LA ESCULTURA PÚBLICA EN VALENCIA Y LOS ARTISTAS VALENCIANOS

RAFAEL GIL SALINAS

Introducción

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

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

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

al holocausto proyectado por Peter Eisenman en Berlín, originalmente concebido junto a Richard Serra, consiste en un territorio habitado por pilares de hormigón, como meros mojones. Y otro más, memorizando el exterminio judío, se levantó en Viena, bajo la idea de Rachel Whiteread, se concreta en una carcasa con forma de huevo y estantes para libros»[1]. El ejemplo más reciente de la desmaterialización de los monumentos lo hemos podido comprobar en el lugar que ocupaban las Torres Gemelas de Nueva York, donde como homenaje a las víctimas de aquel atentado terrorista, se han instalado tan sólo dos haces de luz, intangibles, etéreos, sin relación clara con el significante de la catástrofe humana que allí tuvo lugar. En este sentido, pues, ¿conducen estas distintas soluciones a una preservación del recuerdo? o, mejor, ¿la inexistencia de una correlación entre forma y significado consigue perpetuar en la memoria colectiva la razón que ha motivado llevar a levantar determinados monumentos?

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

A diferencia de ello, en el pasado, la escultura pública gozó de alta popularidad porque en los monumentos que se levantaban los ciudadanos se reconocían a través de lo que las obras escenificaban o representaban, admiraban a sus héroes, podían contemplar su pasado más reciente, o bien, les hacía pensar sobre acontecimientos históricos con los que se identificaban. Hasta tal punto los habitantes de las ciudades se implicaban en el espacio cívico que contribuían de distintas formas en la determinación del ornato urbano. Se podría llegar a afirmar que, en el siglo XIX, comenzó a manifestarse un amplio proceso de socialización de la vida en las ciudades, de participación activa de los ciudadanos, que tuvo en la ornamentación urbana con obras escultóricas uno de sus principales motores. Pero, veamos cómo llegó a generarse este proceso en la ciudad de Valencia[2].

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

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

Los inicios de la escultura pública en Valencia

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

Esta costumbre de que imágenes religiosas presidiesen grandes obras públicas hay que relacionarla con el elevado sentimiento religioso de su tiempo, así como con la importancia que la Iglesia había alcanzado en esa época y con la idea de que esas imágenes religiosas podían cumplir la función simbólica de proteger o salvaguardar la ciudad que, en un sentido profano, alcanzaban un valor mágico, profiláctico, de preservación de los malos espíritus. El mármol de las canteras de Génova era el material al que recurrían cuando se quería dotar a la escultura de una mayor relevancia respecto del resto de los monumentos públicos. Muchas de estas esculturas fueron terminadas policromadas, al menos en sus partes más destacadas, o bien, fueron concebidas con algunos elementos metálicos añadidos y unidos a la piedra: hierro, bronce o latón, especialmente utilizados para las coronas o nimbos, cruces, signos alegóricos de martirio, etc. Además, fue muy frecuente que estas esculturas fueran erigidas bajo casilicios, para preservarlas de las inclemencias climatológicas y concederle mayor aparato, considerándose así, escultura y casilicio, como un todo[3].

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

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

La escultura pública valenciana en el siglo XIX

La escultura pública sirvió, desde mediados del siglo XIX, como una forma de otorgar reconocimiento a aquellas figuras de la historia de la ciudad que habían dejado una huella decisiva por sus acciones o por sus pensamientos, con cuya reproducción se les tributaba homenaje. Este cambio de orientación tuvo que ver, indudablemente, con el importante desarrollo que, desde el punto de vista urbanístico, comenzó a manifestarse a mediados del siglo XIX en la ciudad de Valencia. El crecimiento considerable de su población obligó a crear la regulación y trazado de avenidas y grandes vías urbanas. Además, se reclamaron mejoras urbanas que hicieran más habitable la ciudad, más cómoda, más higiénica y que prestigiara a sus ciudadanos. Para ello se tomó como ejemplo el modelo de política de ensanches urbanos que ya se había realizado en Madrid. En 1851 comenzó el derribo de la antigua muralla junto a la plaza de toros para construir la puerta de comunicación del ferrocarril con la estación de Valencia. Se inició la construcción de aceras, adoquinado y nivelado en las principales vías de la ciudad, así como aparecieron las primeras fuentes y lámparas de gas. Sin embargo, una de las principales mejoras de la ciudad fue la de la canalización del agua potable. De este modo aparecieron numerosas fuentes en distintos enclaves públicos, algunas monumentales, otras de adorno y, las más numerosas, de pilón[4].

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

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

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

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

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

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

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

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

los plásticos, modelos naturales, o figuras anatómicas[5]. La formación de los escultores valencianos hasta mediados del siglo XIX estuvo marcada, pues, por una predominante tendencia hacia el clasicismo. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo, los escultores, los artistas valencianos en general, comenzaron a viajar a Madrid, Barcelona, Roma o París para completar su formación pensionados por la Diputación Provincial o con otras ayudas institucionales. La perspectiva de la escultura valenciana, sin duda, varió a partir del conocimiento y el intercambio cultural que el viaje artístico significó para los escultores valencianos. Además, desde este momento los artistas valencianos empezaron a participar en los concursos y exposiciones que se celebraban fuera de Valencia (fig. 2). Así fue como la escultura y los escultores valencianos comenzaron a ser conocidos y reconocidos más allá del marco territorial propio.

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

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

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

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

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

Algunos ejemplos de conjuntos monumentales valencianos del siglo XIX

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

Monumento a Jaume I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Monumento al Marqués de Campo

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

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

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

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

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

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

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

El Palleter

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

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

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

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

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

Monumento al pintor Ignacio Pinazo Camarlench

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

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

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

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

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

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

Algunas conclusiones

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

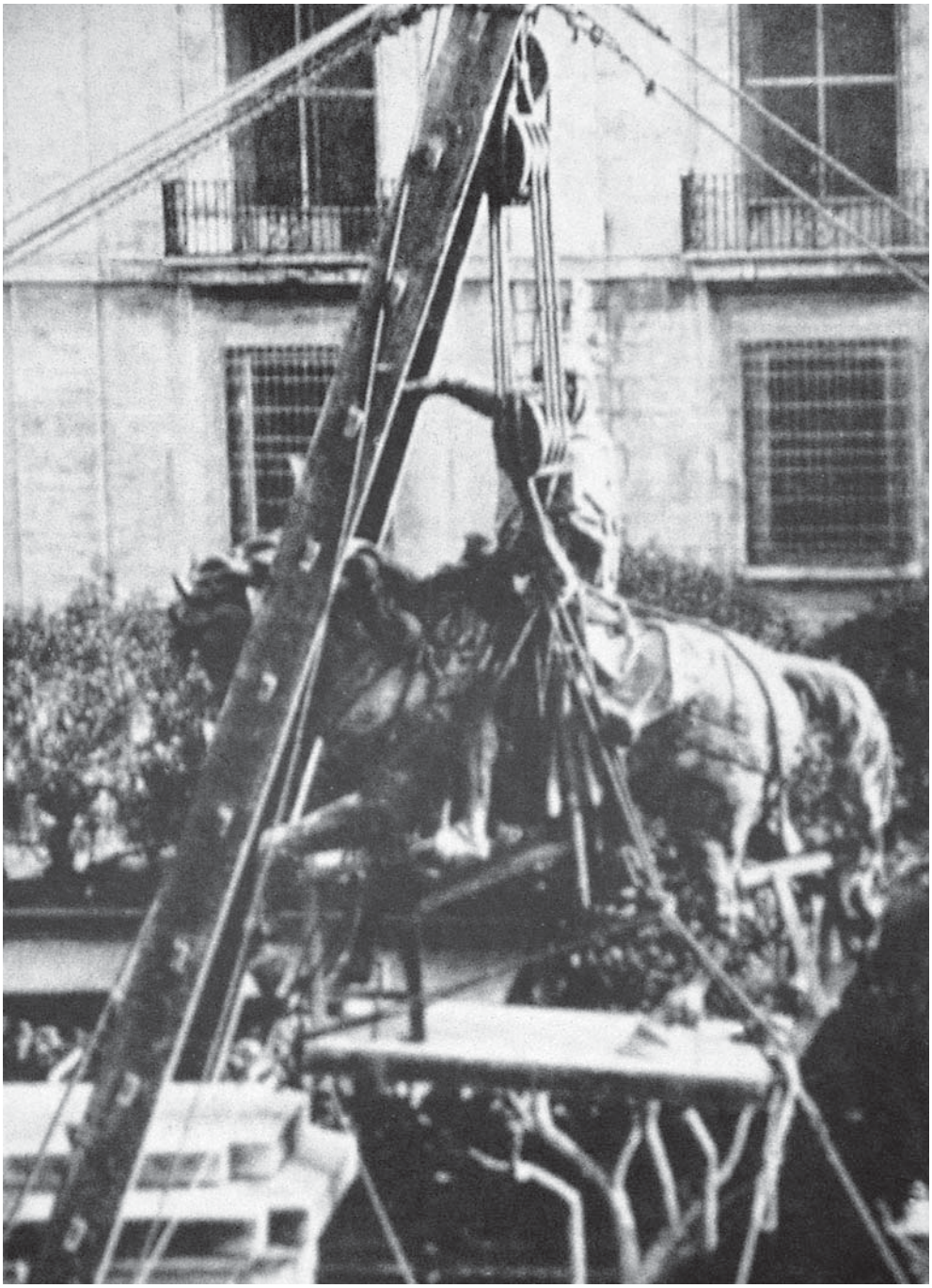
en la ciudad actual el arte público ha llegado a perder su carácter de hito urbano, de referente, ha tenido que rivalizar con vallas publicitarias, semáforos, para alcanzar la categoría de mobiliario urbano, de ornato público despersonalizado. Y es que no es el ciudadano el que elige los objetos que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

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

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

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

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



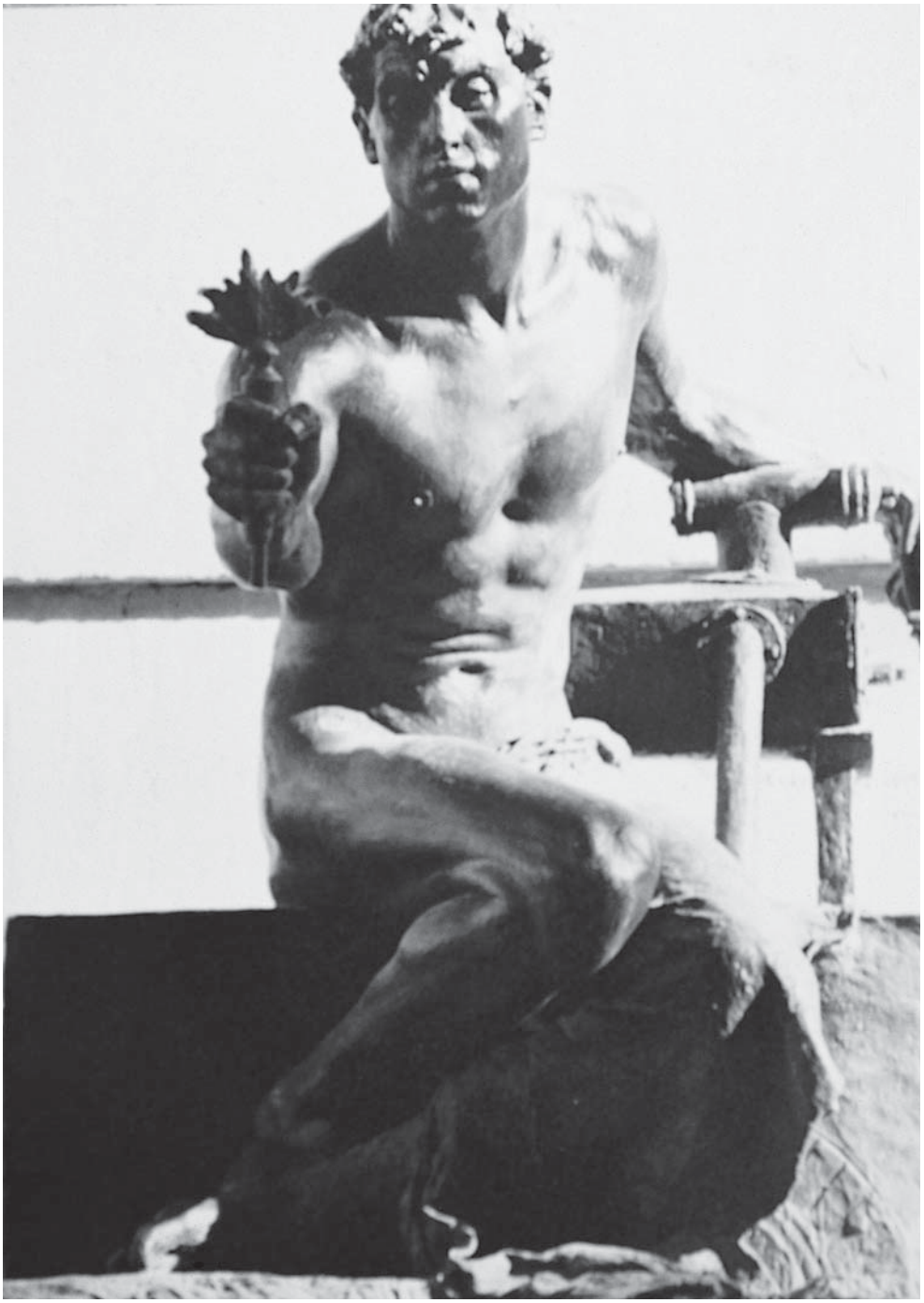
5. «*Jaume I*», disposición sobre el pedestal en el Parterre de Valencia, 12 de enero de 1891.

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

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

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

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



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

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

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

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