

EL MONUMENTO A PABLO IGLESIAS, UN CONCURSO ARTÍSTICO ENTRE DOS ÉPOCAS

ALINA NAVAS HERMOSILLA

El concurso para el monumento a Pablo Iglesias constituyó uno de los primeros eventos conmemorativos patrocinado por el gobierno de la República y uno de los últimos en inaugurarse. Su importancia dentro del patrocinio de las artes en España por parte de la República queda reflejada por la cantidad de las propuestas presentadas y la calidad de algunas de ellas. Su estudio permite la identificación de formas previas y nuevas que incluso tendrán continuación en la tipología conmemorativa española. Aunque no conocemos el estado global de la estatuaría monumental patrocinada por la República¹ es cierto que durante este período se continuó la construcción de estructuras conmemorativas tanto por instancia gubernamental como por suscripción popular. El monumento conmemorativo en España presentó de forma mayoritaria una tipología bastante tradicional, muy condicionada por el tipo de mecenazgo, lo que provocará que muchos de los artistas cambien radicalmente de registro según el encargo. La forma más corriente de patrocinio fue el concurso al que se presentaban los diversos anteproyectos, generalmente de escultores, aunque se dieron casos en los que participaron arquitectos. En líneas generales se trató siempre de estructuras arquitectónicas simples, generalmente con un pedestal, que podía estar cubierto por arquivolta o columnata posterior que solía funcionar como elemento decorativo añadido. En todos ellos, la escultura sustentaba la función principal y la arquitectura se subordinaba a ésta. Este monumento por ser un homenaje a un político se circunscribía en una de las categorías más conservadoras. Por ejemplo, el monumento a Castelar de uno de los escultores que más trabajó en monumentos conmemorativos, Benlliure, presenta algunas constantes tipológicas del monumento cívico a personalidades políticas como son: la estructura escalonada, ya sea por medio de terrazas superpuestas o escaleras, la figura central del representado en actitud de orador o arenga y el pueblo representado alegóricamente a los lados en un estrato inferior.

¹ Véanse los estudios al respecto de Juan José Martín González, Socorro y Díaz Rivero.

EL CONCURSO PARA EL MONUMENTO A PABLO IGLESIAS.

MAQUETAS, PLANOS Y MEMORIAS

El municipio de Madrid hace suyas una serie de medidas que ya habían comenzado mediante suscripción popular tras la muerte del fundador del partido socialista y que se materializaron: en la inauguración en 1931 de la avenida a Pablo Iglesias, en el grupo de colegios y en la compilación de sus obras. Así, el 17 de abril de 1931 en sesión ordinaria se presenta una proposición, interesándose los concejales para que en los «jardines de Pablo Iglesias se erija un monumento al mismo, nombrándose a dicho efecto una comisión del Ayuntamiento que se encargue de hacer viable este proyecto»². El 29 de abril de 1932 se solicitaba un crédito de 12.000 pesetas con destino a los premios para el concurso de anteproyectos³. Como ocurría en estos casos se publicó un concurso, que según se deduce de los proyectos presentados, permitía variedad de propuestas y no exigía unos requisitos muy estrictos. Debía quedar en éste especificada la nueva zona de emplazamiento, es decir, el parque del Oeste, aunque no el lugar concreto, y entraban a concurso un escultor y un arquitecto, como se deduce de la gran mayoría de proyectos presentados. Éstos permiten observar la variedad de opciones que en los primeros años de la II República presentaron algunos de los más reconocidos arquitectos y escultores españoles. También que, en líneas generales, se recurre a los modelos de la escultura monumental y de la arquitectura de este momento. Inmediatamente la prestigiosa revista *Arquitectura* se hacía eco del concurso y publicaba las primeras imágenes de los anteproyectos⁴. En general, la gran mayoría de los arquitectos no eran capaces de desligarse de sus propuestas arquitectónicas previas y no conseguían crear una nueva tipología apta para la ideología socialista como se constataba en las páginas del periódico *El Socialista*. Algunas de las propuestas coincidían en su planteamiento arquitectónico con la reordenación de parques y jardines que desde el ayuntamiento de Madrid se venía impulsando durante esta etapa. Opciones circunscritas a una revaloración del jardín español y de la arquitectura popular mediterránea de herencia finisecular, que conllevaron la recuperación de algunos modelos tradicionales.

Es el caso del anteproyecto presentado por el arquitecto Pedro Vanguemert, que preveía una construcción en dos grandes terrazas unidas por dos tramos de escaleras en sus extremos que las habrían conectado. En la parte inferior, como si de una ordenación paisajística se tratara, un gran estanque artificial. En la

² MORAL SANDOVAL, «Los monumentos escultóricos de Emiliano Barral a Pablo Iglesias», Archivo Fundación Pablo Iglesias, FOT515. Sin Fecha.

³ MORAL SANDOVAL, *op. cit.*

⁴ *Arquitectura*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, septiembre-noviembre de 1932.

parte superior en una plataforma ligeramente elevada del suelo, con toda probabilidad, la figura aislada de Pablo Iglesias proyectada por el escultor Santos Arévalo Calvet de un tamaño ligeramente mayor del natural.

Igualmente en dos grandes terrazas organizaban el anteproyecto el arquitecto García Mercadal y el escultor Cruz Collado, totalmente anclado en esquemas tradicionales provenientes de una revisión de la arquitectura griega. Sólo cuatro años lo separan de la formulación del proyecto conmemorativo más vanguardista de la España de estos años, es decir, el Rincón homenaje a su paisano Goya, que, enclavado en el Parque Primo de Rivera, proyectó entre 1927 y 1928. A la vista de la fotografía de la maqueta, resulta impensable que se trate del mismo autor que años antes había formulado un ejercicio de perfecto racionalismo con un fin conmemorativo. Tanto el proyecto de Mercadal como el proyecto de Flórez, que luego comentaremos, comprendían que era necesario proyectar un lugar de concentración popular articulado en sentido clásico como si se tratase de un teatro griego, que, reemplazaba en lugar de la *skena*, un gran pórtico horizontal que debía dar cobijo a una biblioteca y que funcionaba como «gran tribuna marxista al aire libre»⁵. La concepción clásica del lugar de concentración hace pensar en la deficiencia de modelos tipológicos concretos de este caso en España dentro de las opciones más vinculadas con la modernidad.

Otro grupo de anteproyectos continuaba el esquema mayoritario de monumento conmemorativo heredero de la arquitectura en España instaurada previamente aunque con ligeras modificaciones. La estructura proyectada por el arquitecto Muñoz Monasterio, más conocido por su colaboración en el proyecto de *Las Ventas* unos años antes, no dialogaba como los proyectos anteriores con el paisaje. Se trataba de dos grandes bloques rematados a lo Viena fin de siglo, que configuraban un pedestal muy peraltado sobre el que se adosaba el programa escultórico, que, en este caso, sustentaba el gran peso del proyecto. Aunque progresivamente iban siendo eliminados los detalles «secesión», era un prototipo muy frecuente en una tipología monumental, que tuvo un inusitado desarrollo durante este período en Europa y que en España se continuó desarrollando en la posguerra.

El escultor José Ortells había representado una figura simbólica con el brazo levantado que no resulta de ningún modo exclusiva de la iconografía socialista y que recuerda a la proyectada por Pérez Comendador años más tarde. Es una iconografía bastante frecuente que tuvo un desarrollo importante en la imaginación de la inmediata posguerra, también de la mano del pintor Sáenz de

⁵ La tribuna fue otra de las constantes en algunos de los proyectos presentados. Las palabras son de los propios autores.

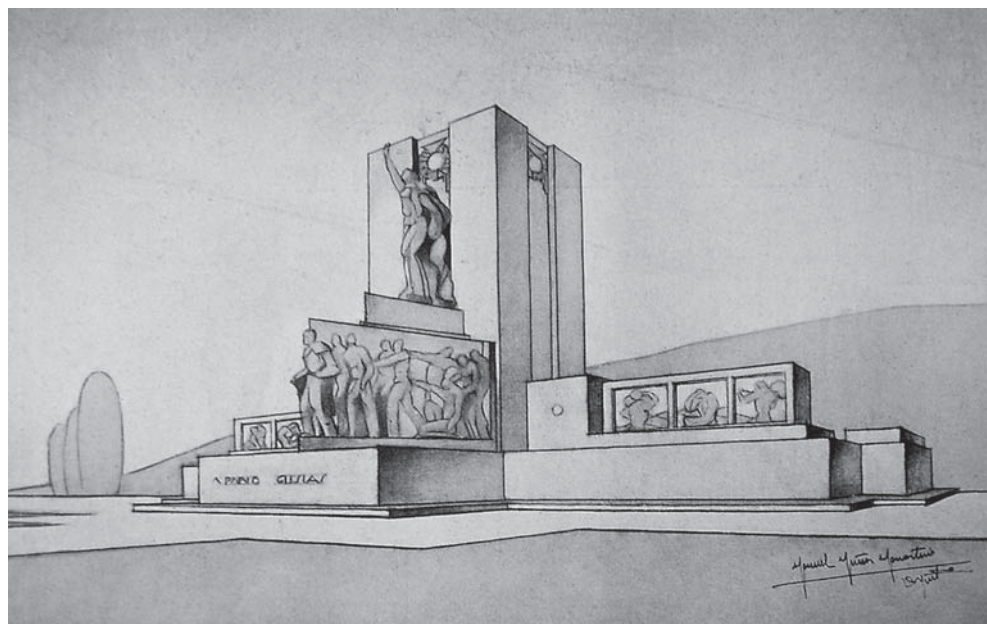


Figura 1: Anteproyecto de Muñoz Monasterio y Ortels. Revista *Arquitectura*.



Figura 2: Anteproyecto de Moya Blanco y Pérez Comendador. Revista *Arquitectura*.

Tejada. En la parte baja, y ordenado como un batallón piramidal, el pueblo seguía la figura de un Pablo Iglesias en movimiento, caminando hacia el frente. A los lados de la estructura unos *quadri riportati* dividían el friso en compartimentos estancos con escenas de medio cuerpo que parecían representar los trabajos.

La biblioteca, resultado de la importancia de la educación en las teorías socialistas, presentada por Eced y Feduchi⁶ resultaba excesivamente geométrica y convencional. Excesivamente pesada, sin ningún tipo de articulación para su función y demasiado maciza. Mucho más interesante es la representación escultórica de Adsuara, geométrica y esbozada, de los trabajadores, que recordaba algunos de los relieves que Matisse perfecciona desde los años diez.

El trabajo presentado por el arquitecto Emilio Moya resultaba poco articulado, demasiado fragmentado y era poco estereométrico. La escultura de Manuel Laviada, que lo acompañaba, suponía un añadido que poco participaba del desarrollo global del monumento y que finalmente venía a depender de las estructuras tradicionales. Los relieves propuestos por Laviada se inscribían como figuras de los grutescos tan de moda en el Cinquecento romano flotando dentro de las estructuras creadas por Moya. Más convincente y apto al encargo resultaba su grupo central de tres trabajadores. Definitivamente la representación recordaba a otros de sus monumentos dedicados al trabajo como las figuras del *monumento Tartierre* donde había trabajado sobre algunas figuras del trabajo en clave realista.

Más interesante estructuralmente es el desarrollo del arquitecto perteneciente al GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea⁷), Antonio Vallejo, aunque heredero del desarrollo decó. Sin embargo, poco sabemos de las esculturas de Ángel García que presentó un Pablo Iglesias aislado con figuras infantiles a los pies y figuras alegóricas a los lados. Totalmente alejado de los proyectos que se vienen haciendo en este modelo e incluso de la iconografía socialista del momento, el anteproyecto de Álvarez Casado y del escultor Álvarez Dumont resulta completamente anticuado y fuera de lugar y representaba el único ejemplo que captaba la figura de Pablo Iglesias reclinado sobre una roca.

Ante estos ejemplos se infiere que la figura de Pablo Iglesias fue representada, en la gran mayoría de los casos, de pie y aislada, lo que resultaba un caso clásico de la escultura conmemorativa y una constante en la iconografía socialista. En algunos casos aislados acompañado de un par de compañeros, su imagen madura pero activa y en buena forma física que arengaba a la masa fue

⁶ Su proyecto más conocido fue el edificio Carrión.

⁷ Fundado en 1930 fue una de las corrientes que promovió una renovación radical de la Arquitectura.

mayoritaria. Aunque más realista hubiera sido la modalidad de figura sedente para un anciano como Pablo Iglesias, al que los medios socialistas solían calificar cariñosamente como «el abuelo», se rehuyó en todos los casos el presentar a Pablo Iglesias en una lectura sedentaria y acomodaticia. Cuando fue representado en un grupo escultórico no fue inmortalizado a mayor altura del resto de personajes, como venía siendo frecuente en los monumentos coetáneos, recuperando una constante de las representaciones alegórico-simbólicas del trabajo en términos de igualdad y equidad⁸.

Inmediatamente salta la alarma entre los concursantes que hacen saber, en una carta fechada el 4 de noviembre de 1932, al presidente de la RABASF que algunos de los concursantes inscritos en el concurso figuran como miembros de la misma corporación⁹. Aunque no sabemos cómo pudo influir este hecho en el concurso, no parece que los trabajos previos para el Partido Socialista de Quintanilla y Barral resultasen un mérito añadido, vista la concurrencia de proyectos.

Según *El Socialista* se informa que el día 19 de noviembre de 1932 se constituye el jurado para fallar el concurso destinado a un monumento a Pablo Iglesias en el parque del Oeste¹⁰. El ayuntamiento designa al socialista Saborit, frecuente en las páginas de *El Socialista*, quien se reúne con el arquitecto Bellido y con el escultor Juan Cristóbal, llamados por el alcalde, y con los artistas Benlliure y Anasagasti, designados por la Academia de Bellas Artes. Cada uno de los concursantes proponía a un escultor y a un arquitecto para que constituyera el tribunal, resultando designados el escultor Victorio Macho y el arquitecto Sánchez Arcas. Según el artículo, el miércoles siguiente se reuniría en el salón del Hospicio el jurado y el sábado se inauguraría la exposición de los bocetos. Antes de quince días se debía decidir el proyecto a realizar con un presupuesto de 300.000 pesetas. La importancia del concurso obliga a Manuel Abril a incluir algunas imágenes en su artículo para *Blanco y Negro* el 27 de noviembre de 1932, aunque este último se decante por subrayar la importancia del paisaje en un monumento de la vida pública sin comentar ninguno de los proyectos presentados. En sintonía se encuentra la crítica de Aguilera, quien añadía: «nuestros artistas, arquitectos y escultores preferentemente no supieron hacer un buen proyecto de monumento a Pablo Iglesias. Los dos mejores proyectos distan mucho de lo que fuera de desear»¹¹.

⁸ Sobre iconografía socialista véase ÁLVAREZ LOPERA, *Iconografía de la lucha social en la dictadura y la República. El ámbito socialista. Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo II-4-1989, 20 de octubre de 2006. www.fuesp.com/revistas/pag/cai0430.html.

⁹ MORAL SANDOVAL, *op. cit.*

¹⁰ «Vida municipal. El Jurado del concurso para erigir un monumento a Pablo Iglesias», *El Socialista*. Madrid, 20 de noviembre de 1932.

¹¹ Citado por MORAL SANDOVAL, *op. cit.*

LA SEGUNDA FASE DEL CONCURSO. LA MATERIALIZACIÓN DE LOS ANTEPROYECTOS

Un mes más tarde, el martes 13 de diciembre de 1932, resuelve el Sr. Anasagasti, que junto con el escultor Trilles representaba a la corporación, el resultado del concurso de anteproyectos de monumento a Pablo Iglesias. Pasando a la fase de proyecto los trabajos de Comendador y Luis Moya, de Emiliano Barral y Quintanilla y el de Capuz, Flórez y Hervada, que prescindiendo de este último resultaban arquitectónicamente los más novedosos de los presentados. En abril se inauguraba la exposición de los proyectos seleccionados, aunque sin conocer hoy porque este último proyecto fue retirado con antelación.

El proyecto de Antonio Flórez e Ignacio Hervada esculpido por Capuz recordaba en gran medida al anteproyecto de García Mercadal y Cruz Collado¹². Su monumento no permitía incluso ninguna identificación a primera vista con la doctrina socialista y acentuaba el carácter pasivo y lejano del monumento. Flórez demostraba en este proyecto la imposibilidad de formular una tipología acorde con los proyectos más interesantes que realizaba contemporáneamente para el grupo de colegios realizados en Madrid para la Oficina Técnica para Construcciones Escolares del Ministerio de Instrucción Pública. Su *revival* incluía una opción romántica poco frecuente en este período, que tendrá un seguimiento inusitado tras la guerra, que fue el gusto por la ruina y que había sido muy utilizado en época romántica.

Como decíamos a finales de 1932 el concurso entra en una nueva fase. A partir de este momento los anteproyectos deben concretarse e incluso se publican artículos en prensa de los propios artistas justificando sus propuestas. De nuevo *El Socialista* resulta el cotidiano más interesado en dar a conocer los proyectos en sus páginas. En un artículo del 2 de marzo de 1933 Francisco Valdés, periodista de *Informaciones*, entrevista al escultor Pérez Comendador que comentaba los pormenores de su proyecto. Se proyectaba un monumento colosal de 22 metros de altura que fuera visible desde la parte noroeste de Madrid en forma de proa o cuña. La figura monumental de Iglesias, de cinco metros de altura, era su tema principal que se encargaba de dirigir el ritmo compositivo. Los autores continúan trabajando el proyecto y seguramente la fotografía, que muestra a Pérez Comendador con una de sus figuras monumentales de un agricultor que pertenece a un momento de mayor concreción del monumento. Llama la atención en primer lugar que el periodista Valdés no introduce ninguna imagen del proyecto e incluye obras muy anteriores de Pérez Comendador como *el Idiotilla* o *el monumento a Gabriel y Galán*. Tanto por su titular «un monumento a las masas» como por las alusiones posteriores se entiende una variación del significado del monumento primigenio de exaltación de la figura

¹² Una imagen de este proyecto en http://www.residencia.csic.es/expo/florez/expo_florez01.htm.

de Pablo Iglesias a un monumento dedicado a las masas que el escultor se afanaba en justificar como arte social. La opinión contraria del periodista ilustra una opción opuesta que concibe el arte como algo aristocrático, promovido por el empuje singular de una persona dominante. Ambas posturas ilustraban dos concepciones contemporáneas acerca de la función social del arte que inunda los textos de estos años. Resulta, sin embargo, paradójico que el crítico de *El Socialista* prevea «una decadencia ruinosa cuando el artista se ponga al servicio de la democracia estatal porque no puede correr sangre de belleza por el novatismo pueril por la confusión de la masa y por el servilismo a lo material. Sólo en el ocio, acompañado de abundancia, pueden florecer las artes plásticas. Y un tirano ilustrado y guerrero un cortesano que las haga imponer». Como si se tratase de una predicción de la propia carrera del escultor éste trabajará fervorosamente para ese tirano, que no por guerrero, ilustrado, defendiendo una escultura que, en un momento dado, se llegó a identificar con el propio régimen franquista.

Su idea era construirla en ladrillo, ya que como él mismo argumentaba «los elementos iguales pequeños y fuertemente enlazados simbolizan con la masa y su color el rojo es el adecuado para un monumento socialista». Sin embargo, Pérez Comendador es el único artista del que conservamos alusiones directas a la simbología de los materiales. Una arquitectura, la latericia, pobre, a la que forzosamente tuvieron que volver los arquitectos durante la posguerra ante la escasez de cemento y hierro. A pesar de las palabras de Pérez Comendador no hay que olvidar que se trata de una colaboración y de que era un proyecto del arquitecto Luis Moya, un joven que había conseguido nada más y nada menos que el tercer premio en un concurso internacional para el *Faro de Colón* en 1929, al que se presentaban 455 proyectos, junto con el arquitecto Joaquín Vaquero, donde escultura y arquitectura resultaban mucho más articuladas. Es una etapa de la vida de Moya que Capitel ha calificado de expresionista y refinada y que también engloba el proyecto para el *Monumento a Pablo Iglesias* que, en su opinión, es vinculable a éste en tanto en cuanto «repite la forma humana delante de la vertical del monumento»¹³. La propuesta de Moya era en definitiva una adaptación de las propuestas para el mismo monumento del *Faro de Colón* del arquitecto italiano Pippo Medori, que la misma revista *Arquitectura* había publicado. El modelo resultó operativo incluso en los 60 cuando se construye el monumento a Calvo Sotelo en la plaza Castilla. A pesar de que la forma exterior resulta heredera del proyecto del italiano, bien es cierto que en el desarrollo subsisten algunas de las investigaciones sobre pirámides mesoamericanas realizadas durante el viaje de 1930. Como pirámide escalonada

¹³ GONZÁLEZ CAPITEL, A. y GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTERIO, J., *Luis Moya Blanco, arquitecto 1904-1990*. [Catálogo de la exposición]. Madrid, Ministerio de Fomento, Electra, 2000.

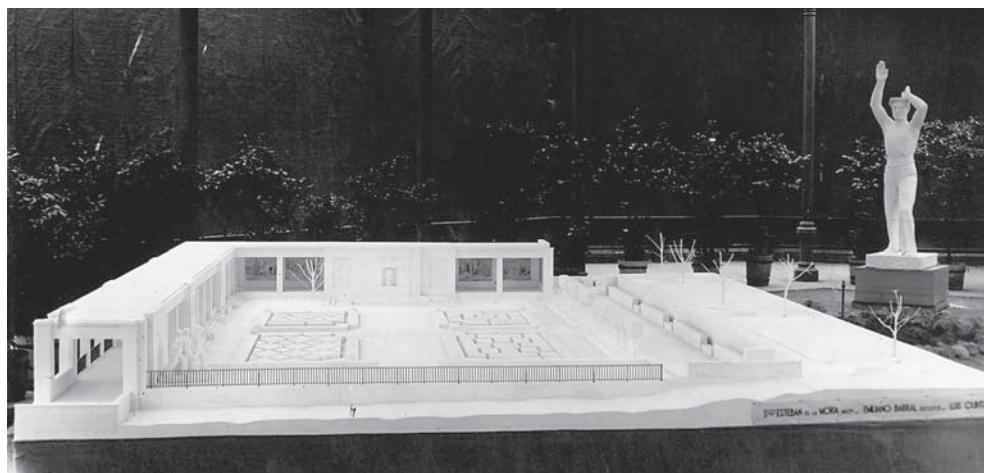


Figura 3: Anteproyecto de Esteban, Quintanilla y Barral. Fundación Pablo Iglesias.

aloja el monumento una biblioteca interna que sería iluminada en su lado norte y que preveía capacidad para 38 lectores. Tanto su forma externa como interna recuerdan vagamente a la pirámide de un *Sueño arquitectónico* realizada entre 1937 y 1938. Un monumento esta vez dedicado a la Muerte, ejercicio que según García Mosterio «le cataliza hacia el lenguaje clásico cerrando su etapa de formación» y que Urrutia define como «clasicismo actualizado»¹⁴. Aunque se ha señalado justamente el referente de Ledoux, Goya, la simbología masónica y la arquitectura funeraria egipcia es importante destacar que sólo años antes Luis Moya había estudiado las pirámides mesoamericanas y que justamente en este proyecto había ya planteado el monumento como una gran pirámide donde se desarrollaba también el espacio interno. Incluso había colaborado como en el caso previo con un escultor como ocurriría en *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional* precisamente con el escultor Manuel Laviada.

A pesar de los adelantos técnicos del proyecto del faro que se reutiliza en *el sueño* como el hormigón revestido, no aparece mención alguna para el proyecto al *monumento de Pablo Iglesias*. Sin embargo, Pérez Comendador en la entrevista con Valdés hacía hincapié en el uso del ladrillo. Unida a la función constructiva, el uso decorativo del ladrillo procedía de la arquitectura madrileña de los años veinte y había alcanzado en los edificios de Gustavo Fernández Balbuena excelentes muestras. Sin embargo, era poco frecuente su uso en una arquitectura como la monumental, donde las condiciones impuestas no exigían economía y rapidez sino todo lo contrario. El comentario del escultor implica además un sentido simbólico añadido que busca la identificación con las doc-

¹⁴ *Ibidem*.

trinas socialistas que tendrán un éxito posterior. Así el ladrillo como algo característico se identifica con la unidad de España en época tardía. A propósito de la arquitectura también Giménez Caballero hablaba del ladrillo como un elemento indígena «o dicho con las palabras de nuestra guerra: integrando masas rojas (de los ladrillos) en las jerarquías tradicionales de la pizarra y la piedra»¹⁵.

Sin embargo, Pérez Comendador no hace menciones a su propio programa escultórico. Como ocurre con el proyecto de Luis Moya resulta complicado encajar sin embargo dos obras que estilística y temporalmente se acercan tanto y que ideológicamente representan un abismo insalvable. Las figuras de Comendador de este año resultan muy geométricas y heráldicas y recuerdan a una operación involutiva que se fecha en su escultura desde los relieves de la *Piscina* y que culmina en 1935 con el monumento a *González Tablas* en Ceuta y que desconcierta ante la visión de obras como *Amanecer*, realizada en Roma en 1939, de un decantado realismo. En las caras de la pirámide en bajorrelieve aparecen los trabajadores de la tierra y de la industria a cada lado labrados sobre el ladrillo. La elección se concibe ya aquí como «técnica tradicional de la arquitectura española que tan bellos ejemplos dio entre los árabes españolizados frente a la frialdad del granito», haciendo consciente o inconscientemente referencia a la técnica favorita de Emiliano Barral, que es «propicia al aplanamiento y a las esquiveces»¹⁶.

El 12 de abril de 1933, *ABC* informa que el lunes 17 de ese mes se inaugura en el palacio de Cristal del Retiro la exposición de proyectos definitivos para el monumento de Pablo Iglesias. El día 30 de abril de 1933 el jurado emite el veredicto: por mayoría de votos, adjudicando la erección del mismo al proyecto suscrito por el arquitecto Esteban de la Mora, el escultor Barral y el pintor Quintanilla. Además, se acuerda conceder un accésit de 3.000 pesetas al trabajo presentado por Moya y por Pérez Comendador.

EL PROYECTO VENCEDOR. EJERCICIO DE SÍNTESIS, ANTICIPACIÓN DE FUTURO

El proyecto ganador era el único que simbolizaba a la perfección la idea extendida de las tres artes integradas. Sin embargo, no pretendía subordinar ni limitar ninguna de éstas dejando escrito el conjunto de los artistas en su memoria de anteproyecto: «la arquitectura no se limitará a su simple presencia estética, sino que al mismo tiempo responderá a las necesidades vitales que la originaron, la escultura atenderá a su propia belleza, sin esclavizarse a influencias

¹⁵ GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Madrid Nuestro*. Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1944.

¹⁶ Palabras de Pérez Comendador recogidas en VALDÉS, «Monumento a las masas», *Informaciones*, Madrid, 2 de marzo de 1933.

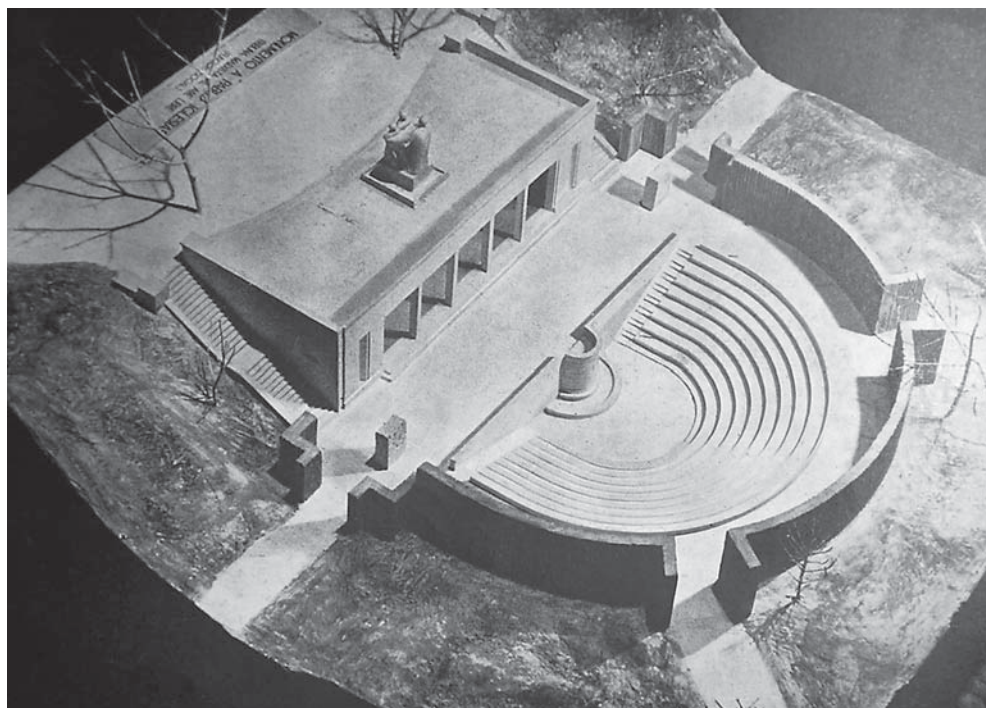


Figura 4: Anteproyecto de García Mercadal y Cruz Collado. Revista *Arquitectura*.

literarias, y la pintura se encargará de descubrirnos los motivos más salientes de una vida por la cual hoy rendimos honores»¹⁷.

No fue hasta octubre de 1933 cuando el arquitecto municipal Bellido dirige un oficio al Alcalde presidente recordando que en el presupuesto del proyecto no estaban incluidas las obras de cimentación del mismo. Finalmente se aprueba un presupuesto de 38.15 pesetas en diciembre de 1933. No sólo esto, sino que como indica Moral Sandoval, parece probable que los acontecimientos de octubre de 1934 retrasaran la fábrica, al quedar los ayuntamientos sustituidos por las comisiones gestoras.

El proyecto se enmarcó con un pórtico en L que recogía un pequeño jardín. Diseñado por Santiago Esteban de la Mora, arquitecto también adscrito al GATEPAC, que durante estos años colabora con otros arquitectos en el proyecto de las casas baratas de la calle Viriato. Los extremos se cerraban con ladrillo y las pilastras de piedra se sucedían armónicamente con pequeños intervalos que sobresalían gradualmente del muro, y se hallaban remarcadas por una fina

¹⁷ Esteban, Quintanilla y Barral. Fotocopia de la Memoria conservada en el archivo de la Fundación Pablo Iglesias. FOT271.

moldura en su parte más alta. El pórtico con techumbre plana solo cerraba dos lados del rectángulo del jardín y preveía dos accesos que permitían diversas lecturas del conjunto. El orden se interrumpía en el centro donde se alojaba la cabeza de Pablo Iglesias y la secuencia de las pilastras se continuaba en los paseos que organizaban los parterres del jardín. Éstos se dividían a su vez geométricamente en distintos cuadrados según el modelo escorialense que además inspiraba cornisas y pilastras. Era en definitiva una estructura que si bien tiene precedentes arquitectónicos visibles no había sido utilizada con finalidad conmemorativa, lo que quedó excelentemente resumido en las palabras de Marcelino Domingo el día de la inauguración: «un monumento», decía, «es un adorno cuando lo que quiere significar no está ya en la percepción íntima de los hombres»¹⁸. Un monumento es una anticipación del futuro cuando lo que significa está más vivo el alma de los hombres. Demostraba en este sentido una máxima de los autores del monumento a quienes «los precedentes estéticos» les resultaban en este caso «rechazables¹⁹», en una actitud de profunda ruptura.

El programa pictórico y escultórico, que ilustraba la máxima de las artes integradas, lo realizaban dos artistas que habían «vuelto al oficio» en su viaje a Italia en la década de los veinte. Trabajadores de la piedra y muro habían vuelto sus ojos a la patria del clasicismo con ojo ávido pero escéptico y a su vuelta se habían comprometido políticamente. Parte del pórtico estaba protegido exteriormente, formando un pasillo donde se realizaron las pinturas de Luis Quintanilla. Arquitectónicamente recordaba a las obras de los *Nuevos Ministerios*, donde además hay menciones específicas a la arquitectura del Escorial. Esta recuperación resulta un hecho más general de cuanto resulta a primera vista, arquitectos como Mercadal, Anasagasti, Sánchez Arcas y Bergamín y teóricos como Torres Balbás, mantenían distintos conceptos de lo tradicional entendido como un concepto laxo que comprendía desde una aproximación a la arquitectura popular hasta una recuperación del pasado. Esta vuelta selectiva tuvo continuidad teórica y arquitectónica en la posguerra. Seguramente ver la Guerra Civil como un río insalvable en el terreno artístico imposibilita la lectura de algunos elementos de continuidad que modifican radicalmente su valor ideológico. El Escorial era símbolo omnipresente en la poesía de Dionisio Ridruejo, como representación de la unidad de España, en Giménez Caballero, en la arquitectura de Muguruza en el *Valle de los Caídos*, lugar donde se exalta además la integración de la arquitectura y el paisaje, y en el *Cerro de los Ángeles*, donde en todo momento la arquitectura debía acoger grandes multitudes.

¹⁸ MORAL SANDOVAL, *op. cit.*

¹⁹ Memoria del anteproyecto publicada en «El proyecto de monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste», *Tiempos Nuevos*, Madrid, 20 de abril de 1934.

Es probable que, a pesar de los cambios posteriores, de los que precisamente habla Luis Quintanilla en sus memorias, el esbozo principal y los temas estuviesen ya fijados a finales de 1932 y que por lo tanto sean contemporáneos a los frescos del primer pabellón de la Ciudad Universitaria que decoraban el hall del primer pabellón que miraba al parque del oeste y que fue cuartelillo de los arquitectos de las obras. Según el crítico Manuel Abril, los frescos resultaban mucho más terminados y definidos que los previos de la Casa del Pueblo realizados el año antes. Sin embargo, es probable que debido al retraso en la construcción del conjunto no fuesen ultimados los paños, como el mismo Quintanilla contaba a Valeriano Bozal en una carta fechada en 1963, por lo que la realización se ajustaría a los días de la inauguración²⁰. Respecto a la temática y a la iconografía, Pablo Iglesias aparecía educando como un maestro de escuela de II República abandonando la iconografía apostólica tan característica de los últimos años de su figura. Ahora sombras más netas, pintura más narrativa y menos geométrica, que desdeñaba conscientemente integrar a los personajes en la composición, de lo que Bozal considera un «sentido novedoso de la composición a medio camino entre narración y alegórica»²¹. Efectivamente cada vez más figuras pueblan sus composiciones olvidándose de las primeras perspectivas contenidas de los primeros años. Algunos de los modelos de Quintanilla como *Pablo Iglesias hablando al pueblo* se someten a esquemas compositivos que el pintor podía conocer bien tras su viaje a Italia y que eran de sobra conocidos en España a finales de los años treinta. Es una pintura en la que la «descomposición geométrica típica de estos años cede lugar a una recuperación efímera de la forma que vislumbra sin embargo la artificialidad de la composición en su superficie»²². Teniendo en cuenta para su análisis que en gran medida su pintura provenía de un estudio clásico de la técnica mural y de las novedades compositivas halladas en la técnica del grabado.

Emiliano Barral era el artista que se encargaba del programa escultórico. Seguramente uno de los mejores retratistas y el más vinculado al Partido Socialista (Bozal advertía que su estilo se convierte en estilo propio de la organización). Amigo íntimo de Pablo Iglesias había realizado su retrato en vida y se encargaría de inmortalizarlo tras su muerte en su Mausoleo en el Cementerio Civil de Madrid para el que había realizado su retrato, una maternidad y un relieve. Contaba además con una amplia trayectoria en escultura conmemorativa

²⁰ Al respecto Moral Sandoval recordaba que se informó a la prensa de que los frescos no estaban concluidos por lo que el monumento debía clausurarse hasta su definitiva terminación, lo que además justifica las imágenes fotográficas de Luis Quintanilla realizando los frescos en los últimos días. Véase *El Socialista*, 5 de mayo de 1936. Es muy posible que el monumento quedase sin terminar.

²¹ BOZAL, V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Madrid, Península, 1967.

²² *Ibidem*.

de carácter público, habiendo realizado gran número de monumentos como el *monumento a Gaspar Núñez de Arce* en el centenario del poeta y en el que el escultor en una tipología conmemorativa clásica dio un inusitado desarrollo al pedestal en sintonía con la ornamentación decó. Las intervenciones de Barral en el monumento eran tres: de nuevo la cabeza de Pablo Iglesias que había codificado casi diez años antes y de la que realiza una versión monumental en granito con ligeros cambios²³, de 1500 kilos de peso que, «formando cuerpo íntimo con la arquitectura, destaca sobre el jardín y centraliza el monumento», según los propios autores, dos relieves con los útiles del trabajo y un grupo en marcha que simbolizaba al «proletariado en marcha»²⁴.

Acerca de la representación de Pablo Iglesias, hay que tener en cuenta en primer lugar la elección de esta tipología en la que ni siquiera se presentaba el busto, que no fue una tipología muy extendida entre la escultura monumental española, y es deudora del retrato privado de encargo. Además, era propia de monumentos modestos y de pequeñas dimensiones nada que ver con la importancia de este monumento. Ya en la Nacional de 1923 había presentado Emiliano Barral un retrato del líder socialista. Barral se encargó de realizar a la muerte de éste su mascarilla y desde 1927 tuvo en mente la cabeza yacente para su mausoleo. Con ligeros cambios que acentuaban la geometría y la identificación con el retrato clásico de Karl Marx se codificaba el nuevo retrato monumental a Pablo Iglesias que difería sensiblemente del primero. Es posible, debido a la dilatación de las fases del concurso, que la obra no fuese realizada hasta 1933 y que no fuese colocada hasta 1936, tratándose de la imagen del homenajeado. Además, resulta evidente que Quintanilla no se inspiró en esta imagen para la realización de sus frescos, por lo que es muy posible que ambos artistas trabajasen de forma separada, cosa que se comprueba en la ausencia de diálogo entre pintura y escultura en el monumento. La iconografía del grupo había sido ya ensayada en el mausoleo donde un relieve de un obrero con planos angulosos y cortantes se presentaba con anatomía desproporcionada. El grupo representado por Barral, que debía representar al pueblo en movimiento, varió superficialmente y tuvo que influenciar al resto de proyectos. La fisonomía de los obreros musculosa y atlética y joven recuerda inevitablemente el tipo iconográfico que Sáenz de Tejada utilizó para sus ilustraciones. Lo que en principio debían ser tres figuras monumentales gemelas y de trazos muy geométricos se convirtió, finalmente, en tres figuras masculinas de tamaño decreciente que

²³ En los días previos a la inauguración del monumento el 3 de mayo de 1936 se inaugura otra cabeza de 60 cm en el Colegio de San Fernando. Barral se especializa en estos años en la talla directa, eliminando el refinado aunque se sirvió normalmente de bocetos en barro. Una fotografía de la cabeza en: <http://www.nodo50.org/despage/Nuestra%20Historia/75Aniversario/EmilianoBarral/Emiliano%20Barral.htm>.

²⁴ Esteban, Quintanilla y Barral. Memoria del anteproyecto fechada en 1933. FOT271.

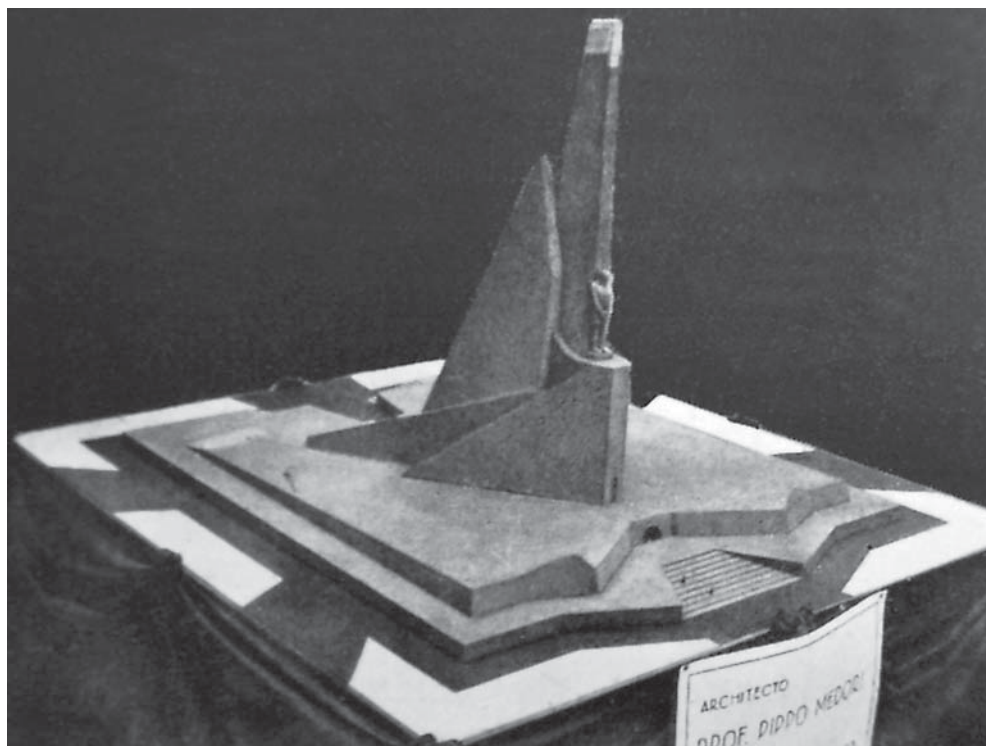


Figura 5: Proyecto para el Faro de Colón de Pippo Medori. Revista *Arquitectura*.

unían sus manos (como símbolo de las doctrinas socialistas) sosteniendo el símbolo del porvenir (levantadas sobre el nivel del parque y unidas a éste por una escalera), que finalmente fueron colocadas sobre el muro de ladrillo. Sin embargo, una imagen previa muestra otra fase anterior de la escultura en la maqueta, las tres esculturas despegadas del muro y no concebidas como un altorrelieve avanzan como un batallón militar en una actitud mucho más combativa²⁵. De igual tamaño en esta ocasión las figuras realizan distintos movimientos, una parece llevarse la mano al corazón y la tercera levanta una mano en alto. A pesar de lo afirmado, la escayola de tres metros del Museo Municipal de Madrid, de ningún modo pudo formar parte del monumento final y pertenece a una etapa previa. Se ubicaba en una parte exterior del monumento como representaba la primera maqueta del anteproyecto y podría pertenecer a los fondos del museo como una entrega de una fase del concurso.

El 3 de mayo de 1936 se inaugura el monumento en la glorieta de Camoens en el parque del Oeste. Constituye su inauguración un acto masivo que contó

²⁵ Fondo de fotografías Peyton. Fundación Pablo Iglesias.

con la representación gubernamental, asistiendo el presidente de la Diputación, el gobernador civil, el alcalde de Madrid, el presidente del Congreso y otras autoridades civiles y militares, representaciones de las agrupaciones socialistas y las milicias uniformadas de este partido. Pronunciaron discursos el alcalde, Sr. Rico, y Marcelino Domingo en su calidad de ministro de Instrucción Pública y en representación del Gobierno y del presidente de la República. Según el periodista: la banda municipal interpretó *La Internacional*. Después hubo un concierto y «las juventudes marxistas saludaron a las autoridades con los consabidos vivas y los puños en alto»²⁶.

El 5 de mayo de 1936 el periodista de *ABC* se expresaba en estos términos: «Los comentarios sobre la crónica del domingo comprendieron a la manifestación marxista con motivo de la inauguración del monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste, con discursos, incluso del alcalde, no de Madrid, sino del marxismo, cánticos, vivas y mueras, puños en alto y *La Internacional*; entonada por la Banda Municipal, que si es municipal no es socialista, ni comunista, ni republicana, ni monárquica...». El ambiente ya era visiblemente agresivo y la sublevación del 18 de julio sumió a Madrid en una larga guerra. Ésta se ensañó primero con el monumento enclavado en el frente que defendía la ciudad de Madrid en el intento de tomar la Universitaria en la primera línea de fuego quedando al terminar ésta solo el peristilo. Primer campo de batalla a mediados de noviembre fueron muchos los monumentos que sirvieron como parapeto ante las balas, *el monumento a los soldados y marinos muertos en Cuba y Filipinas*, el del *doctor Rubio* realizado por Miguel Blay y hoy muy restaurado, que conserva muchos impactos de bala.

En el momento en que la entrada a Madrid parecía detenida y sólo dos días antes de que Franco decida reanunciar a su toma de Madrid por ataque frontal, el 21 de noviembre, muere el escultor Emiliano Barral en una zona del sector centro. Como comisario político dirigía un batallón de milicianos de Segovia que habían llegado para defender la capital. Su féretro fue seguido por una multitud de artistas, escritores y obreros. A pesar de sus ilustres amigos las letras del *Quinto regimiento* terminaron por contar su historia: «Con los cuatro batallones que Madrid están defendiendo se va lo mejor de España, la flor más roja del pueblo».

Tampoco era posible la continuidad de la carrera artística de sus compañeros de un proyecto que se ha definido como «monumento completamente revo-

²⁶ Amplia reseña en la crónica de *El Socialista* de este día que ofrecía una vista general del monumento lleno de andamios y un valor añadido acerca de la iluminación «por la noche se efectuarán pruebas de alumbrado, que embellecerá el monumento, y que está instalado con arreglo a las nuevas modalidades de la luminotecnia».

lucionario»²⁷ de la tipología conmemorativa. Tanto Santiago Esteban de la Mora como Luis Quintanilla tardarían mucho tiempo en volver a España de sus exilios en Colombia y EEUU respectivamente. Como muchos otros perdieron el tren que no les permitió contemplar ni siquiera la demolición de los restos del monumento en el que tantos años habían trabajado.

Sólo la cabeza, que «fue mutilada bárbaramente por los picos falangistas al final de la guerra civil»²⁸ o bien deteriorada como el resto de monumentos ubicados en el frente por la metralla, se salvó de la destrucción del conjunto que fue demolido en 1959²⁹. Como si de una de esas piezas de estatuaria desmembrada y cubierta por la vegetación que pueblan la pinturas esos años fue trasladada y enterrada en el parque del Retiro por funcionarios municipales socialistas lo que pudo suceder antes de la toma de Madrid, ya que como informaban los medios en 1979 la cabeza pesaba 1500 kilos y era de granito³⁰. La historia posterior recordaba a los grandes descubrimientos arqueológicos del Renacimiento que pasaron a decorar las estancias de los palacios papales. En febrero de 1979, y gracias a los planos conservados por José Pradal Gómez, fue desenterrada y, en diciembre de 1982, colocada en la entrada de la sede de la Comisión Ejecutiva del PSOE en Madrid, en la calle de Ferraz, al inaugurarse ésta³¹.

²⁷ Comentario de Josefina Alix recogido en MORAL SANDOVAL, *op. cit.*

²⁸ MARTÍN NÁJERA, *Pablo Iglesias visto por...* (<http://www.elsocialista.es/vistonajer.HTML>).

²⁹ El mismo Zugazgoitia en plena guerra en su biografía de Pablo Iglesias, publicada durante la guerra, hizo alusión al monumento «sufre hoy, como toda España, los efectos de la metralla extranjera». Recogido en MORAL SANDOVAL, *op. cit.*

³⁰ Moral Sandoval encuadra el entierro en el momento de la demolición en 1959.

³¹ Quiero agradecer sinceramente la colaboración de todo el personal del Archivo y Biblioteca de la Fundación Pablo Iglesias para la elaboración de este artículo.