada la importancia de su reutilización en el siglo XIX, un auténtico monumento de ese siglo, con independen-

cia de la antigüedad de la escultura. Por un lado, el enorme pedestal, ubicado en el centro de la Plaza de Oriente, entre el Palacio y el Teatro Real, constituye una intervención tan importante que el resultado perceptivo es rigurosamente decimonónico. Por otro lado, además, poseen una enorme importancia los relieves añadidos y las inscripciones. Significativamente, en el frente, puede leerse, en mayúsculas: «Para gloria de las artes / y ornamento de la capital / erigió / Isabel II / este monumento». En cuanto a los relieves, realizados entonces por Francisco Elías, evocan sendas escenas históricas en los lados norte y sur: *Felipe IV otorgando a Velázquez la cruz de Santiago* y *Alegoría de la protección dispensada por Felipe IV a artes y letras*.

Con todo, estos casos no dejan de ser reutilizaciones, por lo que debemos dar paso a los concebidos en el propio siglo. Los proyectos fueron numerosos desde el Trienio Liberal, aunque dominan los elementos arquitectónicos sobre los escultóricos, que poseen, más bien, carácter alegórico. Los que se llevaron a cabo fueron muy pocos, fundamentalmente por dos razones: las dificultades económicas, ya que no se había consolidado aún un estado fuerte capaz de sufragar los gastos que ocasionaban, y las vicisitudes políticas, pues, entonces, los monumentos poseían un fuerte sentido reivindicativo, asociado a la burguesía revolucionaria emergente, aunque siempre se habla de unidad y reconciliación como recurso persuasivo.

Precisamente uno de los episodios modernos que más contribuyeron a aglutinar la pertenencia a una colectividad nacional fue la Guerra de la Independencia. Desde las Cortes de Cádiz el levantamiento del pueblo de Madrid contra los franceses fue considerado un hecho excepcional y glorioso. Sabemos bien, a través de la pintura y la estampa contemporánea, como se produjo un proceso de personalización de aquellos sucesos, frente a la masa popular y anónima que, tempranamente, nos dejó Goya. El concurso para el monumento a los *Héroes del Dos de Mayo*, convocado en 1821, fue ganado por el arquitecto Isidro González Velázquez. En él, todavía, las esculturas son elementos relativamente subsidiarios: la evocación de los protagonistas se reduce a medallones con sus cabezas, mientras que dominan ideas abstractas encarnadas en figuras: *El Valor*, de José Tomas (que también hizo el león), *La Constancia*, de Francisco Elías, *El Patriotismo*, de Francisco Pérez del Valle, y *La Virtud*, de Sabino de Medina

El primer monumento que sitúa a los héroes concretos del levantamiento madrileño contra los franceses en el centro de la representación pública se da en el grupo de *Daoíz y Velarde* realizado por Antonio Solá, llegado a Madrid desde Roma en 1831, cuyas vicisitudes de colocación reflejan bien los problemas que despertaba su conmemoración. Expuesto en el Prado, no fueron sino los revolucionarios del 68 quienes lo convirtieron en monumento, y todavía

volvió al Museo con la Restauración.

A Antonio Solá se debe también la estatua del monumento a *Cervantes*, de 1835, que representa al escritor, mientras los relieves son de José Piquer. Colocada en la Plaza de las Cortes, entonces llamada de Santa Catalina, un espacio fundamental de representación política, es significativo que fuera elegida para ese lugar una figura histórica gloriosa del pasado nacional que no suscitaba controversias, como si en ella residiera el alma de la nación, en el momento que acababa de promulgarse el Estatuto Real.

Aunque los monumentos dedicados a los monarcas ya no tuvieron la significación de antaño, la voluntad de levantarlos —y destruirlos— no desapareció. No obstante, el de *Isabel II*, obra de José Piquer, se ha conservado porque su permanencia en un espacio público en vida de la reina fue muy breve, ya que tras ser colocado el 10 de octubre de 1850, frente a la fachada oeste del Teatro Real, permaneció largo tiempo en su interior. Ello revela la dificultad para que la figura de la reina encarnase permanentemente valores liberales, aunque, supuestamente, fuese la opción de éstos, frente al carlismo.

El gran monumento de los liberales en Madrid, lamentablemente desaparecido tras la Guerra Civil, es el realizado por José Gragera en honor de *Mendizábal*, cuya estatua se concibió entre 1854 y 57, aunque no fue inaugurado hasta 1869, un testimonio más de las dificultades de reafirmación de los nuevos ideales. Las actas del Congreso de los Diputados recogen acaloradas discusiones sobre las vicisitudes vividas cuando se solicita que la estatua sea colocada en la Plaza del Progreso.

El último gran monumento inaugurado antes de la Restauración fue el dedicado a *Murillo*, obra de Sabino de Medina, que surgió en un intento de aprovechar la existencia del modelo, realizado originariamente para Sevilla. Constituye un ejemplo tanto de la validez de formas y motivos por encima de vicisitudes políticas —Medina, que había trabajado para Isabel II, había entregado su obra en 1863, pero el monumento en Madrid sería inaugurado por Amadeo I— como de la ausencia de reparos para colocar la misma estatua en dos ciudades distintas, aunque no estrictamente con los mismos significados.

LA RESTAURACIÓN Y LOS MONUMENTOS DE LOS PENSIONADOS EN ROMA

Más sugerente que la pura presentación cronológica de los monumentos levantados en Madrid entre 1876 y 1900, puede resultar agruparlos por el origen y circunstancias que llevaron a erigirlos. Hay tres motivaciones especialmente significativas: el aprovechamiento de los trabajos de los pensionados en

Roma; los relacionados con el ejército y la unidad de los partidos bajo la idea de nación; y los primeros monumentos dedicados a políticos contemporáneos.

Los escultores pensionados en la recién creada Academia de España en Roma esperaban que el Ayuntamiento de Madrid (y no otro) adquiriese la obra realizada durante el último año de su pensión, ya que el yeso siempre se consideró como una obra menor o subsidiaria de la pieza definitiva (aunque, antes al contrario, haya que considerarla, de ser estrictos, como la verdaderamente original, ya que era la realizada directamente por el artista). En realidad, según el Reglamento vigente, estos escultores tenían dos posibilidades de cumplir con sus obligaciones: o bien dedicarse a tallar en mármol una sola pieza durante los años que durase su pensión, o bien realizar un boceto durante el tercer año y la obra definitiva, en yeso, en el cuarto (de modo similar a los pintores de historia). Casi todos escogieron esta posibilidad, que suponía confiar en la fundición de la pieza por una casa especializada.

Por lo tanto, las piezas producidas en Roma al amparo de la Academia, eran libremente realizadas por los artistas, en cuanto a tema y a estilo, y únicamente quedaban sometidas a los criterios de los jurados académicos. En consecuencia, no pueden ser juzgadas, al convertirse eventualmente en monumentos públicos, como sucedió con algunas, con los mismos parámetros deterministas que el resto de las obras. Hay que reconocer, no obstante, que su ubicación en el espacio urbano de Madrid ha acabado por unificar su percepción estética e ideológica, aparte de que el fervor monumental forma parte del gusto de la época, y no varía tanto según las circunstancias del encargo.

De los catorce escultores pensionados en la Academia de Roma durante el siglo XIX, cuatro de ellos vieron su obra en las calles de la capital. El primero fue Juan Figueras, que en 1878 terminó su estatua de *Calderón de la Barca*, todavía dentro de modelos clasicistas. Es uno de los pocos monumentos cuya figura principal es en mármol, concebido unitariamente por el mismo artista (estatua, pedestal y relieves). Su ubicación frente al Teatro Español evidencia la importancia concedida a su representatividad urbana.

El trabajo del segundo escultor pensionado en Roma no es, propiamente, un monumento conmemorativo, ni probablemente fue concebido como ornamento público, aunque tuvo ese carácter casi inmediatamente. Se trata de la escultura *El Ángel Caído*, de Ricardo Bellver, que, a diferencia del resto de monumentos citados, nunca fue propiedad municipal, sino una pieza del Museo del Prado, depositada en el Retiro como elemento del mobiliario urbano, es decir, responde a un aprovechamiento. No obstante, hay que reconocer la vocación de permanencia de dicha pieza, pues se encargó al arquitecto Francisco Jareño un pedestal con el que forma un conjunto inseparable. La pieza de Bellver obtuvo un gran reconocimiento desde su misma realización, siendo reproducida en *La Illustrazione*

Italiana a poco de darse a conocer. Fundida rápidamente en bronce (en la Casa Thiebaut-Fils de París, en contra de la opinión del escultor, que quería fundirla en Roma), se expuso con éxito en la Universal de 1878 e ingresó en el Prado.

La tercera pieza es el grupo de *Isabel la Católica, Mendoza y el Gran Capitán*, cuyo modelo ya expuso su autor, Manuel Oms, en Roma antes de que ser aceptada por el Ayuntamiento de Madrid para ser ubicada como monumento en el paseo de la Castellana. En este caso sí se fundió en la Casa Nelli, en Roma, tras los desvelos del director de la Academia, José Casado del Alisal, que se convirtió en el gran defensor de que el grupo tuviera un carácter público y permanente.

Los sucesivos escultores pensionados no tuvieron la misma suerte de ver sus creaciones convertidas en monumentos, a pesar de que los temas invitaban a ello: la pieza de Medardo Sanmartí, que hizo *Indortes e Istolacio*, pasó a las colecciones del Estado, y sólo en época de Franco se colocó como monumento en Lérida, retitulada como *Indíbil y Mandonio*; Torcuato Tasso hizo con propósitos monumentales una estatua de *Velázquez* cuyo paradero se desconoce; Antonio Moltó hizo dos de las estatuas del apostolado de San Francisco el Grande, la de *San Felipe* y la de *San Simón*, una de las cuales se le pagó y la otra se le consideró como envío de pensionado; Eduardo Barrón hizo el grupo *Roncesvalles*, nunca convertido en monumento; Agustín Querol tuvo numerosos problemas con el nuevo director, Vicente Palmaroli, tanto cuando fue pensionado de número como de mérito, y el Estado le compraría el relieve de *San Francisco curando a los leprosos* y, muchos años después, el *Sagunto* para el Prado; Juan Vancell, que hizo un espectacular monumento a *La Constitución de 1812*, muy elogiado, dejó su creación en el estudio y pasó como depósito a la fundición Nelli, sin llegar a convertirse nunca en monumento, aunque en la abundante correspondencia conservada, se demuestran los esfuerzos realizados desde Roma para que así fuera, pero desde el Ayuntamiento de Madrid se dice que no hay suficientes fondos económicos para acometer la empresa; Mariano Benlliure renunció a los quince días de tomar posesión, por lo que no realizó ninguna pieza como pensionado; la obra de Antonio Parera, *Gerona*, sobre la defensa de la ciudad por Álvarez de Castro, fue comprada por un particular para esa ciudad.

Después vino Aniceto Marinas, que consiguió, algunos años después, cuando el modelo en yeso ya había sido adquirido por el Estado para el Museo del Prado, que una versión de *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, su trabajo de último año en Roma, se colocase en una plaza de la ciudad. Aunque su utilización como monumento fue más tardía (en 1908, en relación con el centenario de los sucesos a los que hacía referencia), puede considerarse una secuela de la tradición anterior.

Los escultores pensionados con posterioridad empezaron a no pensar ya en una ubicación representativa como monumentos públicos de sus piezas de último año, lo que revela que, desde finales del siglo XIX, se produce un significativo cambio de actitud en la formación del escultor. Así, la obra de Miguel Ángel Trilles *El gigante Anteo* se compró para el Prado, pero nunca se fundió, y la de Antonio Alsina *La astucia y la fuerza*, que fue a la Universal de París en 1900, ni siquiera llegó a ser adquirida por el Estado.

EL EJÉRCITO Y LA LLAMADA A LA UNIDAD NACIONAL

Uno de los grandes problemas político-militares del siglo XIX, en relación con la necesidad de definir la unidad nacional a la luz de las ideologías liberales burguesas, es el carlismo. Por eso, quienes se dedicaron a combatirlo fueron los primeros héroes en ser escogidos como motivo monumental en los albores de la Restauración, cuando aquellas ideologías alcanzan definitivamente el poder.

En concreto, el primero es el dedicado al *Marqués del Duero*, obra de Andrés Aleu, con relieves de Pablo Gibert, realizado en 1885. Se trata de un monumento de capital importancia, por su situación, en el centro mismo del ensanche de la capital hacia el norte, por su tipología, el primero ecuestre desde el siglo XVII, y por el procedimiento empleado para levantarlo, la suscripción nacional. A pesar de la tradición histórica del monumento ecuestre, es apreciable la incidencia del realismo, tanto en la posición del caballo y la pose del jinete, como en los relieves, que evocan con fidelidad *La entrada en Oporto en 1847*, en ayuda de la reina María Gloria, y *La batalla de Montemuro* donde el general Concha cayó herido. En aras de su completa comprensión hay que recordar la existencia de pinturas coetáneas con similares motivos, como la de Joaquín Agrasot (Palacio del Senado) y la de Eugenio Álvarez Dumont (Museo Municipal de Madrid), que fueron expuestas en la Nacional de 1884, así como su tumba, diseñada por Mélida, para el Panteón de Hombres Ilustres, en Atocha. Puede decirse que el marqués del Duero es el primer mártir de la Restauración.

El otro gran monumento ecuestre, estrictamente contemporáneo, es el dedicado a *Espartero*, obra de Pablo Gibert, cuyo sentido escenográfico, de carácter procesional, en la calle de Alcalá, le proporciona una gran vistosidad, testimonio de la importancia que se le concedió. El príncipe de Vergara, fallecido en 1879, cuando llevaba tiempo alejado de la política, representa, ante todo, el símbolo de la pacificación. El pedestal posee sendos relieves que recuerdan otras tantas gestas: *La batalla del Puente de Bolueta* y *El abrazo de Vergara*, que se dio en 1839 con el carlista Maroto.

A continuación cabe referirse a los realizados por el entonces emergente escultor Mariano Benlliure para el Ejército, que contribuyeron a escenificar la imagen del poder militar en la ciudad. Parece fuera de toda duda la coincidencia de gustos entre el modo de representación plástica del escultor valenciano y los ideales estéticos de los militares. Existió una auténtica sintonía entre ambos, favorecida por la importancia de lo militar en la Restauración y la general fascinación de los militares por lo escultórico y monumental.

Aunque el primer monumento de Benlliure en Madrid es el dedicado a *Bárbara de Braganza*, la estatua de la reina no puede considerarse sino como la pareja de la de su esposo Fernando VI, obra de Oliveri, en la plaza de las Salesas, de la que no puede extraerse ninguna conclusión sobre un significado conmemorativo en relación con el personaje. En realidad, el primero de envergadura es el dedicado al *Teniente Ruiz*, de 1891. Realizado por suscripción entre el Ejército, a través de una comisión presidida por Martínez Campos, toma como modelo el del *Mariscal Ney*, de Rude, en París, sobre todo en la pose enfervorizada del personaje, aunque es mucho más realista en los detalles. Dedicado a uno de los personajes míticos de la gesta del Dos de Mayo, cobra una importancia singular el pedestal, con la representación de elementos aparentemente abandonados casualmente, como la bandera, en un esfuerzo por acabar con los límites del pedestal. Asimismo, posee dos relieves, *Combate en el parque de Monteleón* y *El traslado tras caer herido*, que, a diferencia de los casos anteriores, no tratan de parecer escenas insertas, sino que se curvan para adaptarse al marco, en una concepción unitaria del monumento.

Poco después se inaugura otro monumento de Benlliure dedicado a otro soldado, en este caso, del siglo XVI, *Álvaro de Bazán*, levantado por acuerdo municipal, aprovechando el Tercer Centenario de la muerte del marqués de Santa Cruz.

De 1892 es el monumento al *General Cassola*, erigido por suscripción pública entre los oficiales. El personaje, que lleva en la mano el proyecto de ley constitucional del Ejército y fue ministro de la Guerra con Sagasta, ha sido representado con rasgos muy realistas, como la apariencia física o las arrugas del uniforme, aspectos generalmente descuidados en la escultura pública.

También iniciativa militar, pues fue promovido por el general Pavía, es el monumento de Benlliure dedicado a la reina *María Cristina de Borbón*, terminado en 1893. Exalta la figura de una mujer, que fue Regente del Reino (al igual que María Cristina de Habsburgo en aquellos años), de modo que contribuye a asociar históricamente monarquía, mujer, liberalismo y progreso, como nos dan cuenta las inscripciones del pedestal (Conservatorio de Música, Decreto de Amnistía, Ministerio de Fomento, Estatuto de 1834, Ciencias, Artes y Oficios, Convención de Vergara, Universidades del Reino) o, específicamente, los dos

relieves (adaptados al pedestal-columna, como en el monumento al *Teniente Ruiz*), que representan *La firma del Estatuto* y *El abrazo de Vergara*. Singular relevancia representativa tiene la figura en mármol de la Historia: desde un punto de vista iconográfico, consituye una referencia a la narración del pasado como verdad inapelable; desde el punto de vista formal, es una referencia visual situada a la altura del paseante, que nos invita a mirar al personaje conmemorado.

LOS POLÍTICOS MODERNOS

Aunque en Madrid existía el polémico antecedente de Mendizábal, los políticos modernos empezaron a ser sistemáticamente elevados a los pedestales en los años finales del siglo XIX. Por eso, los dos que se levantan hacia 1900, el de *Claudio Moyano* y el de *Cánovas del Castillo*, suponen sendos eslabones de gran trascendencia en la equiparación del profesional de la política con el héroe antiguo.

El de *Claudio Moyano*, figura de la política moderada, ministro de Fomento, fallecido en 1890, y autor de la Ley de Instrucción Pública que lleva su nombre, es obra de Agustín Querol. Erigido por el Magisterio Español sobre un alto pedestal, la estatua tiene más solemnidad y nobleza que las de Benlliure, aunque también menos personalidad. En el relieve de pedestal se reproduce un aula con varios escolares sin maestro, en cuyo lugar hay un ángel, que representa la Sabiduría.

De mucha más envergadura y pretensiones es el monumento a *Cánovas del Castillo*, obra del escultor Joaquín Bilbao y del arquitecto José Grases, que fue inaugurado el 1 de enero de 1901. Asesinado en 1897, Cánovas, que fue el gran personaje de la Restauración, encarna la abnegada misión del político: si los elementos arquitectónicos de Grases sugieren una carrera truncada en lo más alto de la misma, las esculturas de Bilbao —la Historia y la Fama— le arrojan en la gloria definitiva. El político, que es lo mejor del conjunto, está representado como sacado de su circunstancia: sigue siendo el orador parlamentario ante un auditorio supuesto, frente al contenido clasicismo intemporal de décadas anteriores.

OTROS MONUMENTOS

Un caso no equiparable a los anteriores, en cuanto que su construcción no emana del poder político o militar, a pesar de su importancia visual y grandes dimensiones, es el monumento a *Colón*, cuyo historicista pedestal, que es la parte más representativa del mismo, es obra de Arturo Mélida, mientras la esta-

tua del Almirante que lo corona fue ideada por Jerónimo Suñol. Es un monumento singular por varias razones: en primer lugar, por su mecanismo de financiación y propósito, ya que fue erigido por los Títulos del Reino para conmemorar el enlace matrimonial del rey Alfonso XII con su prima María de las Mercedes, de modo que se encuadra dentro de la recuperación historicista de la Corte, en el marco de la fascinación que algunos nobles tenían por el papel jugado antaño por ellos en relación con la Corona.

Pero, sobre todo, es singular por su tipología, única en Madrid, obra de un arquitecto-diseñador como Mélida, cuyo arqueologismo gótico constituye una especie de fragmento de nostálgico pasado en medio de la ciudad moderna, dada la importancia concedida a los relieves, *La reina Isabel entrega las joyas a Colón*, *La virgen protege la empresa de Colón*, *Colón con fray Diego de Deza* y la *Alegoría del descubrimiento*, que, por otra parte, quedan a la altura del paseante, de modo que puede establecer con ellos una relación visual próxima. Lo que en definitiva importa, en cualquier caso, es su carácter de hito, que rompe con la tradicional idea del pedestal como mero soporte, hasta el punto de que la escultura de Colón es casi subsidiaria. Resulta fundamental para su interpretación perceptiva recordar su ubicación original, en un cruce de calles, donde confluyen el paseo de la Castellana, el de Recoletos y las calles de Goya y Génova, cuya silueta destacaba por encima de los edificios colindantes, con los que existía una relación armónica. La reja que lo circundaba lo preservaba simbólicamente del entorno, como un marco que indicaba el respetable espacio en el que se erigía, lejos de parecer un elemento más del mobiliario urbano, perfectamente prescindible. El monumento es singular, también, por el hecho de haber carecido de inauguración solemne: no sólo murió la reina cuyos esponsales pretendían conmemorarse, sino también el rey.

También son singulares, por las condiciones de su promoción y las actividades financieras a que se dedicaron los personajes conmemorados, los desaparecidos monumentos —sólo quedan las estatuas de los personajes enmarcando la entrada de la sede principal de la Caja de Madrid, en una función de custodios que nunca tuvieron— de *Francisco Piquer* y el *Marqués de Pontejos*. Realizadas ambas por concurso en 1889 y promovidas por la Caja de Ahorros, la figura de *Francisco Piquer*, obra de José Alcoverro, recuerda al promotor del Monte de Piedad, y la del *Marqués de Pontejos*, de Medardo Sanmartí, al de la Caja de Ahorros. Los atributos iconográficos de éste, alusivos al progreso económico —haz de trigo, yunque y hucha— son curiosas interpretaciones broncíneas de elementos reales.

Por último, queda referirse al monumento dedicado a *Velázquez*, obra de Aniceto Marinas, sobre un pedestal de Vicente Lampérez, situado ante la entrada principal del Museo del Prado, que fue levantado con motivo del Tercer

Centenario del nacimiento del pintor sevillano, e inaugurado el 14 de junio de 1899. Iconográficamente es una gran novedad que el pintor aparezca sentado, elección seguramente motivada por el lugar, con objeto de no interrumpir la visión de la fachada de Villanueva, pero también por la moda realista, que favorece las posturas casuales, como la sedente. El modelo en yeso se había expuesto en la Nacional de 1899, donde obtuvo críticas dispares. Mientras para algunos críticos conservadores no refleja al verdadero Velázquez, la mayoría lo aclamó con grandes elogios. A Mérida, en *La Ilustración Española y Americana* (1899, nº XXII, p. 370), llega a evocarle las propias pinturas del artista, y escribe que es «un conjunto pintoresco, que se contempla con gusto; al aire de la figura le ha impreso algo de esa ligereza que nos pasma en los cuadros del retratado». Es probable que ni el más erudito de los visitantes del Museo se haga hoy una reflexión similar, pero la sugerencia invita a recordar cuán compleja era la antigua percepción estética de las estatuas, perdida para siempre en un mundo más preocupado por las señalizaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZTÁN, F., *Monumentos de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1959.
- BRU ROMO, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971.
- CABEZÓN PÉREZ, M. P. (dir.): *Benlliure y el Museo del Ejército*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1998 (Cat. Exp.).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Universidad, 1996.
- PARDO CANALIS, E., *Escultores del siglo XIX*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1951.
- REYERO, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
- RINCÓN LAZCANO, J., *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1909.
- SALVADOR, M. S., *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, 1990.



A. Solá, *Daoíz y Velarde*.



A. Solá, *Cervantes*.



A. Aleu, *Marqués del Duero*.



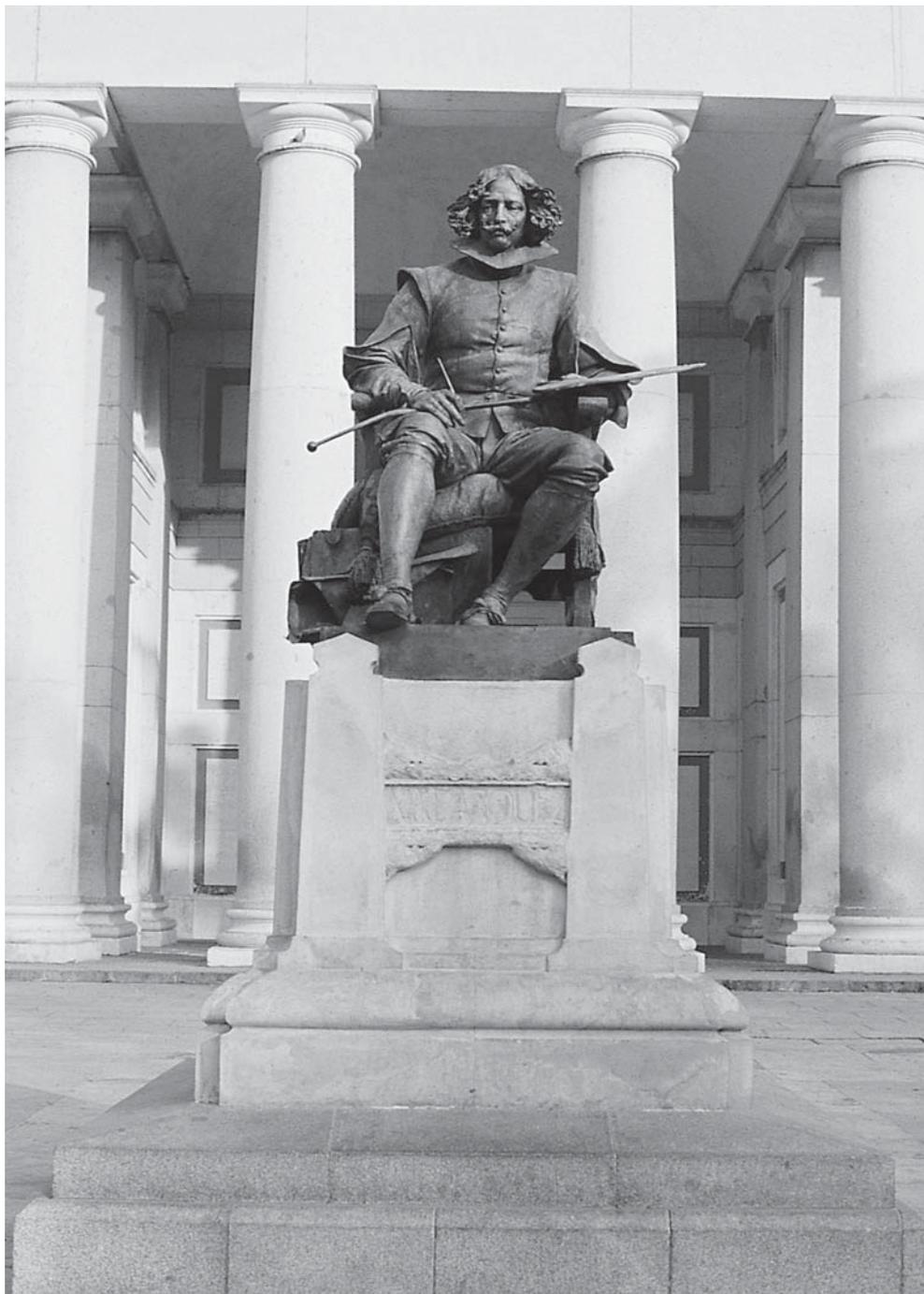
M. Benlliure, *General Cassola*.



A. Mérida, Colón con Fray Diego de Deza.



M. Sanmartí, *El Marqués de Pontejos*.



A. Marín, *Velázquez*.



M. Oms, Isabel la Católica, el Gran Capitán y Mendoza.



J. J. Figueras, *Calderón de la Barca*.



R. Bellver, *El ángel caído*.

LA ESCULTURA PÚBLICA EN VALENCIA Y LOS ARTISTAS VALENCIANOS

RAFAEL GIL SALINAS

INTRODUCCIÓN

Entendemos por monumento toda obra con carácter público de arquitectura, escultura o grabado realizada para perpetuar el recuerdo de una persona o hecho notable, a la cual se le supone un mérito excepcional que, por lo general, toma bajo su protección el Estado.

El término monumento procede del latín *monumentum*, que deriva del verbo *monere* cuyo significado es el de advertir. Por lo tanto, todo monumento debería cumplir con la finalidad de orientar, alertar, hacer saber algo que se ha perdido o que puede haberse olvidado. Hay, efectivamente, monumentos que se elevan en el presente con la intención de preservar la memoria o bien, con la función de producir memoria, es decir, para recordar el momento o para olvidar hechos ingratos de la historia reciente. Y así como hay un arte para poder recordar, que se llama nemotecnia, no se ha concebido, por el momento, ningún arte para olvidar, por lo que la civilización, a lo largo de toda su historia para olvidar un recuerdo ha erigido otros referentes que eclipsan la memoria de aquello que se exaltó en un tiempo determinado.

En la actualidad estas pautas han caído en desuso, se tiende a la construcción de esculturas abstractas y, mediante ellas, se rememoran diferentes acontecimientos, sin que se pueda observar una clara relación entre la forma y el recuerdo que evocan, ni reconocer las razones que han conducido a su erección. En Estados Unidos, en Alemania, en Francia, en Italia o en España han proliferado numerosos monumentos abstractos, sin que ninguno de ellos guarde relación con el suceso que motivó su ejecución. Los monumentos que ahora se realizan tienden a la máxima simpleza cromática y formal. Así, por ejemplo, «el monumento que se dedicó en Washington a los muertos en Vietnam (1982) que diseñó Maya Lin's (fue) acusado entonces de racista porque era en piedra negra, de machista porque evocaba una flecha fálica, de espectral porque su racionalismo llevado al extremo podía llevar al horror. Un monumento

al holocausto proyectado por Peter Eisenman en Berlín, originalmente concebido junto a Richard Serra, consiste en un territorio habitado por pilares de hormigón, como meros mojones. Y otro más, memorizando el exterminio judío, se levantó en Viena, bajo la idea de Rachel Whiteread, se concreta en una carcasa con forma de huevo y estantes para libros¹. El ejemplo más reciente de la desmaterialización de los monumentos lo hemos podido comprobar en el lugar que ocupaban las Torres Gemelas de Nueva York, donde como homenaje a las víctimas de aquel atentado terrorista, se han instalado tan sólo dos haces de luz, intangibles, etéreos, sin relación clara con el significante de la catástrofe humana que allí tuvo lugar. En este sentido, pues, ¿conducen estas distintas soluciones a una preservación del recuerdo? o, mejor, ¿la inexistencia de una correlación entre forma y significado consigue perpetuar en la memoria colectiva la razón que ha motivado llevar a levantar determinados monumentos?

Por otra parte, han proliferado en el entorno urbano las obras con una función meramente ornamental, que no alude a ningún acontecimiento memorable, a ninguna efeméride destacable. Así, observamos una tendencia a olvidar la historia de la ciudad. Los monumentos contemporáneos son percibidos por la población desprotegidos de cualquier recuerdo, de cualquier evocación, de manera que los ciudadanos desconocen cuál es la razón de su objeto, cuál es su significado y qué finalidad se pretende con su erección. Dicho en otros términos, las obras escultóricas urbanas contemporáneas han ido perdiendo su razón de ser o, al menos, se presentan como monumentos sin un significado claro.

A diferencia de ello, en el pasado, la escultura pública gozó de alta popularidad porque en los monumentos que se levantaban los ciudadanos se reconocían a través de lo que las obras escenificaban o representaban, admiraban a sus héroes, podían contemplar su pasado más reciente, o bien, les hacía pensar sobre acontecimientos históricos con los que se identificaban. Hasta tal punto los habitantes de las ciudades se implicaban en el espacio cívico que contribuían de distintas formas en la determinación del ornato urbano. Se podría llegar a afirmar que, en el siglo XIX, comenzó a manifestarse un amplio proceso de socialización de la vida en las ciudades, de participación activa de los ciudadanos, que tuvo en la ornamentación urbana con obras escultóricas uno de sus principales motores. Pero, veamos cómo llegó a generarse este proceso en la ciudad de Valencia².

¹ V. Verdú, «El arte de recordar, el arte de olvidar. Monumentos que no tienen memoria», *El País*, Madrid, 20 de enero de 2002.

² Las principales ideas expuestas en este curso se han expresado en Rafael Gil y Carmen Palacios, *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2000.

LOS INICIOS DE LA ESCULTURA PÚBLICA EN VALENCIA

A finales del siglo XVI el paso por la ciudad de Valencia del río Guadalaviar obligó a crear un trazado de pretilos y puentes que comunicasen la ciudad amurallada medieval con el extrarradio. Estos cinco puentes conducían a las principales puertas de acceso a la ciudad. Las primeras muestras en piedra de escultura pública urbana en Valencia datan del siglo XVII, y se localizaron precisamente sobre esos pretilos y puentes. Fue a iniciativa de los jurados de la ciudad dotar con imágenes de contenido religioso los puentes y las puertas de la ciudad. Entre los principales santos destacaron las imágenes de *San Pedro Nolasco*, *San Pedro Pascual*, *San Vicente Ferrer* (fig. 1), *San Vicente Mártir*, *San Juan Bautista*, *San Pascual Bailón*, *San Luis Obispo*, *San Luis Beltrán*, *Santo Tomás de Villanueva*, *San Bernardo*, además de la *Virgen de los Desamparados* o la *Virgen de la Merced*.

Esta costumbre de que imágenes religiosas presidiesen grandes obras públicas hay que relacionarla con el elevado sentimiento religioso de su tiempo, así como con la importancia que la Iglesia había alcanzado en esa época y con la idea de que esas imágenes religiosas podían cumplir la función simbólica de proteger o salvaguardar la ciudad que, en un sentido profano, alcanzaban un valor mágico, profiláctico, de preservación de los malos espíritus. El mármol de las canteras de Génova era el material al que recurrían cuando se quería dotar a la escultura de una mayor relevancia respecto del resto de los monumentos públicos. Muchas de estas esculturas fueron terminadas policromadas, al menos en sus partes más destacadas, o bien, fueron concebidas con algunos elementos metálicos añadidos y unidos a la piedra: hierro, bronce o latón, especialmente utilizados para las coronas o nimbos, cruces, signos alegóricos de martirio, etc. Además, fue muy frecuente que estas esculturas fueran erigidas bajo casilicios, para preservarlas de las inclemencias climatológicas y concederle mayor aparato, considerándose así, escultura y casilicio, como un todo³.

Hasta alcanzar la segunda mitad del siglo XIX la mayoría de las obras de la escultura pública valenciana representaron asuntos religiosos. Sólo a partir de este momento comenzaron a aparecer obras de género profano e incluso mitológico, figuras de la historia valenciana pasada y reciente, además de artistas, escritores, héroes y científicos.

³ Sobre los pretilos y puentes valencianos en el siglo XVII, véase F. Pingarrón, *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia, 1998, pp. 41-66.

LA ESCULTURA PÚBLICA VALENCIANA EN EL SIGLO XIX

La escultura pública sirvió, desde mediados del siglo XIX, como una forma de otorgar reconocimiento a aquellas figuras de la historia de la ciudad que habían dejado una huella decisiva por sus acciones o por sus pensamientos, con cuya reproducción se les tributaba homenaje. Este cambio de orientación tuvo que ver, indudablemente, con el importante desarrollo que, desde el punto de vista urbanístico, comenzó a manifestarse a mediados del siglo XIX en la ciudad de Valencia. El crecimiento considerable de su población obligó a crear la regulación y trazado de avenidas y grandes vías urbanas. Además, se reclamaron mejoras urbanas que hicieran más habitable la ciudad, más cómoda, más higiénica y que prestigiara a sus ciudadanos. Para ello se tomó como ejemplo el modelo de política de ensanches urbanos que ya se había realizado en Madrid. En 1851 comenzó el derribo de la antigua muralla junto a la plaza de toros para construir la puerta de comunicación del ferrocarril con la estación de Valencia. Se inició la construcción de aceras, adoquinado y nivelado en las principales vías de la ciudad, así como aparecieron las primeras fuentes y lámparas de gas. Sin embargo, una de las principales mejoras de la ciudad fue la de la canalización del agua potable. De este modo aparecieron numerosas fuentes en distintos enclaves públicos, algunas monumentales, otras de adorno y, las más numerosas, de pilón⁴.

Esta nueva estructura urbana determinó la introducción de elementos decorativos señeros de la ciudad de carácter escultórico. En este sentido la escultura pública sirvió para amueblar, embellecer o dar entidad a plazas, jardines, parques, centro urbano, o barrios periféricos. Por su localización en lugares emblemáticos de la ciudad, las esculturas llegaron a convertirse en hitos que caracterizaron y definieron el espacio urbano, en una referencia que contribuyó a formar la idea de la ciudad y a que el recuerdo de ésta persistiese en la memoria de sus habitantes y visitantes, en expresión política, social y cultural de la misma historia de la ciudad.

Desde tiempos de Isabel II hasta el reinado de Alfonso XIII la representatividad urbana a través de conjuntos monumentales escultóricos se fue consolidando como una forma de afirmación de los valores cívicos a través de la recuperación de figuras significativas de la ciudad, bien de su pasado más próximo, como de personajes de su historia más lejana.

⁴ La conducción del agua potable a la ciudad de Valencia ha sido estudiada por A. Ferrer González, «La construcción de aguas potables en Valencia: ¿servicio público o negocio privado?», *Saitabi*, vol. extr., Valencia, Facultat de Geografia i Història, 1996, pp. 225-250.

Así, bajo el reinado de Isabel II (1833-1868), el municipio valenciano decidió levantar esculturas en honor al arzobispo *Mariano Liñán* (1846), a los pintores *Vicente López y Portaña* (1855) y *Joan de Joanes* (1856) y al rey *Jaume I* (1861). Naturalmente, estos proyectos no siempre llegaron a ejecutarse en el momento y, hasta bastantes décadas posteriores, no vieron la luz pública.

Reinando Alfonso XII (1874-1885) se llevaron a cabo las esculturas monumentales del humanista *Luis Vives* (1879), de *Fray Juan Gilibert Jofré* (1885) y del *Marqués de Campo* (1885). Pero no fue solamente el Ayuntamiento de Valencia quien formalizó encargos de esculturas, sino que instituciones como la Universidad de Valencia, corporaciones como el Ateneo Científico, Literario y Artístico, o sociedades como Lo Rat-Penat convocaron concursos públicos de estatuas y monumentos dedicados a figuras tan relevantes como el erudito *Luis Vives* o el pintor *José de Ribera*.

Durante la regencia de María Cristina (1885-1902) se propusieron monumentos como el destinado al héroe *José Romeu* (1888), fusilado por los franceses en 1812, al *Cid Campeador* (1889), al escritor *Eduardo Escalante* (1889) o al *Palleter* (1901), patriota que armó a Valencia contra los franceses en la guerra de Independencia. Estos proyectos se inauguraron a mediados del siglo XX.

En el reinado de Alfonso XIII (1902-1923) se amplió cuantitativamente las esculturas monumentales en el espacio urbano valenciano. En este periodo las distintas corporaciones municipales decidieron honrar la memoria de diferentes científicos, escritores y, por encima de todos ellos, de artistas locales, destacando los pintores más afamados del momento. Así, se proyectaron las esculturas del botánico *Antonio José de Cavanilles* (1905) y del escritor *Miguel de Cervantes* (1905), del músico *Salvador Giner* (1911), de *Teodoro Llorente* (1911), de los pintores *Antonio Muñoz Degraín* (1915), *Francisco Domingo Marqués* (1918), *Ignacio Pinazo Camarlench* (1918), de *José Benlliure Ortiz* (1919), de *Joaquín Agrasot* (1919), además de *Luis de Santángel* (1920), ilustre valenciano que contribuyó a que fuese posible el descubrimiento de América aportando su peculio particular a los gastos de la expedición de Cristóbal Colón, y del pediatra *Ramón Gómez Ferrer* (1920). A medida que nos acercamos a la contemporaneidad la escultura pública muestra evidentes signos de su utilización como claros referentes ideológicos.

Como no podía ser de otra forma, los principales escultores, autores de estos magnos conjuntos escultóricos, fueron de origen valenciano. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara en 1754 y, posteriormente, la de San Carlos en 1763 reguló los estudios de escultura. En las clases se copiaban yesos (réplicas de célebres esculturas de la Antigüedad, como el grupo del *Laocoonte*, el *Apolo de Belvedere*, la *Venus de Médicis*, el *gladiador Borghese*, *Apolino*, *Castor y Polux*, el *toro Farnesio*, etc.) u otra clase de mode-

los plásticos, modelos naturales, o figuras anatómicas⁵. La formación de los escultores valencianos hasta mediados del siglo XIX estuvo marcada, pues, por una predominante tendencia hacia el clasicismo. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo, los escultores, los artistas valencianos en general, comenzaron a viajar a Madrid, Barcelona, Roma o París para completar su formación pensionados por la Diputación Provincial o con otras ayudas institucionales. La perspectiva de la escultura valenciana, sin duda, varió a partir del conocimiento y el intercambio cultural que el viaje artístico significó para los escultores valencianos. Además, desde este momento los artistas valencianos empezaron a participar en los concursos y exposiciones que se celebraban fuera de Valencia (fig. 2). Así fue como la escultura y los escultores valencianos comenzaron a ser conocidos y reconocidos más allá del marco territorial propio.

Si bien es cierto que en Valencia se encuentran obras escultóricas notables de artistas foráneos como el genovés Giacomo Antonio Ponzanelli o el catalán Agapito Vallmitjana (1833-1905), por lo general, el Ayuntamiento de la ciudad contrató sus obras a escultores valencianos. Así, forman parte del ornato urbano de la ciudad de Valencia obras de los artistas de la talla de José Piquer Duart (1806-1871), José Aixà Íñigo (1844-1920), Mariano Benlliure Gil (1862-1947), Emilio Calandín Calandín (1870-1919), Ignacio Pinazo Martínez (1883-1970), José Capuz Mamano (1884-1964), Francisco Marco Díaz-Pintado (1887-1980) o Carmelo Vicent Suria (1890-1957) entre otros.

A diferencia de los pintores, los escultores contaron con una serie de limitaciones que imponía la propia técnica. Solían trabajar con arcilla o yeso, exhibiendo sus obras sobre estos soportes en pequeño formato. Cuando la obra era aceptada en el concurso público o por el cliente, entonces se pasaba al material definitivo, mármol o bronce generalmente, en el formato exigido. El elevado precio de estos materiales y la inseguridad de contar con la aprobación del proyecto les obligó a exhibir sus modelos en materiales más dúctiles y económicos. Por esta razón, no es extraño que surgieran en Valencia distintas empresas de fundición como la *Fundición Primitiva Valenciana* o *La Maquinista Valenciana*⁶.

⁵ Los estudios más amplios sobre la Academia de San Carlos han sido realizados por F.M. Garín Ortiz de Taranco, *La Academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, 1993, y S. Aldana Fernández, *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*, Valencia, 1998.

⁶ Sobre La Maquinista Valenciana véase *De l'ofici a la fàbrica. Una familia industrial valenciana en el canvi de segle. «La Maquinista Valenciana»*, maig-juny, Sala de la Muralla, Col·legi Major Rector Peset, Valencia, Universitat de València, 2000.

Pero, no debe olvidarse que el éxito de las esculturas públicas en la ciudad de Valencia, se debió, también en parte, no sólo al hecho de la pericia del escultor, o a la calidad de los materiales, ni tan siquiera a la técnica empleada, sino a la apreciación y reconocimiento por parte de la ciudadanía. En este sentido cabría advertir que los ciudadanos valencianos participaron activamente en la ornamentación de la ciudad. La contribución ciudadana se concretó en la intervención en suscripciones populares, en rifas o en cuantas actividades se organizaron para recaudar fondos para costear la elevación de monumentos. La sociedad valenciana adquiría así un grado alto de implicación en los proyectos de ornamentación de la ciudad, asumiéndolos como propios y, en consecuencia, respetándolos. Un signo claro de la modernidad que, sin embargo, no se perpetuó a lo largo del siglo XX.

ALGUNOS EJEMPLOS DE CONJUNTOS MONUMENTALES VALENCIANOS DEL SIGLO XIX

Para comprender mejor todo el proceso que se ha señalado, veamos un ejemplo representativo de la escultura monumental valenciana ejecutados en el reinado de Isabel II, bajo el gobierno de Alfonso XII, durante la regencia de María Cristina y del reinado de Alfonso XIII.

Monumento a Jaume I

La exaltación patriótica de personajes históricos de relevancia para la ciudad de Valencia ha sido uno de los principales ejes sobre los que ha girado la estatuaria pública. En la escultura histórica valenciana, a estos personajes se les ha caracterizado como verdaderos protagonistas, es decir, de forma individualizada, sin complementos ornamentales, ni conexión con ningún hecho acontecido.

A finales de 1861 el consistorio valenciano propuso realizar una fuente adornada con estatuas. El proyecto recayó en el escultor valenciano José Piquer Duart. Se trataba de una escultura ecuestre del rey Jaume I adornada con las figuras de los cuatro ríos principales del antiguo reino y con cuatro caballos marinos, además de bajorrelieves y escudos de armas que habrían de colocarse sobre el pedestal del grupo principal. Se desconocía si la fundición de este conjunto debía ser en hierro o en bronce, pero sí estaba claro que los bajorrelieves debían realizarse en mármol de Carrara. No obstante, la corporación municipal suspendió el encargo.

En 1875 un grupo de redactores y amigos del diario *Las Provincias* retomó esta idea con el fin de conmemorar el sexto centenario de la muerte del conquistador. El Ayuntamiento de la ciudad nombró una subcomisión a la que encargó formular una propuesta con el ánimo expreso de que fuese sufragada

mediante suscripción popular. Se determinó finalmente que la estatua ecuestre de Jaume I se realizase en bronce y se estimó el coste total del monumento de quince a veinte mil duros. Con el fin de recabar los fondos necesarios para la erección de esta obra, la Junta creada a tal efecto, acordó realizar una rifa o tómbola durante cada feria de julio hasta lograr reunir el monto total. Apenas se recaudó dinero alguno mediante la suscripción popular, aproximadamente una tercera parte con las rifas anuales. Por ello, el ayuntamiento se comprometió a asignar en torno a tres mil duros anuales al proyecto. Pero el incumplimiento institucional hizo que se demorase la obra.

Para avivar el entusiasmo de los valencianos por este proyecto, se decidió realizar el pedestal. Su construcción se llevó a cabo en 1878 y alcanzó una altura de siete metros y medio. Se optó por mármol negro de Villamarchante.

Al año siguiente se convocó un concurso público para la presentación de bocetos de la estatua ecuestre. Los participantes exhibieron sus proyectos en los salones de la Lonja. Entre los escultores se encontraban Felipe Farinós, Luis Gilabert, José Aixa o Francisco Santigosa. Pero como la calidad de los trabajos no contó con garantías suficientes para la aprobación de la Comisión, el concurso fue declarado desierto, lo que provocó malestar entre los artistas valencianos. Descontento que se incrementaría cuando conocieron el origen y el nombre del escultor seleccionado para dicha empresa.

En 1882 la Comisión decidió encargar a un reconocido escultor la ejecución de la estatua ecuestre del rey Jaume I, decantándose entonces por los hermanos Agapito y Venancio Vallmitjana, dos de los más afamados escultores españoles de la época. Los artistas se comprometieron a concluir en dos años el modelo en madera para ser fundido en bronce, cuyo tamaño debía ser «vez y media del natural». El precio de la obra se estimó en diez mil duros. Al poco tiempo de haber comenzado con el encargo, Venancio Vallmitjana renunció a acometer este trabajo. De esta forma Agapito tuvo que hacer frente solo al proyecto. La Comisión propuso al escultor que debía mostrar la figura del rey «en ademán pacificador y de padre», «en actitud de protección a Valencia».

En noviembre de 1884 el escultor había concluido el modelo en yeso, que fue expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 3). Posteriormente el artista acometió el traslado a madera de la imagen en yeso. Dada la complejidad técnica del proceso, Vallmitjana buscó un nuevo estudio, más amplio, que le permitiera trabajar con holgura con tablones de pino, esta tarea le llevó algo más de un año. Por último quedaba por realizar la fase de fundición, para ello se solicitó al rey broncees procedentes de arsenales en desuso. El monarca accedió a facilitar una serie de cinco cañones y un obús de bronce y cobre que fueron almacenados en los talleres de fundición de *La Maquinista Valenciana*, empresa encargada de llevar a cabo la fundición de la pieza. En el contrato fir-

mado con la fundición valenciana se especificaban aspectos tales como: que la aleación debía ser de cobre, zinc, estaño y plomo y que la plancha metálica no debía tener un grosor inferior a los diez milímetros (fig. 4).

Para trasladar por ferrocarril la escultura de madera de Barcelona a Valencia, fue necesario seccionarla en diferentes partes, ya que de una sola pieza su tamaño era superior a la altura de los túneles por los que discurría el trazado de la vía férrea. La obra fue dividida en: cuerpo del jinete, cabeza del caballo y el plinto sobre el que se soportaba el animal.

El trabajo de fundición les llevó dos años, durante los cuales el procedimiento consistió en la fundición de pequeñas piezas, mientras que para las de gran formato hubo de ser construido un horno idóneo. Se soldaron todas las piezas, se pulieron y perfeccionaron. El día 31 de diciembre de 1890 a las nueve de la noche la estatua fue conducida a su emplazamiento público definitivo. Para su traslado la escultura se ancló sobre una plataforma de madera con pequeñas ruedas de hierro. Un piquete de caballería despejó el camino, y guardias civiles y municipales velaron por el control de posibles aglomeraciones. Sobre las dos de la mañana la obra llegó al andén del parterre frente a intendencia militar. Su peso de 11.500 kilogramos obligó a montar una compleja estructura formada por un caballete con dos vigas de movila de 14 metros de longitud apoyadas en zapatas de fundición, cuatro tornos, dos a cada lado, sostuvieron el caballete y otros dos, mediante fuertes cables, levantaron la estatua (fig. 5). A la una de la tarde, la imagen de Jaime I quedó sobre el pedestal.

El 20 de julio de 1891, coincidiendo con la feria, se inauguró el monumento. Se organizó una procesión cívica integrada por todos los gremios, sociedades, escuelas públicas, corporaciones, cuerpos militares y las academias de Medicina y Bellas Artes, que partió del ayuntamiento a las cinco de la tarde. A su llegada se descubrió el monumento, quedando oficialmente inaugurado tras los sones de la Marcha Real y el disparo de veintidós cañonazos desde la Ciudadela (fig. 6).

Monumento al Marqués de Campo

Pero también han ocupado un espacio importante en la estatuaria pública valenciana la representación de personalidades contemporáneas, protagonistas de cambios urbanísticos, sociales o de cualquier índole.

En 1884 la ciudad de Valencia pensó en rendir homenaje a uno de sus más ilustres ciudadanos, José Campo Pérez (1814-1889), banquero valenciano y alcalde de la ciudad, promotor del alumbrado público por medio de gas, del adoquinado de las calles céntricas, de la constitución de la Sociedad de Conducción de Aguas Potables, de la instalación de las primeras fuentes públicas, artífice del primer ferrocarril valenciano Grao-Valencia-Xàtiva, de la crea-

ción de importantes líneas de navegación y fundador de numerosos establecimientos de beneficencia (fig. 7). Todos estos méritos y su intervención en el pronunciamiento de Sagunto se vieron recompensados por parte del rey Alfonso XII con la concesión del título de Marqués de Campo.

Se creyó oportuno que se levantase un monumento con la efigie del marqués, y se pensó en el afamado escultor Mariano Benlliure como artífice de dicho proyecto. Se encargó la fundición en bronce a *La Maquinista Valenciana*, empresa que, por otro lado, se ofreció a realizar su trabajo gratuitamente. La financiación de esta obra se realizó por medio de suscripciones públicas que organizaron el Ateneo Mercantil y el Ateneo Casino Obrero.

La obra fue concebida en el taller romano de vía Margutta del artista valenciano Mariano Benlliure. Al marqués se le representó con la cabeza descubierta, vistiendo levita, y señalando con la mano derecha las obras que simbolizan los logros de su vida y que figuran a los pies del monumento: «El ferrocarril», se representó por un hombre apoyado sobre una rueda de locomotora (fig. 8); «La navegación o la marina», con una matrona sobre un timón (fig. 9); «El gas», por un joven portador de un mechero (fig. 10). Y al pie del pedestal, «la Caridad», con una monja enseñando a leer a tres niños. La religiosa tiene sobre su falda un cartapacio y, en la mano derecha, un punzón para señalar las letras. A un lado, una niña reclinada elegantemente vestida y, al otro lado, dos niños harapientos. Por deseo del efigiado, el rostro de la monja procede de las facciones de Rosalía Rey, esposa del marqués, y uno de los niños que la acompañan, los rasgos fisionómicos de José María Luis Bruna, su hijo adoptivo (fig. 11).

Las imágenes que representaban a «la marina o la navegación» y «el ferrocarril», fueron presentadas a la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1890. Con «la marina» obtuvo la primera medalla de dicha Exposición.

En 1905, tras largas vicisitudes, se propuso que el monumento se levantara en el centro del nuevo jardín de la plaza de Emilio Castelar (actual plaza del Ayuntamiento), sobre un pedestal en piedra de Borriol diseñado por el propio Mariano Benlliure. Su instalación definitiva fue en 1911. Pero, sin embargo, en 1933 se trasladó de su emplazamiento original a la plaza de Cánovas del Castillo, al comienzo de una de las grandes vías de la ciudad, donde ha permanecido hasta la actualidad.

El Palleter

Otro de los aspectos que recoge la estatuaria pública valenciana es el que hace referencia a los héroes locales que, por lo general, tuvieron su momento

de gloria durante la guerra de Independencia. La representación de héroes locales ha estimulado el sentido patriótico, cívico y ha ensalzado el espíritu colectivo del pueblo valenciano. Figuras anónimas, o de las que la colectividad ha perdido su verdadera génesis, pero con las que el ciudadano ha tendido a identificarse.

Éste es el caso, por ejemplo, de la escultura que representa a Vicente Doménech, *El Palleter*, obra realizada en 1900 por el escultor valenciano Emilio Calandín. Esta escultura perpetuaba al héroe local conocido como «el palleter», quien personificó el arranque patriótico que armó a Valencia contra el francés, cuando se confirmó la abdicación del rey Fernando VII a favor de Bonaparte. Vicente Doménech fue un vendedor de pajuelas (cañas impregnadas de azufre que se utilizaban para encender la lumbre), de ahí su apodo de «el palleter», quien en un momento de la contienda bélica contra el invasor francés en 1808, descarnó su faja y enarbolándola a modo de bandera la ató a una caña como si fuera un mástil, y lanzó proclamas a favor de Fernando VII, y en contra de Bonaparte, atreviéndose el solo a declarar la guerra a Napoleón. Este acto de insurrección popular permaneció vivo en la memoria colectiva del pueblo valenciano como un ejemplo de patriotismo, de fidelidad a la corona, y de valor frente a la fuerza del poder armado (fig. 12).

La escultura fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, y premiada junto a obras de Mariano Benlliure y de Joaquín Sorolla. Posteriormente, el original en yeso fue donado por su autor al museo provincial de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Con motivo del primer centenario de la guerra de Independencia, hacia 1908, se creó una comisión encargada de gestionar la realización de una copia en bronce de la estatua que representaba a Vicente Doménech, *El Palleter*. Para llevar a cabo la fundición de la escultura, se solicitó a las Cortes la concesión de bronce procedente de material bélico en desuso. Una vez concluido el fundido, una vez completada la labor de pulido de la pieza, se instaló en 1966 junto a las Torres de Quart, antigua puerta de acceso a la ciudad, delante de unos restos de muralla que todavía quedaban en pie.

Monumento al pintor Ignacio Pinazo Camarlench

Por último, veamos un ejemplo de uno de los tipos que más abundan en la estatuaria pública valenciana. Nos referimos a los monumentos que la ciudad de Valencia ha levantado para honrar la memoria de los artistas locales, especialmente, como se ha señalado con anterioridad, de los pintores más afamados. En cierta forma el monumento ha servido como homenaje, tributo y reco-

nocimiento del impulso que las Bellas Artes tuvieron en Valencia especialmente en el tránsito de los siglos XIX al XX.

En 1916 murió Ignacio Pinazo Camarlech, notable pintor valenciano que había desarrollado su carrera entre Valencia, Madrid y Roma. Poco tiempo después, la asociación Juventud Artística Valenciana promovió la idea de erigir un monumento a tan insigne artista. Para ello, el Círculo de Bellas Artes asumió esta iniciativa y convocó un concurso para la realización de la escultura. El boceto seleccionado fue el que había presentado el escultor Vicente Navarro Romero. La obra se labró en mármol blanco y representaba al pintor sentado en un banco sin respaldo. El monumento se inauguró en 1918.

Pero las vicisitudes de la guerra civil hicieron que la escultura sufriera daños irreparables. La construcción de un refugio contra los peligros de los ataques aéreos obligó a desplazar el monumento de su emplazamiento original, lo que ocasionó un deterioro considerable del conjunto, de manera que poco tiempo después de que finalizase la contienda, los restos del monumento fueron desmontados y retirados del espacio público.

En 1946 el ayuntamiento de la ciudad volvió a interesarse por la reconstrucción de un monumento que honrase la memoria de Ignacio Pinazo. En esta ocasión fue el propio hijo del pintor, Ignacio Pinazo Martínez, quien ofreció sus servicios de forma desinteresada a la institución. De los dos bocetos que presentó, uno con el pintor sentado y, otro, representado en postura erguida, se optó, finalmente, por el que representaba al pintor en postura sedente.

El monumento, de más de dos metros de altura, está formado por un pedestal de sillería sobre el que descansa la figura del pintor, ejecutada a tamaño natural, y esculpida en mármol blanco de una sola pieza (fig. 13). Concluido en 1949, representa al pintor sentado en una silla de reposo, con pañuelo anudado al cuello, y una manta de labrador valenciano rodeándole. En sus manos dispuso una paleta y pinceles como si estuviese ejecutando una obra pictórica. El parecido del rostro, según testimonios de la época, se asemejaba extraordinariamente al original.

ALGUNAS CONCLUSIONES

A la vista de lo expuesto, se podría concluir que la obra de arte pública no funciona de forma autónoma, sino que aparece necesariamente contaminada por el fenómeno urbano. Y, en este sentido, en la ciudad del siglo XIX y buena parte del siglo XX la escultura ha sido valorada, criticada, discutida y ensalzada por la opinión pública. Y si bien es cierto que la escultura fue utilizada, como hemos visto, como un claro referente ideológico en determinadas épocas,

en la ciudad actual el arte público ha llegado a perder su carácter de hito urbano, de referente, ha tenido que rivalizar con vallas publicitarias, semáforos, para alcanzar la categoría de mobiliario urbano, de ornato público despersonalizado. Y es que no es el ciudadano el que elige los objetos que quiere contemplar, el ciudadano se encuentra con las obras en el marco urbano, por ello, el arte público debe satisfacer al conjunto de los ciudadanos. En última instancia han sido siempre los ciudadanos los que aprueban o desestiman la validez artística de una obra escultórica pública, así como el destino de la misma. En cualquier caso, lo que está claro es que la escultura pública y los monumentos conmemorativos simbolizan y sintetizan la esencia estética, urbanística, histórica, económica e ideológica de la ciudad.



1. Casilicio de «San Vicente Ferrer». Puente del Real, Valencia.



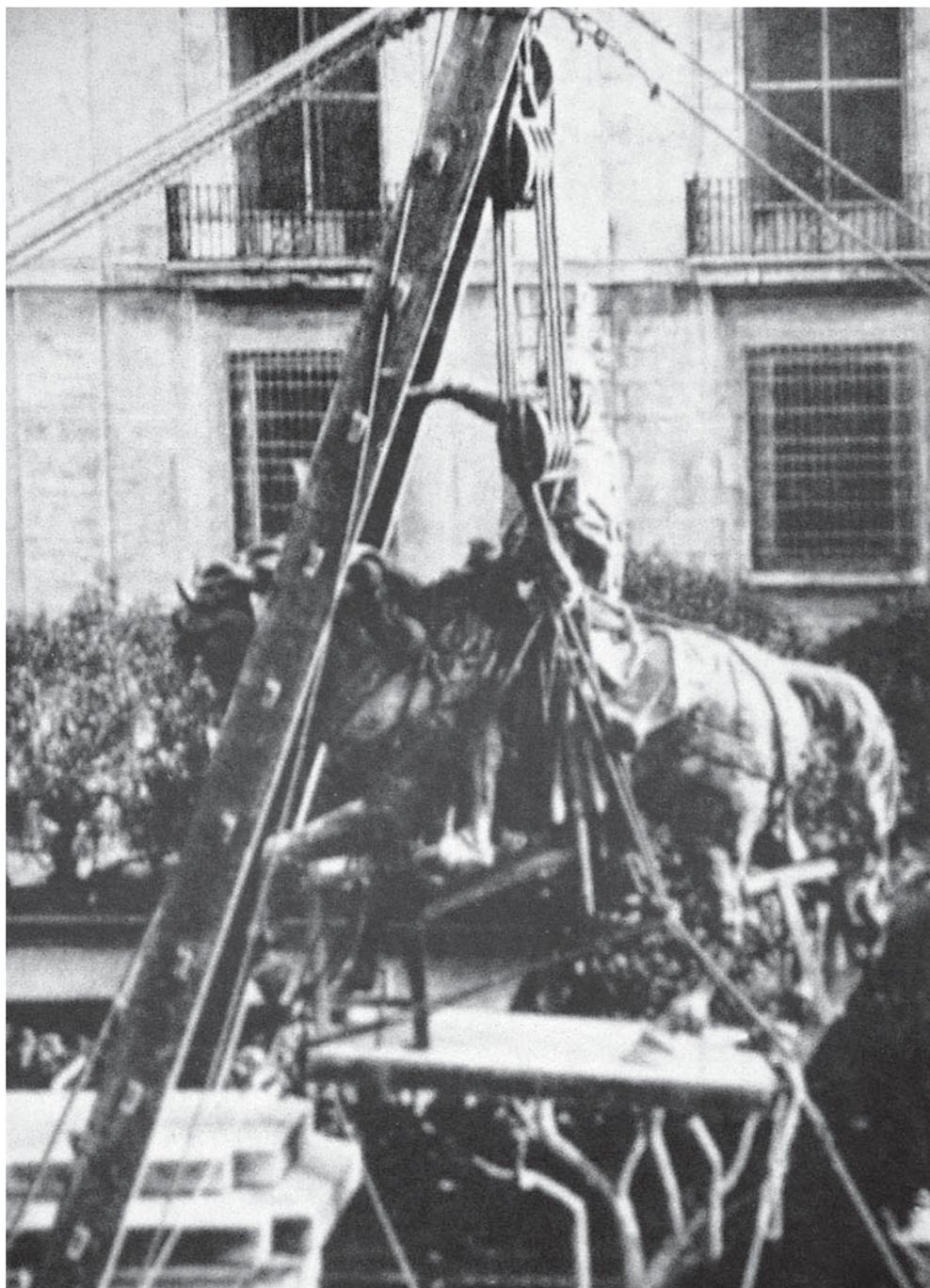
2. Interior de la «Exposición Regional» de Valencia. 1908.



3. «Jaume I», boceto de Agapito Vallmitjana. 1891. Yeso. Museu d'Art Modern, Barcelona.



4. «Jaume I», boceto de Agapito Vallmitjana. Bronce. Institut Municipal d'Història, Barcelona.



5. «Jaume I», disposición sobre el pedestal en el Parterre de Valencia, 12 de enero de 1891.



6. «Jaime I», por Agapito Vallmitjana. Bronce. Parterre, Valencia.



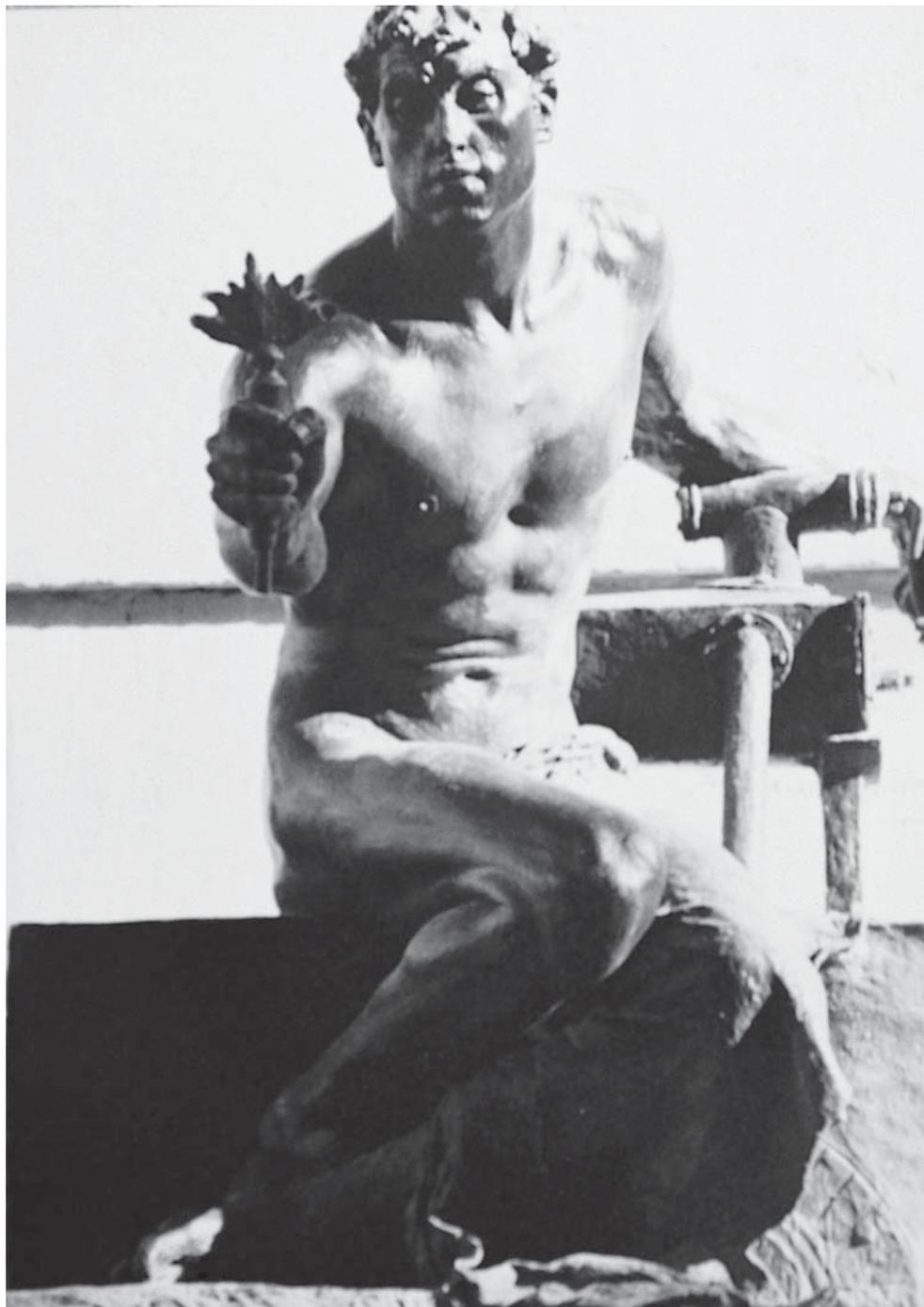
7. «Monumento al Marqués de Campo», por Mariano Benlliure. 1933. Bronce. Plaza de Cánovas del Castillo, Valencia.



8. «Monumento al Marqués de Campo» («alegoría del Ferrocarril»), por Mariano Benlliure, 1933. Bronce. Plaza de Cánovas del Castillo, Valencia.



9. «Monumento al Marqués de Campo» («alegoría de la Marina»), por Mariano Benlliure, 1933. Bronce. Plaza de Cánovas del Castillo, Valencia.



10. «Monumento al Marqués de Campo» («alegoría del Gas»), por Mariano Benlliure, 1933. Bronce. Plaza de Cánovas del Castillo, Valencia.



11. «Monumento al Marqués de Campo» («alegoría de la Caridad»), por Mariano Benlliure, 1933. Bronce. Plaza de Cánovas del Castillo, Valencia.



12. «Vicente Doménech, el palleter», copia del original de Emilio Calandín. 1966. Bronce.
Calle Guillem de Castro junto a las Torres de Quart, Valencia.



13. «*Ignacio Pinazo Camarlench*» por Ignacio Pinazo Martínez. 1949. Mármol y piedra.
Porta de la Mar esquina con calle Colom, Valencia.

LA IMAGEN DE BARCELONA A TRAVÉS DE LA ESCULTURA PÚBLICA

FRANCESC FONTBONA

La imagen de Barcelona a través de la escultura pública del período que estamos examinando en este curso es difícil de dar, ya que en la inmensa mayoría de estatuas callejeras barcelonesas no hay referencias directas o alegorías de la ciudad. Sin embargo, el hecho de que Barcelona se exprese públicamente a través de la escultura, y con la proliferación con que ello se produce, da ya una imagen indirecta, y muy frondosa, del sentir barcelonés y catalán a través de la estatuaria.

Es lógico que la estatuaria pública en Barcelona entre 1820 y 1920 sea muy rica, pues de hecho Cataluña era, seguida de cerca de Valencia, la gran productora de escultura en la España de la época. Éste es un fenómeno evidente que ha sido subrayado por muchos de los especialistas que lo han analizado, y cuyas causas, sin embargo, no están del todo claras.

El tema que hoy nos ocupa ha tenido notables estudiosos, entre los que hay que citar al polifacético Feliu Elias, pintor original, caricaturista mordaz, crítico de arte temido y el primer historiador del arte que en el siglo XX se enfrentaba con rigor y documentación a diversos aspectos de la producción artística ochocentista catalana. Su obra en dos tomos *L'escultura catalana moderna*, aparecida entre 1926 y 1928, es un compendio extraordinario de noticias sobre el tema. La sistematización más reciente y detallada de éste la publicó en 1994 Judit Subirachs en su volumen *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, su tesis doctoral, antes de la cual, desde 1986, la misma autora ya había dado a conocer trabajos previos sobre la misma materia. Entre medio, otros autores —como el nunca suficientemente ponderado Rafael Benet, Jaume Fabre & Josep Maria Huertas, Manuel García-Martín o yo mismo— han publicado aportaciones de distinta magnitud sobre la escultura ochocentista catalana, pública o no, aparte de aquellos —no muchos: Carlos Cid, Josep Iglésias, Salvador Moreno, Manuela Monedero o Carme Sala— que trabajaron monográficamente sobre escultores concretos.

El hecho es que la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, la *Llotja*, tuvo a fines del siglo XVIII una actividad importante y unas posibilidades que permitieron a los mejores alumnos ir a ampliar estudios a Roma, lo que dio como fruto una generación de escultores neoclásicos catalanes de altísimo nivel.

Descollaron en esta generación dos nombres, Damià Campeny (1771-1855) y Antoni Solà (1782-1861), que dieron cuerpo a una potencial presencia de estatuaría pública hasta entonces problemática, pues los escultores de generaciones anteriores eran mayoritariamente imagineros.

Pese a la existencia de escultores tan notables, no serían frecuentes obras suyas en las calles de Barcelona. Tan sólo podríamos citar la llamada *Font del vell* (1816-19), de Damià Campeny, en el Pla de les Comèdies, en plena Rambla, que en realidad, ésta sí, era una alegoría de Barcelona, personificada en una industriosa Minerva que coronaba el monumento, realizada por Salvador Gurri. Campeny, pues, no fue el autor de la estatua de la diosa sino de una figura del río Llobregat, representada por un viejo barbudo sedente —en la tradición de la clásica alegoría del Nilo existente en los Museos Vaticanos—, puesta en una hornacina de la base del monumento, figura que ahora, independizada, preside un monumento autónomo en una plaza del barrio —antiguo municipio independiente— de Sants.

Antoni Solà, en cambio, tiene pocas obras públicas en Barcelona, seguramente porque nunca regresó de Roma a su ciudad natal, pero en cambio esto no le impidió realizar para las calles de Madrid obras tan destacadas del género que nos ocupa como el grupo *Daoíz y Velarde* (1820-22) o la estatua de *Cervantes* (1835), definidoras, especialmente la última, de una nueva tipología de monumento escultórico.

Los pocos monumentos de este tipo levantados en Barcelona en los años veinte del siglo XIX, sin embargo, fueron de otros artistas. Adrià Ferran (1774-1840), de formación también académica pero que no amplió estudios en Roma, esculpió la *Font de Neptú*, en 1825, en el puerto, obra que hoy está instalada en la Plaça de la Mercè, resultante del derribo relativamente reciente de la manzana de casas que había ante la fachada de la basílica mercedaria.

Las piezas menores de esta fuente, esfinges y otros adornos, fueron obra de otro escultor académico, Celdoni Guixà (1787-1848), que realizó el mismo año la *Font de Ceres*, también errante, concebida para el passeig de Gràcia, pero que hoy figura en el Passeig de l'Exposició, en la montaña de Montjuïc.

Los años treinta no fueron especialmente ricos en escultura pública barcelonesa. Un monumento en bronce al rey Fernando VII, elevado en 1831 en el Pla de Palau, encargado por el capitán general Conde de España, no llegó a cum-

plir cinco años pues fue derribado en la bullanga de 1835. Obra del francés Chardigny de Monge —seguramente Pierre-Joseph Chardigny (1794-1866)—, inauguró aunque efímeramente dos cosas en Barcelona: los monumentos laicos en bronce y la costumbre de encargar las obras de compromiso a escultores extranjeros.

Campany en cambio dirigió la decoración escultórica de uno de los edificios más paradigmáticos de la Barcelona de la primera mitad del ochocientos: los Porxos d'en Xifré (1836-40), cuyos relieves, realizados por el maestro y por sus discípulos Domènec Talarn (1812-1902) y Ramon Padró Pijoan (1809-1876), evocan el mundo del comercio, el de la marina y el de Ultramar, donde Xifré había forjado su fortuna.

Con la década de los cuarenta empieza a evidenciarse en la escultura pública catalana el sentimiento romántico. Josep Bover (1802-1866), representante de la segunda generación de escultores académicos catalanes formados en Roma, trabajó dentro del rigor neoclásico, pero por temática algunas de sus obras principales son ya claros ejemplos del Romanticismo. Así, en las hornacinas que flanquean la puerta principal del Ayuntamiento de Barcelona, situó en 1844 a dos personajes no clásicos ni mitológicos, como era habitual entonces, sino medievales, realizados en 1841 y elegidos con toda la intencionalidad: el rey *Jaime I*, símbolo del máximo esplendor de la casa de Barcelona, y el conseller *Fiveller*, símbolo —luego algo desmitificado por la historiografía moderna— del enfrentamiento de los catalanes con la dinastía Trastámara, siempre considerada intrusa.

El gusto por ensalzar las glorias medievales catalanas en estatuas públicas se evidencia en el siguiente gran monumento barcelonés, el dedicado al almirante *Galceran Marquet* en 1849-51, obra tardía del gran escultor neoclásico Damià Campeny, que así también conectaba con la nueva sensibilidad romántica. Es una alta columna de hierro colado, tras de la cual, ideologías aparte, había el interés material del consejero municipal e industrial del ramo Valentí Esparó. En esta obra hay también figuras ornamentales de Josep-Anicet Santigosa (1823-1895), escultor muy activo en la época pero no en papeles principales.

Curiosamente, en un principio aquel considerable memorial tenía otro destinatario, menos romántico y menos catalanista, ya que se proponía homenajear al marino Blasco de Garay, por su invento de la navegación a vapor, aportación tecnológica que fue discutida precisamente en aquella época por los eruditos, lo que aconsejó cambiar la dedicación inicial de la columna. Seguramente la refinada figura en mármol de *Blasco de Garay* por Antoni Solà, hoy en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo), precisamente de 1850, está relacionada de manera directa con el proyecto de honrar al citado marino, que al

no prosperar dejaría de nuevo Barcelona huérfana de obra pública alguna de su ilustre hijo Solà.

Coetáneamente se promovió en la ciudad un monumento, que había de ser también de hierro colado, dedicado a *Fernando el Católico*, pero quedó inacabado en la nueva Plaza Real y su pedestal acabaría también desapareciendo.

En 1851 hubo, por fin, un intento de representar la ciudad de Barcelona. Se convocó un concurso para coronar la nueva fachada neoclásica del Ayuntamiento con un grupo escultórico alegórico a Barcelona. Participaron Bover, Talarn y Padró, de quien se conserva su proyecto en terracota (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), en el que la ciudad era una matrona vestida, junto a un escudo de la misma y animales y objetos diversos. Ganó Bover, pero al fin se prefirió poner un sencillo escudo de la ciudad en mármol, sin figuras, que se instaló en 1855.

El año siguiente se inauguraría uno de los monumentos escultóricos más destacados de la Barcelona del siglo XIX, la fuente conocida como del *Geni català*, erigida en honor del Marqués de Campo Sagrado, capitán general de Cataluña que había promovido la traída de aguas potables desde Montcada.

El citado monumento estaba en curso desde 1851, y al igual que había sucedido con la efímera estatua de Fernando VII, su autor fue a buscarse lejos del país: el italiano, luego sin embargo establecido en Barcelona, Fausto Baratta (1832-1904), con cuyo hermano Ángel mantenía una especie de sociedad de trabajos escultóricos.

El genio que da nombre a la fuente es un joven desnudo —que provocó descalificaciones de tipo religioso en su momento— con una estrella sobre la cabeza, y a sus pies flanquean su pedestal cuatro matronas que simbolizan los ríos Ebro, Segre, Llobregat y Ter. Otros elementos decorativos del conjunto son obra de Santigosa, que ya había intervenido en el monumento a Marquet, proyectado por el mismo arquitecto que éste, Francesc Daniel Molina.

Esta falta de confianza con los escultores autóctonos contrasta con el hecho que un catalán, Manuel Vilar (1812-1860), formado en la *Llotja* y de filiación nazarenista, estaba entonces triunfando en México, donde realizaba entre 1856-58 su estatua a *Cristóbal Colón*, que sería fundida, e instalada públicamente, mucho más tarde, en 1892.

Pronto, sin embargo, se desvanecería la idea de que para obras públicas importantes había que mirar hacia el exterior. Así, los hermanos Venanci Vallmitjana (1826-1919) y Agapit Vallmitjana (1833-1905), jóvenes escultores formados también en la Academia barcelonesa, que solían trabajar juntos y que ya habían destacado como imagineros, fueron encargados por el arquitecto Josep Oriol Mestres de hacer el grupo alegórico del Comercio y la Industria sobre el

frontón de la nueva sede del Banco de Barcelona (1858-59), edificio construido al principio de la Rambla, junto al puerto. Ambas figuras flanqueaban un escudo de Barcelona, desaparecido modernamente al ser destinado el edificio a uso militar y cambiarse el escudo de la ciudad por otro castrense.

Desde entonces los Vallmitjana se convirtieron en los escultores más prolíficos, y obtuvieron privilegios especiales, como utilizar la gótica capilla de Santa Àgata de Barcelona como taller, o retratar a la reina Isabel II. La gran estatua de mármol de la reina mostrando a Alfonso XII niño (1860), hoy en los jardines del Palau de Pedralbes, depósito del Museo del Prado, fue preparada mediante un boceto en terracota en el que la figura aparece desnuda, circunstancia sorprendente en un personaje real, lo que denota un claro giro realista de la línea maestra de la escultura catalana ochocentista.

Pocos fueron los escultores que pudieron hacer sombra a los Vallmitjana en esta época. Quizá tan sólo cabe citar en este sentido al tarraconense Andreu Aleu (1832-1900), autor del *Sant Jordi*, de la hornacina de la fachada principal del palacio de la Generalitat (1864-71) en Barcelona, obra de carácter suave y armónico, más cercano a la estética nazarenista que al naciente realismo exhibido por sus colegas Vallmitjana. Aleu, que había vencido a Venanci Vallmitjana en el concurso para la cátedra vacante en *Llotja* tras la muerte de Campeny (1856), le venció también en el concurso del citado *Sant Jordi*, que se convirtió, por su ubicación, en una escultura carismática.

Con todo, los Vallmitjana fueron todavía mucho más activos que Aleu, y entre 1865 y 1876 realizaron diversas estatuas de grandes figuras de la cultura (Averroes, San Isidoro, Lull, Alfonso X, Vives) para el vestíbulo del nuevo edificio de la Universidad de Barcelona, proyectado por Elies Rogent.

Luego serían llamados a hacer algunas de las realizaciones de más envergadura en el campo de la escultura pública, como el grupo del Nacimiento de Venus, en la cascada del parque de la Ciutadella (1881-82), de una gracilidad en la línea de Carpeaux, la ejecución de la cual fue cosa de Eduard Batiste-Alentorn (1855-1920). En el mismo conjunto arquitectónico hay cantidad de figuras debidas a los principales escultores catalanes del momento: Nobas, Gamot, Fuxà, Flotats y Pagès Serratosa.

Esta cascada, símbolo de la urbanización de los terrenos que había ocupado la ciudadela borbónica con que Felipe V tenía atenazada Barcelona, está coronada por la cuádriga *L'Aurora* (1883-88), obra de Rossend Nobas (1838-1891).

De Nobas es asimismo la alegoría del Comercio (1883), que en la puerta del Bolsín acompaña a la alegoría de la Industria, obra de Joan Roig Solé (1835-1918), autor éste de uno de los grandes emblemas escultóricos de la Barcelona ochocentista, la figura de la *Senyoreta del paraigues* (1884-85) que culmina una

alta fuente también en el parque de la Ciutadella, que supuso la entronización del verismo de la vida cotidiana en la estatuaria pública catalana.

Era frecuente que la entrada de ciertos edificios señalados estuviera flanqueada por estatuas, alegóricas como en el citado Bolsín, o de homenaje a personalidades. Éste fue el caso de las estatuas de los pintores Fortuny y Rosales (1884), obras de Josep Reynés (1850-1926), a la puerta del Taller Masriera, o las del botánico Jaume Salvador (1884) y el naturalista e ingeniero Félix de Azara (1886), ambas de Batiste Alentorn, en la puerta del Museu Martorell.

Otras veces el homenaje se hacía en una hornacina de un edificio de viviendas, como la estatua que Francesc Font (1848-1912) hizo del marino Elcano (1884), en la fachada de una casa particular del Passeig de Gràcia.

Homenajes escultóricos los hubo a grandes figuras de la vida económica como el naviero Antonio López, marqués de Comillas, que tiene una estatua (1884), obra de Venanci Vallmitjana, en la plaza que lleva su nombre, o Joan Güell Ferrer, con monumento de Nobas (1888), en la Gran Vía de les Corts Catalanes. Sin embargo, lo más frecuente es que los homenajeados con monumentos unipersonales sean figuras de la historia política o cultural de Cataluña. Josep Reynés hizo la del almirante Roger de Llúria (1885), en el parque de la Ciutadella (luego reinstalada en el Saló de Sant Joan), Manuel Fuxà (1850-1927) la del poeta Aribau (1885) y la del músico Josep-Anselm Clavé (1888-89), Lluís Puigjaner (1851-1918) la del general Prim (1887).

Una instalación masiva de estatuas de personajes ilustres de Cataluña tuvo lugar en 1888 en el Saló de Sant Joan, a donde se llevó la de Roger de Llúria, que fue acompañada por otras varias estatuas nuevas: el conde Guifré el Pilós, de Venanci Vallmitjana, el defensor de Barcelona en 1714 Rafael Casanova, de Rossend Nobas (que en 1914 cambiaría de emplazamiento), el jurista Pere Albert, de Antoni Vilanova i March (1848-1912), el cronista Bernat Desclot, de Manuel Fuxà, el pintor Antoni Viladomat, de Torquat Tasso (1852-1935), el constructor de la catedral barcelonesa Jaume Fabre, de Pere Carbonell i Huguet (1854-1927) o el conde Ramon Berenguer el Vell, de Josep Llimona (1864-1934). Sólo Viladomat y Roger de Llúria permanecen en su pedestal, las otras, las que no cambiaron de emplazamiento, fueron retiradas en plena guerra civil y luego en su mayoría fundidas (1959).

Muchas de las obras que he citado se concentran en el parque de la Ciudadela, o cerca de él, como también el *Cazador de leones* (1884) de Agapit Vallmitjana Abarca (1850-1915), buen continuador de la dinastía que había abierto las puertas a la prosperidad de la estatuaria pública catalana ochocentista. Ello era debido a la prioridad que tenía, por razones incluso políticas y sentimentales, la urbanización de una zona de la ciudad que en la memoria

colectiva catalana representaba el sometimiento por la fuerza a la autoridad borbónica; pero también era debido a que en 1888 habría de tener lugar en Barcelona, en aquel lugar, una Exposición Universal en la que se pusieron muchos anhelos e intereses.

La puerta de entrada a la Exposición de 1888 sería un arco de triunfo del arquitecto Josep Vilaseca, ornamentado por grandes frisos de los escultores Tasso (Apoteosis de las Artes y las Ciencias), Vilanova (Apoteosis de la Agricultura, la Industria y el Comercio), Llimona (Las recompensas) y Reynés, que, éste sí, representó alegóricamente a Barcelona, recibiendo a las naciones.

Otra iniciativa monumental escultórica estaría, sin embargo, lejos del recinto de la Exposición, donde la Rambla desemboca en el mar. Me refiero al gran Monumento a Colón (1883-88), del arquitecto Gaietà Buigas, obra que había de convertirse en emblema de Barcelona. Se trata de una columna de hierro coronada por una gran estatua de bronce del almirante, obra de Rafael Atché (1854-1923), con el brazo extendido, señalando su ruta con el índice.

El monumento a Colón, de 60 m. de altura, está lleno de obras escultóricas. Los leones que bordean la base son obra iniciada por el joven Vallmitjana Abarca pero realizados por Josep Carcassó (1851-?). Luego, un poco más arriba, hay diversos personajes catalanes relacionados con la empresa colombina: Fra Bernat Boyl, obra de Fuxà; Jaume Ferrer de Blanes, de Francesc Pagès Serratosa (1852-1899), Pere Margarit, de Batiste Alentorn, y Lluís de Santàngel, de Josep Gamot (1860-1890). Estas figuras se alternan con cuatro matronas que representan: Aragón, de Josep Carcassó; Catalunya, de Carbonell; Castilla, de Gamot; y León, de Atché.

Curiosamente, la inmensa mayoría de las esculturas públicas barcelonesas son laicas, habiéndose invertido la tónica de épocas anteriores en las que el tema religioso era primordial en el mundo de lo escultórico. Ahora, al lado de tantos personajes históricos y figuras alegóricas, en la Barcelona de finales del siglo XIX casi sólo podríamos referirnos a la gran imagen de la Virgen de la Mercè (1887), patrona de la ciudad, que coronaba la cúpula de su basílica, imagen obra de Maximini Sala (?-1895) que sería destruida en la guerra civil y reemplazada en la postguerra por la actual, obra de los hermanos Oslé, casi mimética de la original.

Otra obra colocada con posterioridad en las calles barcelonesas sería la estatua de Pau Clarís, de Atché, modelada en 1880, pero no ubicada en la vía pública hasta 1917. Algo parecido sucedería con Josep Llimona, que realizó en Roma una sobria y majestuosa estatua ecuestre del conde Ramon Berenguer III, en 1880, que acabaría siendo monumento público barcelonés pero realizada fuera de nuestro marco cronológico, en los años cincuenta.

Entre tanto varios escultores catalanes empezaban ya a invadir con sus obras las calles y plazas de ciudades españolas: Ramón Subirat (1828-1882) realizó los monumentos madrileños a Lope de Vega (1866, hoy desaparecido) y a Mariano Benavente (1880). Jerónimo Suñol (1839-1902) labró el sepulcro del general O'Donnell (1868-70), también en Madrid, donde Joan Figueres (1829-1881) haría la estatua de *Calderón* (1879), Manuel Oms (1842-1889) el monumento a Isabel la Católica (1883) y el mismo Suñol el de Colón (1885). También en Madrid los escultores catalanes introdujeron el monumento ecuestre, a través de Andreu Aleu, que hizo el del Marqués del Duero (1885), y Pau Gibert (1853-?), el de Espartero (1885).

En otras partes de España también los escultores catalanes cumplieron importantes encargos como Agapit Vallmitjana Barbany que realizó su monumento, también ecuestre, a Jaime I (1888), en Valencia.

Pero en la misma Cataluña, fuera de Barcelona, se levantaban ambiciosos monumentos escultóricos, como el que Joan Roig Solé, entre 1880-82, realizó del Ferrocarril en Vilanova i la Geltrú, ciudad en la que Manuel Fuxà hizo la estatua del obispo Armanyà (1887), y Josep Campeny la del poeta Manuel de Cabanyes, poco después que Feliu Ferrer Galzerán realizara el voluminoso monumento a Roger de Llúria (1886) en la Rambla de Tarragona.

Las obras escultóricas más creativas de esta época en la vía pública barcelonesa serían sin embargo otras, que no suelen recordarse como esculturas. Me refiero a dos realizaciones en hierro forjado de Antoni Gaudí (1852-1926): el Dragón de la puerta de la finca Güell, en Pedralbes (1885), y el escudo de la fachada del Palau Güell (1885-90), en el Raval barcelonés. Son dos piezas muy imaginativas que crean formas tridimensionales que poco tienen que ver con la estatuaria convencional y que forman parte de la compleja, insólita y genial obra del más importante de los arquitectos europeos de su generación.

En la última década del siglo, mientras el tortosino Agustí Querol (1860-1909) realizaba una de las obras escultóricas públicas de mayor resonancia en Madrid, el frontón de la Biblioteca Nacional (1892-1902), en Barcelona se ornamentaba el nuevo Palacio de Justicia —curiosamente situado en la misma zona privilegiada junto al que había sido recinto de la Exposición Universal— con abundantes trabajos escultóricos. El mismo Querol se ocupó de coronar la puerta principal del edificio con un grupo de Moisés y las tablas de la ley (c. 1899). De los muchos relieves instalados en el edificio destacaré uno, realizado por Atché, porque contiene una alegoría de Barcelona.

Aparte de esto, gran cantidad de estatuas de grandes personajes del mundo jurídico se instalaron en las distintas fachadas del palacio: cinco son obra del patriarca Venanci Vallmitjana y otras cinco de Pere Carbonell i Huguet. Cuatro

fue el número de figuras realizado por Agapit Vallmitjana Barbany, Fuxà, Pagès Serratos, Batiste Alentorn, Josep Llimona y Miquel Blay (1866-1936). Tasso y Atché hicieron tres estatuas cada uno, y Agapit Vallmitjana Abarca —el joven—, Josep Campeny Santamaria (1860 ó 65-1918), Josep Montserrat (1864-1923), Anselm Nogués (1864-?), Josep Pagès Horta (1865-), Josep Solé Forcada, Josep Rius Mestres y Josep Maria Barnadas Mestres esculpieron una cada uno.

En el interior del parque de la Ciudadela continuaban instalando piezas: así Josep Reynés creó un característico jarrón con niños (1893), que tuvo un gran impacto ciudadano en la época, como lo tuvo el monumento a El Greco (1898), en Sitges, cerca de Barcelona, también suyo, testimonio del homenaje que rindieron los modernistas catalanes al gran pintor cretense, encabezados por Santiago Rusiñol.

El promotor de la Exposición Universal, el alcalde Rius i Taulet, tuvo también su monumento (1897-1901) —como no, junto al parque—, obra de Manuel Fuxà.

Hubo encargos para lugares próximos, como el grupo *Girona 1809! (1894)* de Antoni Parera (1868-1946), para las calles de la propia Girona, y remotos como la estatua ecuestre que Pere Carbonell hizo del dictador Ulisses Heureaux (1898), para Santo Domingo (República Dominicana), que no se llegó a instalar por un violento cambio político en el país solicitante, lo que implicó que la obra se quedase varias décadas en el puerto de Barcelona esperando, en vano, su traslado a un lugar en el que ya no se la quería.

Con el Modernismo se integraron orgánicamente esculturas en las paredes de muchos edificios. Eusebi Arnau (1863-1933) fue el gran escultor especialista en este campo. El 1896 realizó las esculturas aplicadas de la casa Francesc Martí i Puig (Els 4 gats) —casa en la que Josep Llimona hizo un *Sant Josep* (1896)—; entre 1899-1900 esculpió las de la casa Amatller, y en 1900 las de la casa Macaya.

Pero el edificio modernista más espectacular es, sin duda, el templo de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí, y en aquellos años (1893-1903) su portada del Nacimiento se adornaba con esculturas pétreas que parecían fundirse con las piedras estructurales. Este complejo conjunto escultórico surgió de la imaginación del propio Gaudí, en este caso más convencional que en otras obras suyas anteriores y posteriores, y se ejecutaba bajo la dirección del escultor jefe de aquella obra, Llorenç Matamala (c.1858-1927).

Ya en el nuevo siglo Arnau continuó vistiendo de escultura destacados edificios modernistas como la casa Serra (1902-08) o la del Barón de Quadras (1904). Miquel Blay haría una de las obras maestras escultóricas modernistas aplicadas a la arquitectura, el grupo *La Cançó popular* (1906-09), en el chaflán

de las fachadas del Palau de la Música Catalana, edificio emblemático de Domènech i Montaner.

Pero el Modernismo escultórico continuó coexistiendo con un tradicionalismo ochocentista, patente aún en obras de tanta envergadura como el frontón del Hospital Clínico (1904), de Rafael Atché. Además, un joven valor llamado a ser una de las máximas figuras mundiales de la escultura del siglo XX, el aragonés Pablo Gargallo (1881-1934), aportó su peculiar versión del Modernismo en el propio interior del Palau y en la decoración del Hospital de Sant Pau (1906-10), también de Domènech. Además, cuatro carátulas tuyas aparentemente humildes, en la fachada del Teatre del Bosc (1907) —hoy Cine Bosque—, ponen en plena calle las efigies de cuatro artistas entonces todavía tan desconocidos del público como el propio Gargallo, Picasso, Nonell y el escritor Ramón Reventós.

En la portada principal de la Sagrada Familia, ya aludida, trabajó con posterioridad a 1907 un escultor maldito, Carles Mani (1866-1911), protegido de Gaudí como antes lo había sido de Rusiñol. Sin embargo, Gaudí continuaba reservando a la escultura de la Sagrada Familia un papel tradicional, y de nuevo se manifestaba verdaderamente rompedor en obras de hierro forjado como las barandas del edificio de viviendas conocido como la Pedrera (1906-10), tal vez su obra arquitectónica más original.

En los primeros años del siglo XX los escultores catalanes, aparte de continuar decorando varias ciudades de España con monumentos —como el de Suñol dedicado a José de Salamanca (1901) o el de Querol sobre Quevedo (1902), en Madrid, o el de Batiste Alentorn dedicado al general Vara de Rey (1904), en Ibiza—, levantaron en Barcelona estatuas muy relevantes.

El monumento al dramaturgo Pitarrá (1903-06) de Agustí Querol, fue muy discutido, pero más por su pedestal exageradamente «modernista» de Pere Falqués que por la convencional imagen del escritor ofrecida por Querol. La suave sensualidad del *Desconsol* (1903), de Josep Llimona fue otro de los hitos escultóricos catalanes desde que en 1917 se instaló en el estanque del famoso parque de la Ciudadela.

Pero Llimona sería el autor del más original de los monumentos unipersonales del Modernismo catalán, el dedicado, entre 1903-10, al Dr. Robert, alcalde catalanista de Barcelona, muy querido por la población. Su complejidad hizo aventurar, sin demasiado fundamento, que había intervenido en su realización el arquitecto Gaudí, pero parece seguro que su diseño es totalmente atribuible al escultor, que aparte del busto del homenajeado pobló el monumento de figuras alegóricas de los distintos estamentos sociales, marcadas tanto por influencias naturalistas como simbolistas.

Otra campaña escultórica masiva, aunque de menos envergadura que la antes citada del palacio de Justicia, fue el gran homenaje escultórico a los artistas plásticos catalanes, mediante la instalación de numerosos bustos suyos en la fachada de los nuevos cuerpos laterales del antiguo Arsenal de la Ciutadella, proyectados por el arquitecto Pere Falqués (1904-15), destinados a convertirse en sede del Museo de Arte. Allí participaron, con tres bustos de nuevo el patriarca Venanci Vallmitjana, con dos Reynés, Fuxà, Pere Carbonell, Antoni Parera y los hermanos Miquel Oslé (1879-1959) y Lluçia Oslé (1880-1951), y con uno solo Josep Carcassó, Atché, Batiste Alentorn, Enric Clarasó (1857-1941), Antoni Alsina Amils (1863-1948), Anselm Nogués, Josep Montserrat, Dionís Renart (1878-1946), Pablo Gargallo, Ismael Smith (1886-1972), Josep Solé Forcada, Damià Pradell, Josep Canalias y Joan Centelles (1889-1964).

Otros bustos fueron dedicados a figuras de la cultura catalana, y se instalaron la mayoría de ellos en el parque tantas veces citado. El del erudito Manuel Milà i Fontanals (1908) por Manuel Fuxà; el del narrador Emili Vilanova (1908), por Pere Carbonell; el del filólogo Marià Aguiló (1909), por Eusebi Arnau; el del escritor y político Víctor Balaguer (1910), por Fuxà; el del actor Lleó Fontova (1910), por Gargallo —quien, años después, haría el busto de otro actor, Iscle Soler (1918), ubicado cerca del Teatre Romea—; los de los poetas Teodor Llorente (1912) y Joan Maragall (1913), ambos de Eusebi Arnau; y por último los de dos pintores, ambos realizados por Manuel Fuxà: Joaquim Vayreda (1915) y Pepita Teixidor (1917), este último especialmente destacable por ser la primera mujer a la que por su actividad profesional se le dedicaba un monumento en Cataluña.

Paralelamente hay que consignar el homenaje escultórico rendido en 1909 al dramaturgo Àngel Guimerà, por medio de su personaje de ficción más famoso, Manelic, obra del escultor Josep Montserrat, que se instaló en Montjuïc. A Guimerà el escultor Josep Cardona Furnó (1878-1923) realizaría un retrato de cuerpo entero aunque de pequeñas dimensiones, en 1920, que sería ampliado y situado en el corazón de Barcelona, pero en fecha muy tardía, ya tras la etapa franquista (1983).

Y también hay que consignar un cambio de lugar, ya aludido antes, con gran significado político. Me refiero al traslado en 1914 de la estatua de Rafael Casanova —de Nobas—, a un emplazamiento aislado, sobre un pedestal más importante de Josep Llimona. De esta forma, la estatua de Casanova que cada 11 de septiembre, día de la capitulación de Barcelona ante las tropas de Felipe V, era objetivo de homenajes y manifestaciones, pasó a gozar de una situación más solemne para facilitar los actos de homenaje vinculados a la celebración de la *Diada* nacional de Cataluña.

Cierra este repaso a la escultura pública barcelonesa del siglo que va de 1820 a 1920, el gran monumento dedicado al principal poeta de la Renaixença catalana, mossen Jacinto Verdaguer. La figura del escritor y sacerdote, obra de Joan Borrell Nicolau (1888-1951), se instaló en una alta columna de piedra, rodeada de vegetación, cerrada por una cerca, también pétrea, coronada por estatuas del propio Borrell y frisos de los hermanos Miquel y Lluçia Oslé, todo ello diseñado por el destacado arquitecto Josep Maria Pericas. Este monumento, iniciado en 1914, dentro de un simbolismo que recuerda a Böcklin, no sería inaugurado hasta diez años más tarde, ya en época de la Dictadura de Primo de Rivera, régimen que no tuvo inconveniente en festejar al poeta catalán dado que en su obra no se negaba la idea de España.

No quisiera dar por terminada esta visión de la estatuaria pública barcelonesa entre 1820 y 1920 sin referirme, excepcionalmente, a una obra que rebasa el límite cronológico fijado: el *Sant Jordi* de Josep Llimona (1924), situado en Montjuïc, estatua ecuestre que sin salirse de la figuración tradicional muestra un original dinamismo.

Este repaso que hemos dado no es exhaustivo pero sí muy completo, pues las obras que no he nombrado o son menores o fueron efímeras. Otras que están en la vía pública son en realidad meras ornamentaciones de casas particulares y sus dedicaciones carecen a menudo de intencionalidad profunda.

La estatuaria pública barcelonesa ochocentista tiene en general un sentido muy catalanista. De todas las realizaciones mencionadas, unas diecisiete piezas son de figuras de la historia de Cataluña, alrededor de una decena son de escritores, los artistas plásticos son una treintena, a causa de la campaña masiva de bustos para los edificios limítrofes del antiguo Arsenal de la Ciudadela. Entre próceres y otras figuras culturales catalanas sumaríamos diez esculturas más. Los juristas representados en el palacio de Justicia son universales pero entre ellos se homenajea, también, a más de una veintena de catalanes. Frente a esto los mitos de la historia de España con monumento en Barcelona se pueden reducir a Cristóbal Colón y Juan Sebastián Elcano; en el primer ejemplo hay que subrayar que se acentúa la catalanidad del proyecto colombino mediante estatuas de personajes del país vinculados a él, y en el caso de Elcano hay que recordar que fue promovido por un particular y no por una instancia pública. El resto correspondería, mayoritariamente, a temas mitológicos o alegóricos.

Otro rasgo a subrayar es la gran concentración de estatuas barcelonesas en una zona concreta, la del parque de la Ciutadella y sus alrededores, donde se concentran unas treinta y cinco realizaciones, sin contar con las dos grandes series que están en la misma zona: las estatuas y relieves del palacio de Justicia y los bustos de artistas de los edificios junto al Arsenal de la Ciudadela.

Hay que destacar en el terreno estilístico la importancia que se concede a los valores anecdóticos. Si descontamos las obras academicistas o neoclásicas de los primeros años, pronto se introdujo un realismo academizante, progresivamente más atento al detallismo de lo anecdótico que tiene una notable presencia, sólo contrastada y aún en minoría, por las realizaciones modernistas.

Esta nómina de escultores catalanes del ochocientos, activos en Cataluña pero también en el resto de España y en Iberoamérica, que, perduran hasta bien entrado el siglo XX, ha sido bastante estudiada en los últimos tiempos, aunque poco desde el punto de vista estilístico. Ello es debido a que al margen de la sólida y densa obra de Llimona, pocas son las diferencias que se detectan en cada uno de ellos, siendo en general su estilo aparentemente intercambiable; a eso se suma el que la ubicación de muchas obras a la intemperie ha provocado su deterioro, con la merma que ello supone para su justa valoración estilística.

LÁGRIMAS DE PIEDRA: LA ESCULTURA EN LOS CEMENTERIOS PÚBLICOS

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ LATAS

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos...

Cesare Pavese, 1951.

Durante el curso 1991-1992, según acuerdo establecido entre el Ayuntamiento y la Universidad de Zaragoza a través de la Oficina de Transferencias de Investigación, llevé a cabo para el Servicio de Arquitectura de Cementerios una laboriosa investigación y recopilación de la documentación sobre arquitectura y escultura funeraria, existente en los archivos municipales, referida al Cementerio de Torrero. El trabajo, dirigido por el profesor Manuel García Guatas, estaba encaminado a documentar la autoría, hasta entonces anónima, de gran parte de las obras de escultura y arquitectura funeraria conservadas. Y, además, a facilitar a dicho negociado copias de sus planimetrías y memorias de obra originales, para que estuviesen a su disposición y pudiesen llevar a cabo las actuaciones necesarias que garantizaran su futura conservación.

Por último, realizamos un catálogo de aquellos panteones, mausoleos y monumentos funerarios de mayor interés histórico-artístico, en número de hasta ciento cinco, con la intención de que fuesen propuestos para la calificación de Bienes de Interés Cultural (en sus diferentes categorías), en base a la legislación entonces vigente¹. Desgraciadamente, los sucesivos cambios políticos en los gobiernos municipales han arrinconado iniciativas tan necesarias como aquella y, hoy en día, el Servicio de Arquitectura de Cementerios permanece todavía maniatado, tanto legal como presupuestariamente, para acometer cualquier tipo de restauración sobre panteones y mausoleos de propiedad particular. El resultado no puede ser más desalentador, en tan sólo una década, hemos sido testigos del sangrante e irreversible deterioro de algunas de las mejores obras escultóricas y arquitectónicas de nuestro cementerio.

¹ Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español.

Pero hecha esta denuncia, que desearía no cayera en saco roto, reconduciré el discurso hacia el origen histórico de los cementerios en España. Éste se remonta a las iniciativas ilustradas e higienistas de la monarquía de Carlos III, recogidas en la Real Cédula de 1787, por la que disponía se construyesen cementerios públicos extramuros de las ciudades, para evitar los enterramientos en el interior de las parroquias, que se habían convertido en focos de infecciones y de recientes epidemias como el cólera.

A esta normativa le sucederán nuevas disposiciones legales, abundando en la necesidad de la construcción de cementerios públicos en todas las poblaciones y localidades de España. Y, aunque algún cementerio público pueda ser anterior a dicha Real Cédula de 1787, como es el caso del Cementerio del Este de Barcelona (1773), en general, la mayor parte de los cementerios públicos españoles serán construidos a lo largo del siglo XIX.

Urbanísticamente, los cementerios europeos obedecen fundamentalmente a dos tipologías distintas: el modelo anglosajón de cementerio-parque o cementerio jardín y el denominado cementerio-ciudad. En el primero, los panteones, túmulos y lápidas se distribuyen caprichosamente a lo largo de la alfombra vegetal, a la sombra del arbolado, mientras que en el segundo, el cementerio-ciudad, la distribución de panteones, mausoleos y nichos, se establece por manzanas, comunicadas por calles, plazas y avenidas, estableciendo un claro paralelismo con las ciudades burguesas del siglo XIX.

Pero, en ambos casos, también en el caso de la tipología del cementerio-ciudad, la presencia de la vegetación resulta esencial, por sus benéficos efectos higiénicos, aromáticos y, sobre todo, simbólicos. En 1885, Celestino Barallat² publicó su tratado *Principios de Botánica Funeraria*, con la intención de orientar a los arquitectos y responsables del mantenimiento de los cementerios públicos, sobre las especies más adecuadas para cultivar en los camposantos. Sus páginas comienzan con un elogio del color verde, como el color dominante en la vegetación del cementerio, por sus efectos psicoterapéuticos (como bálsamo del dolor) y simbólicos:

«El verde es el emblema de la regeneración primaveral y por ello simboliza la inmortalidad del alma. Por causa de este significado y por el reposo que el órga-

² Celestino Barallat y Falguera, erudito catalán, que fue abogado, concejal del Ayuntamiento de Barcelona y vocal de la Junta de Cementerios de la misma ciudad. Además de su conocida *Principios de botánica funeraria* (Barcelona, 1885; reed. a cargo de Jaume Bover, Barcelona, 1984), publicó otros estudios y tratados de temática funeraria como *Memoria sobre derecho funerario en las XII Tablas* (1886), *Las plantas no comestibles de los cementerios* (1889), *Shakespeare y Moratín ante la fosa* (1896) y el poemario *Poemas fúnebres en lontananza* (1890), entre otras obras. Como si estuviese predestinado, falleció el Día de Difuntos del año 1905.

no visual encuentra en el color verde será indispensable que en la botánica funeraria predominen las hojas sobre las flores.

La hierba verde equivale a esperanza y a juventud en el sentido de la expresión colorística [...].»

Entre las especies, cuya presencia recomienda Barallat, destaca en primer lugar el ciprés, por tratarse de un árbol de hoja perenne, por su longevidad y por sus cualidades aromáticas. Además, atendiendo especialmente a su simbolismo, analiza especies tradicionalmente funerarias como el «sauce llorón», las malvas, los «No me olvides», las «Siempre vivas» y las violetas, entre otras. Resultará, en cambio, contraindicado, según su discurso, la presencia dentro del cementerio, tanto de árboles frutales como de plantas espinosas, aunque permita como excepción el uso del rosal.

EMOTIVO CEMENTERIO ACATTOLICO O «DE LOS POETAS ROMÁNTICOS INGLESES» EN ROMA³

A pesar de ser la tipología de cementerio-jardín o cementerio-parque una tipología que responde fundamentalmente al modelo anglosajón de cementerios públicos, en Roma podemos encontrar uno de los más conmovedores ejemplos de esta tipología urbanística funeraria. Se trata del llamado cementerio *Acattolico* o cementerio Protestante, también conocido como cementerio «de los artistas y los poetas» y, más comúnmente, como «de los poetas románticos ingleses», por yacer allí enterrados los poetas John Keats (1795-1821) y Percy Bishe Shelley (1792-1822), que convivieron durante un tiempo en Roma, en un apartamento, hoy museo *Fondazione Keats-Shelley Memorial*, cuya terraza se abría a las escalinatas de Piazza Spagna.

Precisamente el epitafio de John Keats, redactado por el joven poeta en su propio lecho de muerte, es uno de esos que resulta difícil de olvidar, por su mórbido lirismo:

This Grave
Contains all that was Mortal
Of a
YOUNG ENGLISH POET
Who,
On his Bed,
In the Bitterness of his Heart
At the Malicious Power of his Enemies

³ Johan Beck-Friis: *Il cimitero acattolico di Roma*, Roma, 1995.

Desired
 These Words to be engraven
 On this Tomb Stone
 «Here lies One
 Whose Name was writ in Water
 Feb. 24th 1821»

Pero, además de los poetas citados, yacen en este cementerio numerosos artistas, músicos y escritores no católicos. Entre ellos, los pintores alemanes Carl Pfor (1795-1818), Johann Christian Reinhart (1761-1847), el único hijo de Goethe, August Goethe (1789-1830); el pintor y amigo de Keats, Joseph Severn (1793-1879), el también pintor Enrico Coleman (1846-1911), el escultor y poeta norteamericano William Wetmore Story (1819-1895) y otros muchos hasta tiempos contemporáneos, en que encontramos figuras históricas de la política italiana como el comunista Antonio Gramsci (1891-1937).

El cementerio *Acattolico* se desarrolló en torno a la pirámide de Caio Cestio (s. I a. C.), junto a la muralla aureliana (270-275 d. C.), intramuros, en un lugar que se conocía entonces como «I prati del popolo romano» (Los prados del pueblo romano), cercano al Testaccio. La primera noticia cierta que se tiene de una sepultura en estos prados data de 1738, se trataba de la tumba de un estudiante de Oxford, de nombre Langton. A partir de entonces, fueron diseminándose sobre la hierba y entre los árboles los túmulos y lápidas de numerosos extranjeros, bajo la sombra protectora de la pirámide de Caio Cestio. La impresión de este y otros cementerios-parque o cementerios-jardín, es la de la presencia de la Antigüedad en plena naturaleza, como en el célebre lienzo de Nicolás Poussin, *Et in Arcadia ego* (1637-1639).

En sí mismo, el cementerio *Acattolico*, en su parte antigua⁴, es un paraje pintoresco, que armoniza la presencia de la naturaleza junto a los restos de la Antigüedad, personalizados en la imponente mole de la pirámide y de la muralla aureliana. No resulta extraño que esta vista pintoresca, haya protagonizado numerosos lienzos y álbumes de dibujos de artistas y viajeros a Roma, desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX.

En su puerta de acceso, inciso en latín, puede leerse el lema: «RESURRECTURIS».

⁴ Con el tiempo el cementerio fue ampliándose en dirección suroeste. En las sucesivas ampliaciones en terraza, la ordenación de las sepulturas (siempre en tierra) responderá entonces a criterios de aprovechamiento racional del espacio. Es decir, se ubicarán en hileras paralelas a la muralla, con andadores entre dichas hileras de tumbas. Por ello, tan sólo la denominada parte antigua del cementerio responde fielmente a las características tipológicas del cementerio-jardín o cementerio-parque.

UN PASEO POR EL CEMENTERIO PARISINO DE PÈRE LACHAISE⁵

Si emotiva resulta, sin duda, la visita al cementerio romano «de los poetas ingleses», no lo resulta menos la del que puede considerarse cementerio más célebre y visitado de Europa, el de Père Lachaise en París, inaugurado en 1804. Frente al modelo anglosajón de cementerio-jardín o cementerio-parque, el camposanto parisino responde, en cambio, a la tipología urbanística de cementerio-ciudad. Es decir, su planta se estructura, como si de una ciudad decimonónica se tratase, en avenidas y calles adoquinadas, que transcurren entre manzanas de panteones, túmulos y tumbas.

Pero, seguramente, son los personajes célebres que reposan entre sus muros, quienes con el tiempo han convertido este cementerio en uno más de los atractivos turísticos de París y, casi, en un lugar de peregrinación obligada para amantes de las letras, la música y las artes. Allí yacen los escritores Jean-Baptiste Molière, Honoré Balzac, Alfred de Musset, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire y Oscar Wilde; el Mariscal Suchet, que fuera Gobernador General de Aragón, durante la ocupación francesa (1809-1814); artistas como Jacques Louis David, Jean Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Jean-Baptiste Corot, Camille Pissarro y George-Pierre Seurat; músicos como Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Frédéric Chopin y Georges Bizet; actrices como Sarah Bernhardt y Simone Signoret, y cantantes como Edith Piaf, la soprano María Callas o el líder del grupo *The Doors*, Jim Morrison, entre otros muchos.

Pocas veces una ciudad de los muertos genera tanta vida como el cementerio de Père Lachaise en París. Los turistas, plano del recinto en mano, recorren sus calles o se sientan a leer bajo la sombra de sus frondosos árboles, seducidos por una indescriptible sensación de melancolía. Y delante del retrato broncíneo del pintor, del escritor o del músico cuya obra admiran, depositan bajo una piedrecita un mensaje de agradecimiento, escrito sobre cualquier papel sobrante (un billete de autobús, una entrada de museo, etc.), dirigida al desaparecido autor. Son conmovedores mensajes al más allá, plenos de lirismo e irracionalidad. Una costumbre, al parecer, arraigada en los últimos años en el cementerio parisino. La lluvia, tan frecuente en la ciudad del Sena, diluirá sin remedio la tinta de esos mensajes hasta hacerlos desaparecer en cuestión de días, pero otros nuevos los sustituirán.

Es uno de los nuevos ritos acuñados. Otros han hecho de ciertas tumbas o panteones, prácticamente lugares de culto. Así sucede, por diferentes motivos, con los mausoleos del escritor Oscar Wilde (1854-1900)⁶, invadido de besos de

⁵ Vicent de Langlade y Renaud Marchand, *Un heure au Père Lachaise*, París, 1983.

⁶ Obra del escultor Jacob Epstein (1911).

carmín hasta media altura, o del joven periodista Víctor Noir (1858-1870), muerto en un duelo, cuya naturalista representación en bronce, yaciendo sobre la propia losa sepulcral, ha pasado a convertirle, prácticamente, en un ídolo pagano dedicado a la fertilidad. Los y, sobre todo, las turistas, pasan sin pudor la mano sobre el pantalón de Noir, bruñendo el bronce, como si de ello dependiera su futura fertilidad.

Pero, donde el culto, ha llegado al fanatismo ha sido en la tumba del legendario cantante de rock Jim Morrison, fallecido por sobredosis en 1971. En el momento de mi visita, el verano de 2000, había desaparecido el busto que la presidía y una pareja de gendarmes protegía permanentemente el lugar, temerosos ante nuevos intentos de profanación del sepulcro. Sin embargo, sobre el pedestal, ahora desnudo, una poética ofrenda llamó mi atención. Había cuatro rosas. Pero no un ramillete de cuatro rosas, sino una botella de bourbon *Four Roses*.

ENTRE EL CIERZO Y EL BARRANCO: EL CEMENTERIO DE TORRERO EN ZARAGOZA⁷

Nuestro cementerio de Torrero obedece tipológicamente a este último modelo de cementerio-ciudad. Es decir, estructurado en torno a vías o calles, denominadas andadores, y manzanas, bien sean de panteones, tumbas o nichos. Fue erigido en el monte de Torrero, al sur de la ciudad, junto a unos terrenos militares (antiguos polvorines, ya desmantelados) y con el denominado Barranco de la Muerte⁸, como límite último de sus recientes ampliaciones hacia el sur. El nuevo camposanto extramuros de la ciudad, fue inaugurado el día 2 de julio de 1834, con la bendición del arzobispo Bernardo Francés Caballero⁹. Sin entrar en el detalle del análisis de sus diferentes etapas arquitectónicas, reproduzco a

⁷ Sobre el Cementerio de Torrero, ver: José Blasco Ijazo, «También los muertos tienen su día» en *¡Aquí.. Zaragoza!*, tomo IV, Zaragoza, 1953; Félix Alférez Rodríguez, *El Cementerio de Torrero*, Cuadernos de Zaragoza, nº 32, Zaragoza, 1978; M^a Rosa Jiménez, Voz «Cementerio de Torrero», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, 1980; Pascual Martínez Calvo, *Zaragoza Heroica e Inmortal. Fosales, necrópolis. Recuerdos del pasado*, Zaragoza, 1990; VV.AA.: *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza, nº 63, Zaragoza, 1991; Wifredo Rincón García, «El cementerio de Zaragoza» en Guillermo Fatás (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991; Ascensión Hernández Martínez, «Ricardo Magdalena y las capillas funerarias del eclecticismo decimonónico en Zaragoza», comunicación dentro del curso *Medievalismo y Neomedievalismo: La arquitectura y la muerte*, Ávila, 1991. Además existe una página web, muy recomendable, dedicada al Cementerio de Torrero, bajo la dirección: <http://www.cementerio-zaragoza.com>.

⁸ En estos terrenos tuvo lugar uno de los episodios más sangrientos de la campaña de asedios de Zaragoza por las tropas de Alfonso I el Batallador, en 1118. Dicho episodio histórico inspiró a Agustín Salinas su pintura *El barranco de la muerte* (1891-1892).

⁹ Según José Blasco Ijazo, *op. cit.*, el entierro de Manuela Moreno Abendaña consta como la primera inhumación realizada en el Cementerio de Torrero.

continuación, a modo de relación esquemática, la cronología y autoría de las sucesivas fases o ampliaciones urbanísticas a que ha sido sometida la planta del cementerio hasta nuestros días:

«Cementerio viejo»

- 1834 Fernando de Yarza y Joaquín Gironza
- 1875 Segundo Díez
- 1883 Ricardo Magdalena
- 1912 Capilla de la entrada, José de Yarza Echenique
- 1924 Pórticos (Sur), Miguel Ángel Navarro

1ª Ampliación

- 1941 José de Yarza Echenique
- Memorial a los caídos en la Guerra Civil

2ª Ampliación o «Ampliación Costa»

- 1958 Marcelo Carqué

3ª Ampliación

- 1970 Francisco Alós
- Complejo Funerario, 1979 José Luis Sáenz de Cenzano

4ª Ampliación y claustro, mirador y panteón de hombres ilustres

- 1990 Elvira Adiego

ILUSTRES OLVIDADOS

Para el visitante no avisado, tal vez resulte algo desconcertante no hallar en el cementerio de Torrero la tumba del general José Palafox y Melci (1775-1847), líder de la heroica resistencia zaragozana durante los Sitios, cuyos restos itineraron, en 1958, desde el Panteón de Hombres Ilustres de la basílica de Atocha en Madrid, hasta la basílica del Pilar de Zaragoza, donde se conservan. O el mausoleo de Francisco de Goya, nuestro más universal artista, fallecido en Burdeos en 1828, cuyos restos fueron trasladados en 1869 a su sepultura bajo la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida (trayecto en el que, según parece, desapareció su cabeza). Tal vez, incluso, esperasen rendir homenaje a la tumba del más ilustre científico aragonés, Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), tan vinculado familiar y biográficamente a la ciudad de Zaragoza, aunque sus restos reposen, en realidad, en el madrileño cementerio de La Almudena.

A pesar de estas significativas ausencias, sin embargo, el camposanto zaragozano alberga los restos de otros ilustres aragoneses, como el héroe de los Sitios, Miguel Salamero (1766-1846), el cronista e historiador, Agustín Alcaide

Ibica, el político y pensador altoaragonés Joaquín Costa (1846-1911), el también político y empresario Basilio Paraíso (1849-1930), el catedrático y cronista de la ciudad Cosme Blasco y Val (1838-1900), el escritor y periodista Mariano de Cavia y Lac (1855-1920), los malogrados toreros Jaime Ballesteros «Herrerín» (1891-1914) y Florentino Ballesteros (1893-1917), los pintores Eduardo López del Plano (1840-1885), Bernardino Montañés (1825-1893) y Martín Ruiz Anglada (1929-2001), los escultores Dionisio Lasuén Ferrer (1854-1916) y Carlos Palao Ortubia (1857-1934), los músicos e intérpretes Pilar Bayona (1898-1979), Miguel Fleta (1897-1938), Luis Galve (1908-1995) y Mauricio Aznar (1964-2000), el médico y estudioso del folclore Demetrio Galán Bergua (1894-1917), los arquitectos José Yarza Echenique (1920) y José Borobio Ojeda (1907-1984), el fotógrafo Víctor Orcástegui Rico (1999) y el historiador y crítico de arte José Camón Aznar (1898-1979), entre otros.

CLAUSTRO, MIRADOR Y PANTEÓN DE HOMBRES ILUSTRES

Con motivo de la cuarta y última ampliación hasta la fecha, proyectada en 1990 por la arquitecto Elvira Adiego, los terrenos se extendieron hacia el sur, adaptándose a las irregularidades del terreno, como indicó la autora del proyecto «...de forma que el tratamiento resulte más paisajístico e integrado con el bosque de pinares colindante»¹⁰. Además, el propio diseño de las capillas familiares, coronadas por bóvedas de cristal verde traslúcido, resulta verdaderamente armónico con la pineda del entorno. A lo que hay que sumar la presencia de pequeños espacios verdes, con arbolado, especialmente en torno del Panteón de Hombres Ilustres.

Un andador peatonal porticado transcurre a lo largo de toda la cresta topográfica, rasgando en diagonal los terrenos de la última ampliación y conduciendo a los visitantes en dirección al denominado Panteón colectivo de Hombres Ilustres. Una interesante edificación constituida por dos bloques de nichos afrontados, unidos en su parte superior por una bóveda acristalada, formando entre sí un singular arco de triunfo, que da acceso a un claustro porticado, en cuya parte central se erigen dos soberbios cipreses. El claustro se convierte en un pórtico-mirador abierto sobre el cementerio.

Hasta la fecha, tan solo dos de los veinticuatro nichos de que consta el panteón de hombres ilustres, han sido ocupados. Éstos son los epitafios de los aragoneses allí inhumados:

¹⁰ Elvira Adiego Adiego, «El cementerio de Torrero en el siglo XX», en VV.AA., *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza, nº 63, Zaragoza, 1991.

D. Emilio Alfaro Gracia

(1932-1994)

Médico, escritor, cineasta y autor teatral.

Teniente de Alcalde por el PSOE.

D.E.P.

Ilmo. Sr. D. Julio Monreal y Ximénez de Embún

(1839-1890)

Dr. en Derecho Canónico, Dr. en Lengua y Literatura Española.

Caballero de la Soberana Orden de Malta. Caballero de la Orden de Carlos III.

Abogado Fiscal de la Audiencia de Barcelona. Literato, poeta e historiador.

R.I.P.

Pero, retomando el título de esta conferencia y artículo «Lágrimas de piedra», en el denominado «Cementerio Viejo», el visitante podrá disfrutar de algunas de las mejores muestras de escultura y arquitectura monumental de la ciudad:

MAUSOLEO DE JOAQUÍN COSTA (1914)

El «Cementerio Viejo», se estructura urbanísticamente en torno a dos ejes o vías principales, perpendiculares entre sí, denominados andadores. Los monumentos funerarios a los que conducen, respectivamente, son el Mausoleo de Joaquín Costa (Andador Costa) y el Monumento a la Fosa Común (Andador de la Fosa Común) y ambos andadores están flanqueados a los lados por respectivas hileras de frondosos y esbeltos cipreses. El eje Norte-Sur, lo traza el andador que concluye en el mausoleo del ilustre pensador y político altoaragonés Joaquín Costa (1846-1911), mientras que el Andador de la Fosa Común, se desarrolla en sentido Este-Oeste, en dirección al monumento homónimo.

La historia y significados del Mausoleo de Costa han sido exhaustivamente estudiados por el profesor García Guatas¹¹, quien con estas investigaciones dio los primeros pasos en el interés por la iconografía costista que, posteriormente, daría lugar a la exposición iconográfica, celebrada con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Joaquín Costa¹².

¹¹ «Utopía y significados del Mausoleo de Joaquín Costa», Actas del III Coloquio de Arte Aragonés, Huesca, 19-21 de diciembre de 1983. Más adelante, reelaboró y actualizó dicho artículo, aunque esta vez sin reeditar su apéndice documental, para su artículo «Un mausoleo para un líder», publicado en el catálogo de la exposición: *La imagen de Joaquín Costa. 150 aniversario de su nacimiento*, Diputación Provincial de Huesca, 1996.

¹² José Antonio Hernández Latas (dir.): *La Imagen de Joaquín Costa. 150 aniversario de su nacimiento*, celebrada en la Diputación de Huesca (1996) y el Ateneo de Madrid (1997).

El mausoleo monumental fue erigido anexo, aunque extramuros, del límite Sur del cementerio católico. Sin embargo, la denominada 2ª Ampliación o «Ampliación Costa», llevada a cabo en 1958, según proyecto urbanístico del arquitecto Marcelo Carqué, extendió hacia el Sur los terrenos del cementerio, encerrando en su interior el mausoleo de Costa, desvirtuando así la naturaleza aconfesional del monumento.

Según G.J.G. Cheyne¹³, uno de sus biógrafos, Costa había manifestado, en diferentes ocasiones, su deseo de ser enterrado en una de las cimas de la sierra de las Forcas, que a diario podía contemplar desde la ventana de su casa de Graus. Desde el momento de su fallecimiento, el 8 de febrero de 1911, el periodista Mariano de Cavia recogerá este anhelo del altoaragonés de ser inhumado en plena naturaleza, proponiendo lo siguiente: «A Costa se le debería alzar severo y granítico mausoleo en el Moncayo, desde cuya cima se alcanza a ver tantas llanadas, montes, ríos, pueblos y ciudades de Aragón...»¹⁴. Apenas unos días después¹⁵, retomando la idea de Cavia, el escultor Dionisio Lasuén publicará un utópico y monumental proyecto, consistente nada menos que en tallar sobre la cumbre del Moncayo, a modo de esfinge, la fornida y barbada cabeza del pensador regeneracionista. A media altura de la montaña, excavado en la roca, como si de un hipogeo egipcio se tratase, se ubicaría el lugar donde reposarían sus restos.

Aquel titánico esfuerzo, propuesto por Lasuén, de modificar el rostro del Moncayo nunca sería llevado a cabo. Pero, entonces, ¿cómo surgió el proyecto que dio lugar al actual mausoleo? Mientras los restos de Costa reposaban en una tumba provisional (1911), se abrió una suscripción pública para la construcción de su mausoleo en el cementerio zaragozano, para lo cual se convocó un concurso de ideas o proyectos. El proyecto ganador, firmado conjuntamente por el escritor Manuel Bescós (*Silvio Kossti*) y el pintor Félix Lafuente, reelaboró a escala humana anteriores y utópicas iniciativas. Según consta en la memoria adjunta presentada, el mausoleo debía reproducir una montaña artificial, con escarpadas rocas, sobre cuya cima se alzaría el busto esculpido de Joaquín Costa. Además, en su propósito de «revivir la naturaleza en un ambiente helénico» y puesto que consideraban el pensamiento costista, «heredero directo de aquellos grandes filósofos, repúblicos y oradores griegos, que como Aristóteles, Platón, Pericles y Demóstenes, dejaron huella profunda en la humanidad», el conjunto monumental debía incorporar una reproducción del Partenón, de la Tribuna de Demóstenes y del Trípode votivo de Platea. Si, en

¹³ G. J. G. Cheyne, *J. Costa, el gran desconocido*, Barcelona, 1972.

¹⁴ *El Imparcial*, 9 de febrero de 1911.

¹⁵ *Heraldo de Aragón*, 12 de febrero de 1911.

efecto, una reproducción del Partenón se puede contemplar en la ejecución definitiva del mausoleo y la Tribuna (a modo de atril en el boceto) acabó confundiendo con el pedestal del busto en mármol, labrado por Dionisio Lasuén; sin embargo, el Trípode votivo de Platea, como apunta García Guatas, no se aprecia ni en el boceto definitivo a la acuarela, ni en la ejecución definitiva, llevada a cabo bajo la dirección del arquitecto José de Yarza.

Otros elementos enriquecieron, en cambio, la compleja iconografía del proyecto, como la alusión a la política hidráulica (uno los pilares de su ideario regeneracionista) en la pequeña presa para el embalse de aguas, que no llegó tampoco a plasmarse en la ejecución definitiva. Sí, en cambio, se retomó la idea expuesta por Lasuén en su faraónico proyecto para el Moncayo, recuperando la entrada al interior abovedado, a modo de hipogeo egipcio, flanqueada ahora por dos pilastras estriadas, aunque lógicamente cerrada por una gran losa sepulcral. En dicha losa, en la que no falta el detalle de un simbólico libro abierto esculpido en bajorrelieve, se puede leer el literario y solemne epitafio, redactado por Manuel Bescós:

ARAGÓN A JOAQUÍN COSTA
NUEVO MOISÉS
DE UNA ESPAÑA EN ÉXODO
CON LA VARA DE SU VERBO INFLAMADO
ALUMBRÓ LA FUENTE DE LAS AGUAS VIVAS
EN EL DESIERTO ESTÉRIL
CONCIBIÓ LEYES PARA CONDUCIR A SU PUEBLO
A LA TIERRA PROMETIDA
NO LEGISLÓ
MDCCLXVI - MCMXI

Hoy día, la enredadera y otras plantas han cubierto de un amable manto verde las escarpadas y áridas rocas, haciendo prácticamente irreconocible el proyecto original de Bescós y Lafuente. Además, un impetuoso pino, inexistente en dicho proyecto, rivaliza en altura con el busto del propio Costa, pugnan-do por hacerle sombra.

MONUMENTO A LA FOSA COMÚN (1919)

El otro eje principal, aunque transversal, del llamado «Cementerio viejo» es el que conduce, también flanqueado por dos hileras de solemnes cipreses, hasta el Monumento a la Fosa Común. El grupo escultórico, protagonizado por dos hombres que sostienen el cuerpo inerte de un tercero, fue elaborado inicialmente en yeso, por el escultor zaragozano José Bueno y Gimeno (1884-1957), durante su estancia en la Academia de Bellas Artes de Roma (1913-1916).

Entonces conocido como «Humanidad» y también como «Infortunio», fue el tercero y definitivo de sus envíos obligatorios desde la capital italiana. Participó, según cuenta José Ramón Morón Bueno¹⁶, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, pero no fue galardonado por impedir el reglamento, expresamente, premiar las obras remitidas por los recientes pensionados¹⁷. Si obtendría, no obstante, el aplauso de la crítica en dicho certamen y en la exposición posterior de su obra, que acogió el Centro Mercantil, un año más tarde. La excelente respuesta por parte del público y la prensa escrita hacia su obra, «Humanidad», propició que surgiera la iniciativa ciudadana de realizar una suscripción popular para trasladar a piedra el grupo y depositarlo en el Cementerio de Torrero, como Monumento a la Fosa Común. Así se hizo, en caliza piedra de Alicante, bajo la dirección de José Bueno, por los escultores italianos Buzzi y Gussoni, que tenían taller abierto en la ciudad.

Afortunadamente, el pionero de la cinematografía local Antonio Tramullas, estuvo presente con su cámara el día de la inauguración, un 15 de junio de 1919. Sorprende ante el visionado de las imágenes, el gentío que acudió al Cementerio, atraídos por el solemne acontecimiento. Las imágenes de Tramullas retratan al satisfecho autor, brazos en jarras, orgulloso ante su creación. Tras él, una pequeña orquesta interpreta la melancólica «Marcha Fúnebre» de Chopin, a la espera de que los discursos de las autoridades den paso al Orfeón Donostiarra, que interpretará el «Ave María» de Usandizaga. Una vez descubrieron el grupo escultórico, se podía leer a sus pies el sentido epitafio redactado por el catedrático y escritor Juan Moneva y Puyol.

VOSOTROS
 CUYOS RESTOS ANÓNIMOS YACEN AQUÍ
 A QUIENES
 HIZO IGUALES
 LA NATURALEZA HUMANA,
 LA REDENCIÓN DIVINA
 Y
 LA NIVELADORA MUERTE,
 NO SOIS OLVIDADOS DE TODOS

¹⁶ *Exposición antológica de los escultores aragoneses José Bueno, 1884-1957 (1er Centenario) / Félix Burriel, 1888-1976*, Palacio de la Lonja, Zaragoza, 1984. También ver su tesis doctoral (inédita), dirigida por Federico Torralba, titulada *Dos escultores zaragozanos: José Bueno y Félix Burriel*, Universidad de Zaragoza, 1990.

¹⁷ Perseveró José Bueno en su intención de ser galardonado y, años después, volvió a concurrir con su grupo «Humanidad», ahora como «Monumento a la Fosa Común del Cementerio de Zaragoza» en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922, en la que obtuvo, ahora sí, una Medalla de Segunda Clase. Ver Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, 1948.

LA CIUDAD,
 PORQUE CRISTIANA,
 JUSTICIERA Y PIADOSA,
 OS RECUERDA,
 OS PROCLAMA SUYOS
 Y
 OS ENCOMIENDA A DIOS.

Los frondosos y esbeltos cipreses que flanquean en la actualidad los andadores Costa y de la Fosa Común eran entonces apenas unos arbustos recién plantados, como podemos constatar a través de unas imágenes posteriores, rodadas también por Tramullas, con motivo del día de Todos los Santos en ese mismo año de 1919.

PONCIANO PONZANO (1813-1877)¹⁸:

El afamado escultor zaragozano, formado en Roma, amigo de los pintores románticos Federico de Madrazo y Valentín Carderera y célebre autor de los relieves del frontón del Palacio del Congreso (1865), labró uno de los soberbios retratos burgueses que conserva el cementerio zaragozano. Por cierto que, sus restos tampoco reposan en el cementerio de Torrero, sino en Madrid, donde falleció.

*Busto de Juan Bruil*¹⁹ (1880), panteón nº 34, cuadro 15. En realidad, como delata la cronología del panteón, el busto en mármol de Carrara de este prócer y político zaragozano²⁰ no fue realizado por Ponzano con la intención de que

¹⁸ Ver Manuel Ossorio y Bernard, «Ponzano y Gascón (D. Ponciano)» en *Galería Biográfica de Aristas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883, reed. en Barcelona, 1975. Enrique Pardo Canalís, *Los escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951. -*Escultura Neoclásica española*, Madrid, 1958. M. García Guatas, Voz «Ponzano y Gascón, Ponciano» en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Tomo X, Zaragoza, 1981. Wifredo Rincón García, «Ponciano Ponzano» en *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, 1984. José Ramón Morón Bueno, «Edad contemporánea» en VV.AA.: *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza nº 63, Zaragoza, 1991. M. E. Gómez Moreno, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, col. Summa Artis, tomo XXXV, Madrid, 1993. Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1900*, Madrid, 1995.

¹⁹ Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, 1880, Armario 83, legajo 42, expediente 1160.

²⁰ Juan Faustino Bruil y Olliarburu (1810-1878), considerado uno de los miembros más influyentes de la burguesía zaragozana durante el siglo XIX, fue fundador de la Caja de Descuentos de Zaragoza (1845), futuro Banco de Zaragoza (1856). Además de Senador y Diputado a Cortes, desempeñó el cargo de Ministro de Hacienda (1855-1856), en sustitución de Pascual Madoz. Financió y regaló a la ciudad la construcción de la desaparecida puerta del Duque de la Victoria, en honor de Espartero. Fue muy popular en la ciudad, puesto que poseía una extensa torre, que en la actualidad ocupan los terrenos del parque que lleva su nombre, y que era abierta a los zaragozanos los días festivos. Se conserva un retra-

reposase en el camposanto de Torrero, ya que data de 1854, mientras que el panteón no fue erigido hasta 1880. Sino que se trata de un retrato, labrado en vida de Juan Bruil, que sus herederos consideraron idóneo para que presidiera su panteón, una vez fallecidos ambos, escultor y retratado. El busto, ubicado sobre un pequeño pedestal, está enmarcado y protegido, a modo de arcosolio, por dos columnas de inspiración clásica, que sustentan un pequeño frontón con las iniciales grabadas, «JB». El retrato del que fuera fundador del Banco de Zaragoza tiene si cabe mayor importancia, no solo por su enorme calidad, sino por que se trata de una de las dos únicas obras de Ponzano, junto con el mausoleo del Teniente General Ena en la basílica del Pilar, de las que podemos disfrutar en nuestra ciudad.

DIONISIO LASUÉN FERRER (1854-1916)²¹:

A este escultor y teórico de las artes industriales, autor del busto de Joaquín Costa, cuyo nombre permanece vinculado al modernismo zaragozano y a las obras de la Exposición Hispano Francesa de 1908, debe el Cementerio de Zaragoza las obras escultóricas que comenzaron a alterar su, hasta entonces, lúgubre fisonomía. Cuando las creaciones de Lasuén comenzaron a poblar el cementerio, éste apenas era otra cosa que un yermo estético, habitado tan solo por desoladoras cruces y austeras manzanas de nichos. Por ello, la prensa local se hizo eco y celebró la instalación de cada una de sus esculturas, como si de todo un acontecimiento se tratase.

No me resisto a transcribir, una vez más, un fragmento del artículo publicado en *El Diario de Avisos de Zaragoza*, con fecha de 1 de noviembre de 1905, citado por Gonzalo Borrás y Wifredo Rincón, sucesivamente, y que viene a ratificar lo anteriormente expuesto:

to al óleo y de cuerpo entero, realizado por el pintor caspolino Eduardo López del Plano. Ver José Blasco Ijazo: «La famosa torre de Bruil» en *¡Aquí... Zaragoza!*, Tomo VI, Zaragoza, 1960, reed. 1988. J. A. Biescas Ferrer, «BRUIL OLLIARBURU, Juan Faustino», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, tomo II, Zaragoza, 1980.

²¹ Ver Fernando Castán Palomar, «Dionisio Lasuén Ferrer» en *Aragoneses contemporáneos* (III), Época 1900-1934, reed. Los Libros de *El Día*, Zaragoza, 1987. Gonzalo Borrás, Manuel García Guatas y José García Lasaoa, *Zaragoza a principio del siglo XX: El Modernismo*, Zaragoza, 1977. M. García Guatas, Voz «Lasuén Ferrer, Dionisio» en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Tomo VIII, Zaragoza, 1981. Wifredo Rincón García, «Dionisio Lasuén Ferrer» en *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, 1984. Gonzalo Borrás Gualis, «La escultura aragonesa del eclecticismo al modernismo» en *Enciclopedia Temática de Aragón*, Historia del Arte II, Tomo 4, Zaragoza, 1987. José Ramón Morón Bueno, «Edad contemporánea» en VV.AA., *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza nº 63, Zaragoza, 1991. Celia Serrano, «El escultor Dionisio Lasuén Ferrer», *Cuadernos de Aragón*, nº 26, IFC, Zaragoza, 2000.

«[...] Dionisio Lasuén ha transformado en pocos años, bajo el aspecto artístico, el Cementerio de Zaragoza. El que antes era destartalado e ingrato recinto, donde la muerte se acompañaba de toda desolación y tristeza, cobra hoy el aspecto grandioso de los lugares en que por su aspecto y por su forma, el ánimo se inclina a las más grandiosas concepciones. El visitante no huye hoy del cementerio por la impresión deprimente que en su ánimo produce el contacto próximo de los que se fueron; el visitante queda retenido en aquellos lugares de muerte, por obra de la emoción estética que el artista supo inculcarle. Esta es la obra de Lasuén. [...]»

*Ángel en oración*²² (1898), panteón de la familia Matute Pérez, panteón nº 104, cuadro 18. Cuando Lasuén realizó esta sobrenatural representación del Ángel de la Guarda en oración, el camposanto zaragozano carecía casi por completo de esculturas de entidad. Faltaban todavía algunos años para que los grandes grupos escultóricos o las creaciones de Clarasó fueran depositadas en sus ubicaciones actuales. Por ello, la prensa local celebró con entusiasmo la instalación de la escultura del ángel adolescente que, arrodillado, reza eternamente el rosario sobre una representación del féretro del difunto, mientras se lleva su pequeño crucifijo a los labios. Merece la pena detenerse ante esta escultura y contemplar en detalle la naturalidad de los pliegues de sus ropajes, la carnosidad y fortaleza de sus grandes alas o la delicadeza de sus cabellos, cabellos de ángel. En definitiva, una de las mejores obras de Lasuén, que dejó en el camposanto, con esta obra, su impronta de serenidad y espiritualidad. Si bien, la escultura se conserva, todavía hoy, en un buen estado de conservación, hay que apuntar que uno de los brazos menores del pequeño crucifijo se ha desprendido.

*El Silencio*²³ (1904), panteón de la familia de Antonio Morón, actualmente Gardeta-Guinda; Andador Costa, panteón nº 150. Sin duda uno de los exponentes más singulares de la estética modernista en el camposanto zaragozano. El acceso a la cripta se efectúa a través de un arco elíptico, que parece querer adoptar la forma de la letra omega «Ω», símbolo del fin de la vida. Sus brazos menores, que flanquean la entrada al panteón, están dispuestos a modo de pedestal para esculturas. Esta composición simétrica resultaría idónea para situar en sus flancos sendas esculturas, sin embargo, Lasuén rompió esa concepción simétrica al ubicar únicamente una escultura sobre su brazo derecho. La escultura, conocida como *El Silencio*, capta, por tanto, todo el protagonismo

²² Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, 1898, Armario 31, legajo 4, expediente 1415.

²³ Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, 1904, Armario 59, legajo 12, expediente 1228.

de la composición, a pesar de haber sido labrada a un tamaño algo menor que el natural. Esta soberbia y frágil escultura representa a una figura femenina, vestida con una túnica de lánguidos pliegues, que pide silencio a los visitantes a su paso por el panteón. La fragilidad de la piedra caliza con la que fue labrada la estatua ha propiciado que su mano haya perdido el dedo índice que la figura femenina se llevaba a los labios, haciendo hoy prácticamente indescifrable el verdadero significado de la escultura a los visitantes no avisados. Sobre la toca, que cubre su cabeza, se adivinan unas hojas otoñales, dispuestas de modo caprichoso y que le dan un cierto aire a los laureados poetas que representara Gustave Doré en sus ilustraciones decimonónicas para *La Divina Comedia* de Dante. Pero la sugerente imagen, que acertadamente Wifredo Rincón ha tildado de fantasmagórica, posee, sobre todo, la desconcertante virtud de ser capaz de comunicarse con el visitante y contagiarle su eterna melancolía.

*Panteones de las familias Iranzo*²⁴ (1897) y *Bezumaratea*²⁵ (1901); panteones nº 103, cuadro 18 y letra D, cuadro 6, respectivamente. En ambos casos se trata de una composición idéntica, un sepulcro a modo de cofre medieval o sarcófago, aparece velado por un paño a medio cubrir. Preside la composición una cruz, sobre columna o pilar, respectivamente. Una iconografía austera, cuyos paños o velos a medio descubrir parecen querer simbolizar una futura resurrección.

Panteón-capilla de José Aznárez Navarro (1907), Capilla nº 10; en el espacio interior de la misma, Lasuén planificó un retablo con el relieve, en un medallón de mármol, de este zaragozano, benefactor de la Casa-Hospicio provincial²⁶. A sus lados, figuran los relieves alegóricos de La Modestia y La Caridad, también en mármol, virtudes constantes en la vida y obra de José Aznárez. Por conservarse en un interior cerrado, estos relieves suelen resultar inadvertidos para el visitante del cementerio.

²⁴ Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, 1897, Armario 67, legajo 19, expediente 917.

²⁵ Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, 1901, Armario 31, legajo 20, expediente 388.

²⁶ La Diputación Provincial de Zaragoza le dedicó dos retratos, uno pintado al óleo, de cuerpo entero, por Juan José Gárate (h. 1902) y otro, un busto en bronce, firmado por Félix Burriel (1945). Al pie del retrato pictórico, se adjunta la siguiente leyenda: «D. José Aznárez y Navarro. Espléndido y magnánimo bienhechor del Hospicio provincial, al que legó rentas de su cuantiosa / fortuna. La Diputación altamente reconocida le declaró bienhechor ilustre y predilecto de la provincia / + en Zaragoza 20 Enero 1902+», transcrito por CALVO RUATA, JOSÉ IGNACIO: *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, 1991.

ENRIQUE CLARASÓ Y DAUDÍ (1857-1941)²⁷:

Desde luego, debemos felicitarnos de la vinculación de este escultor catalán, hijo de la bohemia parisina e inseparable de sus amigos, los pintores Ramón Casas y Santiago Rusiñol, con el camposanto zaragozano, a través de cuatro de sus mejores creaciones. Su proverbial sensibilidad escultórica, tan pronto nos conmueve a través de lánguidas y mórbidas formas femeninas, en obras como *Dejando la tierra*, como nos desafía con hercúleas representaciones masculinas, en *Memento Homo* o *El Tiempo*.

*Memento Homo*²⁸ (1903), panteón de la familia de Alberto Aladrén; Andador Costa, panteón nº 127. Una de las esculturas, sin duda, más populares del Cementerio de Torrero y una de las más queridas por su propio autor, que fue premiado por ella en la Exposición Universal de París de 1900 con una medalla de oro. Un soberbio estudio anatómico de un vigoroso hombre que metafóricamente cava su propia tumba, corroborando la sentencia bíblica «Memento homo, quia pulvis es et in pulvem reverteris». Clarasó realizó, además, otra réplica de la misma escultura para el Cementerio del Sud-Oeste de Barcelona. Inspirado en ella, años después, Joan Mas Junyent, publicó el poema en catalán, que traduzco a continuación:

«Recuerda que eres hombre

Infatigable, noche y día,
cava que cava su fosa;
no hay dolor, no hay alegría
que su trabajo puedan detener.»

Revista *Juventut Catalana*, 6 de noviembre de 1924.

La familia de Alberto Aladrén, propietaria del panteón, era una acomodada familia de la burguesía zaragozana que detentaba una de las joyerías más lujosas de la ciudad, ubicada en la calle Alfonso y recientemente reconvertida en cafetería, aunque conservando su decoración original. El Archivo Municipal custodia, no solo la memoria del proyecto, redactada ya con máquina de escribir (toda una excepción para la época), sino, además, una fotografía a la albúmi-

²⁷ Ver J. M. Infiesta Monterde, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, 1974. Noel Clarasó, *Enric Clarasó i Daudí*, col. Gent Nostra, Barcelona, 1982. Wifredo Rincón García, «Enrique Clarasó» en *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, 1984. Isabel Coll, *Enric Clarasó, Ramón Casas i Santiago Rusiñol coma nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona en el trànsit del segle XIX a XX*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1984. José Ramón Morón Bueno, «Edad contemporánea» en VV.AA., *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza nº 63, Zaragoza, 1991. Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1900*, Madrid, 1995.

²⁸ Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, 1903, Armario 59, legajo 5, expediente 494.

na del proyecto original. A través de esta fotografía, podemos apreciar la fidelidad del trabajo del escultor, pero también alguna diferencia sustancial entre el proyecto y su ejecución final, como es la ausencia del pilar, sobre el que se situará la leyenda o inscripción «Memento Homo...». Sin duda, el pequeño pilar, que imita la presencia de una estela sepulcral, dentro de ese reducido espacio paisajístico que evoca un viejo cementerio con cruces de hierro inclinadas, le confiere una mayor estabilidad a la escultura, dotándola de un punto de apoyo más y protegiendo su frágil equilibrio del azote del cierzo zaragozano. Idéntica solución utilizó Clarasó para su *Memento Homo* barcelonés. Pero, recuperemos la memoria o descripción de la obra en las palabras del propio artista:

«La figura o estatua representa el compendio de la vida humana: honores, riquezas, orgullo, & &, todo se reduce a lo mismo, POLVO.

Symboliza el Sepulturero Eterno o sea la voz de la Iglesia, con su *Memento Homo* recordando al hombre, la terrible sentencia pronunciada por Dios después del primer pecado, «hasta que vuelvas a confundirte con la tierra de la cual fuiste formado, puesto que polvo eres y en polvo has de volver».

La figura de tres metros de alta, será construida en mármol de color blanco, teniendo en un lado un punto de apoyo no indicado en la fotografía, especie de pilastra recta, donde va grabado *Memento Homo*.

Tendrá más pliegues o ropaje que indica la fotografía.

Ha de ir dentro de un círculo o cerca de hierro; el círculo de 5 metros de diámetro, y será formado de barritas delgadas, de una altura de 50 c/m empotradas en la tierra.

Dentro de esa cerca, va otra de 25 a 30 c/m de alta, hecha con piedras rústicas colocadas de cierta manera que resulte artístico y casi cubiertas por yedra o plantas trepadoras.

Próximo a la figura, un hoyo empezado, a un lado una cruz de hierro clavada en la tierra con cierto descuido y el resto del terreno ha de ser desigual, se cubrirá con alguna planta.»

Durante mi última visita al Cementerio, en agosto de 2002, comprobé con cierta perplejidad que el pico de hierro fundido, que sostiene en sus manos la escultura de Clarasó, había desaparecido. Inicialmente pensé que, tal vez, había sido retirado para su restauración o, que, simplemente, algún desaprensivo había hecho de las suyas. Pero luego he preferido pensar que algún visitante compasivo, le había liberado, por fin, de su eterna condena, aliviándole de su pesada carga.

*Dejando la tierra*²⁹ (1905), panteón de la familia de Gregorio Ginés; Andador Costa, panteón nº 369. En palabras de su propio autor, publicadas en la revista *Cu-Cut* (1903): «Se trata de una representación plástica del vuelo del alma que, representada por una vaporosa y mística figura de mujer, deja el lodazal de la tierra para elevarse a las serenas regiones del infinito». En efecto, estamos ante una de las más sugerentes y mórbidas esculturas del cementerio zaragozano. Una espectral representación del alma, atrapadas sus sensuales formas femeninas por unos delicados y vaporosos velos, que no son otra cosa que la propia mortaja del difunto. Las sutiles ondulaciones de la caída del velo y su integración en su parte inferior con simbólicas azucenas, pintadas en blanco sobre el propio mármol, nos remiten, sin lugar a dudas, a la estética modernista, que se complementa con una artística verja de hierro forjado, en la que se aprecian las estilizadas flores, abiertas, de la adormidera y unos pilares pétreos. Los pilares, a su vez, se funden orgánicamente con unas plantas algo carnosas y unas, ciertamente, macabras calaveras. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que esta obra de Clarasó es una de los tesoros artísticos del camposanto zaragozano.

El Tiempo (1907), panteón de la familia Gómez Arroyo; Andador Costa, panteón nº 128. De las vaporosas y ligeras formas del panteón de la familia Ginés, pasamos al contraste de las rotundas, vigorosas formas de la alegoría del Tiempo, que arranca sin piedad las hojas del libro de la vida. Años después de su instalación en el cementerio, un periodista barcelonés describía la obra con las siguientes palabras:

«La imagen del Tiempo, inspirada en uno de los versículos del libro de Job («Breves son los días del hombre...»), aparece sentada, fija la vista en la eternidad, abstraída e indiferente a todo lo que le rodea, rompiendo, con gravedad majestuosa e inflexible las hojas de un gran libro, que van cayendo esparcidas a sus pies. Su actitud, su expresión, son justas y grandiosas».

Diario de Barcelona, 1 de octubre de 1934.

La alegoría del Tiempo, inexorable, compite en vigor y fortaleza, a pesar de su proveya edad, con el *Memento Homo* que se encuentra ubicado en el mismo Andador Costa, apenas unos pasos frente a él, ambos realizados en mármol de Carrara. Cómo no evocar ante sus voluminosas formas y su luenga barba, al airado Moisés miguelangelesco de la tumba de Julio II en la iglesia romana de San Pietro in Vincoli.

Complementaba la iconografía alegórica un pequeño reloj de arena, ubicado a los pies de la estatua, que desgraciadamente en la actualidad ha desaparecido.

²⁹ Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, 1905, Armario 59, legajo 28, expediente 1401.

*Panteón de Alejandro Palomar*³⁰ (1907), panteón nº 41, cuadro 45. Es este panteón el único de los realizados por Enrique Clarasó en Zaragoza, en el que no utilizó para sus esculturas mármol de Carrara, sino piedra caliza. Este es el verdadero causante de su actual e irreversible deterioro. La piedra de Alicante, caliza y por tanto porosa, sufre a la intemperie resquebrajamiento y desprendimientos consecuencia de las heladas del agua que se filtra a través de sus poros. Tan solo hace una década, como demuestran las fotografías, todavía se podían contemplar íntegros los rostros de la niña y el niño que acompañan la cruz, elevada sobre un artístico pedestal de hierro fundido, y que oraban «Por el alma de nuestros antepasados», como indica la inscripción incisa. Ya se apreciaban entonces algunas importantes grietas en sus respectivos rostros. Hoy, apenas diez años después de aquellas fotografías, las inclemencias del clima zaragozano han acabado por borrar totalmente los rostros de las delicadas esculturas de Clarasó. Ya nunca más podrán penar por sus antepasados. Una pérdida irreparable de nuestro patrimonio histórico-artístico, una más, que se podía haber evitado con una intervención a tiempo.

CARLOS PALAO ORTUBIA (1857-1934)³¹:

Este escultor y profesor de la Escuela de Artes y Oficios y miembro de una dinastía de artistas zaragozanos, en la que sobresalen su padre, el también escultor Antonio José Palao Marco, y su hermano el pintor Luis Palao Ortubia, dejó muestras de su sensibilidad artística en dos importantes panteones conservados en el camposanto zaragozano:

*Panteón de la familia Portolés*³² (1912), Andador de la Fosa Común, panteón nº 99. Se trata de un panteón tipo templo, macizo, proyectado por el archi-

³⁰ Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, 1907, Armario 17, legajo 12, expediente 855.

³¹ Ver Manuel Ossorio y Bernard, «Palao y Ortubia (Don Carlos)» en *Galería Biográfica de Aristas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883, reed. en Barcelona, 1975. «Don Carlos Palao Ortubia», necrológica publicada en la rev. *Aragón* (SIPA), Zaragoza, diciembre de 1934. Fernando Castán Palomar, «Carlos Palao Ortubia» en *Aragoneses contemporáneos* (IV), Época 1900-1934, reed. Los Libros de *El Día*, Zaragoza, 1987. Gonzalo Borrás, Manuel García Guatas y José García Lasaoa, *Zaragoza a principio del siglo XX: El Modernismo*, Zaragoza, 1977. M. García Guatas, Voz «Palao, Los / Carlos Palao Ortubia» en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Tomo VIII, Zaragoza, 1981. Wifredo Rincón García, «Carlos Palao Ortubia» en *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, 1984. Gonzalo Borrás Gualis, «La escultura aragonesa del eclecticismo al modernismo» en *Enciclopedia Temática de Aragón*, Historia del Arte II, Tomo 4, Zaragoza, 1987. José Ramón, Morón Bueno, «Edad contemporánea» en VV.AA., *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza nº 63, Zaragoza, 1991.

³² Proyecto firmado por el arquitecto Francisco Albiñana Corralé, con fecha de 29 de marzo de 1911, para el panteón de Antonio Portolés Pérez. Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, Armario 53, legajo 27, expediente 764.

tecto Francisco Albiñana Corralé, que combina en su ornamentación elementos clasicistas con otros modernistas. En su fachada se destaca sobre fondo de puntas de diamante un óculo formado por las carnosas hojas y el fruto de la planta de la adormidera o del opio, símbolo del sueño eterno. A sus lados, dos ángeles, que adelantan la próxima estética del Art Decó por su geometrismo, flanquean una puerta, compuesta de una lámina de hierro con decoración calada.

En sus laterales se ubican a modo de grandes murales bronceos, los bajo-relieves sobre el *Entierro y Resurrección de Cristo*, modelados por Carlos Palao y fundidos en los talleres de M. Ballarín de Barcelona. Algo deteriorados, por permanecer expuestos a la intemperie, todavía se puede apreciar la delicadeza de las formas y el vaporoso pliegue de los paños en la escena del *Entierro*, en que los apóstoles depositan en la tumba el cadáver semidesnudo de Cristo ante la presencia de las tres Marías. Y frente a la languidez compositiva del anterior bajo-relieve, en el lateral opuesto, nos sorprende la vitalista y triunfal escena de la *Resurrección de Cristo*, en la que un ángel alado sostiene la losa del sepulcro, mientras la imagen de Cristo se eleva entre haces de rayos luminosos, cegando y aturdiendo a los tres soldados romanos que lo custodiaban. Culminan el programa iconográfico, los relieves de menores dimensiones de la parte trasera o cabecera del pequeño templo, entre los que destaca, sobre todo, el bajo-relieve inferior, en el que dos ángeles alados, se arrodillan ante una representación de la Sagrada Forma. En la base de la composición se lee la inscripción «SPIRITUALE / AETERNUM».

*Ángel del panteón de Gerardo Mermejo*³³ (1915), Andador de la Fosa Común, Panteón nº 102. Como complemento del interesante y estilizado templete ecléctico, proyectado por el arquitecto Miguel Ángel Navarro (1914) y decorado por Rocañín y Ricardo Bayod (1915), Carlos Palao realizó a tamaño natural, sobre mármol, una soberbia estatua sedente de un ángel alado, envuelto en una airosa túnica, al estilo clásico. Sentado sobre la losa sepulcral, el desconsolado ángel, materialización tal vez del Ángel de la Guarda del difunto, cabizbajo, apoya una pequeña cruz sobre el pecho y descansa, una vez culminada su tarea. La redondez y fortaleza masculina de los hombros del ángel³⁴, se contraponen a la delicadeza del rostro y de sus lacios cabellos, en esta magistral recreación de Palao. Esta singular obra se puede contemplar ahora en todo su esplendor.

³³ Proyecto firmado por el arquitecto Miguel Ángel Navarro, fechado en 1914, para el panteón de Gerardo Mermejo. Archivo Municipal de Zaragoza, Sección de Fomento, Armario 88, legajo 16, expediente 389.

³⁴ No se trata, por tanto, de un ángel femenino, como apuntó José Ramón Morón Bueno en su interesante estudio: "Edad contemporánea" en VV.AA.: *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza nº 63, Zaragoza, 1991.

dor, después de haber sido sometida, recientemente, a un proceso de limpieza y restauración que la ha devuelto a su estado original.

OTROS ESCULTORES Y ESCULTURAS, HASTA NUESTROS DÍAS

Pero hay, además, otros panteones y esculturas que reclaman nuestra atención, aunque su enumeración resulte, seguramente, algo prolija. Los escultores de origen italiano, Buzzi y Gussoni, que trabajaron en la decoración del Antiguo Centro Mercantil, tienen una significativa presencia con sus trabajos, que destilan aromas modernistas. A su cincel debemos los tres ángeles en alto-relieve del panteón de la familia de Joaquín Prat (Panteón nº 404)³⁵; el ángel que se eleva sobre un pedestal de carnosa vegetación en el panteón de Juan Guitart (Panteón, nº 528-529)³⁶; la plañidera sedente para el panteón, propiedad de la viuda de Bas (Panteón nº 459)³⁷; los ángeles en alto-relieve del panteón de los marqueses de Montemuzo (Panteón, nº 19)³⁸; el ángel en pie y con las alas desplegadas, ante una cruz, para el panteón propiedad de la viuda de Quílez (Panteón, nº 577)³⁹ y la escultura, en bulto redondo, del ángel sedente ante una cruz, firmado J. Buzzi, para el panteón de las familias Perales e Isaba (Panteón, nº 16)⁴⁰.

Otros artífices locales, prácticamente desconocidos, que firmaron diversos trabajos en el camposanto zaragozano fueron Ricardo Bayod y Rocañín, autores de la interesante plañidera velada, que oculta su rostro, en el panteón de la familia Pardina (Panteón, nº 438, 1904) y de las cruces de los panteones de Francisco Larrosa (Panteón nº 4), proyecto del arquitecto Teodoro Ríos en 1918 y del panteón de León M. (Panteón nº 31), ésta última, en piedra, imitando una cruz de madera, sobre un montículo de rocas.

Dentro todavía de esa renovación estética, que supuso para el cementerio de Torrero el Modernismo, a principios del siglo XX, debemos mencionar el ángel femenino, de anónima autoría, del panteón de la familia Murillo Portolés, que diseñó el arquitecto Domingo Prada (Panteón nº 149, 1909).

El escultor tarraconense Ramón Subirat y Codorníu fue, por su parte, autor de un pequeño bajorrelieve, muy deteriorado hoy día, que representa a dos

³⁵ Proyecto firmado por el arquitecto Manuel Salas en 1910.

³⁶ Proyecto firmado por el arquitecto Miguel Ángel Navarro, en 1911.

³⁷ Proyecto firmado por el arquitecto Franciso Albiñana en 1915.

³⁸ Proyecto firmado por Francisco Albiñana en 1916.

³⁹ Proyecto también firmado por Francisco Albiñana en 1918.

⁴⁰ Projectado por el arquitecto Francisco Albiñana en 1928.

ángeles, en el montículo calvario del panteón de la familia Figueras (Panteón, nº 27, 1896) y al también catalán Jaime Lluch, conocido por sus esculturas de la portada del Paraninfo de la Universidad⁴¹ y la decoración del Mercado Central de Zaragoza, corresponde la autoría del ángel arrodillado ante la cruz del panteón de la familia Guillén y Larraz (Andador Costa, Panteón nº 129, 1903).

El zaragozano Félix Burriel (1888-1976), cuya obra ha sido estudiada por José Ramón Morón⁴², se adentró también en el ámbito, poco reconocido, de la escultura funeraria y dejó muestras de su buen hacer en el altorrelieve del ángel del panteón de Lorenzo Izquierdo (Andador Costa, 1926); el bajorrelieve, fundido en bronce, de los retratos de los niños García Tafalla, protegidos por un Ángel de la Guarda, (Capilla 47, 1935) y de Enrique Cebolla (Panteón, nº 586, 1936); y el mediorrelieve en piedra de un Crucificado en el panteón de la familia Irisarri Villuendas (Cuadro 44, década de 1930).

De obligada visita para los aficionados taurinos, son los panteones de los malogrados toreros Jaime Ballesteros «Herrerín»⁴³ (Panteón nº 513, 1915), en el que una «manola», con peineta y mantilla, llora desconsolada a los pies de su tumba, y Florentino Ballesteros⁴⁴ (Andador Costa, Panteón, nº 32, 1957), con un capote taurino extendido sobre el sepulcro, ambos obra del escultor Domingo Ainaga. También es obra de este escultor, el ángel femenino del panteón de Juan Casamayor y Buil (Panteón nº 29 dup.^o), proyecto firmado por el arquitecto Manuel Martínez de Ubago en 1917.

No queda más remedio que dejar constancia, también, de un nuevo caso de lamentable deterioro, ocurrido a lo largo de la última década, es el caso del panteón neogipcio de la familia Pardo Alcalá (Andador de la Fosa Común, Panteón nº 14-13) obra del escultor Pascual Salaverri y proyecto del arquitecto Francisco Albiñana en 1931. La simbólica puerta al más allá, que presidía el pílono neogipcio del panteón, a cuyos pies se postra una plañidera, se ha desmoronado recientemente. Salaverri es, además, autor de la imagen del Sagrado Corazón del panteón de Antonio González (Cuadro 2).

Llamativo por su monumentalidad, algo desmesurada, es el Cristo resucitado, tallado en piedra de Alicante por el escultor Juan Antonio Bueno, para el panteón de la familia Lara Faguas, diseñado por el arquitecto Antonio Chóliz en 1951 (Andador Costa, panteón nº 74).

⁴¹ Las del médico aragonés del siglo XVIII, Francisco Piquer, y el científico riojano, de principios del XIX, Fausto de Elhuyar.

⁴² *Op. cit.* nota 16.

⁴³ Proyecto firmado por el arquitecto Francisco Albiñana en 1915.

⁴⁴ Proyecto firmado por el arquitecto Marcelo Carqué en 1957.

Ya en tiempos recientes, el escultor Miguel Cabré modeló un, desconcertante y nada funerario, desnudo de mujer, fundido en bronce, para el panteón de Pilar del Sarto y Eduardo Álvarez (Ampliación Costa, 1978); también es autor de un Moisés con las tablas de la Ley para el panteón de la familia Nasarre Martínez (Panteón nº 10, 1975). Otro artífice local coetáneo, Francisco Rallo labró un San Luis Gonzaga para el panteón de la familia Gimeno Brios (Panteón nº 33) y una Virgen del Pilar para el panteón de la familia Mas-Sanoín (Cuadro 4), entre otras imágenes devocionales.

Y por último, como una puerta abierta a la modernidad y la vanguardia, debemos citar la Piedad, fundida en hierro a principios de la década de 1980, sobre la tumba del historiador y crítico de Arte, José Camón Aznar, obra del escultor salmantino Venancio Blanco (Cuadro, 41, Panteón nº 21).

EL CAMPOSANTO ZARAGOZANO, ESTÍMULO PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Pocos cementerios pueden alardear de poseer un poeta propio, como nuestro cementerio de Torrero. A él acudió muchas tardes, en busca de la inspiración, un poeta zaragozano, que con el tiempo sería conocido como «el poeta de los muertos», Luis Ram de Viu (1864-1906). En fechas tan recientes como el año 1996, fue reeditado su poemario *Flores de Muerto* (1ª ed. Zaragoza, 1887; 2ª: París, 1890), edición crítica a cargo de Mª Ángeles Naval⁴⁵.

La muerte fue un tema recurrente entre los poetas de la Restauración, como lo había sido anteriormente para los poetas románticos. Sin embargo, a finales del siglo XIX, junto al habitual sentimiento trágico, sublime o incluso macabro, convivirá un tratamiento humorístico, impensable hasta entonces. Con tan solo 23 años, el joven escritor deambulaba como un espectro entre muertos y tumbas, persiguiendo a las musas, pero sin perder el sentido humor:

Vi allí en un nicho escondido
 Un venerable esqueleto
 Y le pregunté qué vida
 Llevaba en el cementerio:
 —muy buena,— me respondió;
 en las noches del invierno,
 en los mismos fuegos fatuos
 nos calentamos los huesos;
 a la luz de las estrellas
 formamos corro, y en medio

⁴⁵ Luis Ram de Viu, *Flores de Muerto*, La Val de Onsera, Huesca, 1996.

a contar cuentos de vivos
 se pone algún compañero,
 y cuando el verano llega
 gozamos más que queremos;
 ¡porque, en verdad, nuestro traje...
 ya no puede ser más fresco!

Sin ánimo de realizar un seguimiento exhaustivo, a lo largo de estos últimos años he podido constatar la existencia de diferentes iniciativas o manifestaciones artísticas inspiradas tanto en el cementerio de Torrero, como en la temática funeraria en sí misma. La primera de ellas a la que deseo hacer mención corresponde a la exposición de pintura de Guillermo Cabal, presentada bajo el título de «Batir de alas» en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza en noviembre de 1994. Sus óleos figurativos, reproducen fragmentos arquitectónicos de panteones y de esculturas funerarias (ángeles alados, búhos, relojes de arena...) del cementerio zaragozano, sus títulos no son otra cosa que epitafios recogidos o inspirados por los del propio camposanto: «Espérame en tu estrella» (1992), «Pero no muy tarde» (1993), «Nunca tuvo rostro» (1993), «Tu nombre, anónimo» (1992), «Vuelo presentido» (1994). En las páginas del catálogo el propio artista, nos introduce a esta mórbida pasión, real o imaginaria:

«En el cementerio de una ciudad situada en el centro de un soleado valle, amé a una mujer. Con ella, conocí los sótanos de un panteón neoclásico. Vi también, por vez primera, aquel rostro real, que parecía rozar lo sobrenatural. [...]

Desde entonces, queridos compañeros de viaje, he cambiado mi admiración y el amor que sentía hacia las Náyades y Dríades de la antigua Grecia por la incondicional veneración de las doncellas más contemporáneas que visitan los cementerios al anochecer...»

También el joven fotógrafo Luis A. Paracuellos (Zaragoza, 1970), paseó su cámara entre panteones, tumbas y nichos arruinados en un nebuloso día otoñal para confeccionar su serie de fotografías que tituló «Camposanto» y que fueron presentadas en la exposición colectiva de jóvenes fotógrafos, englobados bajo el título *El tiempo, el cuerpo y la palabra*, presentada en el palacio Montemuzo del Ayuntamiento de Zaragoza en 1998. Paracuellos consiguió a través de esta serie de fotografías transmitir esa sensación de envejecimiento y paso del tiempo, tratando las fotografías como si fuesen materia orgánica, impregnando la emulsión fotográfica sobre papel de acuarela rugoso y adhiriendo éste a trozos de madera envejecida.

Y siguiendo con la fotografía, no quisiera poner término a este breve artículo sin aludir, en este año en que conmemoramos el 150 aniversario del nacimiento de Santiago Ramón y Cajal (1848-1934), a su pasión por la fotografía y los viajes, en uno de los cuales se detuvo a admirar el célebre cemente-

rio de Staglieno en Génova. El camposanto que el escritor Vicente Blasco Ibáñez bautizó como «la apoteosis del mármol»⁴⁶, en las crónicas de su estancia italiana de 1895, y cuyos panteones neogóticos como los de la familia Raggio (1895), conocido como «il piccolo Duomo» por su parecido al Duomo de Milán, o de la familia Ottone, inmortalizó Cajal en sus placas estereoscópicas⁴⁷.

Y concluyo, por fin, deseando que, al menos para los lectores de este artículo y los presentes a la conferencia impartida en las salas de la Institución Fernando el Católico, en un caluroso día de junio, el cementerio deje de ser ese territorio desconocido y hostil. Ese territorio, como decía el verso de Cernuda, «Donde habite el olvido...».

⁴⁶ *En el país del arte. Tres meses en Italia*, Madrid, 1896.

⁴⁷ José Antonio Hernández Latas, *Viajes fotográficos de Santiago Ramón y Cajal. Italia*, 1903, Cortes de Aragón, Zaragoza, 2001.



Tumba de Víctor Noir, muerto en duelo en 1870. Cementerio de Père Lachaise, París.



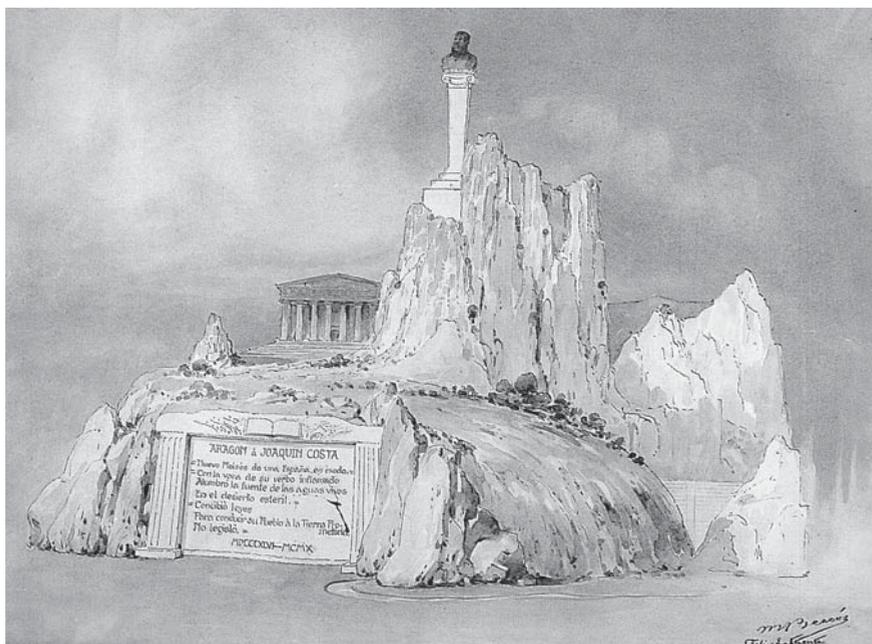
Detalle del mausoleo de Oscar Wilde (1854-1900). Cementerio de Père Lachaise, París.



Túmulos en el cementerio *Accatolico* de Roma. «Et in Arcadia ego».



Panteón de Hombres Ilustres en el cementerio de Torrero, Zaragoza.
Arquitecto municipal Elvira Adiego Adiego, 1990.



Boceto para el Mausoleo de Joaquín Costa. Acuarela, firmada por Félix Lafuente y Manuel Bescós, 1912. Col. Fernando Alvira Banzo.



Mausoleo de Joaquín Costa, 1914. Cementerio de Torrero, Zaragoza. Proyecto: Félix Lafuente y Manuel Bescós. Arquitectura: José de Yarza. Escultura: Dionisio Lasuén.



Monumento a la Fosa Común. Cementerio de Torrero, Zaragoza. José Bueno, 1919.



Panteón de Juan Bruil Olliarburu, 1880. Cementerio de Torrero, Panteón nº 34, cuadro 15.
Busto de Juan Bruil, Ponciano Ponzano, 1854.



«Ángel en oración», panteón de la familia Matute Pérez. Cementerio de Torrero, Panteón nº 104, cuadro 18.
Dionisio Lasuén Ferrer, 1898.



«El Silencio», panteón de la familia Gardeta-Guinda. Cementerio de Torrero, Andador Costa, Panteón nº 150.
Dionisio Lasuén Ferrer, 1904.



Panteón de la familia Iranzo. Cementerio de Torrero, Panteón nº 103, cuadro 18. Dionisio Lasuén Ferrer, 1897.



Panteón de la familia Bezunartea. Cementerio de Torrero, Panteón letra D, cuadro 6. Dionisio Lasuén Ferrer, 1901.



«Memento Homo», panteón de la familia Aladrén. Cementerio de Torrero, Andador Costa, Panteón nº 127.
Enrique Clarasó y Daudí, 1903.



«Dejando la tierra», panteón de la familia Ginés. Cementerio de Torrero, Andador Costa, Panteón nº 127.
Enrique Clarasó y Daudi, 1905.



«El Tiempo», panteón de la familia Gómez Arroyo. Cementerio de Torrero, Andador Costa, Panteón nº 128.
Enrique Clarasó y Daudí, 1907.



Detalle del panteón de la familia de Alejandro Palomar (fotografía tomada en 1992). Cementerio de Torrero, Andador Costa, Panteón nº 41, cuadro 45. Enrique Clarasó y Daudí, 1907.



Detalle de la fachada del panteón de la familia Portolés. Cementerio de Torrero, Panteón nº 41, cuadro 45. Arquitecto: Francisco Albiñana. Escultor: Carlos Palao y Ortubia, 1912.



«Resurrección de Cristo», panteón de la familia Portolés. Cementerio de Torrero, Panteón nº 41, cuadro 45. Modelado, Carlos Palao, 1912. Fundición talleres M. Ballarín, Barcelona.



Detalle del panteón de Gerardo Mermejo. Cementerio de Torrero, Andador de la Fosa Común, Panteón nº 102.
Carlos Palao y Ortubia, 1915.

PINTURA Y ESCULTURA DE HISTORIA: LOS GRANDES ARTISTAS A LAS PUERTAS DE LOS MUSEOS

JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE

¿A quién no le han llamado la atención, al entrar o salir del Museo del Prado, los monumentos a Murillo, Velázquez y Goya, que han dado nombre a las respectivas puertas del museo ante las que están situados? Quienes lean este artículo hasta el final van a descubrir la originalidad de estos homenajes escultóricos, luego emulados en otros museos del mundo, y las enmarañadas circunstancias históricas que les dieron origen, algo de lo que quizá no son conscientes los muchos turistas que se fotografían junto a la escultura de Velázquez frente a la entrada principal. Tampoco son muchos los visitantes del Prado que se fijan en que a ambos lados de esa puerta están inscritos los nombres de esos tres y otros famosos artistas, y que distribuidos por toda la fachada del museo que da al Paseo del Prado hay dieciséis medallones con retratos de artistas españoles del pasado. Ese otro tipo de decoraciones murales ya fue algo menos original, pero no he querido renunciar a dedicarles el comienzo de este artículo, donde se buscan también sus precedentes y ejemplos similares en otros museos españoles y extranjeros. Pero, antes que nada, pido al lector que tenga la paciencia de soportar unas breves palabras de introducción sobre esa pasión, tan del siglo XIX, por rendir homenajes a los artistas de otros tiempos.

El siglo XIX fue el siglo de la Historia. La pasión pasatista cautivó a los intelectuales, llenó de evocaciones patrióticas los discursos de los capitostes políticos, y salpicó al arte de muchas formas: entre ellas los historicismos arquitectónicos, los cuadros de tema histórico, y las esculturas dedicadas a personajes pretéritos. Pero la ciencia histórica ya no era la misma desde que Voltaire y otros intelectuales de la Ilustración reclamaron a los historiadores que no se limitasen a escribir crónicas de los reyes y sus batallas, sino que concedieran una especial atención a las proezas de escritores, artistas, y científicos. Poco a poco, a lo largo del siglo XIX, estos personajes del mundo de la cultura fueron ganando mayor protagonismo en las páginas de los manuales históricos, en los monumentos urbanos, y en los cuadros que se presentaban a premios, concursos o becas. Particularmente exitosos en ese aumento de su proyección públi-

ca fueron los literatos, que llegaron a hacer una competencia importante a los monarcas y militares en la estadística de estatuas y pinturas decimonónicas dedicadas a la memoria de personalidades ilustres. Quizá en su caso no cabían dudas sobre su pertenencia a las élites sociales de la época que fuese, mientras que los artistas plásticos habían sido considerados en el pasado como meros trabajadores manuales por cuenta ajena, y todavía arrostraban en el siglo XIX una mala imagen que hacía que muchos padres presionaran a sus hijos para que no estudiaran Bellas Artes.

Con todo, no fueron pocos los ejemplos en que el «arte oficial» decimonónico exaltó en pinturas y monumentos a algún artista famoso, dándose el caso curioso de que el récord mundial en esto lo tuvo seguramente Rafael, un pintor cuya vida privada confirmaba el tópico decimonónico del artista bohemio, que muere joven tras vivir intensamente. Incluso abundaron los lienzos dedicados a sus amoríos con la Fornarina y otras modelos amantes suyas, sobre todo en pequeñas obras pintadas por Ingres o sus imitadores para el consumo privado, destinadas a decorar el *fumoir* u otras salitas íntimas de la casa de algún comprador. Ahora bien, estos pecadillos eróticos que salpimentaban los cuadros de género *troubadour* no solían aparecer cuando se trataba de grandes «cuadros de museo», es decir, de obras de arte para consumo social, que tenían que proponer ejemplos de *virtus* para la educación cívica de los jóvenes, las familias, el público en general. En esos casos la vida de los artistas era una cantera temática muy limitada, en la que apenas había dos vetas aprovechables: primeramente la narración del genial virtuosismo profesional de algunos artistas como Zeuxis, Fidias, Giotto, Miguel Ángel, Tintoretto o de cómo se gestó y triunfó una famosa obra de arte, que lo mismo puede ser un asunto tan anecdótico como Rafael imaginando el cuadro de la *Madonna della seggiola*, o casos de laboriosidad y entrega a su trabajo hasta morir, como el de Rafael exangüe dando los últimos toques a *La Transfiguración*, o las muertes de Masaccio, Correggio, o Murillo mientras pintaban; en segundo lugar, el trato amistoso, casi de igual a igual, que algunos artistas recibieron de sus mecenas, con ejemplos como Francisco I abrazando a Leonardo moribundo, León X visitando a Rafael en su modesto estudio, Carlos V agachándose a alcanzarle un pincel caído a Tiziano, Felipe IV presentado en persona Rubens a Velázquez etc. Cabe la duda, en este segundo grupo temático, de si el exaltado era el artista honrado por tales pruebas de amistad o el soberano que las prodigaba, encumbrándose así como esclarecido mecenas, de lo cual también encontramos ejemplos parecidos en la escultura monumental decimonónica, como el relieve de Francisco Elías en el pedestal que se le hizo al monumento a Felipe IV en Madrid, donde aparece dicho rey otorgando a Velázquez la orden de Santiago, o los relieves que narran escenas de la vida de Rafael en la corte Papal, colo-

cados en el plinto del monumento que en 1897 se le dedicó en Urbino, su ciudad natal, obra de Luigi Belli.

Obviamente, esos cuadros y monumentos del llamado «arte oficial» protagonizados por artistas, no eran homenajes públicos a sus biografías, sino que estaban consagrados al culto colectivo de su genio creador. Según Francis Haskell (2000: 98), la primera estatua pública erigida a un artista fue la de Durer en su ciudad natal de Nuremberg, proyectada con motivo de las celebraciones del tercer centenario de su muerte que tuvieron lugar el 6 de abril de 1828, y aunque la figura en bronce no estuvo lista a tiempo para ese día, sí hubo decoraciones provisionales sobre su vida y obras diseñadas por artistas contemporáneos. Más claro aún es el carácter celebracional, cuasi devocional, de otro tipo de obras dedicadas a grandes artistas, donde también se manifestó sobremaneira el culto a Durer y Rafael. Los dos dibujos titulados *Durer y Rafael ante el trono del arte*, que hacia 1810 realizaron respectivamente Franz Pfors y Johann Friedrich Overbeck, presentan a ambos pintores como santos tutelares flanqueando a una figura virginal sedente, a la manera de una *palla* de altar renacentista; Overbeck no sólo desarrolló a partir de ellos el conocido cuadro *Germania e Italia* (Múnich, Neue Pinakothek), sino también *El triunfo de la religión en las artes* (Francfort, Städelsches Kunstinstitut), una pintura alegórica de 1831-40 en la que, además de estar retratado Rafael en lugar preeminente entre los artistas pretéritos representados, nos lo recuerda también la composición de la obra, cuyos grupos de figuras sobre un graderío están inspirados en los de *La Escuela de Atenas*. Hasta es posible que ese famoso fresco de las estancias vaticanas pueda considerarse un precedente en este sub-género artístico si es cierto que los filósofos griegos allí pintados son en realidad retratos de Leonardo, Miguel Ángel y otros artistas contemporáneos a los que Rafael admiraba.

En todo caso, en el siglo XIX esta suerte de homenajes de devoción pública a los grandes artistas se popularizaron por todo el mundo occidental, sobre todo en los techos y paredes de los «templos» cívicos consagrados a ese culto: es decir, museos y academias de arte. El caso más conocido es *La apoteosis de Homero*, pintada por Ingres en 1827 para el techo de una de las salas del Museo del Louvre, donde también aparecen escritores y artistas pretéritos arracimados por grupos extáticos o en *sacra conversazione* a los lados de un graderío. En él se inspiró Paul Delaroche para pintar en 1837-41 el frontal del *Hemiciclo* de la Escuela de Bellas Artes de París, y Charles-Louis Müller para decorar otro techo del Louvre en 1863-6 con el tema de *Napoleón I y los artistas modernos*. Y no voy a seguir dando ejemplos porque sería una lista muy larga de pinturas, incluyendo santorales de tendencia más local, como *La Escuela de pintores de Amberes*, pintado por Nicaise de Keyser para el techo del Real Museo de Arte de Amberes, o la *Agrupación de los grandes hombres que*

personificaron la cultura española, realizado por José Garnelo y Alda para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Tampoco faltan ejemplos de este tipo en relieves escultóricos u otros medios, como las figuras de artistas encargadas a H.H. Armstead para el podio del Albert Memorial, o las escenas sobre mecenas, artistas, y artesanos del pasado, que ornán las fachadas del Rijksmuseum, realizadas en cerámica en 1880 por Georg Sturm, profesor de la Escuela de Artes Decorativas de Amsterdam.

Para concluir estas consideraciones introductorias, cabe señalar la existencia de una tradición histórica en la decoración de cualquier tipo de edificio, que es la advocación, mediante retratos o simplemente nominal, de series de «hombres ilustres» —era el término habitual para referirse a ellos, lo cual en español no presupone ninguna connotación lingüística sexista, aunque sí es cierto que la presencia de mujeres solía ser escasa—. En Nôtre Dame de París y otras catedrales medievales podían ser series de reyes, profetas o santos, en palacios renacentistas como la Lonja o la Casa Zaporta de Zaragoza eran medallones con bustos de grandes de antaño, en los museos y academias de arte decimonónicos se trataba comúnmente de famosos artistas. La única diferencia con respecto a las pinturas y relieves antes aludidos es que aquí ya no se trata de escenas en las que los retratados aparezcan gesticulando en una composición unitaria, sino que ahora hablamos de series decorativas de advocaciones individuales. Uno de los ejemplos más señalados es la fachada principal del Museo del Prado, que en 1830-31 fue ornada con dieciséis medallones con cabezas de célebres artistas españoles, obra del escultor de cámara Ramón Barba, para marcar el hecho de que lo que originalmente había sido concebido como museo de ciencias naturales había cambiado de especialización. Como la lista de homenajeados se había tomado principalmente del diccionario del ilustrado Ceán Bermúdez, pronto quedó desfasada para los criterios del gusto posterior, de manera que luego, en fecha cuya datación no he podido documentar con precisión, se añadió —a base de ir rotulando nombres de artistas a ambos lados de la entrada principal— otro «panteón de famosos» similar pero con variantes, pues aquí ya ocuparon lugares destacados El Greco, Goya, y otros maestros de culto más reciente. ¿Conocería este doble testimonio de la historia del gusto el difunto Francis Haskell, que tanto amaba el Prado, y que tanto impulsó a sus seguidores a estudiar los programas decorativos de los museos?

Esta combinación de bustos en medallones y rótulos con listas de nombres también se empleó en la fachada del Museo de Bellas Artes de Barcelona en el Parque de la Ciudadela —actual Museo de Arte Moderno—, donde los honrados son todos artistas e intelectuales catalanes. Menos localistas fuimos en Zaragoza, pues en nuestro Museo de Arqueología y Bellas Artes de Zaragoza, son aragoneses muchos pero no todos los eruditos o artistas invocados en las laudas con rótulos nominales y en los medallones con retratos (recientemente

documentados como obra de Pascual Salaverri, escultor discípulo de Carlos Palao, cf. Poblador, 2000: 282, nota 15), que recorren las fachadas del edificio, construido con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Sorprende encontrar entre las cabezas de retratados a Miguel Ángel y Rubens, de quienes no tiene obras el Museo de Zaragoza; pero esto no era nada raro, pues también el Museo de Lille tiene retratados en sendos medallones a Tiziano y Velázquez, y en las fachadas de los museos de Marsella y Grenoble he podido igualmente comprobar que muchos de los invocados en rótulos escritos o en medallones escultóricos tampoco figuran en sus respectivas colecciones. Y aún es más llamativo el caso de los bustos de Ingres, Delacroix y otros maestros de principios del siglo XIX, que se colocaron en la *orangerie* del parque del Luxemburgo de París, cuando se instaló en ella el llamado *Musée des Artistes Vivants* en 1886, es decir, cuando ya dichos artistas habían muerto y sus obras habían pasado al Louvre. Incluso aparece allí una escultura de bulto redondo dedicada a Fidias, obra de Aimé Millet, flanqueando el edificio; cosa que no es sino una sub-tipología de los relieves esculpidos más modestos hasta ahora repertoriados.

No es siempre fácil establecer esta delimitación, pero aún en los casos de estatuas que no llegan a tocar la fachada ante la que fueron situadas, yo me inclino a considerarlas parte de la decoración del edificio: me corrobora en ello el hecho de que las dos de Rafael y Miguel Ángel situadas a los lados de la escalera de ingreso a la Walker Art Gallery de Liverpool, enviadas desde Roma en 1877 por el escultor John Warrington Wood, le fueron encargadas junto con una alegoría de la ciudad de Liverpool que corona la entrada, por el cervecero Andrew Barclay Walker, quien se había comprometido a pagar la construcción y decoración de este museo municipal. En general, mientras no se trate de esculturas exentas colocadas por la municipalidad en plena calle, es obvio que la mayor parte de estas estatuas de artistas flanqueando las entradas de los museos no son sino una parte extraordinariamente protuberante de la decoración del edificio, de lo cual tampoco faltan otros ejemplos en otras partes: la estatua sedente de Poussin, firmada por Hiolle en 1884, colocada junto a otra de un hombre de letras ante la puerta del museo-biblioteca de Rouen, o la también sedente dedicada al naturalista Félix de Azara ante el ingreso del Museo de Ciencias Naturales de Barcelona, obra del escultor Eduard Batista en 1886, o tantas otras estatuas sedentes o en pie que decoran las entradas de otros edificios decimonónicos de gran prestancia, como la Biblioteca Nacional de Madrid, o nuestra antigua Facultad de Medicina y Ciencias de Zaragoza.

Todos estos ejemplos anteriores prueban que tales decoraciones escultóricas no eran un reclamo publicitario pensado para anunciarle al paseante los tesoros que encerraba dentro cada museo, sino que funcionaban como invocaciones públicas a una o varias series de «patronos tutelares» favoritos en cada sitio.

Pues bien, pasando ya de las esculturas decorativas en edificios museísticos a la escultura monumental en el espacio urbano en torno a ellos, esa es también la primera consideración que cabe hacer. Las estatuas que los poderes públicos colocaban en las plazas y avenidas donde estaban emplazados los museos, solían responder a un tipo de advocación cívica que sería paralelo a la tradicional instalación de estatuas de santos ante las iglesias, caminos y puentes.

Durante el neoclasicismo una cierta timidez hizo que prevalecieran las figuras alegóricas o mitológicas, como el hermoso Apolo que Manuel F. Álvarez de la Peña creó para la fuente que se colocó en el Paseo del Prado cerca del museo. Pero a lo largo del siglo XIX fueron apareciendo en tan señalados emplazamientos monumentos a personajes históricos concretos. A veces se trataba de reyes o políticos, como la estela del Landgrave Friedrich II von Hessen-Kassel, que se alza en la plaza frente al Museum Fridericianum de Kassel, construido por él en 1770, o el monumento ecuestre a Federico Guillermo IV de Prusia ante la Nationalgalerie de Berlín que él fundó, obra de Alexander Calandrelli de 1886, o el enorme grupo escultórico erigido dos años más tarde a la emperatriz María Teresa de Austria en la plaza donde están el Kunsthistorisches Museum y el Naturhistorisches Museum de Viena; aunque el propio Museo del Prado también había ofrecido ya durante un tiempo un caso especial de homenaje a héroes políticos, pues donde hoy encontramos la estatua de Velázquez estuvo anteriormente el monumento a Daoiz y Velarde de Antonio Solà: aquella escultura neoclásica se había conservado antes en un patio del Casón del Buen Retiro de donde asegura Alfonso E. Pérez Sánchez (1977: 36-7) que poco antes de la caída de Isabel II ya la había planeado traer a ese sitio el director Federico de Madrazo, aunque fueron los revolucionarios de 1868 quienes (según Hernando, 1987: 123-9), por fin la «reinauguraron» allí con toda solemnidad —quizá, supongo yo, como símbolo de que definitivamente el museo había dejado de ser propiedad real y ya era patrimonio nacional—, colocándola sobre un alto plinto que elevaba la mirada del visitante a un diálogo político entre el relieve de Ramón Barba dedicado a Fernando VII como mecenas de las artes, que está sobre el tímpano del pórtico principal, y esta pareja de heróicos personajes del pueblo llano.

Con todo, lo que aquí importa destacar es que el madrileño Museo del Prado también desempeñó un papel paradigmático a escala nacional e internacional como modelo temprano de la dedicación de monumentos a artistas en espacios urbanos aledaños a los museos. Los de Murillo, Velázquez y Goya que, con el paso el tiempo, fueron mojonando la urbanización de las entradas de dicho museo, se han grabado en el imaginario colectivo eclipsando otros que, sin salir de Madrid, encontramos en otros emplazamientos no menos significativos: la calle donde vivió un artista o la que lleva su nombre, la plaza ante la iglesia o ermita donde está enterrado, el parque o jardín público más

cercano al barrio del homenajeado... No han sido pocas las esculturas públicas dedicadas a profesionales de las artes en esa capital, tanto en el siglo XIX como después, lo que no deja de ser sintomático de dónde se cifraban las aspiraciones españolas de glorias patrióticas desde aquel punto de vista, sobre todo después de los desastres político-militares de Cuba y África; mientras que en Barcelona hubo en cambio muchos monumentos a literatos, sobre todo a los que encarnaban la apología del idioma catalán, principal diferenciación cultural de la identidad nacional catalana. Caso típico de esto último es, en plenas Ramblas, la famosa escultura de Agustín Querol de 1903-6 del monumento a Pitarra, el «FUNDADOR DEL TEATRE CATALÁ», según reza la inscripción de su pedestal modernista. Pero aquí interesa también ese ejemplo porque está colocado, no por casualidad, mirando a la fachada del Teatro Principal. Así pues, lo mismo que Miguel Ángel colocó en la plaza del Capitolio romano la estatua ecuestre de un emperador —Marco Aurelio concretamente, aunque eso él no lo sabía— llegó a ser habitual en el siglo XIX y principios del XX que una nueva ralea de dignatarios, los héroes de la historia cultural, recibiesen homenaje público en enclaves urbanos relacionados con su actividad profesional; una costumbre que acaso comenzase con los monumentos a artistas ante los museos y, en concreto, los tres del entorno del Museo del Prado, que voy a comentar en detalle a continuación.

Eso sí, antes de empezar por el primero, el de Murillo, como se trata de una réplica de otro erigido previamente en Sevilla, tenemos que retrotraernos un poco en el tiempo para contar su historia. La idea de honrar al pintor con una escultura pública en la capital andaluza se remontaba nada menos que a 1838, cuando dicho artista era uno de los más valorados internacionalmente, incluso por encima de Velázquez —quien además era, desde el punto de vista local, un genio cuya carrera aparecía menos vinculada a la historia sevillana que a la Corte madrileña, a diferencia de la de Murillo que siempre permaneciera, hasta la muerte, en su ciudad natal—. Fue el Liceo quien alumbró la primera propuesta y, aunque luego la hicieron suya la Academia de Bellas Artes hispalense y el Ayuntamiento de la ciudad, el empuje definitivo para su realización correspondió a otra asociación cultural, la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, que en 1855 nombró una comisión cívica pro monumento a Murillo y que, con ayuda de su casa-madre madrileña, la Sociedad Española de Emulación y Fomento, consiguió recaudar 139.492 reales gracias a una suscripción pública nacional, que fue encabezada por el consistorio local y los miembros de la Casa Real, aunque la parte del león —115.418 reales— se obtuvo gracias a una rifa de obras de arte donadas por artistas y coleccionistas.

Tras el paso en falso de un primer concurso local para la escultura, en el que se presentaron cinco proyectos, pero que fue declarado desierto, la Academia de San Fernando organizó en 1858 otro concurso a escala nacional,

que ganó el madrileño Sabino Medina, miembro de dicha Academia y antiguo pensionado en Roma. Aún más se alargó el diseño del pedestal, que después de varios concursos y adjudicaciones, fue encomendado al arquitecto Demetrio de los Ríos, quien tuvo que soportar muchos líos burocráticos entre sus padriños madrileños y los promotores sevillanos. Eso sí, la cuestión más enrevesada entre unos y otros fue el emplazamiento: primeramente se había propuesto la Plaza de Santa Cruz, corazón del barrio en el que había vivido Murillo, pero en seguida se prefirió buscar alguna otra plaza «más pública», centrándose el debate entre la del Museo y otra mayor, vecina al Ayuntamiento, denominada entonces Plaza de la Infanta Isabel. Las posiciones fueron cambiando pero, en definitiva, la opción favorita de la Academia madrileña era la segunda, para que tuviera más lucimiento la estatua ideada por Medina, secretario de la sección de escultura de dicha institución; pero el Ayuntamiento hispalense prefería reservar ese emplazamiento para una futura estatua en honor de San Fernando. Por fin, en 1863 el monumento se erigió en la Plaza del Museo, aunque no fue inaugurado hasta el 1 de enero siguiente, aniversario del nacimiento del artista, cuando tuvo lugar una solemne ceremonia que le hubiera complacido mucho, pues se repartió entonces en limosnas todo el dinero que había sobrado de las recaudaciones y sus intereses bancarios. En cambio, no creo que al protagonista le hubiera entusiasmado el monumento en sí, ya que, después de tantos proyectos y correcciones, el pedestal es anodino y otro tanto cabe decir de la escultura, que representa al artista en pie, inspirándose en autorretratos del artista, con la mano izquierda apoyada en una pilastra donde aparece un boceto de la *Inmaculada Grande* y la derecha empuñando un pincel contra el pecho, por lo que parece como si ofreciera su trabajo a la Virgen, según Julián Gállego (1982: 51), quien halla particularmente digno de su aprobación que Murillo aparezca mirando al museo donde se conservan algunas de sus más famosas pinturas religiosas.

No sería otra la opinión dominante entre los prohombres decimonónicos. Por más que el monumento sevillano a Murillo fuera erigido en la Plaza del Museo más bien por casualidad y después de muchas disensiones, parece que el emplazamiento acabó revelándose a todos como muy apropiado, prueba de ello es que en Madrid ya no hubo dudas sobre dónde colocar su réplica. Según ha documentado Socorro Salvador, la iniciativa en este caso partió del propio Sabino de Medina, que el 13 de abril de 1861 escribió una instancia al alcalde de Madrid comunicándole que la estatua a Murillo que le habían encargado para Sevilla estaba a punto de ser fundida en bronce en París por Eyck y Durand, a quienes podría pedirseles por poco costo hacer sacar una segunda versión, caso de que se le quisiese también rendir homenaje público en la villa «donde existen la mayor parte de sus admirables obras» (Salvador, 1991: 99). Aunque el escultor tuvo cuidado en añadir que luciría bien en cualquier calle

o plaza que el Ayuntamiento dictaminase, la corporación, nada más comunicar al artista que se admitía su propuesta, procedió a solicitar permiso al Patrimonio Real para que accediese a que fuera colocada delante de la fachada del Museo del Prado.

También en este caso hubo muchos pasos en falso y pérdida de tiempo en relación con el pedestal, que por cierto nunca llegó a lucir un rótulo que dijera: «Segundo ejemplar del modelo empleado para la estatua de Sevilla», única condición impuesta por la Sociedad de Emulación y Fomento para que tuviera Madrid una réplica de su escultura. Pero lo que más debió de atacar la paciencia de Sabino Medina fue que le hicieran concebir en vano otras ambiciosas creaciones, y no me refiero sólo a su proyecto de un costoso pedestal para esta estatua de Murillo, sino a la idea de encargarle otra dedicada a Velázquez para el mismo destino, que propuso el 14 de noviembre de 1864 la Comisión de Obras del Ayuntamiento, y que la Academia de San Fernando no se limitó a apoyar, sino que pidió además que se erigiese frente a otra puerta del Prado una tercera escultura dedicada a su arquitecto, Juan de Villanueva —aunque para ésta el Ayuntamiento se dirigió a otro escultor, el valenciano José Piquer—. Este programa escultórico, que implicaba dar a Murillo una plazoleta lateral y reservar la entrada principal para Velázquez, parecía que iba a consagrar rápidamente a Medina, pues según cuenta Manuel Ossorio en su diccionario biográfico, recibió del municipio madrileño el título de «escultor honorario y consultor» en 1866 y dos años más tarde ya tenía ejecutada en bronce la estatua del autor de *Las Meninas*. Luego, como queda dicho, la revolución del 68 dio al traste con esos planes, al ser colocado el grupo de Daoíz y Velarde en la fachada principal, y aún hubo suerte de que llegase a erigirse el monumento a Murillo en la placita lateral frente al Jardín Botánico —no de cara al museo, como en Sevilla, sino mirando hacia los viandantes del Paseo del Prado—, siendo inaugurado el 25 de junio de 1871 por el rey Amadeo I y su esposa.

Para que el monumento a Velázquez ante la entrada principal del Prado se hiciese realidad hubo que esperar a 1899, año del tercer centenario de su nacimiento, y para entonces la estatua de Medina probablemente ya estaba perdida, olvidada, o demasiado anticuada, pues se le encargó una nueva a Aniceto Marinas, que fue llevada al bronce por los fundidores Masriera y Campins en Barcelona. De nuevo en este caso la iniciativa surgió de una asociación cultural, el Círculo de Bellas Artes, y también se costeó por suscripción, recolectando los donativos de artistas españoles, según reza el rótulo colocado por detrás en el pedestal, obra del arquitecto Lampérez y Romea, que a su vez fue sufragado por la Sociedad de Arquitectos. No obstante, la inauguración fue un ceremonial político al más alto nivel, con la presencia de la Regente María Cristina y de su hijo, el futuro Alfonso XIII. Una vez más, el artista ha sido inmortalizado con sus instrumentos pictóricos en las manos —el tiento, el pin-

cel, la paleta— tan imprescindibles en la escultura pública como los atributos iconográficos de los santos en la estatuaria devocional; aunque tampoco aquí le veamos trabajar con ellos, sino que nuevamente el protagonista aparece absorto, como si Velázquez se hubiera detenido a pensar con el pincel suspendido. Este gesto de la mano está tomado del autorretrato de *Las Meninas*, como bien ha sabido ver Carlos Reyero, quien se ha hecho eco en varias ocasiones de las críticas que recibió Marinas porque representó al pintor sentado, cosa que «de ningún modo se puede concebir» según escribió Balsa de la Vega en *El Liberal* cuando el autor presentó el yeso a la Exposición Nacional de 1899, donde obtuvo primera medalla (Reyero, 1996: 32; y 2002: 250). También al propio Carlos Reyero le parece esta postura una incongruencia histórica o un intento de presentar a un artista del siglo XVII trabajando como si fuera un pintor burgués decimonónico. No hay tal, puesto que no está trabajando en el sillón, sino que aparece sentado en un momento de reposo y contemplación: como subrayando el argumento leonardesco de que la pintura *é cosa mentale*, que al propio Velázquez le convino recordar para que se le pudiera nombrar caballero de la orden de Santiago, cuya cruz luce aquí al pecho.

Como se ve, también la escultura monumental se hizo eco de esa transición de la teatralidad gestual a los personajes solitarios y absortos que, según Michael Fried, marcó la evolución de la modernidad pictórica desde la época de Diderot a la de Manet. Quizá las estatuas dedicadas a creadores artísticos e intelectuales fueran especialmente propicias a esa actitud ensimismada, mientras que las de los políticos y militares presuponían poses más activas, de arenga o de combate. Lo cierto es que también iba a aparecer sedente y pensativo, con la paleta y los pinceles en reposo, el siguiente protagonista de un monumento colocado ante el Museo del Prado, que no podía ser otro que Goya, el nuevo astro ascendente en el panteón artístico español. Su autor, José Llaneces, que durante sus catorce años de estancia en París se había convertido en uno de los personajes más conocidos de la colonia artística española en la capital francesa, donde había explotado el mercado costumbrista como pintor de cuadritos de toros, escenas de casacón, u otros temas goyescos, se había ganado en el cambio de siglo la protección de la reina María Cristina, instalándose en Madrid para triunfar más aún como escultor, pues de hecho se le recuerda sobre todo por los monumentos que se le encargaron en Madrid y Buenos Aires. El pivote que marcó ese giro en su carrera fue precisamente la estatua sedente de Goya, que regaló al Estado, como homenaje escultórico al númen inspirador de su pintura de género. No se sabe con exactitud la fecha en que Llaneces hizo este retrato del artista aragonés, inspirado en el que le pintó Vicente López: Socorro Salvador (1990: 115) cree que es de hecho anterior a la estatua de Velázquez sentado realizada por Marinas quien, según ella, imitó a este otro sedente al que innegablemente se parece; pero también podría ser al revés, o

que ambos formaran parte de un cliché común en la época, al que pertenecerían también algunas de las arriba citadas esculturas sedentes colocadas en las escaleras de la fachada principal del edificio diseñado por Jareño como Palacio de Museos y Biblioteca Nacional, por ejemplo el espléndido San Isidoro de José Alcoverro, que fue primera medalla en la Exposición Nacional de 1895. Algo así era el primer emplazamiento público que se dio a este retrato de Goya, cuya versión en bronce, fundida por Masriera y Campins en Barcelona, fue colocada en 1904 en la escalinata norte del Prado, construida por Jareño en 1880. Pero no duró ahí mucho tiempo, pues en 1925 la escultura fue cedida al Ayuntamiento de Madrid, que la trasladó entonces a la Casa de la Villa, y en 1986 fue reinaugurada por el alcalde Juan Barranco en la Glorieta de San Antonio de la Florida.

El monumento a Goya que hoy preside la plaza en la entrada norte del museo hizo un viaje inverso, pues fue originalmente concebido para ser colocado ante la ermita de San Antonio de la Florida, aunque sería primero instalado en 1902 en el paseo de coches del Parque del Retiro, donde estuvo tres años, y después en la calle de Goya, hasta que en 1945 se trasladó a la plazoleta de la fachada norte del Prado, recién remodelada por la intervención del arquitecto Pedro Muguruza. Su autor, el valenciano Mariano Benlliure, también se inspiró en el famoso retrato de Goya malencarado y anciano pintado por Vicente López, pero en este caso el protagonista no aparece sentado, sino de pie, y con gesto grandilocuente a la vez que pensativo. No insisto caprichosamente en este último matiz, pues en 1887 Benlliure había cosechado malas críticas por su monumento a José de Ribera en Valencia, porque pareció excesivamente retórico para el gusto de la época: en vano alegaron sus defensores que simplemente había imaginado a Ribera dando un paso atrás para contemplar el trabajo que estuviera realizando, eso no evitó las pullas de quienes opinaron que el homenajeadado empuñaba la paleta y el pincel como un espadachín en guardia, con aire arrogante y bravucón. Aprendida la lección, Benlliure acabó plegándose al cliché del artista ensimismado que venimos comentando, aunque el afán de dar naturalismo y vivacidad a sus personajes le podía tanto a este escultor, que en el monumento a Fortuny en Reus se las apañó para evocarle a la vez con aire absorto y con el pincel sobre la tela; es, de hecho, el único ejemplo que conozco de monumento a un pintor inmortalizado pintando (viene reproducido en Gil & Palacios, 2000: 28). Sólo un apasionado del efec-tismo *art nouveau* podía difuminar tanto los límites entre estatua y pedestal como para prolongar este último en forma de cuadro, o para presentar en el pedestal el mundo interior de un artista meditabundo, como es el caso de este Goya bajo cuyos pies aparecen en torbellino algunos personajes tomados de sus cuadros y de *Los Caprichos*, aunque eso ya sea menos original. En realidad, la mayor novedad de este caso es que fue encargado al artista por el

Ayuntamiento de Madrid, y que el proyecto inicial proponía que la escultura y su pedestal estuvieran en medio de una fuente ornamental, si bien esto no llegó a realizarse.

En cambio, donde sí se llevó a cabo una fuente-monumento a la memoria de un artista fue en Bilbao, y no por antojo, sino porque el sonido del agua al caer evocaría la actividad creativa del homenajeado, el músico Juan Crisóstomo Arriaga. Por no estar dedicada a un artista plástico, por su cronología y por su estética, esta escultura parisina de Francisco Durrio, cuya realización se alargó de 1905 a 1911 y que no sería inaugurada hasta 1933, roza ya los límites propuestos para este ensayo, sobre todo porque aún es más tardía la construcción, en 1945, del Museo de Bellas Artes, cuya plaza de entrada ornamenta desde 1970, y porque además no presenta un retrato del protagonista, sino a un joven portador de arpa.

Pero ya que nuevamente ha venido a colación la capital francesa como lugar de realización de una de estas esculturas, la mejor manera de conducir este artículo hacia su fin será quizá inquirir hasta qué punto se hizo eco París de la idea de colocar monumentos a artistas frente a los museos, que surgió en Sevilla por azar y se convirtió en Madrid en una estrategia urbanística aplicada en torno al Prado por distintos gobiernos de diferente signo político. Los turistas que hoy visitan el Louvre no dejan de admirar en la plaza presidida por la pirámide de I.M. Pei una estatua ecuestre de Luis XIV, que es una realización moderna en bronce basada en un proyecto de Bernini; pero hace un siglo el monumento similar que se alzaba en las Tullerías, frente al Pabellón de Flora, era un retrato de Velázquez a caballo realizado en 1888 por Emmanuel Fremiet. Mucho se ha especulado sobre la extravagancia de que presentase por primera vez a un pintor a caballo, como un *condottiero*, cuando en realidad lo extraño hubiera sido que no hubiera caballo, ni perro, ni gato, en una obra de este escultor especializado en animales, recordado hoy día por una prefiguración del King-Kong, su *Gorila raptando a una mujer* (Nantes, Musée des Beaux-Arts), y por el retrato ecuestre de Juana de Arco en bronce dorado situado en otra plaza no lejos del Louvre. Lo verdaderamente llamativo en Francia sería más bien que en los jardines frente a un museo se erigiese una escultura pública dedicada a un artista, y el hecho de que se tratase del más famoso pintor español no deja de ser revelador del origen de esa idea urbanística. Ciertamente es que no duró mucho allí, pues cuando en 1928 el gobierno francés inauguró en Madrid una residencia para sus artistas e investigadores becados en España, la llamada «Casa de Velázquez», se trasladó a los jardines de la rotonda ante su entrada principal esta estatua ecuestre del artista epónimo (ahora hay allí una réplica, pues el bronce original fue destruido durante nuestra Guerra Civil).

Con todo, dado que París era entonces el origen de tantas modas, de tantas tendencias artísticas, y de tantas emulaciones en política cultural, aquel ejemplo no dejó de exportarse desde allí a otros puntos de Francia y del mundo. Prueba de ello es la estatua, realizada en mármol por F. Sicard en 1910, del escultor Pierre Puget, el más famoso artista de Marsella, todavía colocada frente al Museo de Bellas Artes de esa ciudad, en un espacio verde del Boulevard Montricher. En cambio, ya no puede verse en Londres, junto al ingreso principal de la antigua Tate Gallery, el retrato en bronce de John Everett Millais con los atributos de su profesión, el pincel y la paleta, realizado por Thomas Brock, uno de los más prestigiosos escultores de monumentos públicos y funerarios en el Reino Unido. Fue erigido allí en noviembre de 1905 porque, aunque Millais recibiera al morir el honor de ser enterrado en la cripta de la catedral de Saint Paul, no se había previsto allí ningún monumento a la memoria del célebre pintor prerrafaelita e influyente presidente de la Royal Academy, de manera que un comité de admiradores suyos, presidido por el rey Eduardo VII, encargó esta estatua para el jardín lateral de la entrada principal de este museo, cuyo fundador, Henri Tate, era amigo del difunto artista y había recibido mucho apoyo del pintor para llegar a construirlo. Como a mediados del siglo XX la estima pública de Millais y sus contemporáneos llegó a ser muy baja, hubo varias solicitudes de la dirección del museo pidiendo que se trasladase el monumento a otro lado, y una vez que el Estado transfirió su propiedad a la Tate, en noviembre de 2000 se llevó a los jardines de detrás, junto a una puerta de servicio (paradójicamente, esta sede antigua de la Tate Gallery es hoy un museo especializado en arte británico, donde la mayor parte se dedica al arte decimonónico).

No deja de ser característico de las nuevas costumbres museístico-urbanísticas del siglo XX que, cuando la dirección de la Tate empezó a pedir que se quitase el monumento a Millais, se proponía reemplazarlo por alguno de los grandes bronce de Rodin de su colección. Un monumental rodin, no ya un retrato de Rodin. Hace tiempo que, en vez de mojonar el espacio público frente a los museos con monumentos a artistas, se vuelca a la calle parte de las desbordantes colecciones escultóricas del museo en cuestión. Por no dejar Londres y París podríamos poner como ejemplo el Museo Británico y el Museo de Orsay; aunque sin salir de Zaragoza tenemos otros bien hermosos, como los *Jinetes Olímpicos* o el *Homenaje a Picasso* ante los museos Pablo Gargallo y Pablo Serrano, respectivamente. Quizá el caso más espectacular sea la enorme escultura *Têtes et queue*, de Alexander Calder, en la explanada de entrada a la Neue Nationalgalerie de Berlín, u otras del mismo artista ante tantos otros museos del mundo. Sería estimulante investigar los posibles orígenes hispanos de esta nueva moda, pues entre las muchas innovaciones del pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937 que luego

han sido moneda corriente en el diseño de museos, no fue un rasgo menor la colocación delante del mismo de la escultura de Alberto Sánchez *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (una réplica de la cual se ha instalado este año en la plaza delante de la entrada del M.N.C.A. Reina Sofía). Pero este tema será mejor dejarlo en el aire, y que en otro lugar alguien acepte el reto de dedicarle un artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- CHEVILLOT, C.: «Le décor sculpté des musées: ornement ou symbole» en GEORGEL, C. (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*. París, Musée d'Orsay, 1994, p. 167-180.
- ESPIAU, M.: *El monumento público en Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1993.
- GÁLLEGO, J.: «Sevilla y el monumento a Murillo 1834-1868», *Goya*, nº 169-171 (1982), p. 44-51.
- GARCÍA FELGUERA, M.S.: *La fortuna de Murillo (1862-1900)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1989.
- GIL SALINAS, R. & PALACIOS ALBANDEA, C.: *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento, 2000.
- HASKELL, F.: *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Londres, Phaidon Press, 1976.
- HASKELL, F.: *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. Londres-Nueva York: Yale University Press, 2000 (existe traducción al español: *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Madrid, Crítica, 2002).
- HERNANDO CARRASCO, J.: *Las Bellas Artes y la revolución de 1868*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987.
- HETHERINGTON, P.: «Pantheons in the Mouseion. An aspect of the history of taste», *Art History*, vol 1, nº 2 (1978), p. 214-228.
- KAHSNITZ, R.: «Museum und Denkmal. Überlegungen zu Gräbern, historische Freskenzyklen und Ehrenehallen in Museen» en DENEKE, B. & KAHSNITZ, R. (eds.): *Das Kunst- und Kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, Múnich, 1977.
- LORENTE, J. P.: *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Aldershot-Brookfield-Singapur-Sydney: Ashgate Press, 1998.
- MENA, J.M.: *Sevilla, estatuas y jardines*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1993.
- MOLEÓN GAVILANES, P.: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996.

- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Ed. Giner, 1975 (reed. facsímil de la 2ª ed. del autor, de 1883-4).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid, Fundación Juan March, 1977.
- POBLADOR MUGA, P.: «La arquitectura modernista en Aragón», en HENARES, I. & GALLEGO, S. (eds.): *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad*. Granada, Depto. de Hª del Arte de la Universidad de Granada, 2000, p. 263-282.
- REYERO, C.: «La imagen del artista en la escultura monumental española (1864-1905)», *Boletín del Museo-Instituto Camón Aznar*, nº LXIV (1996), p. 21-44.
- REYERO, C.: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Cátedra, 1999.
- REYERO, C.: *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*. Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002.
- REYERO, C. & FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995.
- SALVADOR, M. S.: *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Madrid, Ed. Alpuerto, 1990.
- SALVADOR, M. S.: «Sabino Medina y el monumento a Murillo en Madrid», *Archivo Español de Arte*, nº 253 (1991), p. 97-101.
- SAMPELAYO, J.H.: *Estatuas de escritores ilustres*. Madrid, 1970.



1. Alexander Calandrelli: Monumento ecuestre a Federico Guillermo IV en la Nationalgalerie, Berlín, erigido en 1886.



2. Antonio Solá: El Monumento a Daoiz y Velarde ante la fachada del Prado en 1890.



3. Ramón Barba: medallones con los retratos de Murillo y Claudio Coello en la fachada del Prado, 1830-31.



4. Varios autores: Bustos de artistas catalanes en la fachada del Museo del Parque de la Ciudadela, Barcelona, 1907-15 (foto cedida por Francesc Fontbona).



5. Pascual Salaverri: medallones con los retratos de Forment y Goya en la fachada del Museo de Arqueología y Bellas Artes de Zaragoza, 1908.



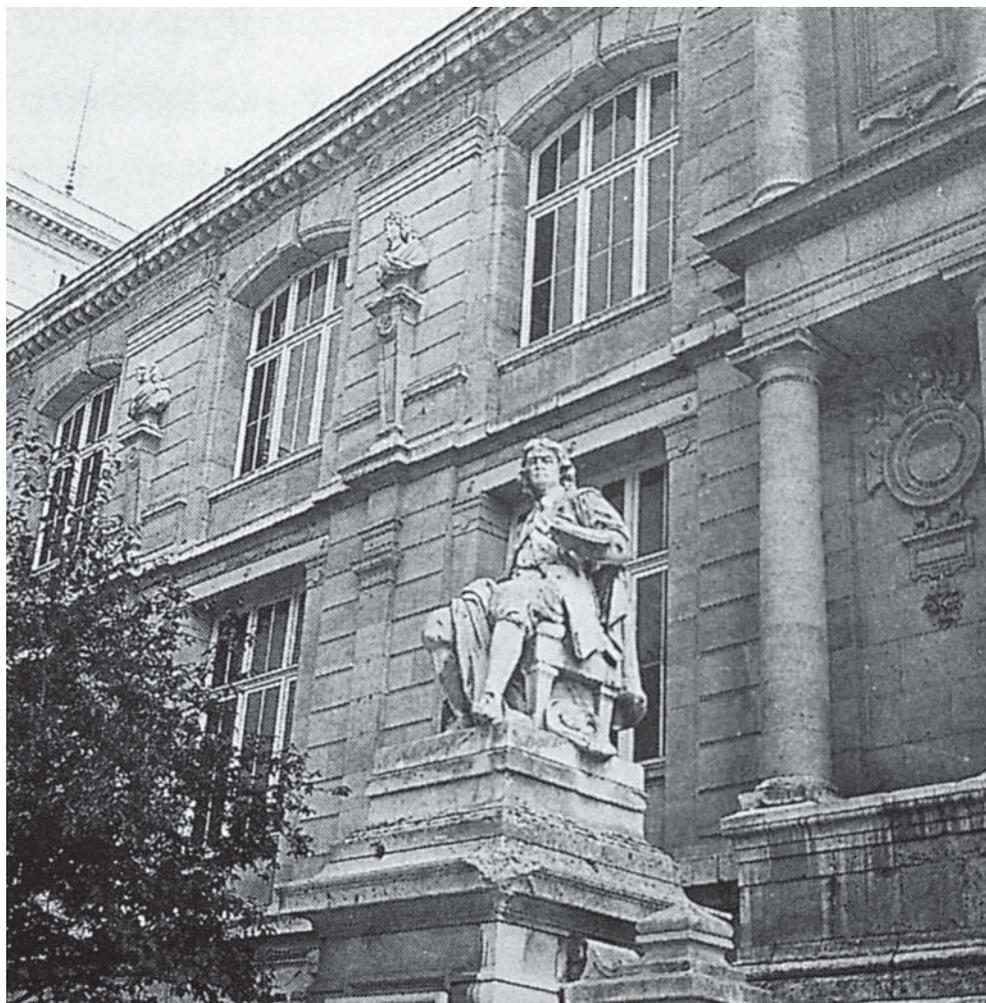
6. Varios autores: medallones con bustos de artistas decimonónicos en la fachada del Museo del Luxemburgo, París, 1886.



7. Thomas Brock: Monumento a John Everett Millais erigido junto a la entrada de la Tate Gallery de Londres en 1905 (la foto data de 1990, hoy la escultura está ante otra puerta trasera).



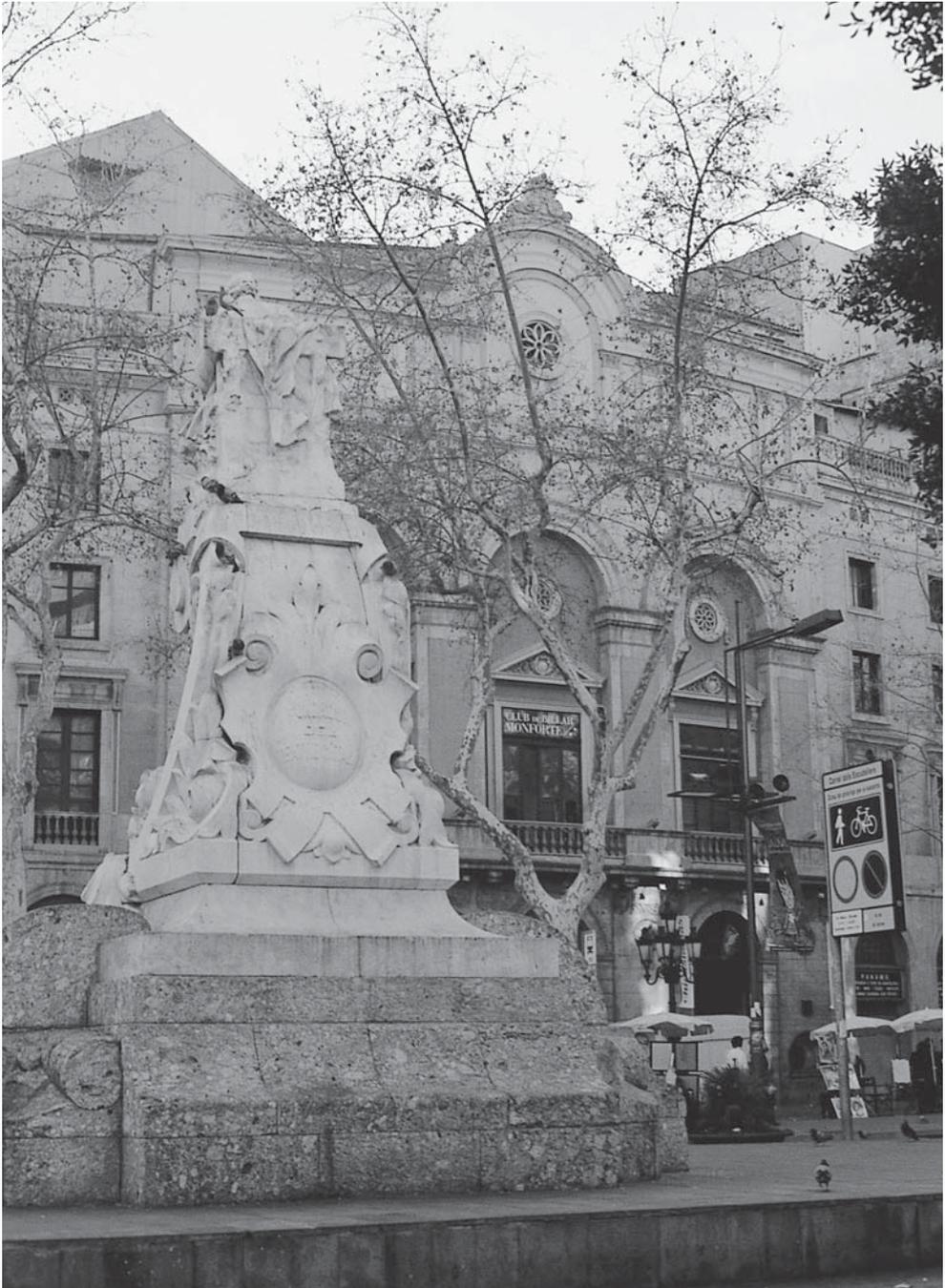
8. John Warrington Wood: estatuas sedentes de Rafael y Miguel Ángel a los lados de la escalera de ingreso a la Walker Art Gallery de Liverpool, 1877.



9. Ernest-Eugène Hiolle: Monumento a Poussin ante la biblioteca-museo de Rouen, 1884.



10. Eduard Batista: Estatua del naturalista Félix de Azara, ante el ingreso del Museo de Ciencias Naturales de Barcelona, 1886 (foto cedida por Francesc Fontbona).



11. Agustín Querol: Pitarrá, ante el Teatro Principal, Ramblas de Barcelona, 1903-6.



12. Sabino Medina: Monumento a Murillo, Sevilla, Plaza del Museo, ganador del concurso de 1856, instalado en 1863 (foto cedida por Carlos Reyero).



13. Sabino Medina: Monumento a Murillo, Madrid, Entrada sur del Museo del Prado, encargado por el Ayuntamiento en 1861, instalado en 1871.



14. Aniceto Marín: Monumento a Velázquez ante la fachada del Prado, encargado por el Círculo de Bellas Artes en 1899 (III Centenario de su nacimiento).



15. Mariano Benlliure: Monumento a Goya, encargado por el Ayuntamiento de Madrid en 1902, e instalado ante el Prado desde 1945.



16. Emmanuel Frémiet: Monumento a Velázquez, instalado ante el Louvre en 1888 y desde 1928 en el ingreso de la Casa de Velázquez de Madrid (esta escultura es una réplica reciente; el original fue destruido durante la Guerra Civil Española).

LA INDEPENDENCIA DE HISPANOAMÉRICA A TRAVÉS DE LOS MONUMENTOS DE SUS NACIONES¹

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

INTRODUCCIÓN

La Independencia de las naciones americanas y sus héroes más conspicuos fueron dos de los motivos más representados en la estatuaria pública del continente. Los hechos ligados a aquella gesta, a la par de brindar discursos y figuras para ser entronizados como símbolos patrios, servirán a la vez como medio eficaz para que muchos gobiernos erigidos a partir de aquellas fechas sobresalientes, encontrasen formas de legitimación de su propio poder. Esta conferencia aspira a presentar una sucinta síntesis acerca de la significación y experiencias estéticas que tuvieron como motivo los mencionados monumentos conmemorativos.

Antes de abordar directamente el tema que nos ocupa, y a modo de introducción, creemos apropiado mencionar algunas de las características singulares del desarrollo de la estatuaria pública en Iberoamérica, que serán condicionantes en el devenir de este arte en el continente. En primer lugar, señalar la filiación de la «fiebre monumentalista» a la acción política y estética de un conjunto de gobiernos «afrancesados», repartidos por toda la geografía americana aunque no necesariamente coincidentes en el tiempo. Mejor dicho gobernantes, como el mexicano Porfirio Díaz o el venezolano Antonio Guzmán Blanco, que intentaron hacer de sus ciudades émulos visuales del París del Barón Haussman, promoviendo las obras públicas y, entre ellas, los monumentos conmemorativos llamados a convertirse en medios para que determinadas zonas de las ciudades se erigiesen en espacios simbólicos en torno a ellos.

¹ Resumen de la conferencia leída en la Institución «Fernando el Católico» (Zaragoza) el 16 de mayo de 2002.

En tal sentido, en México posiblemente nos encontramos ante el mejor ejemplo continental de cómo una vía urbana puede llegar a convertirse en un eje simbólico de connotaciones amplias. Nos referimos al Paseo de la Reforma en la ciudad de México, cuyo amplísimo programa monumental, aun con vigencia en la actualidad, comenzó a delinear el gobierno de Díaz hacia mediados de la década de 1870, convirtiendo a aquel en un auténtico «libro abierto» de la historia nacional, expresada a través de los monumentos. A ambos lados del Paseo fueron disponiéndose, a partir de 1890, los retratos de pie de dos personajes por cada estado mexicano. En las glorietas quedaron ubicados gradualmente varios prohombres vinculados a la historia mexicana y americana, e inclusive la conmemoración de la Independencia.

Ya en época de Porfirio Díaz se había establecido un claro discurso histórico que incluyó al Carlos IV de Manuel Tolsá, y en el que se sucedían Cristóbal Colón y Cuauhtémoc; más adelante quedaría emplazado «El Angel», nombre con el que se conocerá al Monumento a la Independencia. Y como bien sugiere la historiadora Verónica Zárate aquella historia «oficial» continuaba y culminaba en el Castillo de Chapultepec, lugar que había sido la residencia del Emperador Maximiliano y luego lo fue del propio Díaz, determinándose de esta manera una lectura que alcanza su época más notable en la propia contemporaneidad.

Otro tanto, aunque menos amplio en cantidad de monumentos pero lo mismo de interesante con respecto a lo conceptual, puede afirmarse del programa de ornato público llevado a cabo por Guzmán Blanco en Venezuela, quien determinó una lectura simbólica incluyendo a los personajes que él consideraba los más gloriosos de la historia venezolana y americana. Bolívar por supuesto, pero también, como señala Roldán Esteva Grillet en su libro «Guzmán Blanco y el arte venezolano» (1986), Juan Crisóstomo Falcón, Antonio Leocadio Guzmán, Francisco de Miranda, José María Vargas, Juan Manuel Cajigal y George Washington. Y cómo no: el plantel de prohombres se completaba con el propio Guzmán Blanco, cuyo monumento, tras la caída de su gobierno, duró muy poco tiempo antes de que hordas contrarias a su régimen lo destruyeran. Pero eso es historia aparte.

En los otros países también se establecieron avenidas destinadas a la colocación de monumentos vinculados a las historias nacionales, en los que la Independencia siempre tuvo lugar y reconocimiento preminente. En Santiago de Chile la Alameda concentró las atenciones, teniendo en su punto más significativo la convivencia de tres grandes obras monumentales de otros tantos personajes: Bernardo O'Higgins, personaje principal en la emancipación del país andino, obra realizada por el francés Ernest Carrière-Belleuse, maestro de Rodin, en 1872, la estatua de José de San Martín, obra de otro francés, Joseph-Louis Daumas (1863), personajes a los que se sumaría casi medio siglo después

la figura del ex-presidente Manuel Bulnes, estatua ecuestre que realizó el valenciano Mariano Benlliure en 1910.

En el caso argentino, el cual analizaremos más adelante, el gran programa monumentalista surgió y se concretó en torno a la conmemoración del Centenario del establecimiento del primer gobierno patrio, en 1910. Fue el momento en que la ciudad tuvo la ocasión de acoger en sus calles los broncees representando a personajes de la historia que aun no habían sido monumentalizados. En este caso la disposición no fue del tipo de la que hemos visto en la ciudad de México, en donde se trazó un eje simbólico, sino que las estatuas fueron integradas a diversos espacios de la ciudad, sin la intención manifiesta de establecer un recorrido claramente definido.

Otro de los aspectos determinantes de la escultura conmemorativa del continente americano fue sin duda la pervivencia de las normativas clasicistas en la escultura, lo cual fue nota saliente en la formación académica de los escultores locales, pero más relevante aun, del gusto «oficial». En la gran mayoría de los certámenes, en los que los reglamentos estuvieron a menudo supervisados por las autoridades políticas, en las más de las veces sin una sólida formación estética y mucho menos atentos a los avances estilísticos que iban produciendo las «vanguardias» escultóricas de Europa, vemos concurrir proyectos deudores de las formas de la antigüedad clásica, y no tanto porque los artistas que se presentaban sintieran ya de esa manera, sino porque a veces no tenían más remedio que recurrir a ellas si querían conservar vivas sus aspiraciones de acceder al encargo. Sobre ello haremos referencias específicas cuando hablemos del concurso para el Monumento a la Independencia en la Argentina, convocado en 1907.

Otra de las notas salientes del monumento conmemorativo en Iberoamérica es el alto porcentaje de obras realizadas por artistas europeos en el continente, muchas veces por falta de escultores locales con la suficiente preparación pero otras muchas en detrimento de artistas con posibilidades de realizar las obras con gran dignidad. Esta característica da lugar a varias lecturas y apuntes. Entre las primeras, señalar que muchas veces el encargo a europeos se debió al propio afán de los gobiernos de contratar obras de «firmas conocidas» en Europa, de tal manera que las ciudades americanas se parecieran a las europeas al punto de que sus mismos monumentos fueron obra de aquellos. Esto llevó a que, al producirse debates en torno a la fidelidad histórica y los detalles de indumentarias, rasgos raciales, implementos, etc., muchos de estos monumentos se cuestionaran enardecidamente, debido a que en la mayor cantidad de los casos los escultores no conocían los países adonde iban destinadas sus esculturas e inclusive las iconografías de personajes que habían cobrado mayor fortuna.

Un segundo aspecto que debe señalarse es el hecho de la falta de empresas de fundición artística, hasta época bastante tardía. Ello determinó que los monumentos en bronce debieran ser vaciados en los centros europeos como París, Roma, e inclusive Munich, donde solían conseguirse precios más asequibles. En el caso de México podemos citar al maestro Manuel Vilar, catalán, profesor de escultura de la Real Academia de San Carlos, cuyas obras en su mayoría no pasaron del yeso debido justamente a la imposibilidad de convertirlas al bronce en el propio país. Esta situación cambió a partir de emprendimientos como el del escultor Jesús F. Contreras, quien estableció una casa de fundición, en donde fueron vaciadas varias de las esculturas del Paseo de la Reforma y de otros sitios de México.

Un último aspecto que nos interesa reseñar, al cual aludimos en párrafos anteriores, es el de la fidelidad histórica, aspecto que vemos con recurrencia en la pintura de historia donde se producen enconados debates acerca de la validez de las representaciones. Lo mismo puede señalarse en la escultura, en especial en los relieves que se integraban a los pedestales, donde las escenas allí representadas fungían las veces de verdaderos «cuadros de historia» con la intención pedagógica de aleccionar al pueblo, no solamente al autóctono, sino muchas veces, y sobre todo en los países con amplia inmigración europea como Argentina, Brasil o Uruguay, a integrar al ciudadano extranjero a la historia de las naciones receptoras.

En tal sentido, debemos apuntar que muchas veces esa «fidelidad» quedó relegada ante la necesidad de exaltar el hecho histórico de manera más evidente y grandilocuente, como sucede en la pintura del uruguayo Juan Manuel Blanes titulada «El Juramento de los 33», gesta histórica independentista del país rioplatense ocurrida en la Playa de la Agraciada, y cuyas narraciones documentales indicaban que en aquel sitio, los 33 hombres fueron jurando la Independencia «uno a uno»; Blanes, para ensalzar más el hecho, hace jurar a todos los personajes a la vez.

Algo similar puede decirse acerca de los dos enormes relieves que se encargan a Lola Mora para la Casa Histórica de Tucumán, sitio donde se había jurado la Independencia argentina, que la artista firma en 1904. Los mismos representan, uno el «25 de mayo de 1810» y el otro el «9 de julio de 1816». Curiosamente, en el primero de ellos integra a la escena al presidente Nicolás Avellaneda, la figura de un gaucho, y algunos inmigrantes italianos, que nada tuvieron que ver en aquél hecho histórico, ocurrido más de medio siglo antes de que estos alcanzaran relevancia. Lo mismo con respecto al otro relieve, en donde sobresale la figura del presidente Julio A. Roca, quien había encargado los relieves a Mora, y que ni siquiera había nacido cuando se produce el hecho en el que se erige en figura principalísima. Nuevamente lo fidedigno dejaba lugar a lo simbólico.

MONUMENTOS A LA INDEPENDENCIA. ALGUNAS CLAVES PARA SU ANÁLISIS

Para entender las características de los monumentos a la Independencia hay que entender las dificultades que entrañaba su realización, en cuanto a que no era tan sencillo representar un hecho lo cual requería una selección previa de los acontecimientos precisos y una elección de los personajes y hechos personales que deberían confluír en este tipo de creaciones. Este problema no se presentaba a la hora de monumentalizar a un personaje, ya que seguramente se optaría por su representación física la cual se complementaría, aunque no siempre, con relieves alusivos a su vida y obra que se colocaban en los pedestales.

Para evitar el desconcierto y las inseguridades que este inconveniente planteaba, a lo que se sumaba el hecho de que en aquellas elecciones y selecciones casi con seguridad quedarían fuera hechos y personajes cuya omisión, si bien no habría de ser intencionada si lo era, por el lugar y espacio del que se disponía, casi necesaria, en muchas ocasiones se optó por la erección de un monumento simbólico que englobara de manera abstracta todos los significados.

Así, las columnas de corte clásico, cuyos antecedentes más lejanos y cercanos en el tiempo eran la Trajana de Roma, la del Almirante Nelson en Trafalgar Square de Londres y la de la Plaza de la Vendôme en París, fueron una de las tipologías más recurrentes en este tipo de conmemoraciones. Entre ellas podemos citar en América el Monumento a la Libertad obra de José Livi en Montevideo (1867), el monumento a los Próceres de la Independencia en El Salvador, obra de Francisco Durini (1911) y la Columna a los Próceres del 9 de octubre en Guayaquil, Ecuador, que realizó el catalán Agustín Querol (inaugurada en 1918). Todas ellas tienen como coincidencia la coronación de la columna bien con la figura de la Libertad, como en el caso de la de Livi, o de la Victoria como vemos en las otras dos. La misma figura, conocida popularmente como «El Angel» aparece coronando el Monumento a la Independencia en el Paseo de la Reforma, en México (1910), pero con el añadido de un complejo e interesante conjunto escultórico donde se integran personajes emblemáticos de la historia mexicana.

La utilización del arco de triunfo no solamente en concreciones reales sino en muchos proyectos presentados a concurso, va a ser otra faceta destacada en esa presencia de lo clásico en los espacios urbanos iberoamericanos decimonónicos, vinculado a la Independencia. En tal sentido esta tipología va a estar a menudo acompañada por elementos complementarios como cuadrigas, leones, relieves, medallones, etc., conformando a su manera discursos simbólicos de significación. Así como el francés Maurice Agulhon no dudó en hablar de «estatuomanía», en América podría hablarse de una cierta «arcomanía», tal la denominación que le dio el argentino Ricardo J. Alexander aunque en su caso para denunciar irónicamente la pasión desorbitada, acentuada en épocas más

recientes, por erigir arcos conmemorativos, arcos de entrada a las ciudades, arcos y más arcos, la mayor parte de las veces, remedos *kitsch* de aquellas tipologías simbólicas heredadas del pasado.

En el párrafo precedente mencionamos a las cuadrigas como elemento tipológico muy recurrente en los proyectos monumentales americanos. En tal sentido, queremos destacar quizá como el más sobresaliente por significación artística y simbólica, y por sus dimensiones, al Monumento a la Independencia inaugurado en 1922 en la ciudad de São Paulo (Brasil), obra del italiano Ettore Ximenez, escultor de reconocida trayectoria quien había participado en paradigmáticos proyectos como el Monumento a Vittorio Emanuele II en Roma. Aun inaugurada, la obra se culminó cuatro años después, hallándose en el mismo la Capilla Imperial con la cripta y los restos mortales de Don Pedro I y de la Princesa Leopoldina. Otras cuadrigas que podemos destacar entre las emplazadas en el continente son la realizada por otro italiano, Vittorio de Pol, y que fue colocada en la fachada del Congreso Nacional, en Buenos Aires (1908), o la que se instaló en el edificio de la Jefatura de Policía de la ciudad de Rosario (Argentina), obra de los arquitectos Peró y Torres Armengol.

En algunos casos existieron también, como es el caso de México, monumentos efímeros dedicados a la Independencia como es el diseñado por el arquitecto Federico Mariscal y que durante el año 1910 estuvo instalado en el interior del Palacio de Gobierno, en la Plaza del Zócalo en la ciudad de México, cuyo rescate documental y gráfico se debe a Daniel Schávelzon.

En esta ocasión nos interesa centrarnos en lo que dio de sí el conocido concurso para dotar de un Monumento a la Independencia a la ciudad de Buenos Aires, certamen convocado en 1907 y al que acudieron masivamente artistas americanos y europeos, muchos de ellos de prestigio. Tenemos la gran suerte de que la memoria del mismo, con todos sus proyectos, fue publicada en aquel año, lo cual nos permite conocer las maquetas presentadas y, más útil aun, las razones esgrimidas por los artistas para justificar sus creaciones.

La idea era que el proyecto ganador fuera construido e instalado en el centro mismo de la Plaza de Mayo, desplazando unos metros a la Pirámide de Mayo, obra cuyos orígenes databan de 1811, que había sufrido modificaciones con el tiempo, pero que a la sazón se la consideraba de escaso tamaño como para representar la magnitud de los hechos. Este ejemplo nos da pie para señalar otro de los factores que es habitual en la monumentalización de América: la sensación de que los hechos y personajes históricos se engrandecen con el paso del tiempo, quedando los monumentos erigidos en épocas anteriores, pequeños con respecto a aquellos, lo que hace necesario su ampliación, modificación o directamente su reemplazo por un nuevo monumento que esté a la «altura histórica» de los sucesos.

La Pirámide de Mayo se llegó a desplazar del centro de la Plaza hacia uno de los extremos, como estaba previsto, pero el proyecto ganador del concurso, el realizado por los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara, no llegó nunca a cristalizarse y por ende a emplazarse, después de la gran inversión que el evento había supuesto. Pero curiosamente, otro de los proyectos presentados a concurso, en este caso el que obtuvo el segundo premio, de los belgas Jules Lagae (escultor) y Eugenio D'Huicque (arquitecto), vio impensadamente el beneficio de ser encargado, llevado a cabo y erigido, con puntuales modificaciones sobre el plan original, en la Plaza del Congreso argentino, en Buenos Aires, reconvertido en «Monumento a los Dos Congresos», reemplazando así su partida de nacimiento de «Monumento a la Independencia».

En este mismo concurso, otro de los proyectos presentados fue el que, bajo el lema «Tabaré», presentó el uruguayo Juan Manuel Ferrari. Lo interesante del mismo es que, si bien no accedió a los premios de rigor, en 1914 vería materializarse en la ciudad de Mendoza, en el emblemático Cerro de la Gloria, uno de los monumentos escultóricos más relevantes de la Argentina y del continente, «El Paso de los Andes por el Gral. San Martín». El mismo tomó sus líneas generales de aquel proyecto de 1908 dedicado a la Independencia del país hermano, con el agregado de una estatua ecuestre de San Martín, originalmente incluida en otro proyecto presentado por Ferrari al concurso del año ocho, bajo el lema «Ismael».

MONUMENTOS A SIMÓN BOLÍVAR

Aunque sobre éste tema, lo mismo que respecto de los monumentos de José de San Martín, hemos hecho referencia en ensayos anteriores, consideramos necesario incluirlo dentro de este escrito, intentando una lectura de carácter general pero sin excluir precisiones. Nos interesa aquí reseñar el hecho que de por sí no deja de ser curioso, que es que el primer monumento que se erige en Iberoamérica en homenaje a Bolívar fue en Chile, concretamente en la Plaza de Armas de Santiago. Este monumento-fuente, que aun está emplazado en el medio de esa plaza, fue realizado en Italia por el escultor Francesco Orsolino en 1829 e inaugurado en Chile en 1836, y se le conoce también como «Pila de Rosales».

La significación «bolivariana» de este monumento fue puesta en tela de juicio por historiadores venezolanos durante el siglo XX, en ese afán de «apropiación» del personaje, entre lo que se hallaba la negación a que el primer monumento que se le dedicase al Libertador hubiera estado en otro sitio que no fuera Venezuela. Algo similar podríamos señalar respecto de Argentina con San Martín quien en este caso sí logró «adelantarse», casualmente también a Chile,

erigiendo el primer monumento al otro Libertador en 1862, en Buenos Aires, un año antes de inaugurarse el de Santiago. Lo que sí no puede negarse, más allá de esa anticipación argentina, es que la idea partió de los chilenos.

En cuanto al monumento a Bolívar en Santiago, la discusión, además de los móviles que permitieron la realización y emplazamiento de esa obra en la capital chilena, se centró en la iconografía que el mismo incluía. La obra la remataba un conjunto alegórico, con la figura de una india inclinada ante un «genio» vestido a la usanza clásica. Ambas figuras están rodeadas de cocodrilos, de tal manera que dejan entrever que la alegoría alude a uno de los ríos americanos, seguramente el Maipo, tal como sugiere Rafael Pineda en su libro «Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo» (1983). La referencia a Bolívar la permitía un medallón colocado en uno de los laterales del pedestal, junto a relieves con escenas de batallas. No deja de ser una rareza dentro de la amplísima gama de tipologías monumentales de Bolívar, que, según el libro de Pineda, alcanza a unas 350 variantes.

Otro aspecto interesante a señalarse es que el primer monumento ecuestre a Bolívar fue encargado por Perú, e inaugurado en Lima en 1859. La obra fue realizada por otro italiano Adamo Tadolini, considerado uno de los discípulos más adelantados de Antonio Cánova. Este modelo fue uno de los más afamados y difundidos, llegándose al punto de que los propios venezolanos, como homenaje a su hombre más ilustre, no dudaron en solicitar una copia de esa estatua, la cual instalaron en Caracas en 1874.

De cualquier manera, debemos señalar que Bolívar contó con un retratista casi especializado en su figura que fue, como no, otro italiano, Pietro Tenerani, autor de numerosas estatuas y bustos del Libertador. La más importante y señalada es sin duda la que preside la Plaza Mayor de Bogotá, en Colombia, obra que tuvo muchas réplicas a lo largo y ancho del continente americano, factor éste que fue (y sigue siendo) bastante habitual en América. Ya señalamos la ecuestre de Tadolini y esta de Tenerani, pero también el San Martín del francés Daumas, o el Artigas del uruguayo Juan Luis Blanes son obras cuyas copias están diseminadas en cantidades ingentes en nuestras ciudades.

Retornando las miradas sobre las obras de Tenerani, señalar que en la iconografía por éste creada, es una nota saliente la presencia de un medallón con la efigie de Washington, medalla que había sido regalada a Bolívar por el marqués Lafayette en 1825, y que Bolívar llevaba con orgullo ya que sentía una gran admiración por el prohombre estadounidense.

En cuanto a las estatuas ecuestres de Bolívar, señalar como otra de gran importancia, sobre todo por la fama de su autor, la inaugurada en 1910 en el

Parque de la Independencia en Bogotá (hoy en la entrada de la Autopista del Norte) y realizada por el francés Emmanuel Fremiet, uno de los escultores franceses del XIX más reconocidos, y con una gran destreza para esculpir caballos, al punto tal de incluirlos en todas aquellas obras en las que se lo permitiesen, sin importar muchas veces que los personajes representados se destacasen siquiera por sus experiencias como jinetes. Es el caso de dos esculturas de Fremiet, la más relevante de todas las suyas, la de Juana de Arco en la Plaza de las Pirámides, en París, y el monumento ecuestre al pintor Diego Velázquez, también para París, y cuya copia se alza en la Casa de Velázquez de Madrid, centro cultural francés en España. Del Bolívar ecuestre, carácter completamente justificado, también se realizaron copias que se emplazaron en otros sitios, destacando la inaugurada en 1933 en la Puerta de Champerret de París (hoy en Cours la Reine y Pont Alexandre III).

En el transcurso del siglo XX, que en escultura monumental se fue llegando a un punto de cierto declive de aquella «edad de oro» del monumento público, tal la categorización de Carlos Reyero para el caso español pero válido también para Iberoamérica, la estatuaria pública fue llegando paulatinamente a una «democratización» expresada sobre todo a través de la presencia cada vez más extendida de personajes no tradicionales en la ornamentación urbana: las madres, soldados desconocidos, bomberos, deportistas, etc., pero también se «gozó» de una mayor libertad estética por parte de los escultores, autonomía no siempre positiva que permitió el emplazamiento de auténticos adefesios artísticos en nuestros espacios públicos con el total beneplácito de las autoridades políticas. Ello no es objeto de nuestro estudio, pero vale a manera de complemento de algunas características que sí nos gustaría reseñar respecto de los monumentos a Bolívar surgidos en esa centuria, que no siguieron las pautas que tradicionalmente venían aplicándose a estas obras.

Así, pues, podemos señalar algunas esculturas que fueron relevantes y polémicas, de ninguna manera indiferentes, y que encerraban nuevos modos de ver el tema de la estatuaria bolivariana, no solamente en lo estético sino también en lo que hace a lo simbólico. Una de las más curiosas fue el gran busto de Bolívar, de 50 kgs. de peso, obra del escultor Marcos León Mariño, que cargó en su espalda el alpinista Domingo Peña, encargado de transportarlo y colocarlo a poco más de 5000 mts. de altura, en la cima del Pico Bolívar en 1951, alcanzando así el curioso récord de ser el monumento a Bolívar «más alto del planeta». Pocos años después la polémica se encendería con la colocación de otro monumento, en este caso el que presentaba a Bolívar desnudo, obra del escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt que se emplazó en la ciudad de Pereira (Colombia) en 1963. Podemos imaginar las reacciones de las sociedades bolivarianas y otros colectivos, que consideraron y consideran una afrenta al Libertador esta escultura. Al menos Arenas Betancourt tuvo la suerte que

no le acompañó al palentino Victorio Macho, quien había proyectado un gran conjunto monumental que coronaba justamente la figura de un Bolívar desnudo, plan que fue rechazado. No valieron aquí ninguna de las razones estéticas esgrimidas por Macho, ni siquiera la alusión a dos de sus obras más señeras, el Ramón y Cajal del Parque del Retiro en Madrid, o el Benito Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, cuyas figuras se presentaban semidesnudas.

MONUMENTOS A JOSÉ DE SAN MARTÍN

Para comenzar las referencias a los monumentos del Libertador de las actuales Argentina, Chile y Perú, debemos señalar, como también lo hicimos con Bolívar, que es tema que ya incluimos en estudios anteriores. Y para empezar debemos hacerlo casi obligadamente con el primer monumento que se erige y que, con el paso del tiempo, habría de convertirse en la representación más característica y difundida. Se trata del monumento ecuestre que fue encargado en la década de 1850 por Chile al escultor francés Joseph-Louis Daumas, por iniciativa de Benjamín Vicuña Mackenna. Enterado de este proyecto, el gobierno argentino se hizo con la delantera y consiguió una copia del mismo monumento, que se inauguró en Buenos Aires en 1862. Señalamos ya que al año siguiente la obra encargada por Chile, con ligeras modificaciones respecto de la argentina, fue inaugurada en Santiago.

Daumas, un escultor considerado de segunda o tercera línea entre los escultores franceses tuvo así el privilegio de convertirse en el primer iconógrafo en el bronce del prohombre argentino. Pasaron varias décadas y apenas entrado el siglo XX, numerosas ciudades argentinas fueron acometiendo el proyecto de instalar monumentos a San Martín, por lo general en sus plazas principales, las cuales fueron también rebautizadas con el nombre del Libertador. No sabemos si por comodidad, economía o para evitar litigios, la decisión que se tomó en ellas fue la de solicitar copias del San Martín de Daumas, emplazado en el Retiro porteño. Así ocurrió en Santa Fe en 1902, en Mendoza y en Corrientes en 1904, y siguieron otras. Ya en aquel momento se alzaron voces de protesta que cuestionaban la validez iconográfica del monumento y se preguntaban si no había otra manera de representar a San Martín.

Las copias, además, fueron perdiendo paulatinamente la calidad en los detalles, ya que en ningún caso se utilizaron los moldes originales; el escultor Daumas quedó injustamente al margen de estas nuevas iniciativas, que se llevaron a cabo a partir de un sobremoldeado de la estatua emplazada en Buenos Aires que realizó el propio estado. Las copias corrieron como reguero de pólvora, inaugurándose una y otra vez en las ciudades del interior argentino pero más tarde en el exterior. Es el caso de los monumentos a San Martín en Bogotá, y

el que se inauguró en Madrid en 1961. Si se las compara con la de Buenos Aires, se podrá advertir a las claras cómo han perdido la riqueza de detalles respecto del original.

En la iconografía sanmartiniana, en lo que hace a la escultura, con todos los cuestionamientos que puedan hacerse, un soplido de aire fresco significó el monumento al Libertador que los peruanos contrataron, tras concurso internacional, al escultor valenciano Mariano Benlliure y que se inauguró en Lima en 1921, año de la conmemoración del centenario de la independencia peruana. Nuevamente, como había ocurrido casi sesenta años antes con el Bolívar de Tadolini, Perú mostraba una cierta independencia estética emplazando un monumento de carácter absolutamente original.

Benlliure habría tomado de modelo una de sus obras anteriores, el monumento al Gral. Martínez Campos, inaugurado en el Retiro de Madrid en 1907, sobre todo en lo que respecta al pedestal rocoso, una tipología cuyo antecedente más significativo es el monumento a Pedro el Grande en San Petersburgo. En el caso de San Martín, Benlliure ligó el carácter del basamento a la idea del paso de los Andes, aspecto que tenía antecedentes en la Argentina con el monumento erigido en Mendoza y más aun con el pedestal diseñado y ornado por el catalán Torcuato Tasso en la ciudad de Corrientes, cuyo carácter pedregoso era más auténtico y menos estilizado que el diseñado por Benlliure.

Como ocurrió con Bolívar y otros personajes de la Independencia y de la historia americanas, el correr del siglo XX permitió la aparición de alternativas iconográficas sin antecedentes. En este sentido nos interesa centrarnos en un nuevo espacio simbólico creado en torno al centenario del fallecimiento del General San Martín, en 1950. El mismo fue ubicado en una zona parquizada de Palermo, en el centro de Buenos Aires, donde se llegó a construir, inclusive, una réplica de la casa en la que el General vivió sus últimos años y en la que falleció, en la localidad francesa de Boulogne-sur-Mer. Por cierto, señalar que en esa ciudad portuaria había sido erigido en 1909 un monumento ecuestre a San Martín, obra del francés Henri Allouard, que fue uno de los primeros monumentos «distintos» al archiconocido de Daumas.

Volviendo a Buenos Aires, en ese sector se llevó a cabo un interesante programa monumental, cuya estatua más significativa es sin duda la realizada por Angel Ybarra titulada «El abuelo inmortal». La misma fue firmada en 1949, un año antes de las celebraciones, y presenta una iconografía atípica del Libertador pero completamente aceptada en los anales de la historia argentina, sobre todo la que se enseñaba y se difundía históricamente en las escuelas. Lo interesante del asunto es que el escultor contó con la facilidad que supuso la existencia de un daguerrotipo de San Martín tomado en 1849, un año antes de su muerte, que posibilitó una representación más precisa de la fisonomía del Libertador durante su vejez;

se trata de un caso único de existencia de un documento absolutamente fidedigno en la iconografía del prohombre. En la representación escultórica vemos a un San Martín disfrutando de su ancianidad, ya en el exilio francés, junto a sus nietas, a quienes alecciona en los valores de la patria. Los relieves son harto significativos: en uno de ellos se ve a «San Martín cultivando Dalias» mientras en los otros dos se lo ve «A la ribera del Sena» y «Limpiando sus armas», mientras recuerda con nostalgia las luchas por la Independencia, y su pensamiento e imaginación vuelan hacia la patria, ahora tan lejana.

A las espaldas del «abuelo inmortal» se halla la Plaza de Chile, en la cual fueron integrados en las mismas fechas un conjunto de monumentos de desigual calidad artística y variada significación, vinculados todos, de una manera u otra, a la gesta sanmartiniana. En este sobresale por su rareza el monumento a la «Virgen del Carmen de Cuyo», de Quintino Piana, en la que la figura de San Martín queda subordinada a la de la Virgen, a quien le ruega por sus campañas y ofrenda sus victorias, como puede verse en los relieves que componen el pedestal. Los monumentos a San Martín tuvieron pues en 1950 como en otras fechas indicadas (por ejemplo cuando en 1978 se celebró el bicentenario de su nacimiento) una masiva erección, accediendo a ello aquellas poblaciones que aun no habían erigido el monumento de rigor, o inclusive, como vimos en el caso de Buenos Aires, a la ocasión de instalar o aumentar el número de esos monumentos.



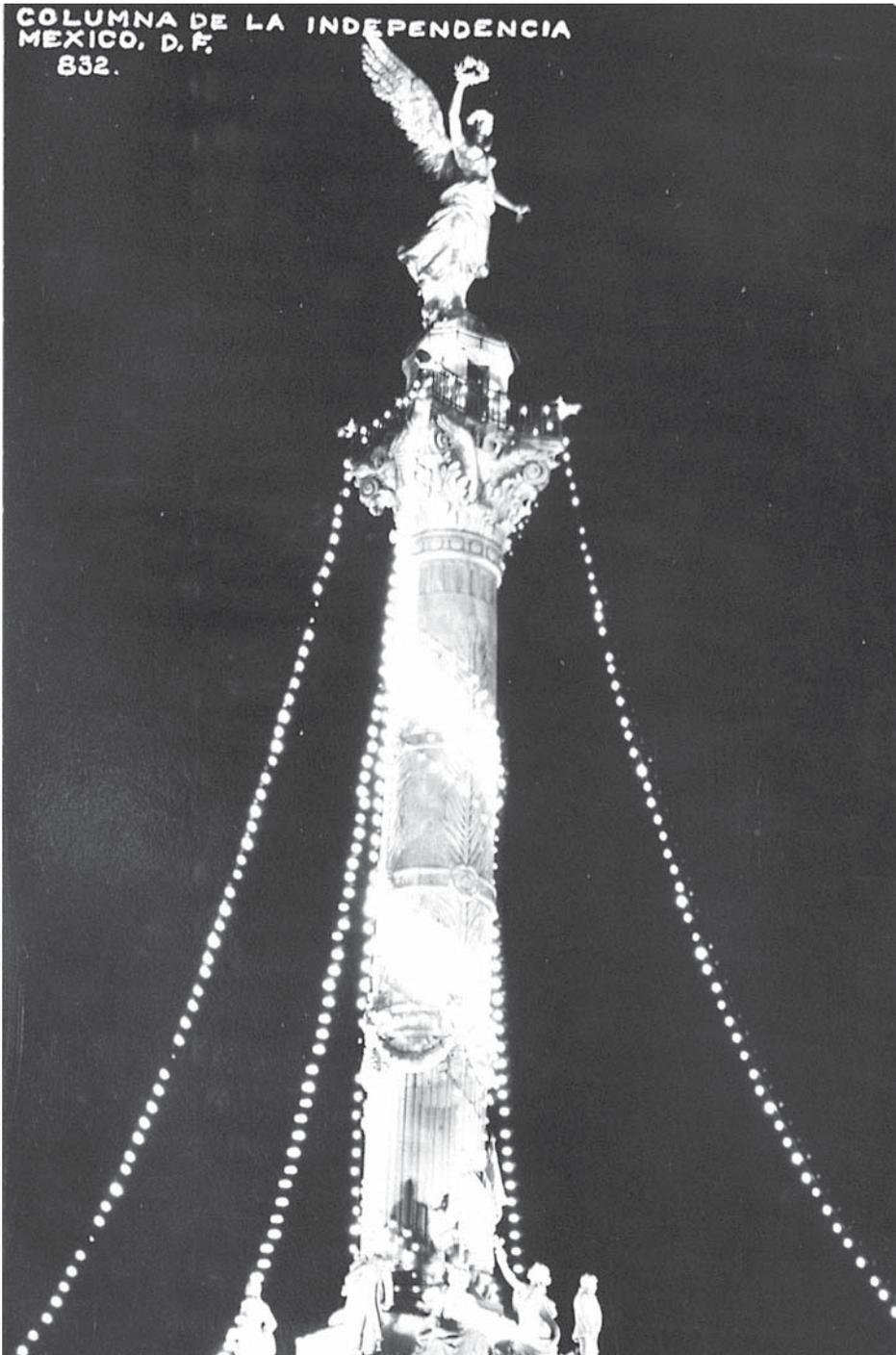
Ernest Carrière-Belleuse. Monumento a Bernardo O'Higgins (1872). Santiago (Chile).



Francisco Durini. Monumento a los Próceres de la Independencia (1911). San Salvador (El Salvador).



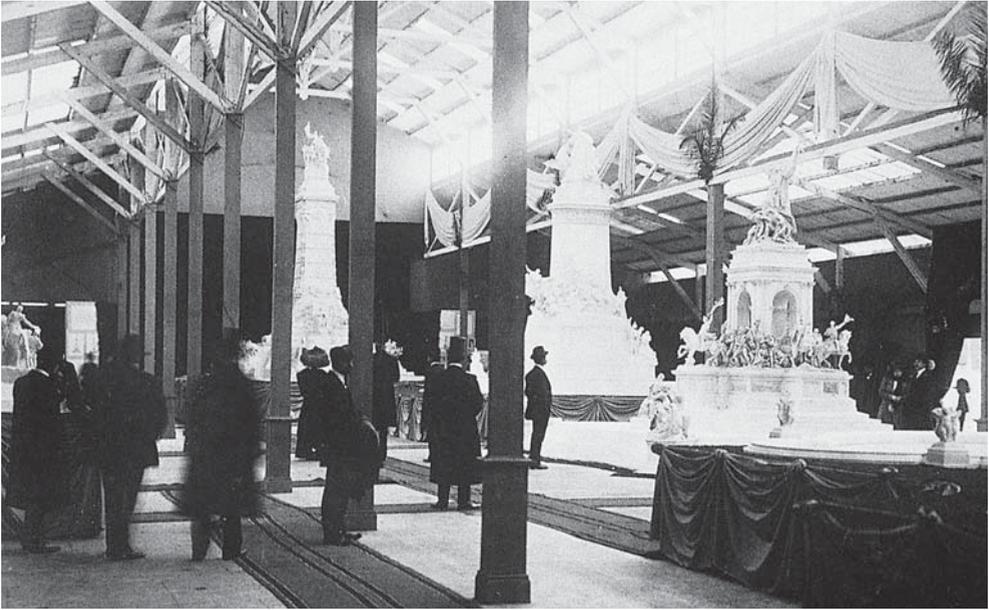
Agustín Querol. Columna a los Próceres del 9 de Octubre (inaug. 1918); detalle. Guayaquil (Ecuador).



Antonio Rivas Mercado (arq.) y Enrico Alciati (esc.). Monumento a la Independencia (1910). México D. F. (México).



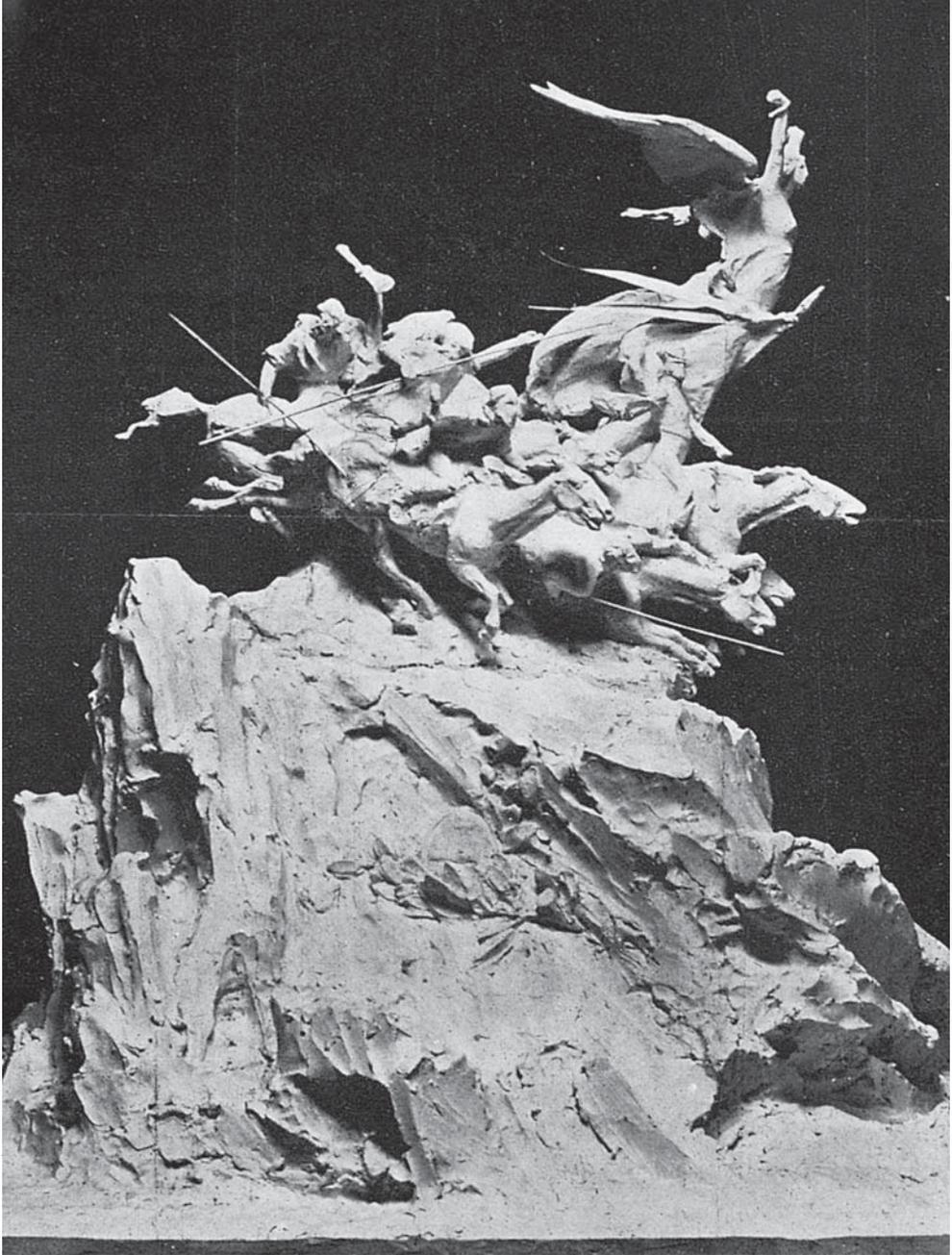
Ettore Ximenez. Monumento a la Independencia (1922). São Paulo (Brasil).



Exposición de maquetas presentadas al Concurso para el Monumento a la Independencia argentina. Buenos Aires (1908).



Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara. Proyecto del Monumento a la Independencia argentina (1910), en la Plaza de Mayo, Buenos Aires. No realizado.



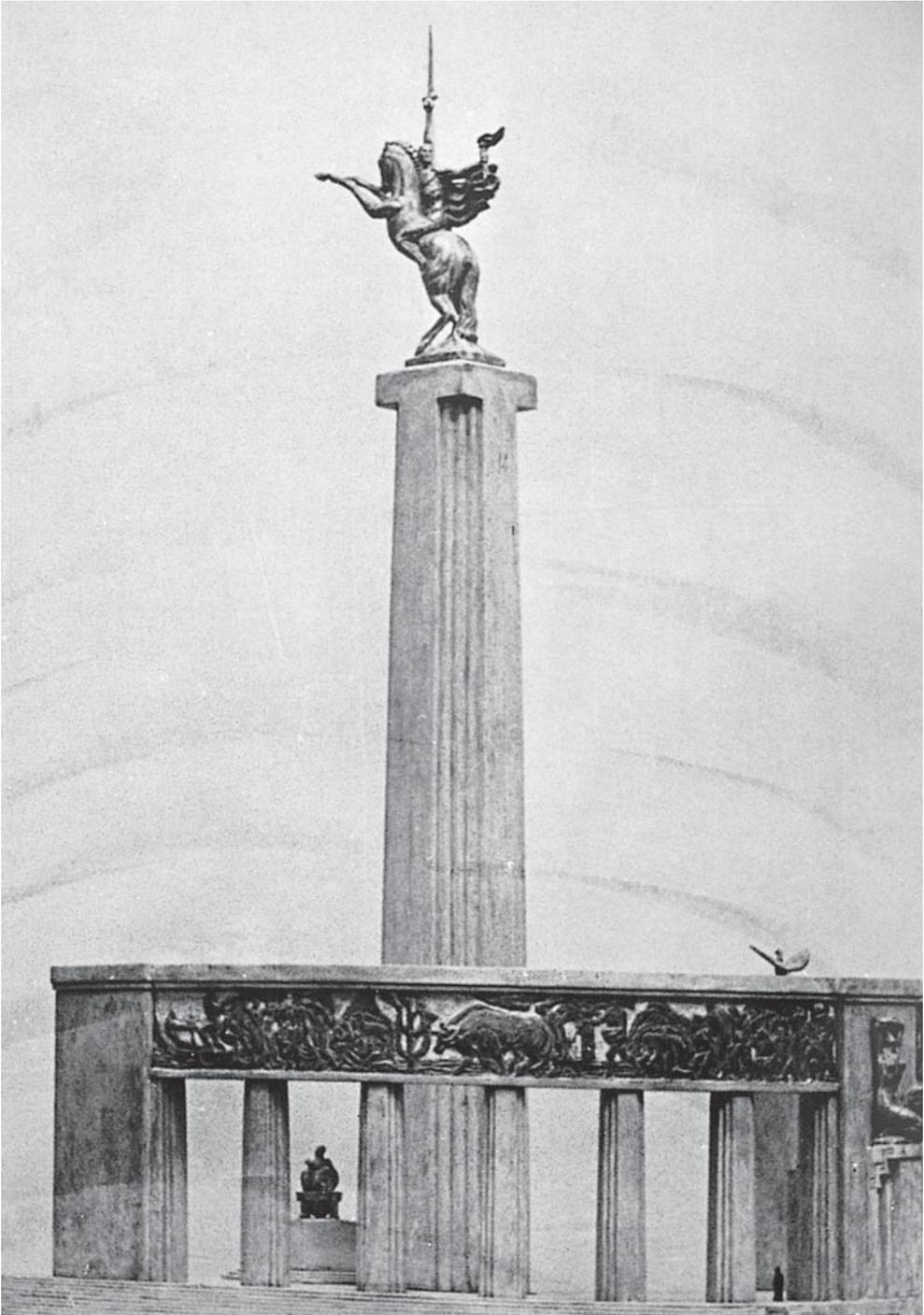
Juan Manuel Ferrari. «Tabaré», proyecto de Monumento a la Independencia argentina (1908).



Juan Manuel Ferrari. «El Paso de los Andes por el General San Martín» (1914). Mendoza (Argentina).



Adamo Tadolini. Monumento a Simón Bolívar (1859). Lima (Perú). (Foto: Daniel Giannoni).



Victorio Macho. Proyecto de Monumento a Simón Bolívar (1953-1954). Caracas (Venezuela). No realizado.



Joseph-Louis Daumas. Monumento a San Martín (1862). Buenos Aires (Argentina). El pedestal, alegorías y relieves fueron realizados por Gustave Eberlein (1910). (Foto: Miguel Angel Sorroche Cuerva).



Torcuato Tasso. Monumento a San Martín (1904). Corrientes (Argentina). (Foto del autor).



Mariano Benlliure. Monumento a San Martín (1921). Lima (Perú). (Foto: Daniel Giannoni).



Emmanuel Fremiet. Monumento a Simón Bolívar (1910). Bogotá (Colombia). (Foto: Rafael López Guzmán).



Ángel F. Ybarra García. «San Martín cultivando dalias». Relieve del monumento «El abuelo inmortal» (1949). Buenos Aires (Argentina). (Foto del autor).

LAS EFEMÉRIDES DE 1808 EN SUS MONUMENTOS

MANUEL GARCÍA GUATAS

A la altura de 1908, la celebración del centenario de una guerra contra la invasión de la nación vecina —o la francesada como se le llamaba—, parece una contradicción política o un compromiso de circunstancias, con una de cal al patriotismo interior y otra de arena a la paz internacional.

Francia estaba ya mucho más cerca de España: París era la capital de las artes, de los espectáculos y de las novedades y nos repartíamos intereses en Marruecos, entreverados de escaramuzas y malos presagios.

Zaragoza celebró el centenario de la guerra de la Independencia con una extraordinaria exposición Hispanofrancesa, como lo hacía Inglaterra en Londres con la Francobritánica en ese mismo año. Eran el reflejo de la política de la «entente cordial» y de los propósitos de una paz de conveniencias.

Pero de puertas adentro, la celebración será, manifiesta y expresamente, patriótica y el patriotismo fue el sentimiento que llenará de contenido histórico e imprimirá la imagen artística a los monumentos que se vayan levantando para recordar la efeméride.

Precisamente, episodios populares como la defensa de Madrid, Zaragoza, Gerona o Tarragona, contribuyeron a promover por primera vez en la historia de España el sentimiento de defensa de la patria, pues como resumía el historiador británico Raymond Carr: *El patriotismo exaltado fue engendrado por la batalla de Bailén y por los sitios de Zaragoza y Gerona. Si Bailén fue un azar afortunado, el sitio de Zaragoza asombró a Europa acostumbrada a los asedios convencionales de las campañas italiana y alemana. Durante dos meses y medio resistió Zaragoza, ciudad pobremente fortificada, un buen asedio y, cuando cayeron las murallas, los habitantes lucharon en las calles. Fue una guerra única con una moralidad única*¹.

¹ Raymond Carr: *España 1808-1939*. Ariel, Barcelona, 1970, págs. 114-115.

En aquellos mismos años y circunstancias, el brillante diputado Agustín Argüelles acuñaba, al mostrar a los gaditanos el ejemplar de la Constitución, un nuevo concepto del reino de España con esta rotunda frase «Españoles, ya tenéis patria».

Pero noventa años después, se apelaba a la patria con voces bien distintas. Era ahora refugio para esconder desencantos y frustraciones políticas y también conjuro para remover sentimientos nacionales. Pues tras el desastre de la pérdida de Cuba y Filipinas se venía inculcando en vísperas del centenario de aquellas gestas patrióticas en todas las capas sociales, con más ahínco en las medias y populares, esta idea, dolorida y resignada, del patriotismo como bálsamo y acicate.

Se fueron carne de cañón y vuelven carne de cementerio, recibía desde la prensa zaragozana el periodista Darío Pérez a los maltrechos soldados aragoneses, que formarán el coro de repatriados en la zarzuela *Gigantes y Cabezudos* (estrenada pocos meses después en Madrid, el 11 de diciembre de 1898), en la que desahogaban su reencuentro con Zaragoza con esta emotiva estrofa al contemplarla desde el Ebro: *Por la patria te dejé, ¡ay de mí!*².

La recurrencia al sentimiento popular llegó a estar presente hasta en una lotería de los Sitios puesta a la venta en Zaragoza para contribuir a financiar precisamente los monumentos conmemorativos, que se anunciaba con esta pedestre invitación: *Por amor a la Patria, hagan juego señores.*³

«Patria», campea con grandes letras de bronce en lo alto del pedestal del monumento a los Sitios levantado en Zaragoza en 1908. Y más abajo proclama también en artística placa bronceínea esta dedicatoria: «La Patria a sus héroes de 1808 y 1809».

«Patriotismo», reza en letras de bronce una de las cuatro virtudes militares en la esquina superior del monumento al teniente Ruiz en Madrid.

Realmente, de entre las ciudades españolas que habían sufrido el asedio de las tropas francesas, Zaragoza capitalizará el modelo de patriotismo y heroísmo que había demostrado con creces durante los dos Sitios de 1808 y 1809. Se divulgó de inmediato, en plena guerra, a través de la serie de 36 aguafuertes de las «Ruinas de Zaragoza», dibujados en la ciudad por Gálvez y Brambila tras el primer Sitio. Estas imágenes de actualidad fueron impresas en Cádiz y repre-

² Luis Horno: *Zaragoza en 1898*. Cesaraugustana. Publicaciones de la cátedra «Zaragoza» de la Universidad de Zaragoza, 1961, pág. 93. Darío Pérez, periodista, escritor y miembro del partido republicano era amigo y corresponsal epistolar del escultor Benlliure.

³ Juan Moneva y Puyol: *Zaragoza, Artículos periodísticos*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1953, pág. 182.

sentaban 24 escenas de la destrucción de la ciudad y 12 retratos de los héroes y heroínas. Se pusieron en circulación por entregas entre 1812 y 1813⁴.

Tendrá incluso la efeméride de la capital aragonesa un himno marcial en la célebre composición para concierto de Cristóbal Oudrid,⁵ que tituló precisamente *El Sitio de Zaragoza*, y que desde la década de 1860 popularizarán hasta no hace muchas décadas todas las músicas de los regimientos y bandas civiles en los quioscos de las plazas, en las alamedas y paseos de las ciudades.

Y es que Zaragoza ya había sido señalada como ejemplo a imitar desde el mismo Real Decreto emanado de las Cortes de Cádiz el 9 de marzo de 1809, en plena guerra contra las tropas francesas y a poco más de quince días de haber tenido que capitular la ciudad.

Así quedó redactado su artículo XII:

Que a cualquier ciudad de España que resista con la misma constancia un sitio igualmente porfiado y tenaz, se le concedan los mismos honores y prerrogativas.

Y entre estos reconocimientos personales a los defensores y sitiados de la ciudad se empezaba destacando en el primer artículo:

Que Zaragoza, sus habitantes y guarnición sean tenidos por beneméritos de la patria en un grado heroico y eminenté⁶.

No se ha sabido con exactitud el número de muertos durante los dos asedios de Zaragoza, con sus poco más de 45.000 habitantes, a los que habría que sumar los 12.000 prisioneros conducidos a Francia que fueron dejando un reguero de bajas. Los casi cinco meses de asedio dejarán la ciudad con su perímetro urbano, calles y edificios principales destruidos y su población totalmente diezmada⁷.

⁴ Ricardo Centellas: Imágenes de una guerra. Estampas del Sitio de Zaragoza, 1808-1809, en *Goya, El Empeinado y la guerra de la Independencia en Aragón*. Catálogo de la exposición. Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza, 1996, págs. 103-128.

⁵ El compositor extremeño Cristóbal Oudrid (1825-1877) era nieto de un soldado de las tropas de Napoleón que había combatido en España. Le dieron fama en vida dos de sus zarzuelas de ambientación histórica: «El postillón de la Rioja» y «El molinero de Subiza», de las que se hizo muy popular la música de dos jotas.

⁶ *Decretos relativos a Los Sitios de Zaragoza, reimpressos por acuerdo de la Comisión Provincial*. Imprenta del Hospicio de la Diputación Provincial, Zaragoza, 1892. Reimpresión de 1999 por SIPA-CAI.

⁷ Herminio Lafoz: *La guerra de la Independencia en Aragón*. (VIII Premio «Los Sitios de Zaragoza»). Institución «Fernando el Católico», 1996.- José Antonio Armillas: *La guerra de la Independencia y los Sitios*. Ayuntamiento de Zaragoza y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.- Carlos FORCADELL: *Zaragoza en el siglo XIX (1808-1908)* Ayuntamiento de Zaragoza y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998. En la serie «Historia de Zaragoza».

Hubo igualmente otros Decretos de las Cortes de Cádiz, de semejante contenido y parecida formulación, para los defensores de Madrid, de Gerona (Orden de 14 de septiembre de 1810, por la que se concedía la Cruz de los Sitios a sus defensores), Vitoria (Decreto de 3 de julio de 1813) y Cádiz, en el que se destacaba el heroísmo de todos sus habitantes.

Tendrán años después también sus monumentos, colectivos o individuales, como a los *Héroes del Dos de Mayo*, a *Agustina Zaragoza y a las heroínas*, a los oficiales *Pedro Velarde, Luis Daoiz y Jacinto Ruiz*.

Pero de aquel historial de patriotismo y heroísmo hay que subrayar el de las mujeres, que alcanzarán representación iconográfica destacada, bien como alegorías en casi todos, o con pedestal propio en los de Segovia y Pontevedra y, con más realce aún, en los dos de Zaragoza.⁸

La conmemoración de la guerra de la Independencia en los años anteriores y posteriores a 1908 será también la celebración de la historia oficial de la España de la Restauración y, de alguna manera, su colofón artístico a la gran efeméride del IV centenario del descubrimiento de América y a otras de homenaje a personajes políticos o a militares muertos en combate en las recientes guerra carlista, de Cuba y Filipinas.

PRECEDENTES ARTÍSTICOS DE LOS MONUMENTOS A LA INDEPENDENCIA

La primera iniciativa partió, como ya he anticipado, de las Cortes de Cádiz que establecieron expresamente la erección de monumentos y de otros memoriales nacionales. En el caso de Zaragoza se mandaba:

Que en su plaza se erija un monumento para memoria perpetua del valor de sus habitantes y de su gloriosa defensa.

Que en las de todas las capitales del Reino se ponga desde ahora una inscripción que contenga las circunstancias más heroicas de los dos sitios que ha sufrido Zaragoza.

Que se acuñe una medalla de honor, como testimonio de gratitud nacional por tan eminente servicio.

En otro Decreto posterior, de 22 de agosto de 1813, recién concluida la guerra, era la Regencia del Reino quien volvía a determinar la edificación de un monumento en el lugar más relevante del nuevo urbanismo que empezará a configurarse en las décadas siguientes:

⁸ Carlos Reyero: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1999.

La Regencia del Reino, en cumplimiento de lo prevenido en el art. 9º de la Real orden de 9 de Marzo de 1809, cuidará de que en la plaza de la Constitución de Zaragoza se erija desde luego un monumento para memoria perpetua del valor de sus habitantes y de su heroica defensa, con inscripciones análogas.

Parecido señalamiento se hacía, por ejemplo, en el Decreto de las Cortes de 1813 para el monumento a la batalla de Vitoria, recién librada ésta:

Cuando las circunstancias lo permitan se levante a expensas del erario público, en el paraje más a propósito de los campos de Alava, en el modo y forma que el Gobierno estime más oportuno, un monumento que recuerde hasta las más remotas generaciones esta memorable batalla.⁹

Pero la realidad política y social del siglo XIX se impuso y estas órdenes legislativas no se llevarán a efecto, excepto en Madrid. Cerca de cien años tardarán las demás ciudades en ver erigidos monumentos conmemorativos. Los promoverán otras instituciones y se financiarán en buena parte mediante su correspondiente suscripción popular, aunque con el concurso del Estado, bien regalando el bronce para las fundición de las estatuas, o mediante aportaciones económicas.

El de Madrid a *los Héroe del 2 de Mayo*, o a «los Mártires de la guerra de la Independencia», como reza la posterior inscripción de 1848, fue el único que se levantará poco después del Decreto. Se proyectó en 1822 como un obelisco de veintiocho metros en el campo o espaciosa plaza de la Lealtad, en un lateral del paseo del Prado, un lugar de martirio patriótico en el que habían sido fusilados los primeros defensores madrileños y donde, además, fueron enterrados. Por eso lo concebirá el arquitecto González Velázquez en forma de gran urna funeraria como pedestal para el obelisco y se colocarán en la base de sus caras las cuatro alegorías del Valor, la Constancia, la Virtud y -subrayémosla- del Patriotismo, esculpidas en estatuas de tamaño natural.¹⁰

Como monumento se inauguró en 1869 la puerta de ladrillo, con gran arco, del antiguo parque de artillería de Monteleón, a la que en 1932 se le colocará delante el conjunto escultórico de *Daoiz y Velarde*, tal como en la actualidad se puede contemplar en la plaza del Dos de Mayo.

Aunque a lo largo del siglo XIX se pusieron en espacios públicos de Madrid dos grupos escultóricos neoclásicos modelados y esculpidos en Roma como los de *La defensa de Zaragoza* (1818-1823) y el citado de *Daoiz y Velarde* (1831), sin

⁹ Eulogio Serdán: *Historia del monumento y de las medallas conmemorativas de la batalla de Vitoria*. Imprenta provincial, Vitoria, 1924, II parte, pág. 201. Reimpresión facsímil por la editorial Amigos del Libro Vasco, 1985.

¹⁰ C. Reyero: *op. cit.*, pág. 503.

embargo, conviene advertir que no parece fueran pensados por sus autores, Álvarez Cubero y Sola respectivamente, para ser contempladas en la vía pública.

Por tres argumentos: las figuras son de una estatura algo menor que el natural, no fueron concebidas originalmente para estar en un pedestal y prevalece en ambas un punto de vista único frontal, como si se tratara de altorrelieves. Para su correcta visión estética deberían tener detrás el respaldo de la arquitectura, bien una fachada o pórtico o, mejor, el muro liso del interior de un museo; ambos grupos han pertenecido desde siempre al del Prado y el de Daoiz y Velarde estuvo bastantes años delante de su fachada.¹¹

Causó asombro y emoción cuando llegó a España el de la *Defensa de Zaragoza*, aunque se le nombraba también como *Néstor y Antíloco*, evocando a los caudillos griegos de la guerra de Troya, no sitiados, sino sitiadores, pero se entendieron como ejemplo de la virtud patriótica del hijo defendiendo hasta la muerte al padre, depositario de la patria tradición.

Sin embargo, los monumentos a los héroes y a la guerra de la Independencia tendrán que esperar casi de un siglo, fomentados en las capitales de provincias donde se erigirán por las iniciativas de sociedades o grupos, auspiciadas desde los periódicos.

Mientras tanto, será en la pintura donde a escala nacional se irán configurando las primeras imágenes de aquellas hazañas. *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal será el primer ejemplo premiado (primera medalla en la Nacional de 1864) y el equivalente a monumentos públicos como el de *Los Sitios de Zaragoza*, por Querol o el de *La batalla de Vitoria*, por Borrás. En ese mismo certamen obtuvo medalla de segunda clase la estatua alegórica del gerundense Juan Figueras *El grito de Independencia 1808*, en paradero desconocido el yeso, que no llegó a fundirse.¹²

Por eso se puede afirmar que, además de una pintura de historia de la guerra de la Independencia, con autores como Jiménez Nicanor, Marcos Hiráldez, los hermanos Álvarez Dumont o Victoriano Balasanz, que abordaron episodios zaragozanos, hubo también, como veremos después, una escultura de historia

¹¹ Sobre los cambios de ubicación de este segundo grupo escultórico, véase: Enrique Pardo Canalis: *Escultura neoclásica española*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1958, pág. 41.- María del Socorro Salvador: Monumento a Daoíz y Velarde y arco de Monteleón, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, CSIC, 1991, págs. 111-126.

¹² C. Reyero: *Escultura, museo y estado en la historia de España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2002, págs. 209-210.

de tan hispana guerra, que será premiada en las Exposiciones Nacionales o encomendada a los más solventes o recomendados autores de monumentos¹³.

Un precedente de difusión nacional fue la publicación de los sucesivos Episodios Nacionales del prolífico Benito Pérez Galdós. Además de su carácter didáctico para enseñar la historia de España y hacer patria, servirán de fuente literaria para algunos de estos monumentos escultóricos, como lo habían sido para la pintura, expuesta y premiada en las Nacionales, explicada en las crónicas de prensa y reproducida en los semanarios ilustrados.

Galdós redactará a lo largo del año 1874 los cinco episodios más relevantes del comienzo de la guerra de la Independencia y lo hizo por las ciudades que habían sido protagonistas destacadas. En enero terminó el de «Napoleón en Chamartín», entre marzo y abril el de «Zaragoza», en junio, «Gerona», «Cádiz» entre septiembre y octubre y en diciembre, el de «El Empecinado».

Conocida es la exhaustiva documentación que consultó el novelista sobre los hechos, visitando dichas ciudades, como Zaragoza a donde viajó en varias ocasiones y de la que ensalzará luego desde la prensa de Madrid su patriotismo, o informándose de cronistas y testimonios directos¹⁴.

Escribió Galdós su visión literaria de la historia patriótica de la España de su siglo anticipándose en unos años a la nueva historia general que había formulado Cánovas del Castillo en su discurso en el Ateneo de Madrid el 6 de noviembre de 1882 y promoverá a continuación como presidente del Consejo de Ministros¹⁵.

¹³ Los pintores citados fueron, entre otros, los que en fechas más próximas al centenario de la efeméride de la guerra de la Independencia llevaron a lienzos de gran tamaño hazañas de los sitios de Zaragoza, conservados en instituciones de la ciudad. El sevillano Marcos Hiráldez: *La heroína de Zaragoza* (1872); el madrileño Federico Jiménez Nicanor: *El Pilar no se rinde* (1885) y el cuadro de la heroína *Manuela Sancho* (1887); César Alvarez Dumont: *Heroica defensa de la torre de la iglesia de San Agustín* (1884) y *Defensa del púlpito de la iglesia de San Agustín* (1887), inspirados ambos directamente en la lectura de Galdós. El aragonés Victoriano Balasanz pintó la escena de *El general Palafox revisando los puntos de defensa después del combate y Sitio de Zaragoza por las tropas de Napoleón en 1809* (1885-86, colección particular). Véase: Angel AZPEITIA y Jesús Pedro LORENTE: *Aragón en la pintura de historia*. Diputación de Zaragoza, 1992.

¹⁴ Para el Episodio de Zaragoza se sabe que Galdós tenía y había anotado abundantemente los tres tomos de la obra del testigo presencial Agustín ALCALDE IBIECA: *Historia de los dos sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*. Imprenta de Don Miguel Burgos, Madrid, 1831.

¹⁵ Ignacio Peiró: *Los guardianes de la historia. La historiografía académica de la Restauración*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1995.

LA HISTORIA Y SUS INTÉRPRETES ESCULTORES

Fue sobre todo en la década de 1880 cuando se exhibió y premió en las Exposiciones Nacionales la pintura de historia sobre la guerra de la Independencia. Por esos mismos años empezarán a levantarse igualmente monumentos conmemorativos en las principales plazas, paseos o alamedas de capitales españolas, bien por haber sido la patria chica de héroes muertos en combate, o por su condición de protagonistas de la resistencia popular.

Catorce serán los monumentos levantados, desde 1880 —cuando se erigió la estatua a Pedro Velarde en Santander— hasta 1929 —fecha de la conclusión del vasto conjunto arquitectónico y escultórico en Cádiz— para conmemorar la guerra de la Independencia.

No incluyo en este estudio los bustos ni los monumentos desaparecidos, como el obelisco a los defensores del reducto del Pilar en Zaragoza o el de los héroes de Moclín en Medina de Rioseco. Tampoco considero en esta relación dos monumentos escultóricos posteriores como *El Palleter*, escultura de Emilio Calandín, premiada en la Nacional de 1891 con una medalla de segunda clase, que no se fundirá ni será colocada en Valencia hasta 1966 junto a las Torres de Quart.¹⁶ No incluyo igualmente el grupo titulado: *Por la Patria, año de 1808*, de Federico Amutio, que, aunque fue expuesto en la Nacional de 1892,¹⁷ sin embargo, una vez fundido en bronce, no se colocará en un espacio público de Zaragoza hasta la década de 1970, en sustitución del primitivo obelisco.

Fueron sus autores reconocidos escultores con vocación y oficio para la escultura monumental y expertos en interpretar temas de historia militar como las batallas de la Independencia y sus protagonistas, en actitudes o gestos imperiosos.

De entre éstos destacaron los cuatro nacidos en la década de 1860: Julio González Pola, Mariano Benlliure, Agustín Querol y Aniceto Marinas. Otros, como veremos, se nos muestran seguidores de estos laureados y reputados maestros del monumento público. Fueron también artistas protegidos por el poder político de la Restauración. Los cuatro habían subido todos los escalones de méritos en las Exposiciones Nacionales: laureados por dos veces con la medalla de primera clase, refrendados con la de honor Benlliure, Querol y Marinas, y una vez con la de primera clase, en 1908, González Pola.

¹⁶ Rafael Gil y Carmen Palacios: *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Ajuntament de Valencia, 2000, págs. 182-83.

¹⁷ C. Reyero: *Escultura, museo y estado...* (2002), págs. 67, 70 y 158.

A estos cuatro apellidos de renombre nacional y proyección internacional, hay que sumar los de otros escultores que resolvieron los encargos de monumentos públicos con acierto, como Elías Martín Riesgo, que se movía con facilidad en los ámbitos de las instituciones, el malogrado sevillano Antonio Susillo, Antonio Parera, otro de los muchos nombres salidos del fecundo ambiente escultórico barcelonés de finales de siglo, Julio Antonio y su amigo Enrique Lorenzo Salazar, el valenciano Gabriel Borrás o el jienense Jacinto Higuera, epígonos ambos dos del estilo de Benlliure y Querol.

Pero, tal vez nos preguntaremos ¿qué estilo o estilos predominan en estos monumentos o pueden definirlos mejor?

De entrada, hay que decir que autores y obras coinciden en parecidos repertorios formales e iconográficos. Los primeros, derivados de modelos, sobre todo de la escultura francesa del siglo XIX y de sus monumentos parisinos; los segundos, en las obligadas imágenes alegóricas del combatiente que entrega su vida y en los emblemas del valor, la patria, la victoria y la historia que los amparan y recuerdan. Prevalecen, por tanto, las combinaciones y citas del realismo ecléctico en la mayoría y el modernismo, más innovador de las formas, en los mejores.

Contemplándolos y comparándolos, se pueden señalar algunos modelos compositivos franceses que les sirvieron de fuente de inspiración o de recursos formales. Por ejemplo, la enérgica alegoría de la Marsellesa del altorrelieve del Arco de la Estrella (1836) y la estatua del mariscal Ney (1853), del gran creador de formas escultóricas de época romántica, François Rude, o Rodin por su maqueta de monumento «La Defensa» (1879), que debió ser un referente para el grupo del escultor alemán Wilhelm von Rümmer en Munich (1889)¹⁸ y para Querol en la pareja del combatiente caído en brazos de un ángel de su monumento a los «Mártires de la Religión y de la Patria» en Zaragoza (1904).

Pero no fueron éstas u otras esculturas los únicos repertorios de ideas. La pintura de historia debió desempeñar un papel estimulante, como la composición de las figuras de «La Libertad guiando al pueblo» de Delacroix para algunos monumentos franceses, o el enorme lienzo del «Dos de Mayo», con el que el jovenísimo Sorolla había obtenido una segunda medalla en la Nacional de 1884. Gestos y actitudes de algunas de las figuras de este abigarrado conjunto de defensores madrileños parecen ser evocadas en estatuas de Benlliure o en el monumento homónimo de Marinas.

¹⁸ Reproducido en *La Ilustración Artística*, 16-IX-1889.

De todas maneras, la estatuaria pública conmemorativa de carácter militar estaba viviendo en Francia un momento de auge después de la defensa de París y de la guerra francoprusiana de 1870-1871. En algunos de aquellos monumentos o maquetas podemos hallar soluciones y motivos formales que se repiten o adaptan veinte años después en los monumentos españoles de la guerra de la Independencia. Por ejemplo, la figura femenina alegórica o la del militar herido ante una pieza de artillería y los grupos de combatientes apiñados alrededor del pedestal, como en el dedicado al segundo Ejército del Loire en Le Mans, de Aristide Croisy, primera medalla en el Salón de 1885.

A pesar de las diferencias políticas que separaban ambas naciones: Francia republicana, que acababa de estrenar su III República, España con una monarquía recién restaurada, un mismo e intenso aire de patriotismo y exaltación del ejército envolvía los monumentos de aquellas décadas finales del siglo XIX.

LOS EPISODIOS HEROICOS Y SUS PROTAGONISTAS EN LOS MONUMENTOS

Paso a comentar a continuación, en secuencia cronológica, los catorce monumentos dedicados a las efemérides de la Independencia.

De entrada hay que ubicarlos, y algunos, encontrarlos, pues no todos se hallan en sus sitios originales, ya que fueron removidos o desplazados de sus emplazamientos primeros porque resultaban ya indiferentes o impedían decisiones urbanas motivadas por reformas viales debidas a los imperativos del creciente tráfico rodado o a los accesos a aparcamientos subterráneos. Con estas remociones, algunos perdieron también parte de su significado urbano de señalar un sitio histórico.

1880: a VELARDE en Santander. Fue el monumento más antiguo de la ciudad, levantado primitivamente en la plaza de la Dársena, pero cambiará cuatro veces de emplazamiento hasta el actual en la avenida de Alfonso XIII.¹⁹

Es obra del escultor de Aranjuez Elías Martín Riesgo que representó al héroe junto a un pequeño cañón, con el brazo izquierdo levantado en actitud de arengar. Gesto que en parte recuerda el de la estatua de 1853 del mariscal Ney de Rude, tantas veces citada por los escultores franceses y españoles en las suyas.

Pedro Velarde, capitán de Artillería, había nacido en el cercano lugar de Muriedas y morirá a los 29 años en la defensa del Parque de Artillería de Madrid el dos de mayo, junto con su compañero Daoíz.

¹⁹ Leopoldo Villar Romero: *Monumentos de Santander*. Librería Estvdio, Santander, 1990, págs. 9-10.

1887-1889: a DAOÍZ en Sevilla. La iniciativa de dedicarle un monumento había sido acordada por el ayuntamiento en 1883, quien en un primer momento inició los trámites para aprovechar los moldes de la estatua de Velarde en Santander que pidió a la fábrica de Trubia, donde se había fundido. Pero al llegar muy estropeados y ser muy costosa su reparación propuesta por el escultor Elías Martín, hizo el encargo al joven escultor sevillano Antonio Susillo, a quien le encomendó también el diseño del pedestal. Modeló la estatua y los dos relieves desde Roma, a donde debió trasladarse por haber sido seleccionado pensionado por el Estado. En mayo de 1886 enviará los moldes de la estatua que, después de introducir las correcciones de algunas partes indicadas por la Academia de Bellas Artes de Sevilla y de su aprobación, pasará a la fundición²⁰.

La estatua es por composición y estilo muy distinta a la de Velarde. Representó Susillo a Daoiz en pie, estrujando con la derecha el papel con la orden de la Junta Suprema de permanecer acuartelado y no enfrentarse a las tropas francesas, mientras que con la izquierda empuña el sable. La altura de la estatua es de 3'50 metros (firmada en el frente de la pena en 1887), que con el pedestal se eleva hasta algo más de nueve metros. Este es «de estilo neoclásico», como lo calificaba el escultor, con sendos relieves laterales en bronce, en los que a modo de cuadros se le representa dirigiendo el combate ante un cañón y en el otro, moribundo en el lecho, inspirada su composición en el cuadro de Rosales del testamento de Isabel la Católica. En el frente, la leyenda: «Daoiz, 2 de mayo 1808», y en el posterior: «El Ayuntamiento al heroico hijo de Sevilla 1889».

Se levanta el monumento en la plaza de Gádivia, en la que había estado la casa donde nació Luis Daoiz, y se rodeó de una verja de fundición. Fue inaugurado el 2 de mayo con una solemne y muy concurrida procesión cívico-militar que tuvo lugar por la tarde, seguida de una sesión académica en la de Bellas Artes.

1891: al TENIENTE RUIZ en Madrid. Se colocó en el centro de la plaza del Rey, pero se removió a un ángulo al reformarla por la construcción de un aparcamiento subterráneo. Obra de Mariano Benlliure, realizada por suscripción militar entre el Arma de Infantería. El pedestal está construido con efectos

²⁰ Joaquín Manuel ÁLVAREZ CRUZ: Temas militares en la obra de Antonio Susillo, en *Milicia y sociedad en la Baja Andalucía (siglos XVIII y XIX)*. Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Historia Militar (mayo de 1998), cátedra «General Castaños», Capitanía General de la Región Militar Sur, 1999, págs. 976-992.- Reproducido el monumento en el acto de su inauguración en la portada de *La Ilustración Española y Americana*, 15-V-1889, acompañado de una detallada descripción del orden y componentes de la procesión inaugural.

escultóricos y pictóricos por combinar un par de relieves laterales en bronce con escenas de los combates en los que cayó herido el teniente Ruiz, enmarcados por cuatro cureñas de cañones boca abajo en las esquinas, las dos inscripciones, y dos banderas de bronce, cruzadas y extendidas por la parte posterior y los colores de los materiales del propio pedestal, en mármol rojo y jaspeado y en piedra gris²¹.

Benlliure interpretó la estatua del teniente Ruiz de forma totalmente movida, dirigiéndose al combate sable en mano y arrastrando con gesto crispado a los combatientes. Los resultados artísticos son sus inconfundibles efectos y excesos entre lo declamatorio y el brindis que aplicará, por ejemplo, en la del combatiente aragonés en el monumento a las Heroínas de Zaragoza. En el frente lleva la inscripción « A Jacinto Ruiz / teniente de Infantería», y en la parte posterior, la dedicatoria: «El Ejército español a uno de sus héroes / II de mayo MDCCCXCI».

1891 y 1908: a LOS HÉROES DEL DOS DE MAYO en Madrid. Fue modelado el grupo escultórico en Roma por el joven pensionado Aniceto Marinas. Obtuvo medalla de primera clase en la Nacional de 1892 y adquirirá el yeso el Estado al año siguiente.²² No se fundirá hasta 1908, cuando se decidió colocarlo en un lugar público con ocasión de la efeméride del centenario. Ha tenido tres emplazamientos distintos: primero en la glorieta de San Bernardo, donde fue inaugurado el 4 de mayo de 1908, el tráfico lo llevará a la de Quevedo y desde 1967 al jardín del General Fanjul, poco menos que a desmano y medio oculto por los árboles.

Representa una composición alegórica, presidida por una figura alada con una bandera plegada en señal de duelo, que se alza sobre un cañón, en cuya parte frontal se recuesta la figura de un militar herido (el héroe Daoiz, según se interpretaba desde la prensa de la época), un niño agachado entre él y el cañón y los cuerpos de hombres y mujeres muertos.

El pedestal es de forma cilíndrica y está inspirado en la composición del de la estatua de María Cristina de Borbón (en la confluencia de las calles Felipe IV y Moreto).

1894: a GERONA 1809, en la plaza de la Independencia de Gerona. Obra del escultor barcelonés Antonio Parera. Había realizado el grupo escultórico en

²¹ María del Socorro Salvador: *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1990, págs. 122-27.- Violeta MONTOLIU: *Mariano Benlliure (1862-1947)*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

²² C. Reyero: *op. cit.* (2002), págs 247-248.

Roma y obtuvo en la Exposición Nacional de 1892 una medalla de segunda clase. Se le denomina también monumento a Alvarez de Castro o a los Defensores. Va montado sobre un pedestal en piedra, realizado por miembros de la familia Espelt de tallistas locales. Representa a un militar con el cuerpo de un defensor muerto bajo sus pies, al que parece señalar con su mano derecha, y a su lado, un paisano agachado y vigilante con un tabuco entre las manos. Parece haberse inspirado para la composición en el cuadro romántico de Delacroix, «La Libertad guiando al pueblo».

Fue pagada la fundición por el industrial y político gerundense Ferran Puig i Gibert. Corresponde, por tanto, al general defensor de Gerona, Mariano Alvarez de Castro, aunque en un principio el escultor pensó dedicarlo como monumento al general Palafox para ser instalado en Zaragoza.²³ Alvarez de Castro ya tenía un gran mausoleo en la iglesia de San Feliu, esculpido por Juan Figueras y Gerónimo Suñol en 1867 e inaugurado en 1881.

1904: a LOS MÁRTIRES DE LA RELIGIÓN Y DE LA PATRIA en Zaragoza. Se levantó en la plaza de la Constitución (después, de España). Fue promovido por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, que desde 1897 había formulado la doble dedicación del monumento, a los mártires cristianos del siglo IV y a los héroes del primer Sitio. Anunció entonces la suscripción popular, detallando que podía hacerse pagadera por trimestres, semestres o anualmente, pues, como se resaltaba en la prensa, se pretendía que «tomen parte en ella por consiguiente, todas las clases sociales, desde las más encumbradas a las más modestas, y que la suscripción abierta desde hoy con tan hermoso objeto sea verdaderamente popular.»²⁴

Inicialmente, el Ayuntamiento había aprobado un proyecto del escultor local Dionisio Lasuén, pero, inesperadamente, la comisión ejecutiva del monumento se lo encargó a Agustín Querol.²⁵

²³ VV.AA.: *Artistes gironins 1800-1900*. Catálogo de la exposición, Diputació Provincial, Girona, 1974, pág. 30. En este mismo año del monumento a Gerona hubo también otras iniciativas de proyectos conmemorativos del Sitio, como una maqueta de monumento escultórico por Miguel Blay, titulada «Contra el invasor» y otro proyecto suyo al defensor Lorenzana, que no se llevarán a efecto. Ya en vísperas del centenario, se construyó en 1906 un monumento al Baluarte de San Francisco en esta capital.- Jaime Fabre: *Guia d'escultures al carrer*. Ajuntament de Girona, 1991, págs. 222-223.- Judit SUBIRACHS: *L'escultura del segle XIX a Catalunya*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, págs. 228-229.

²⁴ *Diario de Avisos de Zaragoza*, 20-XI-1899.

²⁵ Para este monumento y los dos siguientes de Zaragoza, véase: José Blasco Ijazo: *¡Aquí... Zaragoza!*. El Noticiero, 1953, tomo IV. (Edición facsímil en 1988 por Caja de Ahorros de Zaragoza).- Wifredo Rincón: *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.

Se colocó la primera piedra en octubre de 1899 y será inaugurado el 23 de octubre de 1904. El solemne acto estuvo precedido de un desfile desde Capitanía General por el paseo de la Independencia hasta el monumento, al que se le rindieron honores militares. En ese mismo acto se acordó levantar otro a los Sitios y que su escultor fuera también Querol.

El arquitecto municipal, Ricardo Magdalena, diseñará el pedestal, para el que debió inspirarse en el madrileño de la reina María Cristina (de Manuel Aguado). Por su forma circular de distinto diámetro y las formas dentadas, como almenas, se asemeja a una torre de ajedrez, más que a la de una fortificación. Querol fundirá el grupo del ángel sosteniendo a un paisano aragonés caído en sus brazos, mientras que con el izquierdo señala hacia el cielo. Como respaldo de ambos, se alza la cruz, en recuerdo de la que hubo en este sitio hasta su destrucción durante la guerra de la Independencia. Por debajo de esta pareja alegórica y alrededor del pedestal lleva en bronce una guirnalda de laurel y sobre ella las letras de la dedicatoria: «Victrix Caesaraugustae pietas innumeris martiribus pro fide et patria»: «La piedad victoriosa de Zaragoza a sus innumerables martires por la fe y la patria». Debajo se adosó el escudo de la ciudad en bronce.

Utilizó Querol para este monumento la misma iconografía y composición que había creado para las dos figuras principales del monumento a los veintiocho bomberos fallecidos en el incendio de 1890 en la ferretería Isasi de La Habana. Había sido levantado sobre un complejo pedestal arquitectónico y escultórico siete años antes (entre 1892 y 1897), en el cementerio de Colón de la capital de Cuba.²⁶ Por ese motivo, Querol no quiso percibir pago alguno por el proyecto del monumento para Zaragoza, que entregará en obsequio al ministro de Fomento, Segismundo Moret.

Hasta después de 1909 no se colocará en la meseta de la base del pedestal (por quiebra de la casa fundidora, Masriera y Campins) la estatua en bronce de la figura de una muchacha sentada, con un ramo de flores en una mano y un rollo de pergamino desplegado en la otra, en el que se lee: «Gloria a los mártires».

Tanto esta elegante y escotada dama, sentada con la delicadeza del esquema ondulado con que la modeló Querol, como el movimiento de los pliegues de la parte posterior del ángel, son de una ejecución decididamente modernistas.

1908: a LOS SITIOS DE ZARAGOZA, en la plaza homónima. Primitivamente era la plaza del recinto de la Exposición Hispanofrancesa, habilitado en la

²⁶ Moisés Bazán de Huerta: *La escultura monumental en La Habana*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994, págs. 144-147.

antigua huerta del convento de Santa Engracia, junto al río Huerva, al sureste de la ciudad, todavía sin urbanizar.

Es obra de Agustín Querol, a quien se le encargó directamente por la Junta del Centenario. En el verano de 1907 presentó tres bocetos al óleo, que fueron expuestos en el Ayuntamiento. En apenas un año modelarán y esculpirán en su taller la mayor parte de las figuras de tan compleja composición. Pero cuando se inauguró el 28 de octubre de 1908, en presencia de los Reyes, todavía faltaban las esculturas en bronce del grupo de las mujeres arrastrando un cañón, que iría en el lateral meridional del pedestal, y la estatua principal de la cúspide representando a Zaragoza, que se colocarán a finales del año siguiente.

Este gran monumento escultórico, es el más hermoso que posee la ciudad. Está concebido con una composición al estilo modernista para la figura principal y el tratamiento escultórico tallado del pedestal, mientras que prevalece el realismo expresionista en rostros y gestos de las figuras representadas en las escenas.

Consta de un basamento con dos escalinatas en los lados este y oeste, con un alto y grueso pilar, con altorrelieves y relieves de figuras en bronce en estas caras. En la oriental, representan un grupo de mujeres arrastrando un cañón (la condesa de Bureta con sus sirvientas, decía la prensa) y por encima de ellas, la Virgen del Pilar, esculpida en suave relieve. En la occidental, a Agustina Zaragoza dando fuego a otro cañón, seguida de defensores varones; tras ellos, pero en relieve de piedra, Palafox a caballo y como fondo, la silueta de la Torre Nueva. En la parte inferior meridional se representa a unos baturros de espaldas, esculpidos en piedra, sosteniendo con sus brazos las puertas desvenecijadas del convento de San Lázaro, y bajo ellos, cuatro figuras femeninas semitumbadas, en bronce, alusivas a los padecimientos de la población durante los dos asedios. Corona el pedestal una gran figura femenina, muy airosa, en bronce, que simboliza a Zaragoza, mirando hacia la ciudad, al oeste, con el gesto de la mano extendida sobre la misma, mientras que sostiene junto a su costado izquierdo el escudo de Zaragoza sobre un combatiente caído, medio cubierto por una bandera.

1908: a AGUSTINA ZARAGOZA Y LAS HEROÍNAS en Zaragoza. En la plaza del Portillo, frente a la portada de la iglesia homónima de Nuestra Señora, panteón de algunas de las heroínas. Obra de Mariano Benlliure. Se inauguró con asistencia de los Reyes el 29 de octubre. Representa en la cúspide a Agustina Zaragoza, con casaquín de oficial «con su charretera en el hombro izquierdo y su capona en el derecho, distintivo de subteniente que le concedieron» (explicaba el propio escultor)²⁷ y larga falda, apoyando un pie sobre

²⁷ Jesús Martínez Verón: *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1984, pág. 111.

una cureña. En el frente de la meseta situó a un joven baturro en pie con guitarra terciada al hombro, elevando una corona de laurel en la mano con gesto de tenor de zarzuela, y tras él, un relieve con la escena de la protagonista disparando el cañón, cuyo nombre «Agustina Zaragoza» figura en el frente del pedestal. En los laterales lleva un relieve con la representación de más de medio cuerpo de tres heroínas en cada lado y sus nombres: Manuela Sancho, Casta Alvarez y María Agustín y Madre María Rafols, Condesa de Bureta y Josefa Amar y Borbón. En la parte posterior, sobre la pareja de esculturas del león (Zaragoza) que da un zarpazo al águila (Francia), dice «2 de julio de 1808».

1908-1912: a LAS BATALLAS DE LAS NAVAS Y DE BAILÉN en Jaén. En la plaza de las Batallas que atraviesa la avenida de la Estación. Corresponde a la zona de crecimiento urbano de principios del siglo XX de la ciudad. Obra del escultor jienense Jacinto Higuera. La primera piedra del monumento se había colocado en 1908, pero el grupo escultórico obtendrá una medalla de segunda clase en la Nacional de 1910 y se inaugurará en 1912.

La segunda parte del título del monumento es un añadido de circunstancias, pues el grupo de figuras talladas de soldados con cotas de malla y del rey Alfonso VIII a caballo rememoran la famosa batalla del siglo XIII contra los almohades.

1910: a DAOÍZ Y VELARDE en Segovia. Se levantó en el centro del vistoso jardín ante el Alcázar, que desde mediados del siglo XVIII había sido la Academia de Artillería, hasta el incendio del siglo XIX, en la que estudiaron estos dos heroicos oficiales. Fue inaugurado por Alfonso XIII el 15 de julio de 1910, con ocasión de presidir la entrega de los despachos de teniente.

Es obra del escultor segoviano Aniceto Marinas. Consta de un zócalo escalonado con una meseta en la parte inferior frontal y posterior, rodeado de una artística verja, en cuyo frente se representa tallada en mármol la figura de la Historia, sedente, pero con el rostro de perfil, contemplando las figuras del altorrelieve del pedestal, mientras apoya su brazo izquierdo sobre un libro con el título «Historia».

En el frente, las figuras en bronce de soldados caídos junto a un cañón y otros grupos de combatientes paisanos tras ellos y como fondo, el portón del cuartel de artillería madrileño. Sobre este grupo, la siguiente inscripción en bronce: «A los capitanes de Artillería D. Luis Daoíz y D. Pedro Velarde, la nación española». En la parte posterior, también en diversos registros de relieve en bronce, un grupo de paisanos sacando cañones por la puerta del parque de artillería, seguidos de un oficial arengándoles con el sable desenvainado, y delante de ellos, una mujer con una bandera desplegada, arengándoles tam-

bién. Sobre el grupo, esta otra inscripción: «Para eterna memoria y admiración perpetua, las Cortes y la Regencia del Reino, el 7 de julio de 1812 decretaron la erección de este monumento, y el Rey D. Alfonso XIII sancionó su construcción por ley de 3 de julio de 1908». En los laterales del pedestal hay a cada lado inscripciones laudatorias dedicadas a cada capitán.

En lo alto, una figura femenina en pie sobre la cureña y la rueda de un cañón sostiene los cuerpos de los dos oficiales, sobre los que extiende en señal de duelo el asta de una bandera desplegada a su espalda. En la esquina izquierda de la cúspide del pedestal, un águila inicia el vuelo, mirando a los dos protagonistas.

1911: a LOS HÉROES DE PUENTE SAMPAYO en Pontevedra. Levantado en el paseo de la Alameda, junto al Ayuntamiento. Había sido promovido por los ayuntamientos de Pontevedra y Arcade y el Centro Gallego de Madrid y fue costeadado por suscripción popular. Se inauguró el 27 de agosto con grandes honores del ejército y la marina y con festejos populares.

Es obra de Julio González Pola²⁸, que siguió la tipología compositiva de los grandes monumentos de la Independencia, pero con la diferencia de que el pedestal lo configuró con un pilar de un puente con el arranque de su arco, sobre el que se alza el grupo principal. Consiste en un grupo de soldados combatiendo alrededor de un cañón, dirigidos por el coronel Pablo Morillo con el sable en alto y tras ellos, un soldado con la bandera enhiesta. En la parte inferior del pedestal, la figura femenina en pie de una madre ataviada al modo popular gallego, con un pañuelo anudado a la cabeza, convocando a la defensa. Los gestos y poses de las figuras, dispuestas de modo muy simétrico, nos recuerdan las de otros monumentos y la del coronel Pablo Morillo la del mariscal Ney de la ya citada estatua parisina realizada por Rude. Precisamente había sido este general francés quien mandó el asalto a Pontevedra²⁹.

1911-1931: a LOS HÉROES DE TARRAGONA. En la Rambla Nova. La idea de erigir este monumento a los defensores del asedio de 1811 la había promovido el ayuntamiento en diciembre de 1909 mediante un concurso restringido a tres escultores. En el verano de 1911 conmemoraron en Tarragona el centenario de la defensa de la ciudad (en la que habían destacado por su heroísmo los artilleros) con un acto de descubrimiento de una lápida con una dedicatoria alusiva. El encargo del monumento fue asignado a Julio Antonio, pero la ver-

²⁸ Francisco Portela: Julio González Pola y la escultura conmemorativa en España, en *El Museo de Pontevedra*, XXXIX, 1985, págs. 267-279.

²⁹ María de las Mercedes Gallego Esperanza: *La escultura pública en Pontevedra*. Diputación provincial, 1996, págs. 32-34.

sión colocada en la Rambla, inaugurada en agosto de 1931, es de E. Lorenzo Salazar.³⁰ Concibió el monumento Julio Antonio con tres figuras desnudas en bronce de iconografía clásica: las dos principales en pie, inspiradas en la Piedad Rondanini de Miguel Angel, a los pies de ambas hay acurrucada otra figura varonil doliente, con idéntico rostro y peinado de estilo helénico.

Es de todos los monumentos a la efeméride de la Independencia el que se aparta de los patrones compositivos e iconográficos históricos al uso, por la referencia clásica greco-renacentista e intemporal con que lo concibió Julio Antonio.

1913-1917: a LA BATALLA DE VITORIA. Fue levantado en la plaza de la Virgen Blanca de la capital alavesa. Obra del escultor Gabriel Borrás, a quien se le adjudicó mediante concurso público en noviembre de 1913.

Pero la idea de erigir el monumento había surgido del propio ayuntamiento de Vitoria que en junio de 1909 había acordado la *construcción de un monumento, el cual podría emplazarse en la plaza de la Virgen Blanca, ya que en una antigua lámina que representa uno de los episodios de la batalla de Vitoria, figura el general Alava, en dicha plaza, al frente de sus fuerzas, haciendo huir a las del ejército francés que pretendían saquear la población.*³¹

El Estado había concedido inicialmente una sustanciosa financiación de 400.000 pesetas con cargo al presupuesto del Ministerio de la Guerra, que finalmente se rebajó a 100.000. Se empezó a construir en 1914, pero a mediados de 1917 faltaban todavía por colocar el grupo escultórico principal y otras figuras del pedestal. Es uno de los monumentos de la guerra de la Independencia con mayor número de figuras. Rodean el zócalo en la parte inferior grupos, tallados en piedra, de soldados franceses heridos en retirada y tras ellos, mujeres recogiendo pequeños baúles; en la parte posterior, una gran efigie de Marte, en altorrelieve, señala a las tropas francesas el camino a Francia; en el frente, gentes del pueblo, reciben al general vitoriano Miguel Ricardo de Alava a caballo, representado en estatua exenta. En medio de ambos, el escudo de la ciudad con esta leyenda: «Haec est victoria quae vincit». Con letras de bronce se compusieron en la parte frontal inferior estas dedicatorias: «A la independencia de España» (arrancadas las del nombre de la nación) y en la superior, bajo el grupo principal: «A la batalla de Vitoria». En la parte baja posterior, la fecha de este combate: «21 de junio de 1813».

³⁰ Antonio Salcedo Miliani: *El escultor Julio Antonio*. Catálogo de la exposición. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001, págs. 26-29.

³¹ E. Serdán: ob. cit. (Vitoria, 1924), págs. 163-261. Eulogio Serdán y Aguirregavidia era, cuando escribió este texto, catedrático jubilado del Instituto y cronista oficial de Alava y había sido alcalde de Vitoria durante los años de 1910 y 1911, coincidiendo con el encargo de este monumento.

En un segundo registro superior las figuras son de bronce y representan soldados combatiendo a caballo o junto a cañones, dirigidos por el general Wellington, entre ellos el coronel Morillo, defensor de la acción del puente Sampayo en Pontevedra, que cayó herido en esta nueva batalla. Una guirnalda de laurel y roble, también en bronce, reúne en las esquinas de la parte superior los escudos de las tropas aliadas: las españolas, con el de la Casa Real Española, las portuguesas y las alemanas con esta leyenda en el campo del escudo: «Legión alemana auxiliar Marcett book» y otro más, blasonado, con esta leyenda alrededor: «Honi soit alpanse».

En la cúspide, la figura de la Victoria alada, con un lucero sobre su frente, desciende llevando en su mano un ramo de olivo protegiendo un grupo a sus pies, formado por una matrona que representa a España, con corona de alme- nas, sentada sobre un león, quien a su vez acoge junto a su regazo una figura doliente arrodillada y desnuda, mientras que con la mano izquierda acaricia la cabeza del león, que ruge sobre un águila atrapada bajo sus garras.

Como se puede deducir después de comparar éste último monumento a las batallas de la guerra de la Independencia con el de los Sitios de Querol en Zaragoza, son evidentes los préstamos iconográficos, de combinación de la piedra y el bronce y hasta compositivos tomados del monumento de Querol a los Sitios, pero interpretados con un estilo más realista y de menor calidad (escasa más bien) en las figuras talladas en piedra.

1911-1929: a LAS CORTES, CONSTITUCIÓN Y SITIO DE CÁDIZ. Obra del arquitecto Modesto López Otero y del escultor Aniceto Marinas. En 1910 se había convocado un concurso nacional al que se presentaron quince maquet- as.³² Fueron preparadas cada una conjuntamente por un arquitecto y un escul- tor, resultando seleccionada la de López Otero y Marinas³³.

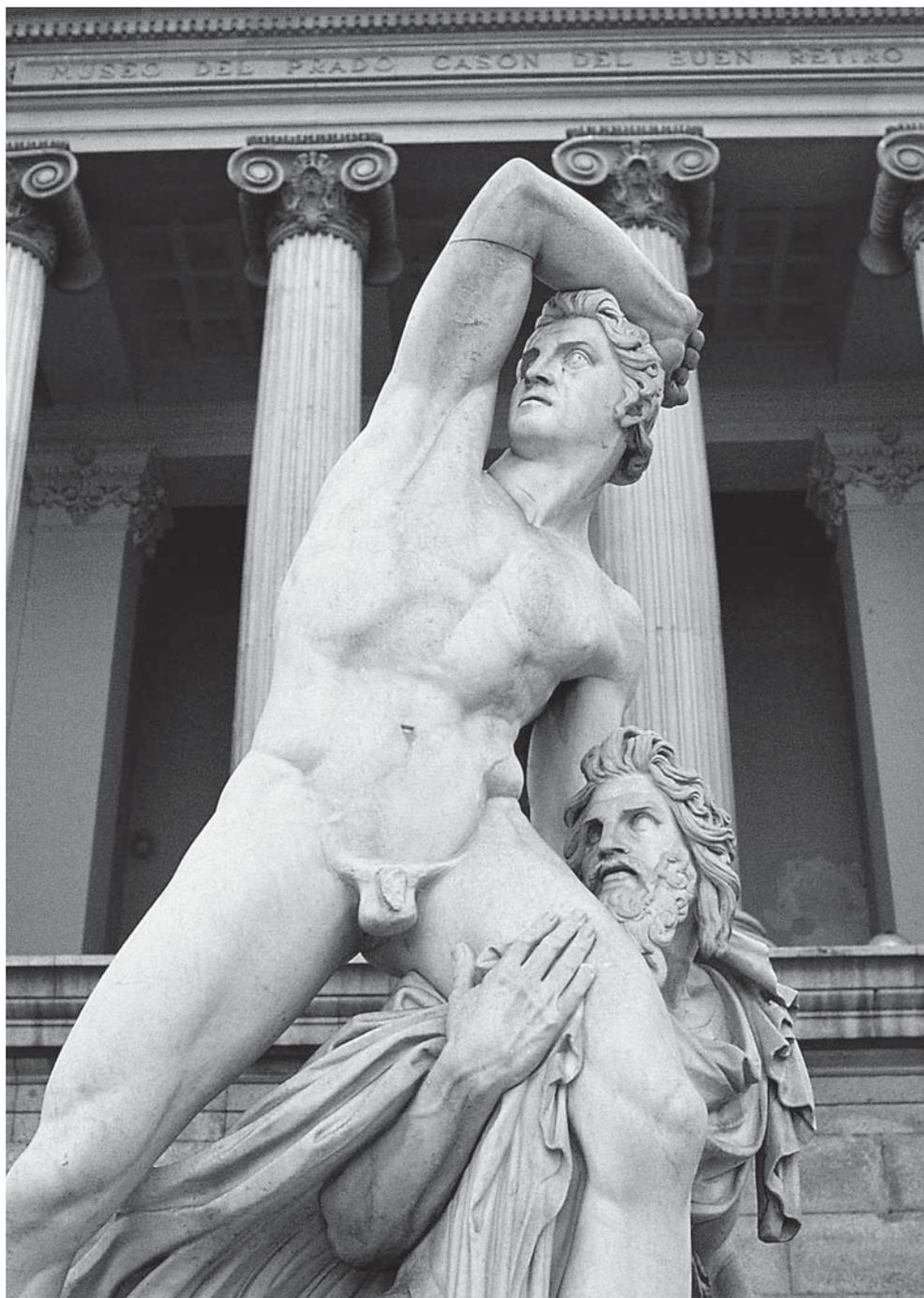
Sobresale la vasta composición arquitectónica consistente en la construcción ligeramente elíptica de los sitiales de la cámara de los diputados, con dos pedestales en los extremos sobre los que van las figuras alegóricas ecuestres en bronce de la guerra y la paz, mientras que en el centro se eleva un pilar rec- tangular con cuatro figuras femeninas dispuestas de espaldas que sostienen sobre sus hombros la Constitución.

³² Se reprodujeron los quince proyectos en *La Ilustración Española e Iberoamericana*, 22-X-1911.

³³ R. Doménech: Concurso de proyectos para el monumento de las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz, en *Museum*, 1911, págs. 441-448.- Florentino TRAPERÓ: El escultor Aniceto Marinas, en *Estudios Segovianos*. (Cuartillas leídas en la sesión necrológica del 10 de Octubre de 1953), pág. 205.- Manuel GUILLÉN ROSÓN: *Monumentos de Cádiz*. Ediciones Almanaque Gaditano, 1960, págs. 21-26.- María Luisa CABO NAVAS: Estudio iconográfico del monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, 1989, págs. 268-276.

En las cuatro caras de la base del pilar y en los altos respaldos de los dos sitiales corridos laterales, Marinas talló en altorrelieve un complejo programa alegórico y representativo con secuencias de la principal sesión de las Cortes de Cádiz durante el asedio de las tropas francesas, reconociendo como único rey a Fernando VII, y declarando que en ellas reside la soberanía nacional. Los grupos escultóricos a ambos lados del pilar representan la Ciudadanía y la Agricultura, acompañados de estas inscripciones: «Derechos de Ciudadanía. Abolición del Santo Oficio, Libertad de imprenta/ Abolición de los señoríos. Organización de la Hacienda. Protección a la Agricultura». En la parte posterior se representa a Hércules con los leones y columnas que figuran en el escudo de la ciudad, a Cristóbal Colón ofreciendo regalos a la reina Isabel y a un grupo de diputados de las Cortes gaditanas.

Al volver ahora sobre estos monumentos mayores u otros menores, en vísperas del segundo centenario de las efemérides que los motivaron, la historia ha oxidado los gestos retóricos en bronce de las estatuas que encarnaron aquellas virtudes patrióticas, pero ha dejado unas páginas inolvidables de la historia de España, del concepto de la misma en la época de la Restauración y del arte monumental en plazas y paseos principales de las ciudades.



1. Madrid. *La defensa de Zaragoza o Néstor y Antíloco*. J. Álvarez Cubero, 1818-1823.



2. Santander. *Pedro Velarde*. E. Martín Riesgo, 1880.



3. Teniente Ruiz. M. Benlliure, 1891.



4. *Los héroes del Dos de Mayo*. Aniceto Marinas, 1891 y 1908.



5. Maqueta para el monumento a *La Defensa* (París). A. Rodin, 1879.



6. Munich. Monumento, por Wilhelm von Rümmer, 1889 (Reproducido en «La Ilustración Artística», 16-IX-1889).



7. Zaragoza. *Los mártires de la Religión y de la Patria*. A. Querol, 1904.



8. Zaragoza. *Los Sitios de Zaragoza*. A. Querol, 1908.



9. Zaragoza. *Alegoría de Zaragoza*, en la cúspide del monumento a Los Sitios. Querol, 1909.



10. Zaragoza. Agustina Zaragoza y las Heroínas. M. Benlliure.



11. Segovia. Daoiz y Velarde. A. Marinas, 1910.



12. Pontevedra. *Los héroes del puente Sampayo*. Julio González Pola, 1911.



13. Tarragona. *Los héroes de Tarragona*. Julio Antonio y Enrique Lorenzo Salazar, 1911-1931.



14. Vitoria. *La batalla de Vitoria*. Gabriel Borrás, 1913-1917.



15. Cádiz. Las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz. M. López Otero (arquitecto) y M. Marinas (escultor), 1911-1929.

ÍNDICE

María del Carmen LACARRA DUCAY	
Presentación.....	5
Ignacio PEIRÓ MARTÍN	
La Historia, la Política y la imagen artística de la Restauración	7
Carlos REYERO	
Monumentalizar la capital: la escultura conmemorativa en Madrid durante el siglo XIX.....	41
Rafael GIL SALINAS	
La escultura pública en Valencia y los artistas valencianos.....	63
Francesc FONTBONA DE VALLESCAR	
La imagen de Barcelona a través de la escultura pública	89
José Antonio HERNÁNDEZ LATAS	
Lágrimas de piedra: la escultura en los cementerios públicos	103
Jesús Pedro LORENTE LORENTE	
Pintura y escultura de Historia: los grandes artistas a las puertas de los museos	145
Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES	
La independencia de Hispanoamérica a través de los monumentos de sus naciones	173
Manuel GARCÍA GUATAS	
La efemérides de 1808 en sus monumentos.....	199



C. S. I. C.

CÁTEDRA GOYA
ÚLTIMAS PUBLICACIONES

- *Las Artes en Aragón en la época de Fernando el Católico.*
245 pp., 1993, 15,03 €.
- *Las Artes plásticas en Aragón en el siglo XVIII.*
300 pp., 1995, 12,02 €.
- *Difusión del Arte Romano en Aragón.*
300 pp., 1996, 15,03 €.
- *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo.*
200 pp., 1997, 12,02 €.
- *Los monasterios aragoneses.*
184 pp., 2000, 15,03 €.
- *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco.*
396 pp., 2002, 18 €.

