

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 Mérida, 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*.



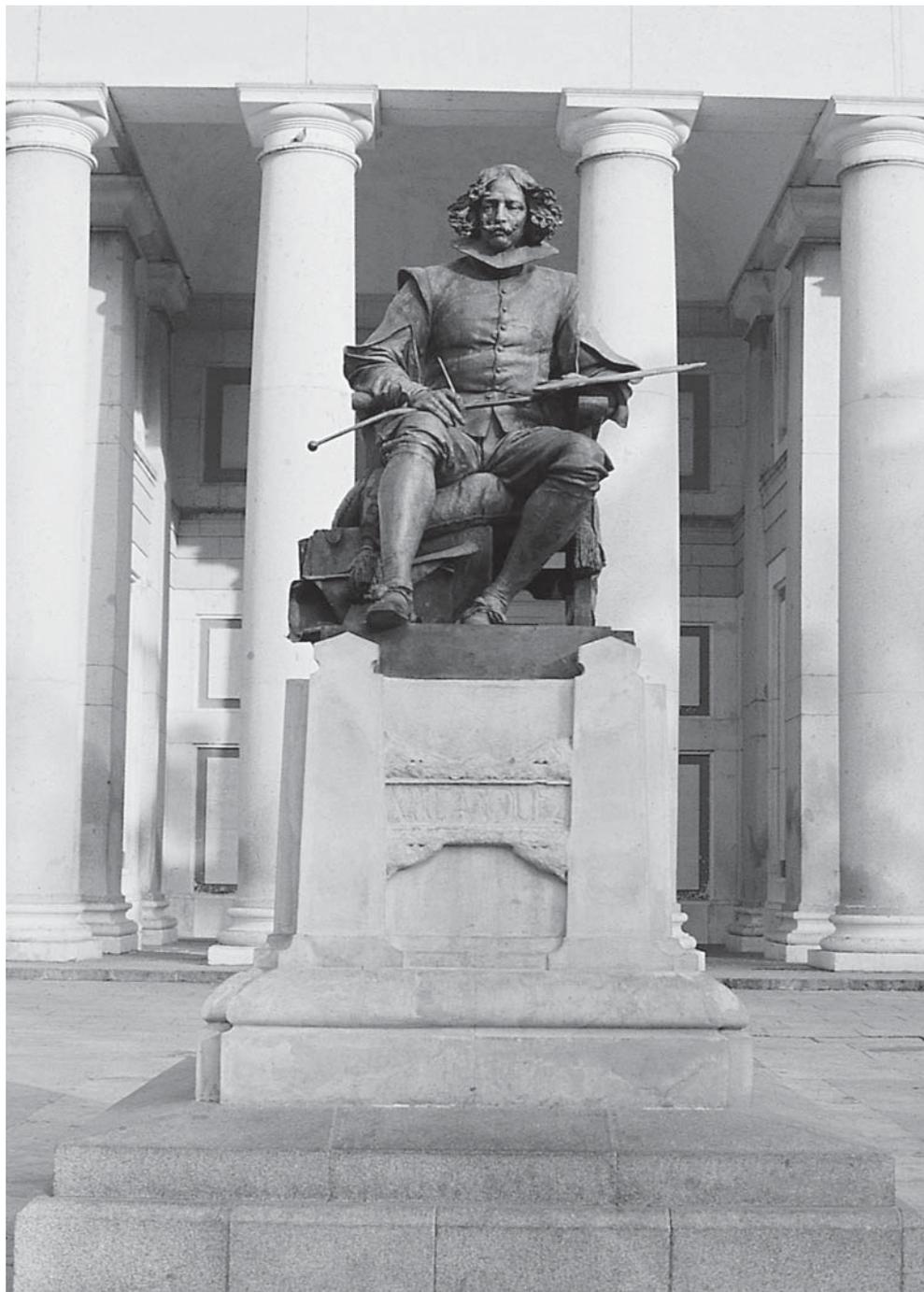
M. Benlliure, *General Cassola*.



A. Mérida, Colón con Fray Diego de Deza.



M. Sanmartí, *El Marqués de Ponteijos*.



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*.