

LA ESCULTURA PÚBLICA EN
LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA
*THE PUBLIC SCULPTURE IN
CONTEMPORARY LITERATURE*

MANUEL GARCÍA GUATAS*

Catedrático de Historia del Arte jubilado y Profesor Emérito.
Universidad de Zaragoza

Resumen. Las relaciones de los escritores con la escultura de su época han sido circunstanciales y menos frecuentes aún cuando se trata de monumentos escultóricos en espacios públicos. En este muestrario de referencias, citas y comentarios que he ido reuniendo desde diversas lecturas he pretendido ofrecer unos cuantos ejemplos de las claves con que los escritores han contemplado las esculturas en sus narraciones, como alegorías políticas y humorísticas incluso, desde una visión de críticos de arte a veces, o como protagonistas o testigos mudos del argumento de una historia de ficción.

Palabras claves. Escultura pública de los siglos XIX y XX, Baudelaire Pushkin, Joyce, Baroja, Foxá, Cortázar, Monterroso, Kapuscinski, Vila-Matas.

Abstract. The writers' relations with the sculpture of their time have been circumstantial and less frequent even though it's sculptural monuments in public spaces.

In this sample of references, quotations and comments that I have been gathering from various readings I have tried to offer a few examples of the keys with which writers have referred to sculptures in their narrations, as political and even humorous allegories, from a view of art critics sometimes, or as protagonists or mute witnesses of a work of fiction's plot.

Keywords. Public sculpture in the 19th and 20th centuries, Baudelaire, Pushkin, Joyce, Baroja, Foxá, Cortázar, Monterroso, Kapuscinski, Vila-Matas.

He abordado en esta investigación la escritura sobre esculturas y monumentos conmemorativos en espacios públicos que se han convertido en imágenes de un tiempo detenido, mientras que los escritores las han trasladado a un tiempo vivo y personal, sean como referencias reales o de ficción.

* Fundador y miembro del grupo consolidado de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con la aportación del FSE.

Hay que reconocer que los espacios literarios de la escultura pública, creados desde la ficción de estos escritores, resultan tan sugestivos o más que los reales de las ciudades, por la sensibilidad del autor y por su efecto en la imaginación de esos destinatarios inopinados que somos los lectores.

Este florilegio de veintiséis citas literarias comentadas sobre esculturas reales o imaginarias es el resultado decantado durante largo tiempo de múltiples lecturas, antiguas y recientes, casuales o buscadas detrás de un título alusivo.

Por supuesto que no deja de ser una colección incompleta y subjetiva, a veces de hallazgos inesperados. Es decir, que no tiene un propósito o guión predeterminado que vaya a desembocar en argumentos apodícticos que pretendan llevarnos a conclusiones literarias o artísticas determinadas en cada autor.

Sencillamente, me propuse seguir el interés que las esculturas en plazas, glorietas o jardines despertaron en la imaginación de los narradores, sus circunstancias personales y el lugar o misión que les otorgaron en sus relatos y poemas.

De entrada, y de un modo general, se puede decir que ha sido triple el uso que han hecho los escritores de las esculturas: como referencias ambientales para el argumento literario que desarrollan, como metáforas de una historia, colectiva o individual, que sucedió (en casi todas ellas con un aire de evocación de un tiempo pasado y de su liquidación), o como motivo de crítica irónica y hasta corrosiva de la afición de los gobernantes por erigir una estatua, bien para unirse a la oportunidad de una efeméride, o incluso para hacerle un homenaje en bronce a un personaje de la política o de la cultura.

Fue en el trascurso del siglo XIX cuando empezaron a llamar la atención los monumentos escultóricos porque eran una novedad en los principales espacios públicos de las capitales y sus solemnes inauguraciones se habían convertido en acontecimientos artísticos, culturales y sociales.

Pero hay que decir que no han sido los monumentos conmemorativos ni las estatuas sobre pedestales temas muy abordados por los escritores. Una temprana y brillante excepción fue, como es sabido, Charles BAUDELAIRE que le dedicó a la escultura un amplio artículo de entre los que escribió sobre el Salón de 1859. Desde una vibrante y hasta poética interpretación se refería con estos símiles a las estatuas en la calle:

[...] pues en las plazas públicas, en los ángulos de los cruces, personajes inmóviles, más grandes que aquellos que pasan a sus pies, cuentan en un lenguaje mudo las pomposas leyendas de la gloria, de la guerra, de la ciencia y del martirio. Unos muestran el cielo al que siempre han aspirado; otros señalan al suelo del que se han elevado. Agitan o contemplan lo que fue la pasión de su vida y que se han convertido en su emblema: un útil, una espada, un libro, una antorcha. Aun siendo el más des-



Fig. 1: A. Préault, *Clémence Isaura*, París, 1848.

preocupado de los hombres, el más desgraciado o el más vil, mendigo o banquero, el fantasma de piedra se apodera de usted durante unos minutos, y le ordena, en nombre del pasado, pensar en las cosas que no son de la tierra.

Eso es el papel divino de la escultura. (Baudelaire, 1996, p. 282).

Es a partir de la novela e incluso de algunas composiciones poéticas de ese siglo cuando van apareciendo, a veces entre líneas, estatuas y monumentos, en la mayoría de los casos por el simbolismo que conviene al argumento literario de unos o como referencias ambientales para otros.

Podemos empezar escogiendo a BALZAC con una de sus muchas pinceladas para plasmar la cambiante vitalidad de París alrededor de 1833, tomando como ejemplo una estatua cualquiera: *París, donde no hay nada nuevo, ni siquiera la estatua que se colocó ayer, en la que un pilluelo ha puesto ya su nombre.* (Balzac, 2002, p. 22). Anticipadora observación, por otra parte, de lo que ha sucedido con los *tags* de los graffiteros en muchos monumentos.

Pocos años antes lo había hecho el escritor y amigo de Baudelaire, Jules CHAMPFLEURY, con alusiones a nombres propios y mayor atención en su reflexión sobre la estatua de *Clémence Isaure* realizada por Auguste Préault en 1848 para el jardín de Luxemburgo, donde sigue formando parte de un conjunto de veinte esculturas dedicadas a personajes femeninos de la historia de Francia; en el caso de Clémence, por su condición de fundadora (legendaria) de los Juegos Florales de Toulouse [fig. 1].

Así comentaba Champfleury en un artículo de aquel año al autor de esta estatua desde un enfoque de crítica artística romántica:

Préault ha tenido trabajos, pero trabajos de encargo. El «encargo» es la muerte del arte. ¡Díganle a Balzac que haga una tragedia! Préault es un escultor que comprende la «gran máquina», le han dado un encargo en el Luxemburgo.

No he visto nunca damas de mármol tan afligidas como las que se pasean bajo los árboles del Luxemburgo. Pobres princesas y pobres heroínas a quienes ha dado la vida un dependiente de las Bellas Artes. La «Clémence Isaure» de Préault no podrá disfrutar del triunfo sobre sus rivales: las rivales no tienen ningún atractivo. (Lacambre, 1990, p. 136).¹

Parece como si la condición de encargos a los artistas por las instituciones del poder hubiera despojado a los ojos de los escritores a estas esculturas pú-

¹ Se incluye al final de esta publicación un artículo de Claude Pichois, *La amistad de Baudelaire y de Champfleury*, pp. 245-251. Eran ambos escritores y críticos de arte coetáneos y coincidían en los mismos intereses por temas artísticos como la pintura realista y la caricatura y por escultores como Préault.

blicas de la espontaneidad y libertad que poseían, según algunos, las estatuas pensadas para ser expuestas y competir por los galardones de un salón.

Fue a partir del romanticismo cuando, al confluir intereses y temas literarios, musicales y artísticos diversos en la sensibilidad y la estética de esta moda, se convirtió la escultura sobre pedestal en argumento y título de algunos escritos.

En 1837 publicaba Prosper MÉRIMÉE en la «Revue des Deux Mondes» una breve novela, *La Venus d'Ille*. Descendía el narrador por las laderas del Canigou acompañado por un guía que le informaba del descubrimiento de un «ídolo» al arrancar un olivar en el pueblecito de Ille-sur-la Têt. Se trataba de una venus en bronce con los ojos incrustados en blanco, la huella de un anillo en un dedo y esta inscripción en la peana «Cave amantem», cuyo significado intentan descifrar.

Su descubridor, que la había colocado en el jardín, comenta que esta estatua habría debido complacerse en hacer morir de desesperación a los amantes, pues hay en su rostro algo de ferocidad diabólica, que el narrador no ha acertado a plasmar después de muchas horas dibujándola sentado ante ella. Alphonse, el hijo del propietario, que va a contraer matrimonio, muestra al narrador el anillo de herencia familiar, en forma de dos serpientes entrelazadas, que lucirá en la boda. En un momento del baile, empieza a oprimirle el anillo y lo coloca en el dedo de la estatua. Cuando vaya a recogerlo, la estatua ha cerrado la mano y ya no puede arrancárselo. A la mañana siguiente de la noche de bodas, su cuerpo aparecía muerto en el lecho nupcial. Al volver en sí de un desvanecimiento, recuerda la esposa haber soñado que la estatua de Venus había traído en sus brazos el cuerpo de su esposo al lecho. Finalmente, la madre del hijo decide fundirla y hacer con ella una campana para la iglesia de Ille-sur-la Tête. Pero la pervivencia de la maldición hizo que las dos veces que sonó, se helaron las viñas del pueblo. (Mérimée, 1978, pp. 729-757).

El escritor Ángel GANIVET, testigo de la cultura simbolista, del malestar espiritual finisecular en Europa y en España y de su propia «estética del dolor», sabía interpretar también con buen criterio en otras páginas la misión de la escultura pública (fueran estatuas o bustos). Había escrito en Riga un drama místico en verso (estrenado con gran escándalo en Granada en marzo de 1899): *El escultor de su alma*, dividido en tres actos: «Fe. Amor. Muerte». La artificiosa ambientación del primero la ubicaba en la estancia subterránea de una torre de La Alhambra, con muchas estatuas bajo la débil luz de un candelero, donde se encuentra el escultor meditando en un largo soliloquio sobre la existencia humana. El desenlace, simbólico-religioso, del tercer acto (parecido al del *Don Juan Tenorio*) tiene como escena la petrificación del escultor en estatua, imagen de la muerte, pero símbolo a la vez de lo eterno, mientras extiende los brazos en gesto de ado-

ración hacia su hija Alma, una adolescente de quince años, fruto de su amor incestuoso, que se aparece también en forma de estatua de la Virgen, nimbada con aureola de santidad. (Ganivet, 1904).

El gran poeta y narrador Aleksandr PUSHKIN había publicado en 1833 (diez años después de una espantosa inundación del Neva, que tanto le había impresionado en su juventud) un extenso poema dedicado a San Petesburgo que tituló *El jinete de bronce*, en alusión a la estatua ecuestre de Pedro I el Grande, modelada por Étienne Falconet setenta y cinco años antes, erguida sobre un pedestal formado por una monumental roca. Evocaba, hacia el final del poema, con un colofón romántico, la efigie de aquel soberano, fundador de San Petesburgo, nueva capital de Rusia, «arquitecto de milagros», dominador de los mares del norte, de los reinos vecinos que se los disputaban y hasta del desbordado Neva, cabalgando sobre el destino individual de sus súbditos. Aunque también este «ídolo» (en expresión original del poeta) sería una velada prefiguración de su protector el zar Nicolás I. (Pushkin, 2001, pp. 65-67 y 85):

Pero ante él, volviéndole la espalda,
sobre su pedestal inamovible,
el brazo en alto ante el rebelde Neva,
está el jinete en su corcel de bronce.²

También detendrá su mirada sobre esta estatua y su entorno de la plaza del Almirantazgo Juan VALERA, novelista, prolífico escritor epistolar, diplomático y tío del escultor de monumentos literarios por antonomasia, Lorenzo Coullaut Valera. Siendo embajador en San Petesburgo, escribía en enero de 1857 a su amigo el también diplomático y crítico literario, Leopoldo Augusto de Cueto, una extensa carta dándole noticia de la vida cortesana en la capital de los zares y de la estatua ecuestre que iban a erigirle al zar Nicolás I, que —anticipaba— no podrá competir con la de Pedro el Grande, «obra maestra de Falconet». De seguido pasaba a describírsela por su belleza y grandeza del entorno urbano:

El gran civilizador de Rusia está a caballo sobre un peñasco inmenso de granito, la mirada y la diestra tendidas hacia el Neva; el traje, ruso; la postura, majestuosa y dominante, y el caballo, levantado de brazos y estrujando con los pies un culebrón

² Carmen BRAVO-VILLASANTE: *Biografía de Pushkin*. José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1985, pp. 203-204 y 215. Desde 1831 Pushkin estaba trabajando en los archivos de los zares para escribir la historia de Pedro el Grande. El zar Nicolás había leído el manuscrito del *El jinete de bronce*, del que censuró algunos términos y pasajes que tuvo que cambiar; al año siguiente de su edición nombrará al poeta gentilhomme de cámara.



Fig. 2: Columna con la estatua de Pedro IV, Lisboa, 1870.

de grueso calibre, que supongo yo que será la barbarie antigua de esta gente. Hay una inscripción que dice, en latín y en ruso: Petro primo Catherina Secunda, 1782. La inmensidad de la plaza del Almirantazgo, la anchura del río y la elevación de las casas y palacios, hace que la estatua no parezca tan colosal como es realmente.³ (Valera, 2002, pp. 376-377).

Son frecuentes las alusiones a obras artísticas contemporáneas en las novelas del también diplomático EÇA DE QUEIROZ, que incluyen hasta algún monumento público entonces de reciente construcción como la blanca columna clásica sobre la que se alzaba desde 1870 en el centro de la plaza de Rossio la estatua en bronce del rey Pedro IV. Una referencia del nuevo paisaje de Lisboa

³ Juan VALERA: *Correspondencia*. Vol. I (años 1847-1861). Edición de Leonardo Romero Tobar (dirección), Madrid, Castalia, 2002, pp. 376-377. En otra carta que le escribe Valera en marzo de aquel mismo año 1857, le comenta las mejores estatuas que ha visitado en el Museo del Ermitage, destacando aquellas que representan el mito de Psiquis y Cupido; después de las de Tenerani y Canova le cita la de Falconet, *Un Amor que impone silencio*, p. 451.

y del paseo en una ardiente noche de los primos Basilio y Luisa, enamorados adúlteros: *El aire era cálido, y en la noche oscura la columna de la estatua de don Pedro tenía el tono pálido de una vela de estearina gigantesca y apagada*. (Eça de Queiroz, 2008, p. 100) [fig. 2].

Bastantes décadas después y en otro espacio imaginativo bien distinto, James JOYCE convertía en el último capítulo del florilegio de cuentos, *Dublineses* (1914), la escena de la estatua ecuestre del rey Guillermo de Inglaterra, erigida en el centro de una plaza, en colofón alegórico-político de la lacerante sumisión de los irlandeses a la corona británica y de la «parálisis de la vida irlandesa», en palabras del escritor.

El viejo caballo que durante su existencia había estado dando vueltas a una noria, al engancharlo a un coche para dar un paseo por la ciudad, cuando pasa por delante de la estatua del monarca inglés empieza de pronto a dar vueltas a su alrededor como si de la noria se tratara.

—De la casa de sus antepasados —continuó Gabriel— salió, pues, el coche tirado por Johnny. Y todo iba de lo más bien hasta que Johnny vio la estatua de Guillermito: sea porque se enamorara del caballo de Guillermito el rey o porque se creyera que estaba de regreso a la fábrica, la cuestión es que empezó a darle vueltas a la estatua. (Joyce, 2002, pp. 234-235).

Entre escritores más recientes, las esculturas aparecen aludidas o comentadas en función de intereses narrativos coyunturales y muy diferentes.

El entierro del busto de bronce del último emperador austro-húngaro, Francisco José, en un pueblo del extremo oriental del imperio (en el ahora territorio polaco de Galitzia), feudo de su fiel conde Morstin, se convierte en el breve relato *El busto del Emperador* (1935) del escritor y fecundo articulista Joseph ROTH en una reflexión melancólica sobre un mundo que se había ido a pique con la desaparición tras la guerra de aquel vasto imperio austro-húngaro y de la pérdida, por consiguiente, de una patria común y multicultural para tantas gentes de la Europa central. Pero también, en unas exequias políticas premonitorias de lo que barruntaban en Europa. Así la recordará pocos años después desde el exilio brasileño su compatriota y amigo Stefan Zweig, uno de los muchos testigos que además de Roth tuvieron la oportunidad de salvarse del implacable espanto del nacionalsocialismo. (Roth, 2003).

Sobre los escultores españoles de los años de cambio de siglo había escrito Pío BAROJA finas observaciones con retranca. Recordará a Mateo Hernández en París, a Coullaut Valera, con el que solía discutir, y al malogrado Julio Antonio. Le tallaron o modelaron retratos de busto (posando con su peculiar gra-

vedad de cansancio vital) Victorio Macho, Sebastián Miranda, el salmantino González Macías o el aragonés Armando Ruiz, en 1952, etc.

Baroja demostró en varios pasajes de sus novelas una puntual sensibilidad por la escultura y los escultores. Por ejemplo, el protagonista de *Aurora roja* (1905), el rebelde ex seminarista Juan Alcázar, que había descubierto en París su nueva vocación de escultor, exclama ante sus hermanos: [...] *quería producir ese arte nuevo, exuberante, lleno de vida que ha modernizado la escultura en las manos de un genio francés y de un gran artista belga*. Ambos aludidos —Rodin y Meunier— en la cima de la gloria internacional y de la fama respectivamente.

Pero cuando comenta a algunos escultores lo hace por extenso con sus proverbiales frases sincopadas, como si fueran comentarios de tertulia, pasados a sus memorias. Del versátil Agustín Querol trazó este irónico retrato:

Creo que conocí a Querol cuando se colocó el frontón con estatuas que hay en el centro de la fachada de la Biblioteca Nacional. Allí arriba se instaló un andamio, sobre la portada y se celebró un lunch. Se hizo una fotografía de la gente que asistió a la ceremonia. En esa fotografía aparecía «Azorín» y Carlos del Río con sombrero de copa; Coullaut Valera y otros que no recuerdo. [... ...]

Antes o después de esta ceremonia, Querol me invitó varias veces a ir a su estudio, creo que estaba en el paseo del Cisne. El taller era grande y había siempre en él, para los visitantes, botellas de champagne y de distintos licores. [... ...]

Luego me chocó lo que se decía de Querol.

Y remataba con sarcasmo su retrato en estos tres párrafos:

Se afirmaba, yo no sé con qué motivos, que era como un empresario de su taller, que él no trabajaba y que no hacía más que la parte, como quien dice, de asuntos del exterior, el ir a las oficinas del Estado, el hablar con el Ministro o el Subsecretario y nada más.

Querol era hombre de buen aspecto, que vestía con elegancia, y a pesar de esto hablaba casi como un obrero. Sin embargo, debía tener mucho talento práctico.

Se decía que, de sus grupos escultóricos, el pintor Sala le hacía los bocetos; que después, tenía un escultor italiano al frente del taller, y otros dos o tres escultores a sus órdenes. El caso fue que, después de muerto Querol, siguió trabajando su taller siete u ocho años. (Baroja, 1945, pp. 291-294).

De Mateo Inurria escribía que *llegó a tener mucha fama, pero que a juzgar por los dos monumentos que tiene en Madrid, uno en Recoletos, del pintor Rosales, y otro en la calle Miguel Ángel, de Lope de Vega, ninguno de los dos es de un buen escultor, porque sus estatuas, además de ser de proporciones exageradas y falsas, no tienen tampoco ninguna expresión*.

Sobre Mariano Benlliure se ocuparon, por ejemplo, Gómez de la Serna y Azorín.

El prolífico y disperso Ramón GÓMEZ DE LA SERNA lo hizo en sus primeros escritos de juventud, cuando el escultor estaba ya en el pedestal de la fama por sus monumentos públicos y retratos (Gómez de la Serna, 1996, pp. 255-257):

El último ideal que nos ha apasionado ofreciéndonos con la dadivosidad conmovedora de una Frinés —que como Frinés⁴ se portan con nosotros las obras de arte— ha sido el cincelado de Agustina de Zaragoza por Mariano Benlliure. La magnífica mujer está sentida por un espíritu heroico que bien merecía otra estatua si no fuera incluida la suya en la de la heroína —insexuada como los símbolos y las figuras representativas y geniales— [... ...]

Benlliure lo posee todo: la clasificación suprema de los jurados, una crisálida en su inspiración y un vivero de sí mismo en la tierra donde surgen sus estatuas, sobre las que permanecerá en florido y verdeante su espíritu; figura ya en las Enciclopedias y hasta tiene antes de morir su mausoleo en el Panteón de hombres ilustres. [...]

Su monumento a Gayarre será su mausoleo.

Pero años antes había contemplado la estatua de Calderón de la Barca en la plaza de Santa Ana, ante el Teatro Español, sentado con su padre en el velador de una cervecería, donde se consolaba del batacazo político como diputado haciéndose esta reflexión:

Como un exceso de admiración calderoniana la estatua de Calderón emergía en medio de la plaza haciendo el llamamiento a que la vida es sueño; él tan puntilloso en cuestiones de honra, parecía dar complacientemente la enhorabuena a mi padre por su drama político. (Gómez de la Serna, 1974, vol. I, p. 286).

De refilón pasará Gómez de la Serna por la escultura dedicándole a un imaginario monumento ecuestre esta ocurrencia graciosa en su «Flor de Greguería»: *La estatua ecuestre no es buena si el caballo no le da una coz al que lee el discurso.*

AZORÍN es respecto de la escultura y del mismo Benlliure más lacónico y distante. En sus Memorias apuntó este escueto resumen del estilo del afamado escultor levantino:

No sé si Mariano Benlliure vive en estos días o es un coetáneo de Cellini o Donatello. De Cellini tiene el amor a lo precioso. Este amor ha dominado en la vida de Benlliure. El estudio de su hermano José —buen pintor— era un verdadero museo de cosas preciosas. Lo precioso atrae a los valencianos. Pero lo precioso es un peligro que el artista debe sortear con cuidado [... ...] (Azorín, 1998).

⁴ Frinés, o Friné, era el nombre de la hermosa modelo de Praxíteles, protagonista de una leyenda con la escultura de su taller, la Venus de Cnido, para la que habría posado.



Fig. 3: Publicación *La estatua*, de José Francés, 1923.

Con Benlliure —que ha querido llevar lo precioso a las obras grandes—, con Aparisi y con Castelar nos encontramos en un terreno resbaladizo por el que debemos caminar con pasos atentados.⁵

Hasta en la literatura de consumo para viajes y tiempos de espera, el asunto de la escultura en un jardín servirá de título y desenlace a una novela corta, *La estatua*, publicada en 1923 por el prolífico cronista, crítico de arte y editor José FRANCÉS (pseudónimo de Silvio Lago) [fig. 3].

La expresionista y hasta salaz historia de mendigos y ciegos acaba con la pareja de enamorados, también ciegos y errantes, visitando en la noche la estatua de mármol de una venus para la que ella, Marcela, había servido de modelo y amante del escultor cuando era joven, atractiva y vidente. José Francés aderezó el tema con su vasto repertorio de conocimientos sobre la escultura pública:

⁵ AZORÍN: *Obras escogidas* III. Espasa Calpe, Madrid, 1998. (Corresponden estas citas a sus Memorias, editadas en 1941).



Fig. 4: A. Marinas: *Eloy Gonzalo (El héroe de Cascorro)*, Madrid, 1902.

En la ciudad donde nació Marcela había una estatua. Era una Venus de mármol que se inclinaba sobre un tazón de una fontana. Y todo esto en el fondo de una plazuela, en medio de unos jardines. Marcela había sido la modelo y la amante del escultor. El había inmortalizado el cuerpo núbil, el rostro sereno y gracioso que ahora la luna veía acribillado y deforme. La estatua fue adquirida por suscripción pública y erguida en aquel lugar propicio y recóndito que conocían los niños y los novios. Más de una vez acudió Marcela a contemplarse y hacerse contemplar frente a la estatua que tan fielmente reproducía la silueta pura y sensual de su cuerpo.

Hasta una noche de verano, plácida como ésta, de ahora, un poco ebria de alcohol y de juventud, fue al jardín con unos cuantos artistas y, completamente desnuda, dentro de la taza de piedra, retó a la estatua. Los artistas que habían empezado por reír, callaron de súbito. Marcela, también. El surtidor se rompía al chocar con el cuerpo cálido que la luna blanqueaba y daba la misma serenidad estatuaria de la Venus. (Francés, 1923, sin paginar).

Son varias y recurrentes las referencias y comentarios que el poeta, con doble título nobiliario, falangista de primera hora y diplomático, Agustín de FOXÁ, dedica en su novela *Madrid, de corte a checa* a los monumentos con estatuas en las convulsas vísperas de la guerra civil. Algunas con descripciones premonitorias de la tragedia, como la del día de la proclamación de la República:

Un grupo de obreros arrastraba con una cadena sobre los adoquines que daban chispas de pedernal, la enorme cabeza en bronce del caballo de Felipe III. Se veía su

crin alborotada, el ojo hueco y el morro verdozo. La gente gritaba en la plaza Mayor. Sólo quedaba el pedestal de la estatua manchado por los cascotes de yeso. (Foxá, 1938, pp. 827-28).

O esta otra evocación a los pies de la estatua del héroe más popular de la guerra de Cuba, el soldado Eloy Gonzalo, en la plaza entonces del Rastro, a continuación de explicar cómo se había creado el himno de la Falange:

Allí buscaba los domingos entre tronchas de berza y peladuras de naranja, caídos al pie de la estatua del héroe de Cascorro, con su lata de bronce, caminando hacia unos cielos morados de cipreses. (Foxá, 1938, pp. 929-930) [fig. 4].

Pero a través de la sucesión de bronce heroicos en estas y otras citas se percibe un aura de final de una época, una especie de «melancolía de desaparecer» (como titulará Foxá poco después uno de sus más líricos poemas) y de nostalgias en sus pasos y paseos por el paisaje urbano de su ciudad, jalonado por estatuas en plazas y plazoletas.

Por el contrario, para ORTEGA Y GASSET la contemplación de estatuas y bustos aliviará su soledad de exilado, paseante pensante, por París, durante los años de la guerra civil, que compartió, entre otros intelectuales y escritores, con los escultores su amigo Sebastián Miranda y Victorio Macho.

Mientras deambulaba, dialogaba en soliloquios con algunos personajes escultóricos, que esperaba tener tiempo para publicar algún día y para los que ya anticipaba un título: «Conversaciones con estatuas» (Ortega, 1962, p. 135):

Estos meses pasados, empujando mi soledad por las calles de París, caía en la cuenta de que yo no conocía en verdad a nadie de la gran ciudad, salvo las estatuas.

Algunas de éstas, en cambio, son viejas amistades, antiguas incitaciones o perennes maestros de mi intimidad. Y como no tenía con quien hablar, he conversado con ellas sobre grandes temas humanos. No sé si algún día saldrán a la luz estas Conversaciones con estatuas, que han dulcificado una etapa dolorosa y estéril de mi vida. En ellas se razona con el marqués de Condorcet, que está en el quai Conti, sobre la peligrosa idea del progreso. Con el pequeño busto de Comte que hay en su departamento de la rue Monsieur-le-Prince he hablado sobre el *pouvoir spirituel*, insuficientemente ejercido por mandarines literarios y por una Universidad que ha quedado por completo excéntrica a la efectiva vida de las naciones. Al propio tiempo, he tenido el honor de recibir el encargo de un enérgico mensaje que ese busto dirige a otro, al grande, erigido en la plaza de la Sorbonne, y que es el busto del falso Comte, del oficial, del de Littré. [...] ⁶ [fig. 5].

⁶ José ORTEGA Y GASSET: *La rebelión de las masas*. Obras completas, tomo IV (1929-1933), 5.^a edición. Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 135. (La cita está tomada del «Prólogo para franceses», redactado en Holanda, en mayo de 1937). Auguste Comte



Fig. 5: A. Injalbert, *Auguste Comte*,
París, 1899-1902.

Hace algunos años, tituló Luis GOYTISOLO *Estatua con palomas* una novela autobiográfica en clave alegórica, desarrollada a modo de un friso de historias de familias catalanas y gentes de la Barcelona de los sesenta, entreverados sus nombres con otros de la mitología y de la Roma de los césares, como Tácito o Trajano. Pero, aparte del título y de la visita furtiva al principio del relato de dos adolescentes al estudio abandonado de un escultor, donde descubren en maquetas y revistas para modelos el contenido erótico del desnudo femenino,

(1719-1857) fue un filósofo, creador de la corriente de pensamiento del positivismo e impulsor de la sociología. En su monumento de la plaza parisina de la Sorbona se le representa de busto sobre un estípite y a ambos lados, las estatuas, de cuerpo entero, de una alegoría de «la religión de la humanidad» en la figura de su joven amiga Clotilde de Vaux con un niño sobre el brazo y una palma, que habría inspirado al filósofo uno de sus libros, y al otro, la de un obrero, de garbo clásico, sentado, acodado sobre un libro, instruyéndose. Emile Littré, que nombra Ortega al final de la cita, fue discípulo de Comte y editor de sus obras.

tan solo un epígrafe que lleva como subtítulo: *Fragmento. Comunmente denominado «La Columna Trajana»* (sin más continuidad en el relato) y esta explicación al final de la novela se refieren no a una estatua, sino a esta monumental columna esculpida:

Años atrás tendía a entender la historia del mundo a imagen y semejanza de la Columna Trajana, y mis libros tenían algo en común con esa serie de relieves que se suceden formando una espiral sin principio ni fin.

Una alegoría —la de Goytisoló— sobre la identidad del individuo que pretende mostrar como un fragmento o secuencia particular más del eterno engranaje de los seres humanos y de sus obras (literarias en este ejemplo). Es decir la columna representa lo permanente y realmente significativo de la historia, mientras que las palomas sobre una estatua serían lo anecdótico de un lugar de paso para posarse y defecar, añadido ahora. (Goytisoló, 1993, pp. 51, 235 y 315).

Vida literaria prodigiosa dio Carmen MARTÍN GAITE a la gigantesca estatua de la Libertad en la isla eponímica frente a la entrada del puerto de Nueva York en su peculiar versión del famoso cuento, *Caperucita en Manhattan*. Sirve de cobijo durante el día para una misteriosa mendiga, Miss Lunatic, que por las noches recorre las calles hablando con solitarios, emigrantes y vendedores ambulantes.

En una ocasión, al salir del metro en Central Park y dejar *a sus espaldas una plaza con la estatua de Colón en medio*, camina con Sara Allen (Caperucita) y entre otros secretos le confiesa que había sido la musa de la estatua de la Libertad y descubre la niña que se trata de la señora Bartholdi, la madre del escultor, que había posado como modelo para la maqueta de *la estatua de metal verdoso con su corona de pinchos y su antorcha en la mano* [...] que *había saludado de lejos a millones de emigrantes solitarios, avivando sus sueños de esperanza. Pero ahora no la tenía lejos, sino al lado, sonreía y le estaba besando a ella la mano*. Concluye la autora este cuento con la huida de Sara Allen a través de un paso subacuático hacia el interior de la estatua. (Martín Gaité, 1991, pp. 138 y 140).

La siciliana Natalia GINZBURG ya había entendido la escultura en un espacio público como referencia protectora, aunque con otra dimensión y motivo narrativo. En el relato *Así fue* (1947) convertía en pasajera alusión alegórica la estatua de una maciza figura femenina —a modo de una moderna diosa Ceres— en el centro de una plaza por la que pasan la protagonista, desorientada por el fracasado matrimonio, y su amigo que en ese instante sopesa la oportunidad de ser su amante (Ginzburg, 2002, pp. 64 y 65):

En medio de la plaza había una mujer gorda de bronce con un haz de espigas, y nos sentamos allí, bajo su pedestal de piedra.

Unos párrafos más adelante, vuelven de nuevo a la plaza al terminar tan propicio paseo para ser amantes bajo la exuberante efigie mitológica de esta diosa protectora y hasta doméstica:

Fuimos a la plaza y bajamos callados por una callejuela y me volví a mirar la mujer de las espigas que se levantaba con sus tetas de bronce con un aspecto vívido y claro. Pensé que la recordaría, y recordaría aquel día cuando quizá Augusto y yo nos hubiéramos convertido en amantes.

El malogrado novelista aragonés Jesús MONCADA tituló una de sus últimas obras *La galería de estatuas* (1993). Comienza esta historia novelada en la Zaragoza de 1939 (en la ficción, «la inmortal Torrelloba») con el convencional e irónico acto de dedicación de un busto al general vencedor:

En el discurso que pronunció con motivo de la inauguración de un busto de bronce del general Franco, el gobernador civil de la provincia —guerrera blanca, camisa azul, gesticulación mussoliniana—, flanqueado por jerarquías militares, políticas y religiosas, evocó en media docena de ocasiones la imagen del sol naciente para aludir a la gloriosa venida al mundo del salvador de la patria, y siempre que lo hizo señaló, indefectiblemente, con su brazo hacia el oeste. (Moncada, 1993, p. 9).

Entre los escritores hispanoamericanos, Julio CORTÁZAR trata con parecido sarcasmo en su transgresora novela: *62. Modelo para armar* el encargo a un escultor —un tal Marrast— por el ayuntamiento del pueblo de Arcueil de dedicar una estatua con su pedestal al caudillo galo Vercingétorix, tallados en «piedra de hule», importada de Inglaterra. Concluía la pomposa inauguración de la estatua con esta retahíla de comentarios por el chasco que ha provocado entre el público la contemplación al descorrer el plástico verde que la cubría tan extraña escultura, a los sonos de la banda municipal. (Cortázar, 1996, pp. 265-267):

[... ...] pero no tiene la espada ni el escudo/es un Picasso/ ¿dónde está la cabeza?/ parece un pulpo/ dis donc, ce type-là se fout de nos gueules/¿eso ahí arriba es un baúl?/ la mano derecha la tiene puesta en el culo/no es el culo, es la Galia/ qué enseñanza para los niños/ya no hay religión/prometieron limonada y banderitas/ça alors/ahora comprendo a Julio César/no hay que exagerar, eran otros tiempos/pensar que Malraux tolera esto/¿está desnudo o eso que tiene ahí abajo qué es?/pobre Francia/yo vine porque recibí esta invitación en cartulina celeste tan distinguida, pero te juro por lo más sacrosanto que si me llevo a sospechar.

—Pero tía es el arte moderno —dijo Lila.

—No me vengas con futurismos —dijo la señora de Cinamono—. El arte es la belleza y se acabó. Usted no me contradecirá, joven [...] Usted y sus compinches ya se sabe que son carne y uña con el autor de ese espanto, para qué habré venido, Dios mío.

Pero a pesar del fiasco de tan estrambótica estatua con el pedestal sobre la cabeza, la fiesta seguirá con el convencional protocolo municipal del escultor *rodeado de ediles que disimularían con un banquete las ganas que debían tener de partirle la cabeza [...]*

Real es la evocación que en un artículo de prensa hacía VARGAS LLOSA del elegante parque Salazar de su adolescencia limeña, espacio de enamoradizos encuentros, citas y paseos alrededor del monolito (de rústicos sillares, rematado por una cabeza de cóndor) erigido al aviador peruano, Alfredo Salazar, que dará nombre a ese lugar por el acto heroico, en septiembre de 1937, de haber evitado con su abnegada acción, que le costó la vida, un accidente al público asistente a una concentración política. Pero aquel suceso histórico solo de pasada podía encajarlo en el relato de esta evocación de las horas de aquella lejana juventud dando vueltas alrededor de este sencillo monumento:

El Parque Salazar era el sitio más bonito de Miraflores, y tal vez de Lima. Allí terminaba la ciudad, en un acantilado cortado a pico, y golpeado por las olas. Ese ruido y el de la resaca, arrastrando las piedras, en aquella profundidad que iban ganando las sombras mientras dábamos vueltas al Parque cuyo ombligo era la estatua en memoria de un aviador —el teniente Salazar Southwell— servía de música de fondo a las conversaciones, y era un murmullo acariciador, repetitivo, cuya monotonía nunca fatigaba.⁷

En una de las últimas novelas del aragonés Javier TOMELO, *La mirada de la muñeca hinchable* (2003), las estatuas en plazas y jardines son el primer paisaje de soledad por el que deambula habitualmente el protagonista. Todas ellas, dedicadas a militares de diversa graduación, con irónicos pensamientos del paseante solitario sobre las vanaglorias de los valores castrenses que terminan por ser sepultados en el anonimato:

Me apeo en la Glorieta del general Pardiez, cruzo la verja del parque [... ...] La estatua de bronce del general Pardiez me sonríe a lo lejos. No sé, por cierto, quién fue ese hombre. Sobre la cabeza del viejo guerrero acaba de posarse una paloma blanca [... ...], después salgo del parque por la Puerta Este, sigo por la calle del teniente Robles y llego a la plaza del general Urculo, que conserva un poco de tierra, unas cuantas flores y algunos árboles que apenas dan sombra.

En el centro se levanta la estatua ecuestre del general alzado sobre los estribos y con el sable en la mano derecha. Como el general Pardiez, no se cansa de estar siempre en la misma postura. Hace años estuve en esta plaza con mi padre. Nos sentamos en este mismo banco y mi padre estuvo un buen rato sin apartar los ojos de los testículos del caballo.

Cuando paso por delante del general me pongo firmes con los brazos pegados a los costados, las manos semicerradas y la barbilla ligeramente levantada, tal como enseña-

7 Mario VARGAS LLOSA, «El Parque Salazar», *El País*, 14-V-2000.

ron en la mili. Tampoco sé quién fue ese general Urculo ni cuáles fueron sus victorias, así que me gustaría que alguien me explicase qué es lo que hizo mientras estuvo vivo.

[... ..] y cuando llego a la plaza de la Revolución [donde acababa de narrar una manifestación de ferroviarios cantando la Internacional] doy un par de vueltas alrededor del monumento al Ángel Caído. Me parece sospechoso que el Ayuntamiento se haya gastado un pastón en levantar un monumento al diablo. Algún día tendremos que despejar este misterio. (Tomeo, 2003, pp. 13-15).

Pero ha sido el escritor guatemalteco Augusto MONTERROSO quien en un brevísimo cuento —como todos los suyos— de no más de cuatro aquilatadas frases, ha dejado plasmados con silenciosa ironía el concepto y finalidad del monumento público en las conmemoraciones al uso.

Lo tituló: «La Oveja Negra» y lo inmortalizó así:

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja Negra.

Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura. (Monterroso, 2000, p. 25).

Aguda y contundente reflexión sobre la inutilidad de erigir monumentos a personajes heterodoxos, integrados después por su celebridad o martirio en el sistema, y sobre lo convencional y enfático de los impulsos conmemorativos de las autoridades que los promueven y las gregarias emociones de los ciudadanos que los reciben.

Es obvio que cuanto más se han identificado las estatuas públicas con el poder en la efígie de un tirano, más expuestas han quedado a los avatares políticos radicales que puedan sucederse. Lo hemos contemplado no hace muchos lustros con la caída de los regímenes comunistas, que han conllevado al mismo tiempo de su caída, el derribo inmediato de las estatuas de Lenin, Stalin o Ceaucescu.

Sin embargo, unos cuantos años antes, el escritor polaco Ryszard KAPUSCINSKI (Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 2003), había recogido en sus crónicas periodísticas sobre aquel Irán del derrocado sha Reza Pahlevi, una entrevista con un veterano derribador de las estatuas del último emperador persa y de las de su padre.

Ante la pregunta de un periodista iraní a este «tiraestatuas» por el gran número de monumentos que el sha había mandado erigirle desde comienzos de los años cincuenta, hacía recuento de esta guisa:

— Se puede decir que no dábamos abasto. Destruíamos una estatua, él levantaba tres; destruíamos tres, él levantaba diez. No se veía el final de todo aquello.

A continuación explicaba los medios tan elementales que utilizaban y los cálculos previos que hacían clandestinamente para el derribo de una estatua sin que se produjeran accidentes:

— ¿Debo comprender que tenáis cuerdas especiales para ese menester?

— ¡¿Cómo si no?! Teníamos unas cuerdas de sisal fortísimas que guardábamos en el mercado, en el tenderete de un vendedor amigo. No se podía bromear con estas cosas; si la policía nos hubiese descubierto, habríamos acabado en el paredón. [... ...] Destruir un monumento no es tarea fácil; hace falta para ello profesionalidad y práctica. Hay que saber de qué material está hecho, qué peso tiene, cuál es su altura, si está soldado en todos los bordes o si las juntas son de cemento; en qué sitio atar la cuerda, hacia dónde inclinar la estatua y, finalmente, cómo destruirla.

— Debíais de dedicar mucho tiempo a estas averiguaciones.

— ¡Muchísimo! Ya sabe usted que en los tres últimos años el sha se hacía construir cada vez más monumentos. En todas partes: en las plazas, en las calles, en las estaciones, al borde de los caminos... (Kapuscinski, 2004, pp. 38-42).

Pero, por supuesto, ni con esta sucinta reseña de citas literarias se ha puesto punto final a la historia de las efigies de los dictadores ya citados, ni a los monumentos en vida, de cuerpo entero o de busto, de recientes políticos marcados por la corrupción, alzados, por tanto, sobre el pedestal de sus propios excrementos, como tan expresivamente lo plasmaba el dibujante Andrés Rábago (El Roto) en la viñeta de *El País* (20-09-2014).

A la vista de esta reflexión y de la contemplación en nuestra época de tantas banalidades escultóricas que han sustituido en rincones urbanos los monumentos conmemorativos, deberían los promotores culturales y los responsables políticos detenerse a pensar un instante antes de erigir otra nueva estatua en aquel aforismo o sentencia duchampiana, puesta en boca de Picabia: «Antes que hacer cualquier cosa vale más no hacer nada».

Pero esta historia de las estatuas puestas en lugares públicos con pretensión de permanente conmemoración ha llegado a su conclusión sin manifestos culturales ni aspavientos políticos a partir de los años sesenta del pasado siglo cuando en la creación artística fueron introduciéndose conceptos como la idea de lo provisional y efímero, de las relaciones entre la forma y la memoria histórica, y técnicas tan renovadoras para expresarlas como el *happening*, la *performance*, el *environment art* y las inimaginables instalaciones multimedia que han salido de las galerías a los espacios públicos —es decir, al terreno propio de los medios de comunicación—, siempre con una conciencia de pasajera durabilidad.

Desde el pasado medio siglo hasta el presente las ediciones de las documenta de Kassel siguen señalando los nuevos rumbos del arte. Un ejemplo bien elocuente de la relación del escritor, en este caso Enrique VILA-MATAS, con las creaciones —llamémoslas— escultóricas actuales, será su intervención en la reciente trece edición en 2012 [fig. 6].

Trasladará a una novela, *Kassel no invita a la lógica*, o «reportaje novelado», como la define a lo largo de la misma (Vila-Matas, 2014, pp. 139-141, 243-245 *et passim*) su experiencia de choque con el arte actual y consigo mismo de *performer* viviente, invitado como *writer in residence* escribiendo durante una semana ante los clientes en un restaurante chino de las afueras de Kassel.

Entre las instalaciones-performance que le sedujeron, se encontraba en un recodo del parque Karlsaue la de Pierre Huyghe *Untilled* (Sin cultivar). De los varios objetos y seres vivientes que la formaban, como dos perros deambulando, uno de ellos, blanco y esbelto, con una pata teñida de rosa, y abejas revoloteando desde un panel incrustado en la cara de una estatua femenina desnuda sobre un zócalo, el núcleo significante de esta instalación eran un basurero, para la producción de humus, que con su permanente olor apartaba a los visitantes, y cerca del mismo, *la estatua de una mujer recostada en pedestal; la cabeza de esa estatua estaba llena de abejas —vivas, reales— zumbando en un gran panel. La estatua formaba parte del estercolero, y viceversa* (Vila-Matas, 2014, p. 140).⁸

Una metáfora —anticipaba unas líneas antes— de *la fatiga mortal de Occidente y sobre otras consecuencias demoledoras que percibíamos que recorrían el continente*.

Y resumía la instalación de Huyghe afirmando de modo concluyente: *Nunca he visto mejor expuesta poéticamente, con un sentido del horror y de la elegancia especialísimos la idea de la belleza clásica tan ligada siempre al arte. Pero vuelve sobre ella para añadir que le quedaba el recuerdo de la extraña armonía entre lo animado y lo inanimado* (Vila-Matas, p. 243).

Páginas más adelante, se despedía de la obra de Huyghe con esta concluyente valoración personal: *Y al poco rato llegué a la conclusión de que toda la intervención de Huyghe era una especie de genial síntesis de lo que ha sido aquella Documenta*. (Vila-Matas, p. 257).

Como colofón a estos paseos por Kassel, entre performances e instalaciones, reconocía el escritor que *había quedado claro para mí que arte y memoria histórica eran inseparables* (Vila-Matas, p. 152).

⁸ *DOCUMENTA (13). Catalog. 3/3. The Guidebook*, Ostfindern, Hatje Cantz, 2012. La obra de Pierre Huyghe en pp. 262-263.



Fig. 6: P. Huyghe, *Untitled (Sin cultivar)*, Kassel, 2012. Foto Nils Klinger.

Podemos reconocer que esta última reflexión se puede aplicar también a la presencia de la escultura desde hace doscientos años en espacios públicos, resultado de múltiples memorias históricas, contemplada ahora a través de las experiencias de escritores como las reunidas en esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN (1998), *Obras escogidas III*, Madrid, Espasa Calpe.
- BALZAC, Honoré de (2002), *Ferragus*, Barcelona, Editorial Minúscula.
- BAUDELAIRE, Charles (1996), *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.
- BAROJA, Pío (1945), *Desde la última vuelta del camino. Galería de tipos de la época*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CORTÁZAR, Julio (1996), *62. Modelo para armar*, Madrid, Alfaguara.
- EÇA DE QUEIROZ, José María (2008), *El primo Basilio*, Madrid, Alianza Editorial.
- FOXÁ, Agustín de (1938), *Madrid, de corte a checa*, San Sebastián.
- FRANCÉS, José (1923), *La estatua*, Madrid, La Novela Corta.
- GANIVET, Ángel (1904), *El escultor de su alma*, prólogo de Francisco Seco de Lucena. Edición facsímil, estudio preliminar por M.^a Carmen Díaz de Alda Heikkilä, Universidad de Granada, 1999.
- GINZBURG, Natalia (2002), *Sagitario*, Madrid, Espasa Narrativa.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996), *Obras completas I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Círculo de lectores. Idem (1974), *Automoribundia (1888-1948)*, Madrid, ediciones Guadarrama.
- GOYTISOLO, Luis (1993), *Estatua con palomas*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- JOYCE, James (2002), *Dublineses*, Madrid, ediciones El País, Clásicos del siglo XX.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2004) *El Sha o la desmesura del poder*, Barcelona, Anagrama.
- LACAMBRE, Geneviève y Jean (1990), *Champfleury. Su mirada y la de Baudelaire*, Madrid, Visor.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1991), *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela.
- MÉRIMÉE, Prosper (1978), «La Venus d'Ille», en *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, París, Gallimard.
- MONCADA, Jesús (1993), *La galería de las estatuas*, Barcelona, Anagrama.
- MONTERROSO, Augusto (2000), *La Oveja Negra y demás fábulas*, Barcelona, Suma de Letras.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962), «Prólogo para franceses», en *La rebelión de las masas*, Madrid, Revista de Occidente.
- PUSHKIN, Alexandr (2001), *El jinete de bronce*. Edición bilingüe, estudio preliminar y notas de Eduardo Alonso Luengo, Madrid, Ediciones Hiperión.
- ROTH, Joseph (2003), *El busto del emperador*, Barcelona, Cuadernos del Acentilado.
- TOMEIO, Javier (2003), *La mirada de la muñeca hinchable*, Barcelona, Anagrama.
- VALERA, Juan (2002), *Correspondencia*, vol. I (años 1847-1861), Madrid, Castalia.
- VILA-MATAS, Enrique (2014), *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Seix Barral.