

LA MATERIA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN VISUAL DE LAS MUJERES EN LA ESCULTURA CONMEMORATIVA HACIA 1900*

Álvaro Molina

Universidad Autónoma de Madrid

Introducción.

Esta comunicación tiene como finalidad abordar la construcción, representación e interpretación de la imagen visual de las mujeres en la escultura conmemorativa hacia 1900, momento importante de su evolución, tanto por la renovación tipológica, estilística y formal de muchos de sus elementos, como por el nuevo lenguaje conceptual y simbólico que adquirió la utilización de los materiales con la representación de los objetos y, en el caso que aquí estudiamos, la definición de conceptos de género en la aplicación de cuerpos y valores masculinos y femeninos. Las imágenes producidas en estos monumentos tenían una finalidad de utilidad pública, de educación y exaltación de la Patria en las figuras más sobresalientes de su historia. Pero además, estas imágenes hacen posible estudiar el interés del momento en la correcta elaboración de una imagen visual de las mujeres que sirviera de modelo educativo a los espectadores de la vía pública.

El valor educativo del monumento público.

Una de las grandes preocupaciones de la sociedad de la Restauración fue la cuestión moral¹. Manuel Sales y Ferrer *-el Padre de la sociología en España-* delimitaba en 1907 la relación de la moral entre el individuo y la sociedad. Para Sales, la perfección del individuo estaba en su mayor grado de integración social, de modo que éste era:

"Tanto más moral cuanto más social, cuanto más íntimamente se haya apropiado el sistema de valores aceptados por todos, de modo que su juicio privado coincida con el juicio público y sus actos obtengan la aprobación y el aplauso de sus semejantes" ².

Dicha "aprobación y aplauso de sus semejantes" está presente en todas las figuras que fueron conmemoradas en el siglo XIX y la cuestión moral se manifestaba, de una u otra forma, en todas ellas. Ya en 1882, con motivo del discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando del escultor Jerónimo Suñol, el Marqués de Valmar le daba la bienvenida al tiempo que reconocía que:

"La sociedad actual abriga espíritu y necesidades morales que son peculiares a su esencia y a su vida. El arte no puede prescindir de ellos (...) y la expresión moral es el más seguro camino y el verdadero fin de la escultura moderna" ³.

En este mismo sentido, el escultor Miguel Blay defendía el valor pedagógico de los monumentos como:

"[el] empeño educador más noble y elevado a medida que la historia se amplía, las ciencias progresan, las sociedades se transforman (...) y el hombre siente la necesidad de fijar en mármoles y bronces las páginas inmortales de sus grandes hazañas y de sus ilustres figuras" ⁴.

Estos valores, que funcionaban como una apropiación colectiva de la imposición ideológica del momento, se transmitían a través de las ilustres figuras de la Historia de España⁵. Al margen de la exaltación de estos valores nacionales, podemos encontrar una delimitación de otras virtudes ejemplares en función de la circunstancia sexual de hombres y mujeres. En la sociedad burguesa de finales del siglo XIX se acusó la polaridad entre lo masculino y lo femenino. El retorno de las mujeres al espacio privado del hogar, significó su reclusión al tiempo que se las ensalzaba, en función de sus cualidades físicas y su capacidad para consolidar lo doméstico y lo familiar, ideales que definieron una construcción cultural de la identidad femenina vinculada a la debilidad, la belleza, la pasividad y el mundo de los sentimientos, delimitando unas funciones, actitudes y papeles en su comportamiento⁶.

Un ejemplo concreto del valor educativo del monumento con relación a las mujeres lo ponía de manifiesto Max Nordau, crítico alemán, en la ciudad de París hacia 1897, hablando del monumento elevado a Guy de Maupassant, del escultor Carlos Veret, compuesto por una dama leyendo y el busto del escritor detrás, en un elegante parque⁷ :

"Ha representado un sofá semicircular donde, entre almohadones colocados en artístico desorden, se halla recostada una joven dama pensativa (...) tiene un libro, una novela en su mano izquierda, caída al descuido del ensueño (...) [En ese parque] las damas de tres a cinco años aprenden a lucir sus vestidos de corte rusos y sus lazos y joyas; allí, estas parisiencitas se acostumbran a mirarse mutuamente, a comparar sus vestidos, a medirse como rivales (...) Pues bien, a estas niñas enseguida ha de llamarles la atención el nuevo monumento: la hermosa dama de mármol forzosamente les ha de causar impresión, y en su actitud aprenderán para siempre la manera de sentarse con cierto abandono, la manera de dar vuelo al vestido una vez sentadas, y la manera de lucir bajo el vestido las chinelitas y las medias de seda caladas. Su imaginación infantil tendrá ya un fin, un ideal" ⁸.

Estas líneas sirven como ejemplo ilustrativo de la importancia que podía llegar a tener la representación de valores y conductas adecuadas en el ámbito de la escultura pública, por ello, el monumento funcionaba como un medio -más que un fin en sí mismo- de propaganda ideológica, mostrando las virtudes que hombres y mujeres -por separado- debían poseer en la sociedad.

Apariencia y significado en la representación visual del cuerpo.

A lo largo de la historia, todas las corrientes artísticas han definido y limitado modelos idealizados de belleza masculina y femenina. En el momento que nos ocupa, la apariencia masculina y femenina de los cuerpos responde igualmente a una serie de cánones y caracteres definidos en otros periodos anteriores. Pese a que nuestro interés reside en el estudio de la construcción visual de las imágenes de las mujeres, es interesante ver las diferencias y antítesis que se producen en la elaboración de los cuerpos de cada sexo.

En los casos masculinos, se reutiliza una imagen idealizada basada en su fortaleza física: musculatura desarrollada, apariencia juvenil y rebosante de salud y vitalidad. Así mismo, transmite cualidades psicológicas en conveniencia con su apariencia física, mostrando energía, fuerza de voluntad, entereza y dominio de la razón sobre sí mismo. Todos estos caracteres atribuibles como viriles⁹ (*como mal suponían entonces*) responden, en el fondo, a imágenes pertenecientes a la más absoluta tradición.

El monumento al Doctor Robert¹⁰ (*1904-1910, Barcelona*) de Josep Llimona, aparte de ser un ejemplo notable de escultura pública modernista, nos ofrece modelos de hombres y mujeres, exaltando la "*epopeya de un pueblo*" a partir de héroes anónimos. La apariencia masculina viene representada en la figura del campesino (Figura I). Éste, con el torso desnudo -*mostrando así su fortaleza física*-, sombrero en la cabeza y con una hoz en la mano, trabaja agachado en sus labores, no muestra cansancio, sino constancia. Las peculiaridades que presentan figuras como éstas reúnen cualidades que entonces se representaban como exclusivamente masculinas. La actitud activa de este campesino se da igualmente en otros modelos viriles presentes en la escultura conmemorativa. Uno de ellos es el héroe militar -*el Cabo Noval (1912, Madrid), por ejemplo, de Mariano Benlliure, avanza firme y aplastante, imparable hasta la muerte, si es preciso, en la defensa de su patria (Figura II)*-. El gesto serio, decidido, locuaz y tenaz de Emilio Castelar (*1908, Madrid*), del mismo autor, potencia la figura del político consagrado en las artes de la retórica (Figura III). Igualmente, el rostro enérgico y abstraído del Doctor Federico Rubio y Galí (*1906*) en su monumento de Madrid realizado por Blay, transmite respeto y admiración por el hombre dedicado a las ciencias, al fin y al cabo, otro tipo de heroicidad moderna (Figura IV). La escultura pública, por tanto, insiste en mostrar la apariencia de un hombre que, al lado de su fisonomía, transmite caracteres y valores morales que le correspondían -*supuestamente*- por su naturaleza.

En la parte trasera del monumento al Doctor Robert, y al margen de las connotaciones que esa posición sugiere, se representa en piedra el grupo de la clínica (Figura V), formado por unas mujeres que, sin exaltar su belleza, muestran al espectador cualidades y actitudes construidas culturalmente; sus cuerpos emiten fragilidad, dulzura, bondad y entrega. Son representaciones de mujeres reales y se diferencian en la belleza física que

emiten los cuerpos femeninos que funcionan como alegorías, tal y como sucede en este monumento en la representación de Cataluña o de las Artes, una figura estilizada, de aspecto lánguido, vestida con túnica larga y cabellera ondulante al viento.



(Figura I) *Doctor Robert*. J. Llimona, Barcelona, 1904-10. Fotografía en el estudio del artista con la estatua del campesino.



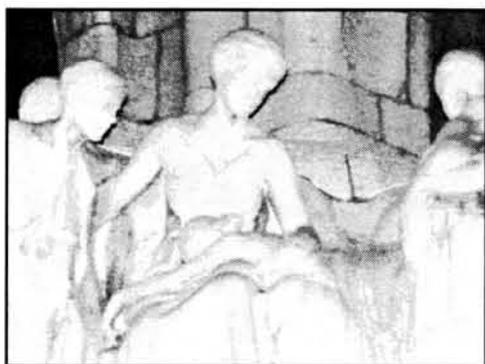
(Figura II) *Cabo Noval*. M. Benlliure, Madrid, 1912. Detalle del cabo.



(Figura III) *Emilio Castelar*. M. Benlliure, Madrid, 1908. Detalle de Castelar y alegoría de la Elocuencia.



(Figura IV) *Doctor Rubio y Galí*. M. Blay, Madrid, 1906.



(Figura V) *Doctor Robert*. J. Llimona, Barcelona, 1904-10. Detalle de "La clínica".

Esta última figura fue, sin duda, el canon de belleza femenina de los artistas modernistas. Fuera del ámbito del monumento público, esculturas como *Desconsuelo* (1903), de Josep Llimona o *Eva* (1904) de Enric

Clarasó (Figura VI), ambas en el Museo d'Art Modern de Barcelona; muestran figuras femeninas que *-al igual que los varones-* responden a arquetipos ya utilizados en varias tendencias anteriores en Europa en la definición de la *"femme-fin-de-siècle"*. Son imágenes femeninas que se convierten en símbolo o idea, a través de la cual el hombre puede identificar lo sublime y lo decadente¹¹. Ambas son figuras eróticas y sensuales por encima de todo, con larga cabellera que oculta su rostro y cae por los brazos. Al igual que en los varones, los cuerpos de estas figuras transmiten el temperamento de ánimo que entonces se consideraba natural a las mujeres. La fragilidad del cuerpo de la Eva describe igualmente una debilidad en su interior, un estado de ánimo desolador, melancólico y triste, un sufrimiento que la presenta como un ser desprotegido, cuya postura sugiere la creación de un espacio interior, cargado de emotividad y sentimientos. Si *"el rostro es el espejo del alma"*, estas mujeres carecen de rostro y además, están calladas: pesa sobre ellas el silencio *-no la palabra firme que mostraba Castelar-*, la pasividad de su postura contrasta con el paso imparable del Cabo Noval, y son inseguras y débiles, no demuestran la firmeza del Doctor Rubio y Galí.



(Figura VI) Eva. E. Clarasó. Museo d'Art Modern, Barcelona, 1904.



(Figura VII) Agustina de Aragón. M. Benlliure, Zaragoza, 1908.

La descripción física de los cuerpos masculinos o femeninos y sus poses y presentación constituían, pues, un modo de reflejar cualidades y valores presentes en la construcción cultural de cada género. En los casos

de personajes femeninos que demostraron poseer cualidades teóricamente masculinas -como coraje, vitalidad, entereza o nobleza- se les reconoció una condición o ánimo viril como un elogio por sus hazañas logradas¹². Tal es el ejemplo de las heroínas de la Guerra de la Independencia, destacando por encima de todas Agustina de Aragón. En su monumento de Zaragoza de 1908 (Figura VII), resulta de gran interés la carta en la que Benlliure explica la obra:

*"... He tenido presente lo legendario, que es la característica de las figuras salidas de la vulgaridad. En el relieve la presento en el momento de aplicar la mecha al cañón: su rasgo culminante y cimienta de su fama; así, su indumentaria es la de la mujer del pueblo. (...) En la figura que corona el monumento ya es cosa distinta; dicha figura es simbólica. No se trata de lo que fue, sino de lo que es: alma y cuerpo de mujer española; carácter enérgico y de una pieza; encarnación de hechos dignos de todos los honores, al punto de merecer su glorificación en bronce y mármol, obligando a perfiles duros y a movimientos varoniles"*¹³.

Obsérvese que, en primer lugar, Benlliure valora, no el hecho de aplicar la mecha al cañón (*escena que queda relegada a uno de los relieves laterales del monumento*), sino la fuerza y valentía de Agustina contenidas a través de la razón. En segundo lugar, asistimos a un "obligado" tratamiento de la figura basado en "*perfiles duros*" y "*movimientos varoniles*", atribuyendo claramente unas cualidades entendidas entonces como masculinas a la excepcionalidad de una mujer.

Reinas e ilustres señoras: la apariencia del protagonismo femenino.

Es un hecho que los protagonistas de la Historia de España eran hombres. Las mujeres no tenían cabida dentro del discurso histórico tradicional, sin embargo, aquellas que sobresalieron a lo largo de la historia, como excepción a la norma, también fueron conmemoradas en mármol y bronce. No obstante, basta con enumerar una serie de ejemplos y analizar las representaciones visuales de estas mujeres para darnos cuenta de que sólo eran aparentemente protagonistas. Muchas de ellas vienen tuteladas por figuras masculinas como sucede, por ejemplo, en los

monumentos de Isabel la Católica en Madrid y Granada. En el primero, obra de Manuel Oms (1881-1883) (Figura VIII), Isabel es guiada sobre el caballo por varones¹⁴:

"[Las] altas representaciones del clero de la época y de los combatientes que fueron conquistando palmo a palmo las tierras de la Península que habían de unirse en una Nación"¹⁵.

Las representaciones masculinas del clero y los combatientes llevan las riendas de la reina y, en cierto sentido, la figura de Isabel funciona sólo en un plano alegórico como Nación y Patria -*exaltaciones constantes en el periodo*-, de las que ella es símbolo absoluto en la unificación de Castilla; un símbolo importante, pero símbolo al fin y al cabo.

En su monumento de Granada -*de Benlliure, 1892*- comparte escena con Colón, personaje más veces recordado (*tanto en la historia decimonónica como en los monumentos*), que la propia reina. Otros ejemplos de reinas más próximas en el tiempo aparecen conmemoradas, en el fondo, por razones ajenas a ellas mismas¹⁶ como, por ejemplo, María Cristina de Borbón (1893, Madrid) de Benlliure. Su conmemoración demuestra, dentro del mensaje propagandístico del periodo, la finalidad de servir como personaje histórico ejemplar, en las labores de gobierno que debió cometer a la muerte de Fernando VII y en espera de la mayoría de edad de Isabel II. Ante las dudas y debates por aceptar una nueva regencia, en este caso de María Cristina de Habsburgo -*viuda de Alfonso XII*-, la primera Reina Gobernadora demostraba que no había peligro de inestabilidad política en aceptar una nueva regente en funciones. El recuerdo y exaltación con la que se le levantaba un monumento en Madrid venía dada por razones estratégicas más que por sus posibles méritos como reina regente.

La tutela masculina se observa también en monumentos a ilustres señoras como Casilda de Iturrizar (1906, Bilbao) de Agustín Querol. El diseño del monumento hace contrastar los rasgos realistas del busto de ella en bronce con la figura evanescente del ángel del pedestal, tallado en mármol¹⁷. En este monumento se conmemoran las acciones benéficas de la viuda de Epalza, virtudes morales como la caridad y la beneficencia con los más necesitados eran un modelo ejemplar a seguir por las mujeres de

cierta condición social. Así mismo, se repite de nuevo la representación de la bondad y la dulzura femenina en el rostro de Casilda, mostrándose como una gran dama y ejemplo de heroína moderna. Con la fortuna de su esposo fallecido, logró realizar muchas tareas benéficas en Bilbao. Esta singular excepcionalidad la honraba para poseer un monumento donde la ciudad reconociera su gesto. Sin embargo, ¿hasta qué punto es el mérito suyo por entero? En el pedestal de formas evanescentes, aparte de las figuras que se entroncan a él, permanece con gesto serio en un medallón el retrato de su marido, gracias a cuya fortuna se inmortalizó a Casilda. Parece que el propio reconocimiento ingrátido de su fama está sustentada, en parte, por su esposo. Al menos eso es lo que se desprende de la descripción de los bocetos para el monumento:

"En ambos [proyectos] figura un medallón con el busto de don Tomás Epalza, de quien su piadosa viuda recibió en vida las nobles inspiraciones que su generoso corazón realizó más tarde" ¹⁸.

Recordada como consecuencia de su trabajo intelectual, el monumento de Concepción Arenal en Orense (1898), de Aniceto Marinas, es tanto un exponente del realismo en la escultura monumental como uno de los más grandes conjuntos levantados a una mujer en nuestro país. Arenal era ejemplo de humanidad, compasión, moral y sentido de la justicia y amor ante los débiles. La pluma y los papeles que sujeta en la mano aluden a su labor de escritora. Las cadenas y el libro de leyes a sus pies actúan como símbolo del mundo de la Justicia¹⁹. El hecho de representarla en bata responde a una intención realista de presentarla como habitualmente se encontraba ella: saliendo poco de casa pero, a su vez, es ejemplo de los planteamientos patriarcales en la definición de la vida de las mujeres. Una de las virtudes que más ensalzaron a la escritora fue precisamente que *"nunca dejó su casa, ni se separó de su hijo, ni pisó suelo extranjero"* ²⁰. Tanto en el monumento como en otras manifestaciones literarias, resulta sospechoso que se olvidaran mencionar su vertiente feminista -*aunque ésta fuera una primera etapa del feminismo en España, todavía muy moderada*- y que sólo se acordaran de dignificar su virtud moral.



(Figura VIII) Isabel la Católica. M. Oms (Madrid, 1881-83).



(Figura IX) Casilda de Iturrizar. A. Querol, Bilbao, 1906. Detalle de la maternidad.

Mensajes y contenidos en la propaganda ideológica del monumento.

Hasta ahora, hemos hablado de mujeres que destacaron históricamente, sin embargo, la escultura conmemorativa española nos ofrece, desde finales del siglo XIX, una variedad de mujeres anónimas que forman parte de diversos monumentos, siendo imágenes propagandísticas de sus funciones y papeles en la sociedad. Una vez más, a partir de una diferencia biológica, la sexual, se seguían construyendo arquetipos culturales que limitaban la vida de las mujeres (*al igual que, en otros sentidos, la de los hombres*), definiendo relaciones como éstos y el trabajo frente a la mujer y los valores familiares²¹.

En el mismo grupo escultórico del monumento a Casilda de Iturrizar encontramos un doble mensaje moral. Si observamos las figuras de marginados que se acercan a la viuda de Epalza, nos encontramos con un modelo iconográfico frecuente en el momento (Figura IX). La escena que muestra la madre agotada al dar de mamar a su pequeño nos enseña las virtudes del papel de la mujer como madre, destacando la supuesta naturaleza afectiva femenina en rasgos y gestos llenos de ternura, una ternura que se convierte en ferocidad a la hora de peligrar la vida de sus pequeños, como muestra el monumento a Los Sitios, de Querol (1908, Zaragoza), donde en uno de sus relieves, de unas mujeres que tiran de un cañón; observamos a una arrastrando el arma pesada con la cuerda mientras que con el otro brazo sujeta a un niño al que amamanta. El hecho de cumplir con sus funciones de madre la enaltece mucho más. No en vano Querol se refiere a ellas como las bravas matronas²², definiendo su identidad como madres por encima de cualquier circunstancia. Y así hasta morir por la defensa de los hijos, como en el monumento a Los Héroes del Dos de Mayo (1891-1908, Madrid), de Aniceto Marinas (Figura X), donde la figura femenina que yace en el suelo con la chaqueta militar, da la mano al niño que grita horrorizado la pérdida de ésta. Aparte de ser la primera vez que aparece representada en un monumento una mujer anónima y real del pueblo²³, se empezó a observar como mujeres y niños destacaban el aspecto sentimental del tema conmemorado:

"La figura del chico, que coge amorosamente la mano de la mujer, colocándola sobre su pecho, constituye, por último, una nota romántica, delicada y sentimental" ²⁴.



(Figura X) *Héroes del Dos de Mayo*. A. Marinas, Madrid, 1891-1908. Detalle.

Las cualidades dulces y afectivas -*entonces entendidas como dominio de lo femenino*- se utilizaban, pues, como recurso de identificación socio-emocional entre espectador y conmemorado²⁵, destacando la humanidad de los personajes. Así sucede en el grupo de una espectadora anónima acompañada de sus dos hijos en el monumento del Doctor Rubio y Galí (Figura IV). La idea queda patente en palabras coetáneas de Serrano Fatigati:

*"El rostro de la madre que se acerca con sus dos niños a ofrecer flores al filantrópico, revela esa admiración llena de ternura que reviste siempre en la mujer la forma de una pasión, porque no hay alma femenina que al comprender la grandeza de un varón distinto y superior a los que ve de ordinario, no le ame en algunas de las formas variadas de amor ideal en que son tan fecundos los movimientos del alma"*²⁶.

Es, por tanto, el carácter cultural que define a las mujeres en este periodo, el que las hace protagonistas de estas funciones emocionales en el monumento público. Estas cualidades afectivas que definieron la personalidad de las mujeres -*y que, como tal, forman parte de la construcción visual de su identidad en estas obras públicas*- las llevaron a desarrollar otras tareas propias de su sexo. Entre ellas, el cuidado del ser amado, figura masculina donde queda patente la sumisión de la mujer al varón: idea que el monumento público ofrece como ejemplo a seguir en el

de Ramón de Campoamor (1914, *Parque del Retiro, Madrid*), de Lorenzo Coullaut-Valera. Resulta paradójico que el poeta de la mujer fuera protagonista del monumento que, quizás, mejor refleja la sumisión femenina a través de la representación simbólica de las tres edades de la vida; tres generaciones condenadas al dominio masculino, entregadas aquí a los cuidados del escritor. Mariano de Cavia reclamaba precisamente a las mujeres los fondos para levantar el monumento:

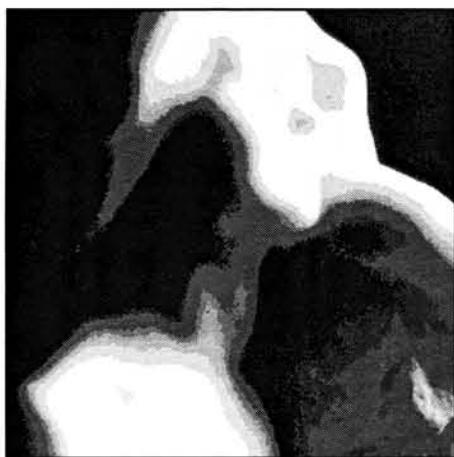
"Lo más práctico y eficaz, a la par que lo más bello y atractivo, fuera que las hijas de Eva se encargaran de promover la ejecución del monumento a quien ha sido en España el óptimo, el máximo, el supremo poeta de la mujer" ²⁷.

Las mujeres también encarnan la imagen de las pasiones amorosas, pasiones que la separan del dominio de los sentimientos que poseía el varón. De esta manera, tres figuras femeninas simbolizan en el monumento a Bécquer (1912, *Sevilla*), también de Coullaut-Valera, los tres estados del amor: *el presentimiento, el éxtasis y la melancolía*²⁸, *los tres asociados, como vemos, a la condición femenina casi con exclusividad*.

La nueva sensibilidad de la materia y sus lenguajes de representación.

En torno a 1900, hubo escultores que empezaron a concebir sus obras bajo nuevos criterios perceptivos relacionados con la ductilidad de la superficie, tendiendo a concebir la masa escultórica en un sentido orgánico y continuo²⁹. Entre esos escultores, se encuentra la joven generación que cerraba el siglo XIX en Barcelona, aunque existen otros que igualmente desarrollaron estas ideas fuera del ámbito catalán, desarrollando un nuevo concepto de la escultura en el tratamiento formal de los materiales, basado en parte en la observación de las novedades que aparecieron en el resto de Europa de la mano de Rodin o el italiano Medardo Rosso. El tratamiento de los mármoles se hizo delicado y riguroso en la definición de imágenes femeninas, como ensayaron escultores como Josep Llimona o Enric Clarasó. Es en obras como las ya vistas, *Desconsuelo* y *Eva*, donde podemos hablar de una nueva sensibilidad de la materia. El mármol adquiere aquí una nueva delicadeza en el momento de representar la continuidad muscular, la suavidad de los contor-

nos y la calidad de las superficies; contrastando la dureza, aspereza y frialdad de la roca con la piel suave y lisa de un cuerpo blando y unos cabellos que parecen caer mojados³⁰. Esta nueva percepción visual de escultura merece igualmente otro recurso derivado de Rodin, donde la figura emerge de la materia. Es la sensación que produce *Éxtasis* (1903, Col. Privada, Barcelona) de Josep Clará, donde la mujer se convierte en representación de un amor carnal y pasional (Figura XI). La forma de emerger de la figura del fondo, revela bien la idea de una imagen de la mujer que no existe en sí misma, es parte de la materia que ha quedado moldeada -con la paradoja además de ser mármol esculpido- e igualmente presenta en su rostro una belleza y sensualidad de gran sensibilidad.



(Figura XI) *Éxtasis*. J. Clará, Colección privada, Barcelona, 1903.



(Figura XII) *Cabo Noval*. M. Benlliure, Madrid, 1912. Detalle de la "Patria".

En este caso, y acercándonos de nuevo al monumento público, podemos observar cómo en la definición de formas que nacen y se transforman, la mujer acaba apareciendo como figura tan moldeable como el mismo material, como sucede en la figura de La Patria del monumento al Cabo Noval (Figura XII). Si la observamos desde delante, parece una figura que avanza en igual paso firme que el cabo pero, cuando rodeamos el monumento, vemos cómo su cuerpo se funde y se ata con la materia moldeada en su figura, en la bandera y en los detalles vegetales que caen hasta el pedestal. Es aquí donde, más que nunca, la imagen visual de la mujer en el monumento queda reducida a una impresión vaga y fugaz. Este

ejemplo de figura emergente lo observamos igualmente en la mujer que corona las empresas de Víctor Chávarri (1903, *Portugaleta*), de Miguel Blay, o en las obras de Agustín Querol. Ambos escultores exploraron las posibilidades de la materia a partir de la cual emergían las figuras y se moldeaban en constante transformación, combinando además los mármoles con los bronce y potenciando así una percepción visual más compleja de la escultura³¹. En el caso de Querol, éste es, quizás, el que más "esculturiza" todas las partes del monumento³², haciendo que el pedestal pase de ser un mero elemento arquitectónico para convertirse en un torrente de formas moldeadas sobre la materia. El tratamiento de los materiales se convierte, en palabras de Françesc Alcántara, en "un organismo viviente, con formas extrageométricas y libres"³³ tal y como podemos comprobar en varias de sus obras, donde los cuerpos quedan adaptados a las formas caprichosas y envolventes de los pedestales, desde el monumento a Quevedo (1902, *Madrid*) al de Casilda de Iturrizar.

A partir de estas obras y su nueva percepción de la materia, podemos empezar a estudiar más a fondo la importancia que supuso entre los escultores las posibilidades formales y conceptuales de los materiales a la hora de representar objetos e ideas directamente relacionados con cuestiones de género. Cuando Miguel Blay dice que:

*"Es requisito importante que el artista no olvide la pesantez de los materiales que emplea en su construcción, huyendo de intentar disfrazarlos, en términos que venga a parecer frágil y ligero lo que es, por su naturaleza, sólido y pesado..."*³⁴,

Está dando igualmente una definición intrínseca a la naturaleza de los cuerpos masculinos y femeninos, ya que las mujeres serían frágiles y ligeras frente a los cuerpos masculinos, sólidos y pesados (*pese a que, evidentemente, también existieran varones frágiles y ligeros o mujeres sólidas y pesadas*). La propia representación de los cuerpos se adueña, en términos de género, de tales circunstancias³⁵. Uno de los ejemplos más claros es la obra de Blay *Persiguiendo la Ilusión* (1903, *Col. Priv., Madrid*) (Figura XIII). En ella se muestra la definición finisecular de mujer fatal; con largos cabellos que significaron para los simbolistas y decadentes tanto las fuerzas irracionales como el elemento amenazador hacia el hombre,

que podía hacer subyugarle³⁶. En este conjunto Blay muestra a la mujer dominando al varón, que intenta atraparla con sus manos mientras ese ideal o ilusión se desvanece entre los dedos. La obra, al margen de definir prototipos de los cuerpos ya estudiados, ofrece la riqueza de su percepción visual por la combinación del bronce y el mármol. El bronce expresa la naturaleza sólida y pesada, terrenal y real por otro lado, de la figura masculina mientras que el mármol, al margen de expresar un concepto, una idea o una ilusión visual del hombre, obedece a una condición extremadamente frágil y ligera, que escapa a un sentido material y se eleva como una forma evanescente, capaz de desaparecer en cualquier momento tal y como ha aparecido³⁷. Para Blay:

*"El bronce permite expresar los más atrevidos movimientos, mientras que el mármol y la piedra obligan a concebir los grupos y las figuras, dentro de actitudes y gestos dotados de una calma y gravedad sintética"*³⁸.



(Figura XIII) Persiguiendo la ilusión. M. Blay, Colección privada, Madrid, 1903.



(Figura XIV) Alfonso XIII y Victoria Eugenia. M. Benlliure, Real Sitio de Aranjuez, Madrid, 1906.

En el caso de esta obra, el hombre en bronce se arrastra y retuerce por conseguir abrazar la imagen de la mujer, el movimiento es acusado y violento. Esta idea puede sugerir también el motivo de expresar en términos masculinos el movimiento y la actividad, frente a la más estereotipada ima-

gen de mujer pasiva. Junto a estas ideas, no debemos olvidar otros aspectos circunstanciales del material que los escultores utilizaban en la realización de imágenes masculinas y femeninas.

Entre éstos, la masa de los cuerpos. La dureza, al igual que otros valores de la superficie como la aspereza, responden más bien a rasgos fisonómicos masculinos. De hecho, lo advertía Benlliure en la carta a Darío Pérez cuando había trazado a Agustina de Aragón con "*perfiles duros*" y "*movimientos varoniles*", en bronce. Los cuerpos más blandos se transmitían mejor a través del mármol, de esta manera Benlliure juega con ambos materiales en el retrato que hizo en forma de busto a los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia (1906, *Real Sitio de Aranjuez*)³⁹. El grupo representa a Alfonso XIII en bronce, mientras que la reina está plasmada en mármol (Figura XIV). Si advertimos un valor simbólico, veremos cómo la dureza de la piel del rey o de su propio cuerpo, va enlazada con la dureza de su propio carácter, mientras que la delicadeza de la piel de la reina, su suavidad y dulzura también se entiende en los términos de su temperamento. A través del material, por lo tanto, no sólo se transmitían valores circunstanciales de los cuerpos, sino que igualmente podían expresar modos de comportamiento asociados a hombres y mujeres. También destaca en este conjunto el sentido de protección que va *-como tantas otras cosas-* vinculado por excelencia al hombre, al abrazar con el manto en bronce el busto de la reina.

La combinación de estos dos materiales ayudó, por tanto, a resaltar las cualidades físicas de los cuerpos de las mujeres frente a las de los hombres. Tal efecto es el conseguido en la figura de la Inspiración o Elocuencia del monumento a Emilio Castelar. Comparado con la figura del estudiante, en bronce, sugiere más delicadeza en el cuerpo, fragilidad y ligereza. Su cuerpo es más blando que el del joven y más suave que la figura de Castelar. Asimismo, si observamos de cerca la figura, el contraste de las calidades en la superficie de su cuerpo difiere del espacio donde se ha recostado y la piedra y el bronce, en una degradación de colores y texturas que ofrece una variedad perceptual de gran complejidad⁴⁰.

Miguel Blay plasma las mismas ideas en el caso del monumento a Víctor Chávarri, contrastando la fortaleza del minero y el pudelador con la debilidad de la figura que corona las empresas del vasco, u observando los rasgos psicológicos del conmemorado a diferencia de la inexpressividad de la Fama¹¹.

En el lenguaje de los materiales, no siempre podremos asociar el bronce a lo masculino y el mármol a lo femenino. Incluso en la combinación de ambos, Blay demuestra un juego de papeles invertidos en su monumento al Doctor Rubio y Galí, al diseñar la figura de la madre con sus hijos en bronce, que acentúa una sensación delicada y suave en comparación con la piedra en la que se presenta el doctor, configurada en una idea más abstracta y cuya superficie más rugosa potencia los efectos naturalistas del grupo en bronce. De la misma manera, Blay sigue este juego de la materia, aunque en un monumento más clásico, en el dedicado a Mesonero Romanos (1914, Madrid). Como vemos, el uso combinado de los materiales puede responder a planteamientos distintos, destacando las mismas circunstancias a través de ejemplos invertidos. Lo que está claro es que, dentro del uso simbólico de estos materiales, los escultores utilizaron recursos técnicos y conceptuales en la definición de una representación física de los cuerpos, que atendía igualmente a la definición de unos modelos masculinos y femeninos, demostrando a través de la materia temperamentos, estados de ánimo y, basándose en tales circunstancias, mostrando unas aptitudes diferenciadas en cada uno de los sexos.

NOTAS

1 ABELLÁN, J. L. *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, vol. 5/1, p. 86-87.

2 SALES Y FERRER, M. *Nuevos fundamentos de la moral*. Discurso leído ante la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 28 de abril de 1907. Madrid: Vda. e Hijos de Tello, 1907, p. 69.

3 SUÑOL, J. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Jerónimo Suñol el día 18 de junio de 1882*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1882, p. 36-38.

4 BLAY, M. *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: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1910, p. 11 y 16.

- 5 REYERO, C. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 411 y ss.
- 6 FOLGUERA CRESPO, P. "Las mujeres en la España contemporánea". En GARRIDO, E. (editora). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 433.
- 7 FONTBONA, F. *Història de l'Art Càtala. Del modernisme al noucentisme, 1888-1917*. Barcelona: Edicions 62, 1985, vol. 7, p. 49.
- 8 MARAGALL, J. "Un folletín de Max Nordau". En *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1960, vol. 2, p. 538-540.
- 9 REYERO, C. *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 45.
- 10 INFIESTA, J. M. *Josep Llimona y Joan Llimona: vida y obra*. Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1977, p. 26 y ss. FONTBONA, F. Ob. cit., 1985, p.207.
- 11 FREIXA, M. "La imagen de la mujer en el modernismo catalán". *III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria: La imagen de la mujer en el arte español*. 1990, Fecha de las jornadas, Madrid, p. 119-139.
- 12 REYERO, C. Ob. cit., 1996, p. 45.
- 13 QUEVEDO PESSAHNA, C. de. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947, p. 235-238. (Extracto de una carta de Benlliure a Darío Pérez, la cursiva es mía).
- 14 SALVADOR PRIETO, M. S. *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Madrid: Alpuerto, 1990, p. 46-48.
- 15 SERRANO FATIGATI, E. "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. IX: Los escultores del siglo XIX (1825-1875)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, vol. 19, p. 116 y 134-135.
- 16 REYERO, C. Ob. cit., 1999, p. 427-431.
- 17 GIL, R. Agustín Querol. Madrid, 1910, vol. 5, p. 31; REYERO, C. Ob. cit., 1999, p. 93.
- 18 *La Ilustración española y americana*, 15 de mayo, 1901, vol. 18, p. 291-300. (La cursiva es mía). Desde aquí doy las gracias a Ana Espiga, Pablo Rico y Fernando Sánchez por fotografiar en sus viajes y ratos libres algunas de las imágenes que ilustran esta comunicación.
- 19 GALLEGO ESPERANZA, M. "El monumento conmemorativo del siglo XIX en Orense". *Boletín Auriense*, 1992, vol. 22, p. 73-86.
- 20 DIEGO, E. de. *La mujer y la pintura del siglo XIX español*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 155-157. Otras virtudes citadas eran "un natural modesto, una vida de intimidades y un pudor de santa".
- 21 *Ibidem*, véanse las páginas 98-121.
- 22 Recogido por RINCÓN GARCÍA, W. *Un siglo de escultura en Zaragoza*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, p. 207.
- 23 SALVADOR PRIETO, M. S. "La mujer en el monumento público madrileño". *VIII Jornadas de Arte de Madrid: La mujer en el arte español*. 1996, noviembre 26-29, Madrid, p. 411-419.
- 24 ABC, 29 de abril de 1908; citado por RINCÓN LAZCANO, J. *Historia de los monumentos de la villa de Madrid*. Madrid: Imprenta Municipal, 1909, p. 318.
- 25 REYERO, C. Ob. cit., 1999, p. 431.
- 26 SERRANO FATIGATI, E. "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta

nuestros días. Esculturas premiadas en la Academia". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, vol. 18, p.271.

27 CAVIA, M de. "¡Quién supiera esculpir!" *El Imparcial*, 16 de febrero de 1907.

28 REYERO, C. Ob. cit., 1999, p. 131 y 248-249.

29 *Ibidem*, p. 92.

30 BOZAL, V. "Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)". Madrid: Espasa-Calpe (Col. *SUMMA ARTIS*), vol. 36, 1992, p. 36-40.

31 INFIESTA, J. M. *Modernisme à Catalunya: escultura*. Barcelona: Nou Art Thor, 1986, p.10.

32 AGRASOT, R. "Pequeñas Monografías de Arte: Pintura-Escultura". Recogido por INFIESTA, J. M. *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona: Aura, 1974, p.23.

33 Citado por INFIESTA, J. M. Ob. cit., 1974, p. 25.

34 BLAY, M. Ob. cit., 1910, p. 18.

35 Sobre la "circunstancialidad del material" véase REYERO, C. Ob. cit., 1999, p. 190-203.

36 BORNAY, E. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 77. Sobre la "mujer fatal" véase, de la misma autora: *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

37 CIRICI, A. *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá, 1951, p. 159. FONTBONA, F. Ob. cit., 1985, p. 73.

38 BLAY, M. Ob. cit., 1910, p. 19.

39 MONTOLIU, V. *Mariano Benlliure (1862-1947)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 118. Encargado por los españoles residentes en la República Argentina con motivo del enlace matrimonial de los reyes en 1906.

40 *Ibidem*, p. 124.

41 BIONA, G. de. *Estatua de Chávarri*. Euskalerrriaren Alde, 1913, vol. 3, p. 586-591.