

En los límites de la realidad y el arte. El ilusionismo espacio-temporal en la escultura monumental española en torno a 1900

Carlos Reyero*

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

RESUMEN

Este artículo se centra en los límites metafóricos entre la realidad y el arte en la escultura española alrededor de 1900. Se estudian tres problemas: la caracterización realista de las figuras en relación con el tiempo (pasado/presente) y el espacio (real/histórico); los elementos de continuidad entre el arte y la realidad; y el pedestal como una realidad virtual.

SUMMARY

This article focuses on metaphorical limits between art and reality in spanish sculpture circa 1900. Three problems are studied: the realistic characterization of figures in relation with time (past/present) and space (real/historic); the elements of continuity between art and reality; and the pedestal as a virtual reality.

A lo largo de todo el siglo XIX estuvo muy extendida la idea, tanto entre críticos como entre artistas, de que la escultura había de ser forzosamente clásica¹. Esta resignada servidumbre a los principios del clasicismo venía justificada, sobre todo, por el carácter intrínsecamente abstracto, fruto de un pensamiento elaborado, de la concepción artística escultórica (que parecía prestarse poco a la expresión de aspectos tan queridos en el siglo como la emotividad sensorial suscitada por una circunstancia concreta, por ejemplo). Pero también, desde luego, obedecía a los inevitables condicionantes con los que las materias más habituales en la tradición clásica –mármol y bronce– y las técnicas –la elaboración, aunque simplificada o diversificada, seguía siendo compleja y lenta– actuaban sobre los escultores (siempre deseosos de escapar como fuera a ellas). Todo ello no sólo no se vió atenuado por el entramado sociológico en el que se desarrolló la escultura, sino, incluso, al contrario: el aparato económico –los encargos públicos, lastrados de intereses muy poco “experimentales”, acapararon la mayor

parte de la actividad– y el público, a cuyo asentimiento apeló siempre el artista, no contribuyeron sino a la consolidación de los modelos antiguos.

No obstante, las crecientes demandas de verosimilitud, que empezaron a plantearse en los mismos comienzos del siglo, llegarían a alterar profundamente algunos axiomas esenciales del clasicismo. Precisamente una de estas alteraciones –que habría de resultar capital para la transformación ulterior de los procedimientos técnicos y los objetivos estéticos de la escultura como arte– radicó en la caracterización espacio-temporal de la escultura. La aparición y desarrollo de la circunstancialidad –el dónde y el cuándo de la representación, tan ajenos a la tradición clásica– habría de convertirse, a fines de siglo, en un ideal estético de importancia primordial para la apreciación de la escultura. De hecho, una de las más interesantes preocupaciones del Realismo, que se terminaría por imponer como una especie de “ideal artístico del sentido común” (muy en contra de las motivaciones provocadoras que llevaron a él), fue la aspiración a iden-

tificar la verdad de las cosas con su representación en un espacio y un tiempo concretos.

La primera consecuencia formal que trajo consigo este deseo ilusionista fue la representación de una acción. En esa aspiración, compartida con la pintura, por situar a los personajes en un tiempo histórico conocido y en un lugar determinado, los escultores, dadas las posibilidades representativas de su especialidad, optaron por evocar a sus héroes como si hubiesen escapado misteriosamente –como por un instante, digamos– del lugar y tiempo históricos en los que, según la lógica, deberían encontrarse, es decir, en el momento y circunstancia más significativa para ser representados (frente a la intemporalidad y ausencia de referencias espaciales del mundo antiguo). En el caso del monumento, ello implica la necesidad de considerar el entorno ocupado por la estatua como una evocación ficticia –y por lo tanto artística, en tanto que sugerida por el artista– del lugar; pero también, obviamente, una realidad diferente de la obra de arte apreciada en su estricta materialidad que llega a confundirse con la realidad misma y, por lo tanto también, se relaciona con el tiempo presente.

Lo que quizá resulta más interesante de todo ello es que la frontera que definía ese entorno comenzó a resultar cada vez menos clara. Para hacer aún más equívoca esta frontera aparecieron los elementos de continuidad. Ya algunas de las obras de Antonio Canova, que pasan por ser arquetipos del neoclasicismo, y, en especial, el *Monumento funerario a María Cristina de Austria* (1798-1815, Viena, Agustinerkirche), habían quebrado la hasta entonces insalvable frontera entre el mundo real y el mundo ficticio del arte al introducir elementos de encadenamiento entre uno y otro. Precisamente por eso, una personalidad tan preocupada por alcanzar la espacialidad esencial del objeto escultórico como Adolf von Hildebrand, clave, por lo demás, para la modernización de la escultura, combatiría a fines de siglo tales recursos: “Recuerdo todas esas estatuas, ante las cuales algunos personajes de piedra o bronce, de un modo totalmente gratuito, se ponen en cuclillas en los escalones, tal vez escriben el nombre del monumento o le cuelgan guirnaldas, etc. Estos ingredientes establecen un paso hacia el espectador y la realidad, y la frontera es completamente arbitraria. / Igualmente se podrían colocar algunos espectadores de piedra ante el monumento. La novedad de tales creaciones es sólo una tosquedad artística propia del género de las figuras de cera y de los panoramas”².

En general, podemos atribuir al movimiento realista el auge alcanzado por esta tipología, que, en cierto modo, cabe calificar, en efecto, de seductoramente engañosa, pues se sitúa en una frontera intencionadamente ambigua: hay algo que no parece verdaderamente artístico pero, desde luego, tampoco es real (lo que también

puede formularse a la inversa: parece casi real, pero tiene pretensiones artísticas). Justamente en esa paradójica ambigüedad es donde se genera uno de los mecanismos de ilusionismo espacio-temporal más frecuentes en la estatuaria monumental de fines del siglo XIX.

El aspecto más fascinante de este problema es, con todo, la imbricación que se produce entre la evocación ficticia de un espacio y un tiempo históricos –a los que la escultura comienza enseguida a hacer referencia– junto a la posibilidad de generar la ilusión de un espacio y un tiempo presentes en los que, de alguna manera, se rompen las barreras perceptivas del espectador tradicional entre el objeto artístico y sus límites: la respuesta al dónde al cuándo termina por parecer, en ocasiones, al menos metafóricamente, un aquí y un ahora virtual.

ESCAPADOS DE SU CIRCUNSTANCIA

Si damos un repaso a la estatuaria monumental española de los tres primeros cuartos del siglo XIX, aproximadamente, resultaría difícil encontrar una pieza que pueda ser comprendida en un contexto “natural”: por el contrario, todas permanecen en una actitud ensimismada más allá del espacio y del tiempo en una pose convencional más o menos abstracta. Es justamente a través de una gradual liquidación de ese aspecto como puede apreciarse una asimilación del Realismo, que nunca deber ser confundido, en ningún caso, sólo con una apropiación fidedigna de los rasgos del representado³. En efecto, la adecuada caracterización de los personajes obedece, desde antiguo, a principios representativos, pero nunca antes de finales del siglo XIX hubo tal preocupación por retratar a los personajes en la actitud que presumiblemente adoptaron con motivo del acontecimiento que los hizo famosos.

Existen bastantes ejemplos de esa “naturalización” de la escultura monumental cuyas consecuencias son aparentemente inocentes. Por ejemplo, el proyecto de Aniceto Marinas para el *Monumento a Concepción Arenal* (1896-98, Orense, Plaza de Concepción Arenal), cuya idea surgió en vida de la penalista –y, quizá eso fuera decisivo, ya que ella misma no se consideraba ni una heroína ni una santa para merecer el monumento– fue uno de los tres presentados que vistieron a la dama con una bata de andar por casa (aunque los académicos de San Fernando, insatisfechos por la excesiva cola recomendaron reducirla), frente a los veintiuno que la vestían con abrigo, circunstancia que, al parecer, era una incongruencia, puesto que la ilustre dama no salía de casa⁴. Lo normal, en efecto, era que, las personas representadas en la escultura monumental, en su mayor parte varones, llevaran siempre –desde que los escultores decidieran renunciar a la uniformadora vestimenta clásica–



Fig. 1. MANUEL FUXÁ: *Monumento a Clavé*, 1883-88, Barcelona, *Passeig de Sant Joan*.

ca o seudoclásica—gabán o levita con una falsa naturalidad que, en realidad, no hacía más que “revestirlos” de excepcionalidad: por mucho realismo que apreciemos —y lo hay, sin duda— en las efigies que coronan los monumentos de Claudio Moyano (1900, Madrid, Glorieta de Carlos V), obra de Agustín Querol, de *Cánovas del Castillo* (1900, Madrid, Plaza de la Marina Española), realizado por Joaquín Bilbao, o el *Marqués de Salamanca* (1902, Madrid, Plaza del marqués de Salamanca), original de Jerónimo Suñol, por citar tres muy representativos de ese momento erigidos en la capital, son imágenes estereotipadas⁵. Algunos usos de la levita son, de hecho, tan incongruentes —al menos, desde esa simplista lógica del Realismo más estricto— como en el caso de la figura de Josep Anselm Clavé: en su monumento (1883-88, Barcelona, *Passeig de Sant Joan*) de Manuel Fuxá, aparece captado en el momento de dirigir las masas corales —en clara alusión a la intrascendente cotidianeidad de su oficio— sin haberse desprendido, sin embargo, de su presumiblemente incómoda vestidura⁶.

La “naturalización” de los personajes de épocas más antiguas es un fenómeno aún mucho más curioso, que puede ponerse en paralelo con cuanto sucede en la repre-



Fig. 2. ANTONIO SUSILLO: *Monumento a Daoiz*, 1887-89, Sevilla, *Plaza de la Gavidia*.

sentación pictórica de asuntos históricos, donde se comprueba reiteradamente la utilización de recursos formales y compositivos derivados de la percepción inedita de la realidad, lo que termina por resultar paradójico, dada la imposibilidad intrínseca de asumir simultáneamente historia (pasado) y realidad (presente). Existen, sin duda, muchos ejemplos donde la percepción realista de los detalles conduce, por sí misma, a estos equívocos: cuando se ofrece una visión el pasado como si se hubiera estado allí, en una especie de “presente histórico”. Pero quizá merezca más la pena señalar —porque puede pasar más desapercibido— el cambio que se produce a la hora de caracterizar iconográficamente algunos tipos: con anterioridad al movimiento realista, la estatuaria monumental recurrió reiteradamente a representar figuras en pie, por lo general apoyadas sobre un basamento o, a lo sumo, con una de las piernas flexionadas, lo que, de por sí, implica distanciamiento. Las posturas relajadas, propias de la intimidad o ajenas al decoro público, sólo empiezan a ser utilizadas en la escultura española a fines del siglo y se desarrollarán a comienzos del siguiente. Aniceto Marinas, cuando ideó la escultura de *Velázquez* (1899, Madrid, Paseo del Prado), aunque bien



Fig. 3. MARIANO BENLLIURE: *Monumento al Teniente Ruiz*, 1890-92, Madrid, Plaza del Rey.

es verdad que tuvo también en cuenta que el monumento no debía ser demasiado elevado para no interrumpir la visión del edificio (lo que comprendió Vicente Lampérez al diseñar el pedestal), aspiró, sobre todo, a que se pudiera “conversar con Velázquez”, lo que parece más que una metáfora, en una de las primeros monumentos que prescinden, también, de la barrera distanciadora de la verja. Esta familiarización –tan impropia para unos vulgares ciudadanos del siglo XIX– con el pintor de Felipe IV es posible, sobre todo, porque permanece sentado que –salvo el trono– es siempre una postura íntima⁷.

Esa costumbre, iniciada por el Realismo, de captar a los personajes en una actitud cotidiana de su trabajo implica la insinuación de una realidad no figurada: nosotros sólo “vemos” al personaje, pero él “ve” su realidad. Se produce así una gran escenografía ilusoria que mentalmente necesita ser recreada. El *Velázquez* de Marinas pinta, inexplicablemente sentado, ya que lleva el pincel y la paleta en sus manos, lo que hace sugerir la existencia de un lienzo. En un naturalismo, hasta cierto punto mas osado, el *Ribera* (1887-88, Valencia, Plaza del poeta Llorente) de Mariano Benlliure, que aparece también con paleta y pincel, ha sido representado esta vez en el



Fig. 4. PERE ESTANY: *Monumento a Jesús de Monasterio*, c. 1903, Potes (Cantabria), Plaza de la Iglesia.

momento en el que se aparta del lienzo para ver una pincelada, en un rasgo de azarosa naturalidad, pues implica la consideración del pedestal como una parte real del suelo ilusorio que necesita prolongarse visualmente, ya que el pintor va a volver inmediatamente hacia el lienzo⁸.

Algunos políticos, caracterizados en la mentalidad colectiva como oradores, tal es el caso Castelar por ejemplo, son representados según esos principios ilusionistas. En el realizado por Eduardo Barrón (1905, Cádiz, Plaza de la Candelaria), colocado frente a la casa natal del político, se representa al ilustre personaje en actitud declamatoria ante un público evidentemente inexistente, aunque, hasta cierto punto, por las dimensiones del pedestal, casi llega a parecer que somos nosotros mismos, circunstanciales espectadores, los destinatarios de su plática⁹.

Son, quizá, las figuras que aluden a escenas de guerra o las actitudes belicosas de los héroes las que, con más claridad, remitentir a una “actuación real”. Es verdad que existe un prototipo, ideado por un escultor inspirado aún por el espíritu romántico, que, en cierto modo, sin embargo, prelude el camino hacia el Realismo: se trata del monumento al *Mariscal Ney* (1852-53, París,

Carrefour de l'Observatoire) de François Rude, cuya actitud de aliento implica la consideración mental de la tropa que supuestamente está tras él. El primer monumento en seguir ese modelo tal vez sea el dedicado a *Velarde* (1880, Santander, Avenida de Alfonso XIII) de Elías Martín, no obstante todavía bastante estereotipado en su gesto¹⁰. La asimilación más fiel, aunque no por ello falta de interés en su adaptación circunstancial, es el monumento al *Teniente Ruiz* (1890-92, Madrid, Plaza del Rey) de Mariano Benlliure cuyo envalentonado gesto se dirige, "en realidad", a quienes le contemplan¹¹. También algunos héroes de épocas históricas más antiguas son representados en el momento de realizar el gesto con el que la historia los ha consagrado. Uno de los más espectaculares es, sin duda, el *Guzmán el Bueno* (1896, León, Glorieta de Guzmán el Bueno) de Aniceto Marinas cuya enrabiada postura nos hace creernos, casi, parte de una representación en la que el artista nos ha hecho adoptar el papel de enemigos¹².

No deja de resultar curioso que, pese a lo dicho, a algunos escultores estas actitudes enérgicas empezaran a parecerles, por otros motivos, poco realistas, en virtud de la identificación que se produce enseguida entre tensión, teatralidad y falsedad. Es el caso de *Eloy Gonzalo* (1902, Madrid, Plaza de Cascorro) del propio Marinas, que camina indiferente a su destino suicida sin alardes de ningún tipo, como ajeno a cualquier posible espectador¹³. La supresión del espectador privilegiado es, en efecto, una conquista del Realismo, reiteradamente constatada en pintura, pero más difícil de apreciar en escultura, por el carácter inevitablemente selectivo de esta. Aquí lo que hay, más bien, es una indiferencia hacia el lugar. Quizás el caso más curioso de desentendimiento de la ubicación real es el *Daoiz* (1887-89, Sevilla, Plaza de la Gavidia), de Antonio Susillo, que, con el pie derecho adelantado, se sitúa físicamente fuera del pedestal, en clara alusión a dos realidades distintas, sin conexión posible, como si el personaje pudiera prescindir de su soporte, lo que, de algún modo, nos hace olvidar su existencia liminar¹⁴.

TEATRALIZACIÓN Y ELEMENTOS DE CONTINUIDAD

Hasta ahora hemos visto como algunos personajes de la escultura monumental, aunque representados individualmente, tienden a sugerir implícitamente la existencia de una escenografía figurada, sin la cual es imposible comprender las razones de su gesto. La expresión del movimiento aparece, pues, como un recurso utilizado por los escultores para aludir al espacio y al tiempo y, consecuentemente, a una realidad que viene definida por esas dos coordenadas. En este sentido, el mayor grado de



Fig. 5. JULIO GONZÁLEZ POLA: Monumento al Capitán Melgar, 1911, Madrid, Plaza de Oriente.

complejidad se alcanza en la representación de grupos que desarrollan una determinada acción.

Ya desde la Antigüedad la representación escultórica de dos o más figuras había traído consigo problemas de difícil resolución compositiva, sobre todo cuando se aspiraba a conseguir una integración de los personajes sin imponer una jerarquía visual o simbólica de uno u otro. El escultor de fines del siglo XIX tendió a confundir sus esquemas compositivos con visiones realistas de los sucesos, en virtud de una cierta naturalidad en las poses, aunque difícilmente pudo escapar a la jerarquía representativa. No obstante, consiguió resultados que acentúan el carácter durativo de la representación escultórica y, obviamente, al introducir más figuras, amplió físicamente el espacio de la acción.

Uno de los primeros ejemplos donde se reconocen estas aspiraciones es en el monumento a *Isabel la Católica* (1881-1883, Madrid, Paseo de la Castellana), de Manuel Oms, donde el escultor ha recreado una acción conjunta —por lo demás absolutamente imaginaria y, en consecuencia, imposible de calificar como realista— de tres personajes, la Reina, el cardenal Mendoza y el Gran Capitán. Los tres parecen marchar con una cierta



Fig. 6. MIGUEL BLAY: Monumento al Doctor Federico Rubio y Gali, 1904-6, Madrid, Parque del Oeste.

naturalidad, aunque más con un carácter ritual que como consecuencia de la referencia selectiva a un hecho concreto, pero, en todo caso, queda sugerida una imprecisa continuidad espacio-temporal. Ya Casado del Alisal, director de la Academia Española de Roma cuando Oms realizaba allí este trabajo, hizo referencia expresa, en su informe descriptivo, al objetivo de esa marcha, “la realización de nuestra unidad nacional”, de manera que la apropiación espacio-temporal que sugiere el monumento adquiere un sentido simbólico¹⁵.

La teatralización de los grupos escultóricos se ve gradualmente inmersa en un proceso cada vez más complejo. Bien es verdad que la representación de dos o más figuras tiene, unas veces, una justificación derivada del recuerdo simultáneo a otros tantos personajes señalados de la historia que coincidieron en el tiempo, pero, otras veces, funciona con absoluto sentido escenográfico, debido al carácter anónimo de una acción grupal. En el primer caso se consigue que el monumento tenga, de hecho, más de un uso conmemorativo (es decir, que con un sólo monumento se recuerde a dos personajes o a dos hechos que, generalmente, interesa poner en relación). Tal es el caso del monumento a *Isabel la Católica* (1892, Granada, Gran Vía) de Mariano Benlliure, en el que, además de la Reina, sentada en un trono, como figura principal, aparece Colón recibido por ella, en una iconografía relativamente similar a la de los cuadros de historia, lo que implica una recreación más aparatosa: en realidad, más que la exaltación concreta de uno o dos personajes, se está representando un suceso, probablemente el de las Capitulaciones de Santa Fe (que, además, es el

tema de uno de los relieves del pedestal), ya que el monumento fue levantado con motivo del Cuarto Centenario de la toma de la ciudad por las tropas cristianas: las inscripciones confirman que se recuerda tanto la toma de Granada, justificación inicial del monumento, como la empresa del Descubrimiento, encarnada en Colón y la Reina¹⁶.

Los grupos escultóricos sin caracterización específica de protagonistas se utilizaron reiteradamente en las primeras décadas del siglo XIX con la intención de aludir genéricamente a los desconocidos héroes de guerra que, sin embargo, se perpetuaron en la memoria colectiva a través de hazañas concretas. Algo de eso empieza a verse en el monumento a los *Héroes del Dos de Mayo* (1891-1908, Madrid, Jardines del general Fanjul) de Aniceto Marinas, alusión al pueblo de Madrid, pero lleno todavía de una retórica académica —como la significativa figura alegórica de *La Victoria*— que hace difícil su lectura en términos puramente naturalistas¹⁷. Una acción de guerra más próxima con la sensibilidad de los tiempos se escenifica en el monumento a los *Defensores de los Sitios* (1894, Gerona, Plaza de la Independencia), de Antonio Parera¹⁸.

Por otra parte, el pedestal, aunque, a primer vista, parece marcar físicamente una frontera nítida entre la realidad y el arte, debe entenderse, muchas veces, como soporte de una realidad figurada con la que se integra perfectamente o, en ocasiones, incluso, llega a ser virtualmente ignorado. Todo ello supone, por sí mismo, el establecimiento de una cierta continuidad —sin elementos expresos que aludan a ella— entre la esfera de la rea-



Fig. 7. LORENZO COULLAUT-VALERA: *Monumento a Bécquer*, 1910-12, Sevilla, Parque de María Luisa, Glorieta de Bécquer.



Fig. 8. LORENZO COULLAUT-VALERA: *Monumento a Campoamor*, 1912-14, Madrid, Parque del Retiro, Avenida de Fernán Núñez.

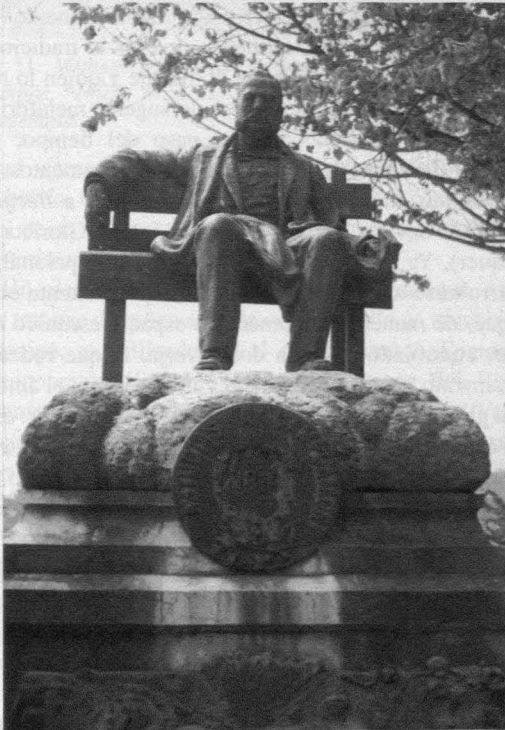


Fig. 9. AURELIO RODRÍGUEZ-VICENTE CARRETERO: *Monumento a Campoamor*, 1912-14, Navia (Asturias), Parque Municipal.



Fig. 10. *Monumento a Mariano Suárez Pola*, 1914, Luanco (Asturias), Plaza de la Villa.

lidad y la del arte. Pero lo más habitual es que los escultores del siglo XIX utilizaran elementos de continuidad en aras de diluir la frontera entre esos dos ámbitos.

En ese sentido, es frecuente encontrar lo que podríamos llamar una teatralización del pedestal. Ello se produce, en unos casos, mediante la incorporación al mismo de elementos figurativos, en apariencia dejados al azar, de manera que simulan formar parte de una “realidad congelada”, cercana, física e intelectualmente, al espectador y claramente distinta del sujeto del monumento: uno de los ejemplos más ilustrativos se da en el citado monumento al *Teniente Ruiz* de Benlliure, donde unas banderas de bronce cubren parte del pedestal. Lo más frecuente, sin embargo, es que sean uno o varios personajes, colocados al nivel del espectador y representados con rasgos y dimensiones puramente realistas, quienes simulan haber sido inmovilizados desde el mundo real, mientras el personaje conmemorado sigue caracterizado con rasgos o tipologías idealistas (como el busto, por ejemplo, que, de suyo, es una abstracción). Se consigue, así, identificar al espectador con los personajes que están a su mismo nivel, que efectivamente parecen haber salido de su misma realidad para detenerse ante otra física y moralmente superior. Ello implica el establecimiento de una comprensión gradual del monumento.

A finales del siglo XIX terminan por aparecer claramente diferenciados, casi siempre, el nivel del conmemorado y el de las figuras, siempre más realistas, que quedan subordinadas a él, aunque estas no suelen descender, todavía, al menos con todas las consecuencias (físicas e ideológicas), al nivel del espectador. Así, por ejemplo, en el monumento a *Rius i Taulet* (1896-1901, Barcelona, Passeig Lluís Companys), de Manuel Fuxá y Eusebi Arnau, las imágenes que rinden homenaje al ilustre alcalde, sendas alegorías del Trabajo y de la Ciudad de Barcelona, permanecen en las alturas, sin posibilidad alguna de identificación inmediata (19), como tampoco en el del *Marqués de Laríos* (1899, Málaga, Alameda), de Mariano Benlliure, donde, además de otra similar alegoría del Trabajo, aparece también la matrona agradecida de la Ciudad: aquí, sin embargo, en lugar de una mujer con vestimenta clásica, esta es ya una madre, de rasgos realistas, con un niño entre los brazos²⁰. A veces llega a producirse el descenso físico —que resulta el elemento más decisivo para establecer la continuidad— pero permanece el carácter alegórico de la figura, generalmente femenina, como en el monumento a *Jesús de Monasterio* (c. 1903, Potes, Cantabria, Plaza de la Iglesia), de Pere Estany²¹. En otras ocasiones, el homenaje se hace con una extraordinaria fidelidad al modelo, como el soldado que aparece ante el busto del *Capitán Melgar* (1911, Madrid, Plaza de Oriente), de Julio González Pola, que casi llega a ser una figura ajena al monumento mismo, como si hubiera salido circunstan-

cialmente de la formación para rendir honores militares. Incluso la extraña escala entre busto y soldado contribuye a subrayar la pertenencia de ambos a mundos conceptualmente diferentes²².

Uno de los escultores que más exploraron las distintas posibilidades simbólicas de esta tipología fue Miguel Blay. Quizás el más significativo de todos ellos, al menos en lo que respecta al establecimiento de mecanismos de continuidad, sea el dedicado al *Doctor Federico Rubio y Gali* (1904-6, Madrid, Parque del Oeste), donde una mujer joven, con emotiva actitud, presenta sus hijos al ilustre médico que, por el contrario, permanece distante, como integrado en el soporte semi-circular que sirve de fondo. A pesar de la estilización del grupo familiar y de la circunstancia de que los niños vayan desnudos, estas figuras juegan, por su humanidad, con una participación ilusoria inserta en el nivel de la realidad, frente a la pose soberana del médico, que parece haber entrado en la gloria. Ya Mérida señaló, poco después de su inauguración, que “tan expresivo conjunto no lo ha puesto el autor sobre elevado pedestal, sino en bajo, para que el bienhechor de los hombres reciba mejor su homenaje”²³, como si, en efecto, la referencia intrínsecamente humana del homenajeado (frente a políticos, militares o, incluso, personalidades de las artes o las letras) necesitase de una proximidad mayor con el mundo real.

El escultor que más distorsionó estos elementos de continuidad, hasta el extremo de invertir la tradicional jerarquía entre quien recibe el homenaje y quien lo realiza, tratando, al mismo tiempo, de sugerir, metafóricamente, una reflexión sobre el paso del tiempo, fue Lorenzo Coullaut-Valera. Uno de los monumentos, en este sentido, más complejos es el dedicado a *Bécquer* (1910-12, Sevilla, Parque de María Luisa, Glorieta de Bécquer). Ya de por sí su ubicación es excepcional, al desarrollarse alrededor de un taxodio preexistente en el parque, de manera que genera un espacio escénico circular, controlado por una doble verja, la que rodea el monumento propiamente dicho y la que limita el ámbito de la glorieta, entre las cuales se sitúa el espectador: este, no sólo necesita recorrerlo circularmente para contemplarlo, sino que queda inmerso en un espacio creado por el artista, que deseaba “ese recogimiento y esa tristeza íntima ... que hubiera perdido en sitio más amplio y de más perspectiva”. En el conjunto escultórico, la imagen del poeta —un busto sobre pedestal, al uso— es, en realidad, una parte menor del conjunto. La dos figuras a ambos lados, que representan al amor herido y al amor vivo, sugieren transitoriedad, pero la referencia temporal y, al propio, tiempo la parte más significativa del monumento, está encarnada por las tres figuras femeninas que simbolizan tres actitudes sucesivas del amor, el presentimiento, el éxtasis y la melancolía, aunque por su natura-

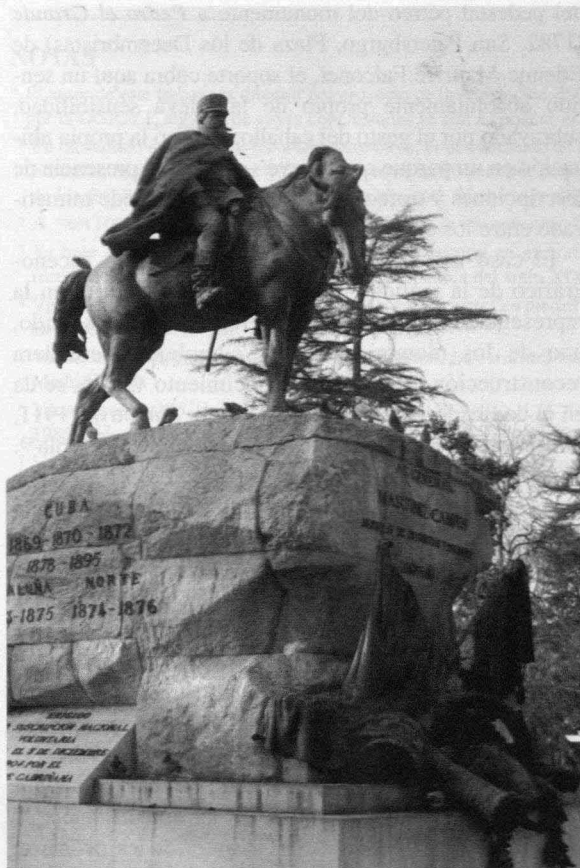


Fig. 11. MARIANO BENLLIURE: *Monumento al General Martínez Campos*, 1907, Madrid, Parque del Retiro, Plaza de Guatemala.

lidad—sentadas junto al banco que rodea el taxodio—son, de hecho, elementos de continuidad entre el espectador y el poeta conmemorado, como si hubiesen atravesado misteriosamente un círculo de la vida²⁴.

Un mecanismo relativamente similar, aunque, quizá, por tratarse de quien se trata, el desarrollo es mucho más prosaico, es utilizado en el monumento a *Ramón de Campoamor* (1912-1914, Madrid, Parque del Retiro, Avenida de Fernán Núñez), también de Coullaut-Valera. Las tres figuras femeninas que se acercan a la figura del poeta han sido identificadas con las tres edades de la vida, aunque por su ubicación escalonada componen, a la vez, una escenografía monumental y actúan como elementos de continuidad²⁵.

PEDESTAL Y REALIDAD VIRTUAL

La idea de pedestal como altar inaccesible para los nuevos dioses del siglo, como dijera Louis Veuillot²⁶, parece, pues, desmoronarse en torno a 1900, al menos en lo que respecta a su función distanciadora. Como ya señalé en otro lugar, se produce un gradual aprovecha-



Fig. 12. JULIO GONZÁLEZ POLA: *Monumento a los Héroes de Pontevedra*, 1911, Pontevedra, Plaza de España.

miento escultórico del mismo, lo que significa la progresiva desaparición—al menos, mental—de lo que hasta entonces era considerado un límite, que entra así a formar parte del mundo imaginario que se recrea²⁷. Pero, por sí misma, esa circunstancia no diluye las fronteras entre el arte y realidad. De hecho, el verdadero equívoco ilusionista no se produce tanto como consecuencia de la integración de pedestal y escultura, sino, más bien, por la sutil asimilación entre pedestal y realidad, sin que sea necesario recurrir a los elementos de continuidad vistos hasta ahora. Ello supone una apropiación espacial ilusoria que va mucho más allá de lo escenográfico.

Al respecto se desarrollaron distintas tipologías. La más sencilla es la del personaje sentado. Como se ha dicho, permanecer sentado es, de suyo, una actitud intrascendentemente íntima, que sugiere la inexistencia de un espectador. El asiento se presta, más que ningún otro soporte, a la identificación realista con un objeto concreto, ya que está, de algún modo a la vez, en el mundo del arte y en el mundo de la realidad. De hecho, el asiento debió de convertirse, por sí mismo, en un elemento de naturalidad, cuyo circunstancial abandono,

servía para sugerir el elemento temporal tan querido del Realismo: así, por ejemplo, representa Agustín Querol a *Moret* (1909, Cádiz, Plaza de la Estación), en el instante de abandonar su asiento. La primera obra que condujo a popularizar esa tipología fue seguramente el monumento a *Antonio Trueba* (1895, Bilbao, Jardines de Albia) de Benlliure, aunque su condición elevada, que no corresponde con la posición que debe ocupar un banco de un parque urbano, impide, a pesar de la pose intrascendente del personaje, alcanzar el completo equívoco²⁸. Algo de esto parece intentar evitarse, en aras de conseguir una apropiación completa de la realidad, en el monumento a *Campoamor* (1912-13, Navia, Asturias, Parque Municipal) de Aurelio Rodríguez-Vicente Carretero, mediante la incorporación de un soporte de piedra, distinto del pedestal propiamente dicho, que sugiere la ubicación del banco en un promontorio rocoso²⁹. Un acabado ilusionismo se da en el monumento a *Mariano Suárez Pola* (1914, Luanco, Plaza de la Villa), de autor desconocido, donde la figura reposa con toda naturalidad sobre una roca, que parece un accidente del terreno, a su vez sobre un pedestal³⁰.

Una segunda tipología donde las obsesiones realistas acaban por transformar el sentido y la forma del pedestal es en la estatua ecuestre, a pesar de que, por contar con una larga tradición en la historia del monumento público, podría pensarse que estaba necesariamente obligada a someterse a los prototipos antiguos. La captación visual de los movimientos del caballo según se producen en la realidad había sido posible, como se sabe, por la fotografía. La escultura recoge también esos elementos naturalistas, de manera que, frente a las convencionales posiciones tradicionales de las patas, al paso o en corveta (que siguen estando muy extendidas), el caballo de algunas estatuas ecuestres, como la del *Marqués del Duero* (1885, Madrid, Paseo de la Castellana) de Andreu Aleu, por ejemplo, sobre todo cuando es contemplada desde atrás, flexiona sus patas y parece detenerse, con naturalidad, ante el vacío que se abre³¹. Aunque el pedestal conserva su forma de paralelepípedo no es ya un límite mentalmente inexistente para el jinete, como lo era en el *Daoiz* de Susillo, citado con anterioridad: antes al contrario, es tan real desde su perspectiva como desde la nuestra. El ejemplo más naturalista de toda la escultura monumental española de esa época es, sin duda, el espectacular monumento al *General Martínez Campos* (1907, Madrid, Parque del Retiro, Plaza de Guatemala), de Benlliure, en el que, aunque es evidente el recuerdo

del pedestal pétreo del monumento a *Pedro el Grande* (1782, San Petersburgo, Plaza de los Decembristas) de Etienne-Maurice Falconet, el soporte cobra aquí un sentido absolutamente propio de la nueva sensibilidad, subrayado por el gesto del caballo: incluso la propia ubicación en un parque contribuye –aun con la presencia de inscripciones y trofeos– a que el pedestal quede mimetizado entre los elementos de la realidad³².

El caso más extremo de aprovechamiento escenográfico de la realidad como pedestal se produce en la representación de escenas guerreras. En ese sentido, uno de los monumentos más complejos, verdadera reconstrucción teatral del acontecimiento vivido, se da en el dedicado a los *Héroes de Puente Sampayo* (1911, Pontevedra, Plaza de España) de Julio González Pola³³. El pedestal tiene forma de arco, apoyado sobre un volumen rocoso y parcialmente destruído, en referencia a la gesta llevada a cabo por varios soldados, dirigidos por Pablo Morillo, que volaron el puente sobre el río Verdugo, en la localidad de Puente Sampayo, para impedir el paso de las tropas francesas, mandadas por el mariscal Ney, durante la guerra de la Independencia. El ilusionismo hubiese sido extremo si, como fue acordado por los ayuntamientos de Puente Sampayo y Arcade, que llevaron la iniciativa para levantar el monumento, este se hubiese ubicado en el preciso lugar donde sucedió la gesta. Pero, en última instancia, a pesar de la protesta de estos, la autoridades pensaron que la capital de la provincia era lugar más representativo: ¡Falta de Realismo!

Todo ello viene a reflejar el mundo de contradicciones a que había llegado la representación realista en torno a 1900. Teóricamente el arte seguía cumpliendo unas funciones simbólicas, heredadas de la cultura artística del Antiguo Régimen en lo social y dependientes genéricamente del bagaje plástico académico en lo formal. Pero los deseos de mimesis y de comprensión estética en términos de reproductibilidad sensorial llevaron a los escultores al deseo de apropiarse de las coordenadas más intrínsecas de la realidad humana: las referencias espacio-temporales. Ello implica una paradoja, la que deriva de la alusión simultánea a la duración (aunque fuera sólo a un instante congelado de la misma) en un ámbito que, a la vez, era recreado y existente. Por eso, quizá, a pesar de los improbables esfuerzos realizados por los escultores, todavía nadie se ha preguntado, como Gautier ante *Las Meninas*, incapaz de quedar sumido en el mismo ilusionismo, *Où est donc le monument?*

NOTAS

- * El autor de este trabajo es director del proyecto de investigación PS94-0039: "Escultura y conciencia social en la España del siglo XIX", financiado por la DGICYT, algunas de cuyas conclusiones se dan a conocer en este artículo.
- ¹ En tal sentido es frecuente recordar, entre otros, el pensamiento de Hegel o de Gautier (Véase, por ejemplo, H. HONOUR, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 132 y ss.), que ha terminado por condicionar absolutamente cualquier juicio sobre los compromisos de la escultura y de los escultores del siglo XIX con la modernidad, mucho más allá incluso del análisis de las piezas mismas.
 - ² A. VON HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*, La Balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 1988, pp. 88-89 (1.ª ed. 1893).
 - ³ Ya traté el tema en relación con la pintura de historia en mi trabajo: "Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas. Problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, n.º 4, 409-416.
 - ⁴ Véase, sobre todo, M. GALLEGRO ESPERANZA, *Evocaciones en piedra y bronce. Escultura pública en Orense*, Servicio de Publicaciones da Deputacion, Orense, 1993, pp. 27-35.
 - ⁵ Véase, con bibliografía anterior, M.ª S. SALVADOR, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Alpuerto, Madrid, 1990.
 - ⁶ Véanse, sobre todo, los trabajos de J. SUBIRACHS I BURGAYA, J.: *L'Escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936*, La Llar del Llibre, Barcelona, 1986, págs. 27, 113 y 133; y *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994, págs. 151 y 246-247.
 - ⁷ Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*, Imprenta Municipal, Madrid, 1909, p. 218; E. SERRANO FATIGATI, "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. X: Últimos años del siglo XIX y primeros del XX", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, vol. XIX, p. 153; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 155-159.
 - ⁸ Véase, sobre todo, C. QUEVEDO PESSANHA, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947, pp. 78-81.
 - ⁹ Véase, sobre todo, E. BARRÓN CASANOVA, *Un escultor olvidado*, Madrid, 1977, pp. 150-154.
 - ¹⁰ Véase, sobre todo, L. VILLAR PARDO, *Monumentos de Santander. Estatuas, placas y motivos ornamentales*, Ediciones de Librería Estudio, Santander, 1990, pp. 9-10.
 - ¹¹ Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, pp. 170-175; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, 126 y 128; C. QUEVEDO PESSANHA, 1947, pp. 97-100; M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, 122-127.
 - ¹² Véase, sobre todo, J. L. MELENDREAS GIMENO, "Monumento a Guzmán el Bueno, obra del escultor Aniceto Marinas", en *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 1229-1239.
 - ¹³ Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, 238-239; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, 147-148 y 153; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, 185-189.
 - ¹⁴ Véase, sobre todo, M. ESPIAU, *El monumento público en Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 24, 70 y 139-142.
 - ¹⁵ Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, pp. 143-147; E. SERRANO FATIGATI, 1911, 116 y 134-135; M. BRÚ ROMO, *La Academia Española de Bellas Artes de Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971, pp. 145-146; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, 44-52.
 - ¹⁶ Véase, sobre todo, C. QUEVEDO PESSANHA, *ob. cit.*, págs. 101-105.
 - ¹⁷ Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, pp. 317-330; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, pp. 147; M. BRÚ ROMO, *ob. cit.*, 165; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 133-143.
 - ¹⁸ Véase, sobre todo, J. FABRE, *Guia d'Escultures als carrers de Girona*, Girona, 1985, p. 41.
 - ¹⁹ Véase, sobre todo, J. SUBIRACHS, *ob. cit.* 1986, pp. 123 y 134; J. SUBIRACHS, *ob. cit.*, 1994, pp. 151.
 - ²⁰ Véase, sobre todo, D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, "El monumento al marqués de Laríos en Málaga y la problemática de la escultura decimonónica", *Boletín de Arte. Universidad de Málaga* n.º 1, 1980, pp. 179-188.
 - ²¹ Véase L. SAZATORNIL RUIZ, *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 1997, pp. 92-93.
 - ²² Véase: F. J. PORTELA SANDOVAL, "Julio González Pola y la escultura conmemorativa española en los albores del siglo XX", *El Museo de Pontevedra*, XXXIX, 1985, p. 274; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 266-270.
 - ²³ *El monumento público. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910*, Madrid, 1910, pp. 49-50. Sobre el monumento, véase, sobre todo: J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, 283-287; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, 120; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, 235-243.
 - ²⁴ Véase, sobre todo, E. INFIESTA COULLAUT-VALERA, *Guía para ver y sentir el monumento a Bécquer*, Biblioteca de Ediciones Andaluzas, Sevilla, 1981. También, entre otros, M. ESPIAU, 1993, pp. 221-222.
 - ²⁵ Véase, sobre todo, SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 292-297.
 - ²⁶ Citado por C. CHEVILLOT, "Le socle", en *La sculpture française au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986 (Cat. Exp.), p. 251.
 - ²⁷ *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 282-283 (en colaboración con M. FREIXA).
 - ²⁸ Véase, sobre todo, G. de BONA, G. DE: "Estatua de Trueba", *Euskalerraren Alde*, 1913, v. III, pp. 618-623. También: C. QUEVEDO PESSANHA, *ob. cit.*, pp. 125-127.
 - ²⁹ Véase, sobre todo, J. M. PARAJA, *La estatuaría en Asturias*, Gijón, 1966, p. 117; y J. URREA FERNÁNDEZ, *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1980, p. 149.
 - ³⁰ Véase, sobre todo, J. M. PARAJA, *ob. cit.*, p. 95..
 - ³¹ Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, pp. 151-152; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, pp. 116, 135 y 141; M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 53-60.
 - ³² Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, 291-313; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, p. 126; C. QUEVEDO PESSANHA, *ob. cit.*, pp. 230-232; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 244-251.
 - ³³ Véase, sobre todo, PORTELA SANDOVAL, *ob. cit.*, pp. 270-273

NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Ciudad Universitaria de Canto Blanco. 28049 MADRID). Teléf. 397 46 11

El **texto** de los trabajos deberá redactarse de forma definitiva, con una extensión máxima de 50 páginas y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada se escribirá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicados con su dirección postal y teléfono. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención. A continuación se añadirán dos resúmenes, en español y en inglés, con una extensión aproximada de 20 líneas que, a ser posible, distinga las motivaciones del artículo, el estado de la cuestión, la idea general, el método o las conclusiones que el autor considere convenientes para hacer comprensible su contenido.

Se presentará una copia en papel de formato DIN-A4 actualizada, que contenga todos los cambios o modificaciones que el autor hubiera realizado y **soporte informático**, preferentemente para PC en un programa estándar (Microsoft Word, WordPerfect). Para mayor seguridad los autores deberán entregar dos copias de cada fichero en el mismo disquete.

El **texto** se escribirá evitando la introducción de códigos de cualquier tipo (sangrados, tabuladores, cambios de letra, doble retorno de carro, etc.). Las tablas, cuadros, etc. se presentarán en hoja aparte.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto y con sus mismas características de escritura que el resto.

Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en versalita o minúsculas, con los títulos de los libros, los nombres de revistas y abreviaturas en latín en cursiva, y entrecomillando los artículos, comunicaciones a congresos, o capítulos de obras colectivas, cuidando que no falte ningún dato imprescindible.

Las **ilustraciones al texto**, tanto si son mapas, fotografías, planos o dibujos a línea, serán considerados a efectos de su identificación y rotulación como figuras y numerados correlativamente (Fig. 1, Fig. 2, etc.). El Consejo de redacción hace hincapié en la calidad de los originales que sean presentados como **ilustraciones**, prefiriendo fotografías en blanco y negro, o en color (13 x 18 cm. o mayor), diapositivas o transparencias en color, planos en papel vegetal o poliéster, todo ello bien contrastado, reservándose en todos los casos la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas las **figuras** irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes, haciendo constar en ellos: autor, obra, edificio, lugar de localización, cronología, o lo que el autor estime más oportuno.

El **Consejo de Redacción** se reserva el derecho de rechazar todos aquellos artículos que no se adapten estrictamente a las normas de presentación de originales.

Ejemplos de citas:

PEREDA ESPESO, F. "Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Velázquez de Cepeda", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol.VI. 1994. pp. 179-196.

DOMINGUEZ CASAS, R., *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, 1993.