



**HAL**  
open science

## Admirar y recordar: las apropiaciones conflictivas del monumento a Daoíz y Velarde de Antonio Solá

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. Admirar y recordar: las apropiaciones conflictivas del monumento a Daoíz y Velarde de Antonio Solá. *Arte y Memoria*, 2, 2014, 978-84-606-8297-4. hal-01584919

**HAL Id: hal-01584919**

**<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01584919>**

Submitted on 11 Sep 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

B

09

am

## Admirar y recordar

Las apropiaciones conflictivas del monumento  
a Daoíz y Velarde de Antonio Solá

Pierre Géal

Université Stendhal–Grenoble III / ILCEA4

En octubre de 1875, tan sólo seis años después de la instalación de la escultura de Solá a poca distancia de la plaza del Dos de Mayo, la Academia de Bellas Artes de San Fernando denuncia en una carta al Ayuntamiento de Madrid lo inadecuado de su colocación, aduciendo tres argumentos principales: la falta de proporción entre el tamaño del grupo escultórico y el espacio urbano donde está ubicado; los peligros que corre al estar expuesto a la intemperie y a las degradaciones; la impresión de abandono que se desprende de su colocación en un lugar apartado. Al tomar esta iniciativa, la Academia pretende responder a un impulso a la vez artístico y patriótico:

“No es sitio a propósito una carretera pública, rodeada de terrenos todavía incultos, agrestes y repulsivos para colocar el monumento conmemorativo de uno de los hechos más gloriosos de la Historia de Madrid y aun de España, y hace aumentar en alto grado esta dificultad el tamaño del grupo y la materia de que está hecho: sus figuras, semi-colosales, desaparecen en aquella inmensidad de espacio, quedando reducidas a unos pequeños muñecos de juguete o piezas de ajedrez; su delicada materia, de mármol de Carrara, es la menos a propósito para sufrir todos los rigores de la intemperie, todos los embates de los vientos, todos los tropiezos de los toscos carros que frecuentan aquellos sitios, todos los insultos y pedradas y desacatos de los muchachos, de los ignorantes, y de los malévolos; su aislamiento y abandono en aquel remoto y olvidado sitio, si V. E. lo tolerase y la Academia permaneciese silenciosa, más que una muestra del agradecimiento,

del respeto y del orgullo que debe despertar en los pechos de los Madrileños el hecho memorable que recuerda, podría interpretarse por algunos, como un menosprecio de tan noble y grandioso sacrificio; pues el relegar el símbolo artístico que lo representa a un sitio poco menos innoble que un muladar, parece querer decir “eso es bastante para tales héroes, no merecen cosa mejor”.<sup>1</sup>

La solución que propone la Academia es sencilla: que la escultura vuelva al Museo del Prado. Recuerda que, en otra época, la instalación del *Daoíz y Velarde* en el Parterre del Retiro (en 1847) había suscitado críticas parecidas que condujeron rápidamente a su reincorporación al museo (en 1850). Como lo reconoce la misma Academia, para dirigir esta petición al ayuntamiento aprovecha un contexto político favorable, y no se hubiera atrevido a emitir semejante solicitud durante el Sexenio Democrático, ya que en aquel entonces “su desinteresado consejo hubiérase fácilmente traducido por desafécción o falta de patriotismo”. Tras la fachada de los argumentos de tipo estético o urbanístico, la Academia ni siquiera se toma la molestia de disimular el criterio político. Para ella, “las personas amantes de las verdaderas glorias nacionales” no pueden tolerar la explotación ideológica que prevaleció en el momento de la inauguración, en 1869, y que queda reflejada en las inscripciones del pedestal, en las que “se desnaturaliza su verdadero origen” al atribuirse al “Ayuntamiento popular” la iniciativa del monumento.

### **¿OBRA DE ARTE O MONUMENTO? (UN TRASLADO NOCTURNO)**

En realidad, la argumentación de la Academia no es nueva. En pleno Sexenio, el periódico de derechas *La Época*, en un artículo anónimo titulado “Vandalismo”, denunciaba ya lo desacertado de la colocación del *Daoíz y Velarde*, fruto de una decisión arbitraria que arrancó la escultura a su sitio natural, el Museo del Prado, y criticaba también la inscripción que hizo poner el alcalde en el pedestal, “que podría hacer creer, andando el tiempo, que el municipio, a cuyo frente se hallaba, había mandado ejecutar y costado la referida obra de arte”<sup>2</sup>. Mentira deplorable, que mal disimulaba, según *La Época*, el vandalismo imperante: “Como si en estos tiempos se invirtiesen entre nosotros sumas de consideración en otra cosa más que en destruir, en derribos inútiles o vergonzosos, en hacer escombros y en comprar fusiles...”.

Y en septiembre de 1875, pocos meses tras el cambio de régimen, *La Época* reiteraba sus denuncias, dirigiéndose al Ayuntamiento de Madrid y a la Academia de Bellas Artes y exponiendo los mismos argumentos estéticos y políticos, enfatizando los riesgos que correría la escultura de Solá si no regresara al museo e insistiendo en su valor artístico:

1 \* pierre.geal@u-grenoble3.fr

Carta del 2 de octubre de 1875, Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87 (modernizo la ortografía).

2 *La Época*, 25 de junio de 1873.

“¿No basta la demolición de tantos y tan antiguos monumentos históricos, llevada a cabo en la época revolucionaria por la piqueta demagógica, para saciar el furor de las turbas o los aviesos instintos de los que capitaneándolas ostensiblemente o a mansalva, las impelían a la destrucción y al pillaje?

Sugiérenos estas observaciones el vivo deseo de que por segunda vez, ¡triste es decirlo! vuelva a su centro, de donde, repetimos, nunca debió salir, esta obra de uno de nuestros más afamados escultores contemporáneos, tan considerado entre propios y extraños.”<sup>3</sup>

Ante tales críticas, la Junta Consultiva del Ayuntamiento de Madrid, consultada por la Comisión de Obras, opina que el lugar donde está instalada la escultura no merece las calificaciones peyorativas de la Academia, aunque reconoce que es susceptible de “mejoras considerables”; admite que la escultura de Solá no sea quizás muy apropiada, pero este lugar podría llegar a ser perfecto para un monumento al Dos de Mayo:

“[...] explanados aquellos terrenos, trazada una plaza en el cruce de aquellas dos calles, abiertas en ellas la edificación que como es de inferir ocurrirá en breve, lo eminente de aquel punto respecto de los que le rodean y su proximidad al sitio que ocupó el Parque de Artillería, quizá no le haría impropio para que se erigiera en él un monumento que recordase las glorias del 2 de Mayo de 1808, si además se procurase exornar el proyecto futuro con condiciones más propicias que las que acompañan al actual por su material tamaño y circunstancias de la localidad, puntos capitales de carácter artístico que han fijado la ilustrada opinión de la respetable Academia de San Fernando.”<sup>4</sup>

Seis meses después, la Comisión de Obras retoma estas conclusiones y, por lo que se refiere al emplazamiento del *Daoíz y Velarde*, considera que “debe colocarse el referido grupo en otro lugar mas conveniente”<sup>5</sup>, juicio leído y aprobado en la sesión municipal del 10 de abril de 1876, en la que se acuerda que la escultura vuelva al museo<sup>6</sup>. Tras anunciarse oficialmente – y de manera inexplicable – que el grupo de Solá ha de ser colocado en el campo grande del Buen Retiro, en “nuevo parque adornado con fuentes, en cuyo centro campeará el citado grupo de los héroes del Dos de Mayo”<sup>7</sup>, el alcalde escribe al director del Museo del Prado que autoriza el traslado de la escultura al museo, tal como éste lo había solicitado en carta del 11 de abril<sup>8</sup>...

3 *La Época*, 10 de septiembre de 1875.

4 Carta del 26 de octubre de 1875, Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.

5 Carta del 5 de abril de 1876, Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.

6 *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1876.

7 *Diario Oficial de avisos de Madrid*, 15 de abril de 1876.

8 Cartas del 11 y 27 de abril de 1876, Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.

Sin embargo, en las semanas siguientes, la escultura no se traslada al museo, ni tampoco a los jardines del Retiro. Aunque no queda totalmente claro por qué se queda la escultura donde estaba y triunfa finalmente el *statu quo*, es probable que tuviera cierta repercusión la movilización vecinal que surge rápidamente en el barrio de la recién inaugurada plaza del Dos de Mayo.

La iniciativa de esta movilización parece corresponder a la Orden Humanitaria de la Santa Cruz y Víctimas del Dos de Mayo de 1808, una congregación laica que, mediante un convenio firmado con el ayuntamiento el 1 de mayo de 1869, cuando se inauguró la plaza del Dos de Mayo, celebra el culto patriótico a los héroes<sup>9</sup>. El 30 de abril, expresa en una carta al Ayuntamiento su discrepancia con el proyecto de traslado, insistiendo en la necesidad de conservar la memoria de uno de los dos lugares más emblemáticos de la jornada del dos de mayo de 1808:

“[...] parece que se quiere borrar con su ejecución parte de una de las páginas de nuestra brillante historia, pues mientras subsista la pirámide que se eleva en el Prado como monumento de eterna memoria consagrado a las víctimas que sacrificaron en aquel lugar las sanguinarias huestes del Usurpador, existirá esa otra página, como perenne testimonio de una epopeya que estando hoy completa, piensa destruir la Municipalidad, tan solo por una simple consideración, al parecer, de ornato público.”<sup>10</sup>

Pero la movilización no se limita a los miembros de esta asociación: se conserva en el Archivo de la Villa una carta de los vecinos del distrito de la Universidad, fechada el 1 de mayo de 1876, con firmas que se acumulan a lo largo de más de treinta páginas. En ella, se subraya no sólo el valor histórico del lugar en que está instalada la estatua, sino el carácter íntimo y familiar de esta memoria para los habitantes del barrio:

“El monumento levantado a aquellos héroes, a aquellos ilustres [sic] de la libertad y de la independencia de la patria, no es tanto una obra de arte, por extraordinario que fuera su mérito, como el tributo de admiración, de gratitud y de entusiasmo, que el pueblo español en general y en particular el pueblo de Madrid quiso rendir y rinde a su esclarecida memoria.

Arrancar las estatuas de Daoíz y Velarde [...] es como una profanación, es como herir en la más delicada fibra de su alma a los moradores de este distrito, cuyos padres tuvieron también la gloria de pelear, derramar su sangre y morir al lado de aquellos héroes.”<sup>11</sup>

9 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid, Marcial Pons – Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004, p. 189.

10 Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.

11 Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.



Fig. 1. «Estatua de Daoíz y Velarde. Madrid», años 1879-1886, fotografía de Jean Laurent, archivo RUIZ VERNACCI, Madrid, VN-04747.

Al considerar que el *Daoíz y Velarde* es más un monumento que una obra de arte, y que este monumento transmite una memoria viva e íntima, los vecinos que firman la petición se oponen frontalmente al punto de vista de la Academia y de la prensa conservadora. Lo notable es que esta movilización preocupe al Ayuntamiento hasta el punto de tomar medidas para dificultar la recogida de firmas, como lo denuncia al ministro de la Gobernación, en el Congreso, el marqués de Sardoal, quien fuera alcalde de la capital en 1872 y 1874:

“El Ayuntamiento de Madrid ha acordado quitar del sitio en que se hallaba colocado el grupo de Daoíz y Velarde. Muchos vecinos de Madrid, y especialmente los habitantes del distrito de la Universidad, han tratado de dirigir una exposición al Ayuntamiento pidiéndole que le dejara donde está, y para hacer conocer los sitios en que se podría firmar, hicieron unos anuncios diciendo: “Aquí se firma la exposición para que no se arranque del sitio en que se halla el grupo de Daoíz y Velarde.” La autoridad local ha prohibido que se pongan esos carteles, y yo deseo saber si el señor ministro está dispuesto a hacer que se permita a los españoles ejercer el derecho de petición.”<sup>12</sup>

12 Sesión del 29 de abril de 1876 (*El Imparcial*, 30 de abril de 1876).

Aunque la prensa no diera al asunto un eco verdaderamente importante, es probable que esta movilización vecinal fuera el principal motivo de la paralización del proyecto de traslado. A finales de 1877, sin embargo, la cuestión vuelve a estar en el tapete. Varios concejales exigen que el ayuntamiento tome una decisión respecto a las reclamaciones presentadas el año anterior por la Junta de la Orden humanitaria de Santa Cruz y Víctimas del Dos de Mayo y por 808 vecinos del Distrito de la Universidad. Se acuerda entonces por unanimidad que el grupo de *Daoíz y Velarde* continúe en el mismo sitio en que estaba<sup>13</sup>.

En este contexto de victoria aparente se produce, a principios del año 1879, un acontecimiento inesperado: la traslación del *Daoíz y Velarde* al Museo del Prado. El suceso tiene lugar en la noche del 18 al 19 de enero de 1879, y desata inmediatamente una polémica. [fig. 1]

En efecto, mientras que los debates anteriores habían dado por sentado que la cuestión de la colocación de esta escultura le competía al ayuntamiento, la traslación se ha efectuado por orden del gobierno. A nivel jurídico, la titularidad de la obra lo autoriza, pero a nivel político, esta decisión tiene visos de arbitrariedad. Si bien una minoría de concejales protesta y llega a proponer, sin éxito, la adquisición de la escultura por el municipio<sup>14</sup>, los periódicos liberales denuncian la apatía del ayuntamiento y el autoritarismo del gobierno, que pudo apoyarse en un informe complaciente de la Academia de Bellas Artes. El periódico *La Iberia* se muestra particularmente severo:

“El asunto tiene una historia larga y curiosa.

Hace algún tiempo los periódicos ministeriales comenzaron a hablar del mérito artístico de esas estatuas y de lo que padecían a la intemperie.

Estas reclamaciones de los periódicos ministeriales sirvieron de base para un informe de la Academia de bellas artes, hecho a gusto del gobierno, y que se estrella contra la entereza del ayuntamiento, que se negó a la traslación de las estatuas.

Ahora el ayuntamiento ha variado de parecer: el gobierno, por su cuenta y haciendo la traslación de noche, ha arrebatado al pueblo de Madrid esas estatuas para encerrarlas en un museo, y el señor alcalde ha creído lo más oportuno aguantarse y recoger todas las bravatas que lanzó en otra ocasión con este motivo. [...]

No sabemos qué es más digno de censura en esta cuestión: si la ridícula energía del gobierno, o la sin igual debilidad del ayuntamiento de esta corte, que ha visto desaparecer sin protesta uno de los monumentos más gloriosos del pueblo que representa.”<sup>15</sup>

13 Archivo de la Villa de Madrid, Actas municipales, sesión del 20 de noviembre de 1877, fol. 285v-286v.

14 Archivo de la Villa de Madrid, Actas municipales, sesiones de 20 de enero y de 27 de enero de 1879 (fol. 80r-81v y 115v-116r).

15 *La Iberia*, 21 de enero de 1879.

En cuanto a los motivos principalmente políticos de la traslación, más que la inscripción que atribuía al ayuntamiento de 1869 la iniciativa del monumento, los periódicos liberales sugieren que los versos de Espronceda grabados en el lado opuesto del pedestal pudieran constituir la verdadera causa de la decisión del gobierno.

En efecto, como lo recuerda Fernández de los Ríos, se podían leer en el pedestal cuatro estrofas sacadas del poema de Espronceda titulado "Dos de Mayo"<sup>16</sup>:

¡Oh levantad la frente carcomida,  
Mártires de la gloria,  
Que aún arde en ella y con eterna vida,  
La luz de la victoria! [...]

¡Ay! ¿Cuál fue el galardón de vuestro celo,  
De tanta sangre y bárbaro quebranto,  
De tan heroica lucha y tanto anhelo,  
Tanta virtud y sacrificio tanto?

El trono que erigió vuestra bravura,  
Sobre huesos de héroes cimentado,  
Un rey ingrato, de memoria impura,  
Con eterno baldón dejó manchado.

¡Ay! Para herir la libertad sagrada,  
El príncipe, borrón de nuestra historia,  
Llamó en su auxilio la francesa espada,  
Que segase el laurel de vuestra gloria.»

Cuando se publicó en 1840, según comenta Christian Demange en su imprescindible estudio sobre el mito y la fiesta del Dos de Mayo, este poema marcó una ruptura con la lectura que se había hecho del mito hasta entonces: "Con Espronceda emerge un nuevo discurso, más analítico y más político, que va mucho más allá de un simple ataque a los moderados."<sup>17</sup> Y las estrofas elegidas por los demócratas madrileños en 1869 para el pedestal representaban "nada menos que un ajuste de cuentas con Fernando VII, el absolutismo y sus herederos"<sup>18</sup>.

A la prensa gubernamental le cuesta disimular el carácter político del traslado, ya que pronto se sabe que la escultura no va a parar dentro del museo, como era el caso antes de 1869, sino delante de él. Ya no se puede recurrir a la argumentación utilizada en 1875, en la que se consideraba que el valor artístico del grupo de Solá

16 FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876, p. 194.

17 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., p. 69.

18 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., p. 188.



importaba más que su contenido histórico. De hecho, lo único que puede hacer un periódico como *La época*, al evocar los debates en el ayuntamiento, es minimizar el asunto, rebajándolo a una mera cuestión de ornato público:

“Ayer, a causa de la inexplicable extensión dada a un hecho tan sencillo como el de que el grupo de Daoíz y Velarde, en vez de estar en medio del polvo de una carretera, vaya a embellecer el parque formado delante del Museo de pinturas, se habló largo y tendido, se evocaron sucesos que deben ya reservarse para la historia, y se dio materia a diferentes artículos de los periódicos de la oposición. ¿Es esto serio? ¿Qué importancia tenía la colocación del grupo en el poco frecuentado sitio en que se hallaba? ¿A qué tanta ira si va a ser colocado en mejores condiciones? ¿No se reirán los que esto lean?

El monumento, antes casi olvidado en la ronda de Santa Bárbara, va a estar en el sitio más bello de Madrid, delante del templo del arte, cerca del campo donde fueron inmoladas las víctimas de la independencia nacional; ¿y esto se censura? ¿y esto da lugar a protestas?”<sup>19</sup>

La realización de un nuevo pedestal, por el arquitecto Francisco Jareño, confirma la interpretación de la prensa de oposición, que había pronosticado la desaparición de las inscripciones<sup>20</sup>.

En definitiva, si bien se realiza el traslado y triunfa así, al cabo de cuatro años, la voluntad de los conservadores, cabe destacar la intensa movilización vecinal que viene a plantear la cuestión de la apropiación de esta escultura – y más generalmente del espacio urbano – por la ciudadanía. Una concepción autoritaria que pretende disponer a su antojo del espacio urbano y de sus elementos simbólicos se enfrenta al deseo de tomar en consideración el apego manifestado por los habitantes a una escultura estrechamente relacionada con la memoria íntima del barrio. Además, queda patente el error de los conservadores cuando creen que la instalación del grupo de Solá cerca de la plaza del Dos de Mayo es demasiado reciente para que haya arraigado en este lugar. En efecto, este apego no parece inferior al que suscita entonces el último vestigio del parque de artillería: el llamado “arco de Monteleón”.

## **El museo: memoria artística y memoria política**

---

A la vez obra de arte y monumento, la escultura de Solá es susceptible de una doble aproximación que queda reflejada en los usos que se hacen de ella desde su llegada a España en 1831. Expuesto por primera vez en el Museo del Prado durante veinte días

19 *La Época*, 21 de enero de 1879.

20 *La Iberia*, 25 de enero de 1879: “Suponemos que en el nuevo pedestal no aparecerán las inscripciones que tanto han molestado al señor Cánovas del Castillo, y que fueron causa principal de la traslación nocturna de este grupo artístico.” Una foto de Laurent permite apreciar con todo detalle el pedestal elaborado por Jareño (“Madrid. Estatuas de Daoíz y Velarde”, Archivo Ruiz-Vernacci, VN-04747).

en octubre de 1831, el grupo escultórico pasa a formar parte de la galería de escultura, abierta en la planta baja del museo sólo parcialmente desde 1830 e inaugurada por fin como tal en 1839<sup>21</sup>. Instalado en el parterre del Retiro el 1 de mayo de 1847, vuelve a la galería de escultura del museo a principios de noviembre de 1850<sup>22</sup>, de donde no saldrá hasta su instalación cerca de la plaza del Dos de Mayo en 1869.

Sin embargo, las polémicas que acabamos de analizar, en las que el museo y el espacio urbano aparecen como lugares antitéticos, nos invitan a profundizar en el imaginario del museo como espacio políticamente neutro. En efecto, conviene recordar que, nacido en 1819 como entidad dependiente de la Real Casa, el "Real Museo de pinturas" va a mantener hasta 1869 una relación particularmente estrecha con la monarquía, a pesar de ser considerado cada vez más, con el paso del tiempo, como museo de la nación<sup>23</sup>. Si muchos historiadores han relegado este hecho al plano de lo anecdótico, me parece relevante tomarlo en consideración a la hora de examinar la argumentación de aquellos que opinan, en el siglo XIX, que el museo constituye el lugar natural del *Daoíz y Velarde*<sup>24</sup>.

Esta proximidad entre el Museo del Prado y la monarquía se traduce, desde su apertura, de diversas maneras. Financiado íntegramente por la Real Casa, a la que pertenecen sus empleados y sucesivos directores, el museo va a manifestar muy claramente a sus visitantes esta dependencia a través del bajorrelieve que adorna el frontón de la fachada principal, con la representación de la protección de Fernando VII a las Ciencias y las Bellas Artes<sup>25</sup>, mientras que las doce estatuas alegóricas colocadas en el primer cuerpo de la misma fachada responden a un programa iconográfico destinado a exaltar las glorias y virtudes de Carlos III y Fernando VII<sup>26</sup>. En el interior del edificio, los visitantes notan probablemente menos la existencia de un espacio reservado a la familia real (la sala de descanso, acondicionada en 1828 y adornada con algunos retratos reales del siglo XVIII, que está situada en la primera planta, frente al Jardín Botánico y será desmantelada tras la revolución de 1868<sup>27</sup>) que la presencia de múltiples representaciones pictóricas y escultóricas de miembros de la familia real.

21 AZCUE BREA, L., "El origen de las colecciones de escultura del Museo del Prado: El Real Museo de Pintura y Escultura", *Taller europeo: intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea*, Actas del I Encuentro Europeo de Museos con Escultura, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2012, pp. 73-110.

22 *Diario de avisos de Madrid*, 10 de octubre de 1831; *El Eco del Comercio*, 2 de mayo de 1847; *Semanario Pintoresco Español*, 29 de abril de 1849; *La Nación*, 7 de noviembre de 1850.

23 GÉAL, P., *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIXe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.

24 Una aproximación novedosa a este tema en AFINO GUENOVA, E., *Spaniards at the Prado: A Leisure Culture History* (publicación prevista en 2015).

25 Fue instalado en 1842. AZCUE BREA, L., "El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado", *Boletín del Museo del Prado*, t. XXX, n° 48, 2012, pp. 98-126.

26 Sobre estas estatuas, véase CARRASCO FERRER, M., "Las personificaciones esculpidas que adornan la fachada principal del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, t. XVII, n° 35, 1999, pp. 109-124.

27 PORTÚS, J. y MATILLA, J. M., *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 59.

A este respecto, la voluntad de Fernando VII de reforzar esta presencia se puede observar con la publicidad dada en 1827 a la llegada a Madrid y posterior incorporación al museo de los retratos escultóricos de los padres del rey: Carlos IV y María Luisa de Parma, obras ejecutadas en Roma respectivamente por Ramón Barba y José Álvarez Cubero pocos años antes del fallecimiento de los monarcas en el exilio. En un estudio reciente, Isadora Rose-de Viejo destaca que las estatuas estuvieron expuestas en la rotonda de entrada, lugar de honor de un museo que hasta entonces sólo albergaba pinturas<sup>28</sup>. Tras esta exposición posiblemente concurrida que duró quince días, las esculturas fueron trasladadas a la planta baja, donde formaron parte de la colección real de esculturas antiguas y modernas parcialmente abierta a partir de 1830. Como subraya Isadora Rose de Viejo, "con estas dos estatuas se duplicaba la presencia de Carlos IV y María Luisa en el museo, dado que sus retratos ecuestres pintados por Goya habían estado colgados en las primeras salas abiertas al público desde su inauguración el 19 de noviembre de 1819."<sup>29</sup>

Posteriormente, bajo el reinado de Isabel II, se reunió una serie de retratos de los reyes de España en la sala de descanso, un espacio que, desde el inicio, contenía "retratos u otro tipo de escenas estrechamente relacionadas a la memoria familiar del rey"<sup>30</sup>. Si bien tenía esta sala un carácter privado, Javier Portús y José Manuel Matilla puntualizan que en aquel entonces "se trataba de un espacio visitable, al menos por personajes de cierta "calidad" social", y que a partir de 1863 "adquirió un carácter plenamente público"<sup>31</sup>.

Con la revolución de 1868 será desmantelada la sala de descanso y quedará dispersada la colección de retratos que contenía, pero durante la Restauración, este espacio volverá a convertirse en sala de retratos reales<sup>32</sup>. Por fin, siendo dedicada esta sala a la obra de Ribera a partir de 1901, parte de los retratos reales irán a parar en las salas de retratos abiertas en 1904<sup>33</sup>.

Esta fuerte impronta monárquica que se observa en el museo a lo largo del siglo XIX, incluso después de su nacionalización en 1869 se podría estudiar también a través del prisma de las visitas reales que jalonan su historia. No obstante, resultaría obviamente insuficiente caracterizar al Museo del Prado del siglo XIX como una institución al servicio de la exaltación de la monarquía. En efecto, es preciso matizar estas observaciones desde una perspectiva más amplia que abarque el conjunto de

28 ROSE DE VIEJO, I., "La primera exposición de esculturas celebradas en el Real Museo de Pinturas", *Archivo Español de Arte*, t. 78, n° 309, 2005, pp. 59-69. Esta exposición tuvo lugar del 22 de enero hasta el 5 de febrero de 1827, durante el largo periodo de cierre del museo (abril de 1826-marzo de 1828).

29 ROSE DE VIEJO, I., "La primera exposición...", op. cit., p. 69.

30 Esta serie está instalada ya en 1848 (PORTÚS, J. y MATILLA, J.M., *El grafoscopio*, op. cit., pp. 25 y 33).

31 PORTÚS, J. y MATILLA, J. M., *El grafoscopio...*, op. cit., p. 26.

32 Según se deduce de las anotaciones manuscritas en un ejemplar del catálogo de 1885 conservado en la biblioteca del museo (PORTÚS, J. y MATILLA, J. M., *El grafoscopio...*, op. cit., pp. 75 y 82).

33 *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre de 1901; *El Liberal*, 20 de noviembre de 1904.

los aspectos políticos de esta institución. Dejando de lado la tan importante cuestión de la contribución de este museo a la consolidación de la noción de escuela española, a la que Javier Portús ha dedicado hace poco un estudio esencial<sup>34</sup>, queda claro que la selección y la colocación de determinadas obras en el museo (así como la relegación de otras) se puede interpretar en clave política.

A todas luces, la sala de pintores contemporáneos constituye al respecto el mejor ejemplo de la presencia en el museo de un conjunto de obras destinadas a contribuir a la construcción nacional en curso. Se sabe que, al lado de varios cuadros desprovistos de carácter político (bodegones, marinas, cuadros religiosos o alegorías de las estaciones...) se halla en esta sala, abierta desde la inauguración del museo en 1819, un conjunto de obras que ofrecen al visitante un compendio de historia nacional.

*La muerte de Viriato*, de José de Madrazo, permite arraigar el mito nacional en la antigüedad a través de una figura heroica que pretende ejemplificar el carácter indomable de los primitivos españoles<sup>35</sup>. Los beneficios de las estrechas relaciones mantenidas por la monarquía del Antiguo Régimen con la Iglesia se transparentan en el *Rescate de cautivos* de José Aparicio, que evoca la liberación de numerosos cautivos de diversas naciones en Argel en 1768, gracias a la intervención de religiosos mercedarios y trinitarios de orden de Carlos III. La dinastía borbónica marca su presencia, sobre todo, con los retratos ecuestres de Fernando VII (por José de Madrazo), Carlos IV y María Luisa (por Goya). Por fin, dos evocaciones de la Guerra de la Independencia completan este panorama fragmentario: *El hambre de Madrid* y *Las glorias de España*, ambos de José Aparicio.

Si nos centramos en la representación de la Guerra de la Independencia en el museo, observamos que el cuadro de *Las glorias de España* pretende exaltar, a través de la alegoría, la fidelidad de los españoles al monarca y a la religión como causa principal de la reacción del pueblo español ante la invasión francesa<sup>36</sup>. En cuanto al *Hambre de Madrid*, como sintetiza José Luis Díez, "Aparicio justifica en su alegoría toda la intensidad dramática del sacrificio heroico del hambriento pueblo de Madrid durante la ocupación de la capital del reino por los franceses como un abnegado homenaje de respeto y lealtad al único rey legítimo de sus súbditos, que prefieren morir de inanición a recibir el auxilio del invasor, como subraya la inscripción que con letras doradas reza en la pilastra que aparece a la derecha del

34 PORTÚS, J., *El concepto de pintura española: historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012.

35 ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater dolorosa: la imagen de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 208.

36 "El carácter español se ha distinguido siempre por su acendrado amor a la Religión a la Patria y al Rey, y entre las pruebas que tiene de esta noble virtud, puede considerarse por una de las mayores el indecible ardor y entusiasmo con que arrojó de su seno las huestes del más pérfido de los tiranos en el corto espacio que transcurrió desde 1808 a 1813." (extracto del folleto de 1820 titulado *Explicación del cuadro de las Glorias de España*, citado por José Luis Díez, "«Nada sin Fernando». La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823)", *Goya en tiempos de guerra* [exposición] Madrid, Museo Nacional del Prado, [14 de abril al 13 de julio de 2008], pp. 99-123, cita p. 106).

cuadro: "CONSTANCIA/ESPAÑOLA/AÑOS DEL HAMBRE/DE 1811 Y 12/NADA/SIN FERNANDO"<sup>37</sup>.

Mientras podía resultar incómodo para los españoles emitir una crítica hacia tan patrióticas obras, los viajeros extranjeros no dejaron de ironizar sobre ellas. Richard Ford, en la primera edición de su *Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home* (1845), los incluía en una diatriba contra el neoclasicismo, pero denunciaba también sus excesos españolistas:

"[Las Glorias de España] es el cuadro favorito del país y, como la Historia de Maldonado, es un ejemplo de españolismo. Aquí son los españoles quienes lo hacen todo, son ellos solamente quienes hacen vacilar a las águilas francesas. Obsérvese también, de Aparicio, el número 584, una pintura del Hambre en Madrid; este tema, local y nacional, está pintado bajo todos los aspectos de una manera extraordinariamente digna del tema bisoño."<sup>38</sup>

En España, Ramón de Mesonero Romanos se permitía ya en los años 1830 mencionar *El Hambre de Madrid* como el único cuadro apreciado por sus "paletos en Madrid", en un cuento publicado en su *Panorama Matritense*:

"[...]preguntándoles después qué era lo que más les había gustado de [las curiosidades de Madrid] me respondieron que en el Palacio la pieza de porcelana; en el Museo el cuadro del hambre de Madrid [...]."<sup>39</sup>

Pero en este caso la burla se refería sin duda más al valor estético del cuadro que a sus aspectos patrioterros. El erudito José Caveda, en 1867, parece admitir implícitamente que este cuadro tiene un valor moral que compensa su debilidad estética, en comparación con otro cuadro más logrado artísticamente, pero totalmente impregnado por el absolutismo:

"Más vale que el cuadro del Hambre de Madrid, si ha de atenderse sólo a las condiciones artísticas, el que representa el Desembarco de Fernando VII, rodeado de su comitiva, en el Puerto de Santa María el año de 1823, para restituirse al Real Palacio de Madrid. A juzgar esta pintura por el objeto y la tendencia, no tendrán ciertamente por qué aplaudirla ni el patriotismo ni la nacionalidad española. Producto tal vez de un mandato inexcusable en días de reacción y odiosas demasías, representa una escena destituida de interés, falta de enseñanza provechosa, harto trivial para hablar a la imaginación y el sentimiento. Es la expresión del absolutismo en pugna abierta con la libertad política de los pueblos. Pero si le perjudica el objeto mismo, si carece de un fin moral, le recomienda una acertada composición, el buen concierto

37 DÍEZ, J. L., "«Nada sin Fernando»...", op. cit., p. 110.

38 FORD, R., *Manual para viajeros por España y lectores en casa. Madrid y Castilla*, trad. Jesús Pardo, Madrid, Turner, 2008, vol. 3, p. 62.

39 MESONERO ROMANOS, R. de, "Los paletos en Madrid", *Panorama Matritense*, t. II, 1835, pp. 67-76 (cita p. 74).

de los grupos y la unidad que los enlaza; el colorido de mejor ley que el empleado generalmente por el autor; la variedad de los caracteres; cierta animación en el conjunto, y la circunstancia de ser verdaderos retratos varios de los personajes que figuran en esta escena.”<sup>40</sup>

Ahora bien, aunque fuese una opinión aislada en el concierto de elogios que recibió el *Hambre de Madrid* cuando fue dado a conocer, un periódico afrancesado había denunciado en fechas muy tempranas lo absurdo del heroísmo representado en el lienzo:

“¿Y qué utilidad o qué gloria resulta a la patria de que una familia pacífica se deje morir de hambre, y rehúse los socorros que en una necesidad extrema se deben los hombres todos unos a otros sin distinción de amigos ni enemigos? Además de que este ejemplo encierra una lección muy perjudicial, que equivale a decirle: te es lícito dejar morir sin socorro a tu enemigo cuando caiga en tu poder, puesto que no hay razón para que sea una constancia digna de elogio el que yo me deje morir de hambre antes que recibir auxilio alguno de mi enemigo, y no sea una virtud patriótica, que cuando éste se halla entre mis manos le prive de todo socorro, y le deje morir, que es lo mismo que asesinarlo.”<sup>41</sup>

Así y todo, estos dos cuadros constituyeron, bajo Fernando VII y durante la mayor parte del reinado de Isabel II, las únicas representaciones de la Guerra de la Independencia en la sala de pintores contemporáneos del museo. Se imponía al visitante una lectura parcial del acontecimiento, orientada hacia una exaltación de la monarquía.

Una primera alteración de esta situación se produjo a mediados de los años 1860, cuando se expusieron por primera vez el *Dos de Mayo* y el *Tres de Mayo* de Goya en esta sala<sup>42</sup>. Y durante el Sexenio Revolucionario, quedaron definitivamente arrinconados los dos cuadros de Aparicio. *Las Glorias de España* ya no figura en el catálogo editado en 1872. *El Hambre de Madrid* aparece todavía en el catálogo editado en 1873, pero en la lista de cuadros «retirados a los depósitos»<sup>43</sup>. Sorprendentemente, estas transformaciones suscitaron muy pocos comentarios en la prensa<sup>44</sup>, aunque queda claro que, con la promoción ya definitiva de los cuadros de

40 CAVEDA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1867, t. 1, pp. 320-321.

41 *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura* (Suplemento), 5 de mayo de 1820.

42 No se conoce la fecha exacta del traslado, pero el testimonio de Elizabeth Herbert muestra que en 1866 los dos cuadros ya estaban colocados en esta sala (Herbert, E., *Impressions of Spain in 1866*, Londres, Richard Bentley, 1867, p. 25) y el erudito Pierre Gustave Brunet, en su libro sobre Goya publicado en 1865 da la misma indicación (*Étude sur Francisco Goya : sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique*, París, Aubry, 1865, p. 8). Anteriormente, colgaban estos cuadros en un pasillo oscuro del museo, según apunta A. L. Clément de Ris (*Le Musée Royal de Madrid*, París, J. Renouard, 1859, pp. 31-32).

43 MADRAZO, P. de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1873, p. 385.

44 J. Portús menciona *La Iberia* del 20 de septiembre de 1872, en el que el periódico se pregunta por el paradero del "cuadro del Hambre" (PORTÚS, J., *Museo del Prado, Memoria escrita : 1819-1994*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 169).

Goya y el retiro de los de Aparicio, la lectura en clave monárquica de la Guerra de la Independencia dejaba paso a una promoción del heroísmo popular que entrañaba en realidad una visión esencialmente trágica de este acontecimiento<sup>45</sup>.

Si, como lo hemos visto, la exposición de estos cuadros en el museo no respondía a criterios meramente estéticos, desmintiendo así la imagen del museo como lugar políticamente neutro, lo mismo puede observarse respecto a las esculturas.

Tan famosa o más que el *Daoíz y Velarde* de Solá fue la *Defensa de Zaragoza* de José Álvarez Cubero, obra expuesta por primera vez en el museo el mes de octubre de 1827 (mientras el museo estaba cerrado por obras) y que dio lugar a un extenso artículo elogioso publicado en la *Gaceta de Madrid*<sup>46</sup>. No sólo llegó a formar parte (probablemente desde el inicio) de la galería de escultura abierta parcialmente desde 1830, sino que ocupó un lugar de honor cuando, al crearse en 1853 la sala de obras maestras del museo, estuvo en el centro del espacio dedicado a la escultura, en la planta baja. Esta situación perduró hasta principios de los años 1890, cuando se dividió la sala basilical en dos pisos y se remodelaron las salas de escultura<sup>47</sup>. Como las demás obras del siglo XIX, la *Defensa de Zaragoza* fue entonces trasladada al Museo de Arte Moderno ubicado en la primera planta de la Biblioteca Nacional.

Salvo el título, nada podía sugerir al espectador que la *Defensa de Zaragoza* fuese una evocación de la Guerra de la Independencia, y se sabe que, de hecho, esta escultura había sido dada a conocer inicialmente en Roma como la representación de un episodio poco conocido de la Guerra de Troya<sup>48</sup>. Como analiza Rafael Rosa Hagemeyer, este grupo escultórico correspondía perfectamente a la memoria de la Guerra de la Independencia que quería promover Fernando VII: "No debería haber nada que pusiera en marcha las pasiones revolucionarias; al contrario, debería ayudar a consolidar la imagen de la guerra como defensa del orden y de la tradición. En este punto, el estilo épico clasicista parecía una alternativa políticamente adecuada por representar los valores aristocráticos de los héroes guerreros antiguos."<sup>49</sup>

45 Como observa BOZAL, V., "sus héroes son negativos, el horizonte de su actuación no es ni el triunfo ni la gloria, es, en ambas pinturas, la muerte. Los valores patrióticos no quedan explicitados en los cuadros, aunque se suponen." (BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 169).

46 *Gaceta de Madrid*, 16 de octubre de 1827. El anuncio de la exposición en el *Diario de avisos de Madrid* de 28 de septiembre de 1827.

47 PORTÚS, J. Y MATILLA, J. M., *El grafoscopio...*, op. cit., p. 47 y SCHRÖDER, S.F., "La galería de escultura del Museo del Prado a mediados del siglo XIX: una reconstrucción", en BELTRÁN FORTES, J., CACCIOTTI, B. y PALMA, B. (coord.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad : España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 625-650.

48 HAGEMEYER, R.R., "Los significados de la Guerra de la Independencia en "La Defensa de Zaragoza" de Álvarez Cubero", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n°19, 2007, pp. 121-131.

49 HAGEMEYER, R.R., "Los significados...", op. cit., p. 127.

A pesar de los esfuerzos que se hicieron por relacionar esta obra con la Guerra de la Independencia, los elogios que recibió a lo largo del siglo XIX apuntaron a sus cualidades artísticas y muy poco, al parecer, a su supuesta dimensión histórica<sup>50</sup>.

A diferencia del grupo de Álvarez, el *Daoíz y Velarde* de Solá no evocaba un heroísmo anónimo sino dos figuras militares históricas y ya mitificadas del levantamiento madrileño del dos de mayo. Al vestirlos con trajes contemporáneos, en particular, el neoclásico Solá había conseguido llamar la atención de los críticos que supieron apreciar su apuesta modernizadora<sup>51</sup>. Susceptible tanto de ser admirada por sus cualidades artísticas como de despertar sentimientos patrióticos, esta obra tenía además la ventaja de encarnar un patriotismo compatible a la vez con el absolutismo y con el liberalismo. En efecto, Christian Demange subraya con razón la diversidad de las instrumentalizaciones de que fueron objeto, inmediatamente, las figuras de Daoíz y Velarde: vectores de una memoria antiliberal y antipopular del levantamiento madrileño para unos, ciudadanos ejemplares y comparsas del pueblo para otros<sup>52</sup>. Colocado en el museo en un lugar más discreto que la *Defensa de Zaragoza*, el grupo de Solá podía satisfacer patriotismos de diverso cuño a la vez que suscitaba admiraciones estéticas<sup>53</sup>.

## LUGARES Y APROPIACIONES

---

Queda claro, sin embargo, que si la escultura de Solá podía prestarse en el Museo del Prado a lecturas diversas e incluso antagónicas, la primacía de lo estético, en este ámbito, limitaba las posibilidades de su apropiación como lugar de la memoria por la sociedad. Es cierto que la difusión de la obra, en particular en la prensa mediante el grabado, podía favorecer este proceso de apropiación<sup>54</sup>. No obstante, sólo su instalación en el espacio urbano iba a permitir el completo desarrollo de este proceso.

La relativamente efímera instalación del *Daoíz y Velarde* en el parterre del Retiro, de 1847 a 1850 ha sido generalmente interpretada como un desacertado intento de mejorar el aspecto de este lugar de Madrid. Celebrando el retorno de la escultura

50 Véase por ejemplo su evocación en *La Época* del 14 de agosto de 1856.

51 Véase el artículo "Solà cav. Antonio, spagnuolo, accademico di s. Luca", *Giornale Academico* [Roma], abril de 1822, pp. 137-140. Empieza así: "Se un fatto di storia è argomento assai difficile a trattarsi in pittura a cagione del nostro modo di vestire troppo meschino e bizzarro, quanta maggiore difficoltà non s'incontra nella scultura, in che è legge, oramai voluta per universale consenso, la severità non solo delle forme e dell'atteggiamento, ma quella eziando del vestire e del piegare i panni?". Acerca de la combinación de elementos clásicos y modernos en esta obra: MANSO PORTO, C., "El Monumento a Daoiz y Velarde", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 48, 2008, pp. 507-542.

52 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., p.19-52.

53 Exactamente en la galería sur de la planta baja (SCHRÖDER, S. F., "La galería...", op. cit., p. 633). Un ejemplo de elogio estético en MESONERO ROMANOS, R. de, *Manual de Madrid: descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, Imp. de D. M. de Burgos, 1833, p. 225.

54 Por ejemplo en el *Semanario Pintoresco Español* de 29 de abril de 1849 o en el *Museo Universal* del 1 de mayo de 1859.



al Museo del Prado, un periódico achacaba claramente el fracaso de la tentativa a motivos estéticos:

“[...] cualquier objeto que allí se coloque debe corresponder por su magnitud al tamaño de las estatuas que hay a los costados en el mismo jardín, y a la altura del pedestal, circunstancia que no reúne el grupo mencionado.”<sup>55</sup>

Pero a esta inadecuación formal se añadía, según observó con sorna otro periódico, la falta de correspondencia entre la actitud de los héroes y el lugar donde estaban colocados:

“[...] en vez de aparecer como defensores de la población tienen, colocados en aquel sitio y mirando a Madrid en actitud amenazadora, el aspecto de conquistadores más bien que de otra cosa.”<sup>56</sup>

En cualquier caso, la decisión de elegir el Parterre para erigir por primera vez la escultura de Solá en monumento público no respondería a la voluntad de convertirlo en lugar de memoria: su inserción en una serie de estatuas de reyes de España la asociaba a la historia de la monarquía del Antiguo Régimen y desactivaba de hecho su posible carga revolucionaria.

Mucho más perdurable resultó la instalación del *Daoíz y Velarde* frente a la entrada principal del Museo del Prado, entre 1879 y 1899. Como lo hemos notado al analizar las polémicas que precedieron a este traslado, ya no se trataba de reincorporar la obra de Solá a la galería de escultura del museo, sino que se reconocía la plena validez de su uso como monumento público. La elección de este lugar, no obstante, confería a la escultura un estatuto particularmente ambiguo. En efecto, como observa J. P. Lorente, iba siendo ya práctica habitual en Europa, en aquella época, colocar a la puerta de los museos estatuas de sus fundadores o de artistas emblemáticos<sup>57</sup>. En el caso del Museo del Prado, se había inaugurado en 1871 el monumento a Murillo, en la plazuela de la fachada sur del museo (reproducción de la estatua esculpida por Medina que se había colocado en la plaza del museo de Sevilla en 1863) y desde 1864 existía el proyecto de erigir una estatua de Velázquez frente a la entrada principal del museo<sup>58</sup>.

Aunque al parecer nunca se explicitaron los motivos de la colocación de la obra de Solá delante del Museo del Prado, resulta evidente que se daba así a la escultura

55 *La Nación*, 30 de octubre de 1850.

56 *Semanario Pintoresco Español* de 29 de abril de 1849. Un comentario muy similar aparecerá en la *Guía* de FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., op. cit., p. 193.

57 LORENTE LORENTE, J.P., "Pintura y escultura de Historia: los grandes artistas a las puertas de los museos", en LACARRA DUCAY, M. del C. y GIMÉNEZ NAVARRO, C. (coord.), *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 145-172.

58 *Ibidem*.

un doble significado: a la vez monumento patriótico y obra de arte que invitaba al paseante a entrar en el museo. La imagen misma del museo quedaba modificada por el homenaje a los heroicos artilleros que acogía a los visitantes, sugiriéndoles que esta institución dedicada al arte cumplía también una misión patriótica. En tanto que monumento patriótico, sin embargo, el grupo de Solá difícilmente podía ser objeto de una apropiación colectiva al hallarse apartado de los lugares de conmemoración del Dos de Mayo.

A lo largo de estas dos décadas no dejaron de aparecer en la prensa críticas sobre la falta de conveniencia del emplazamiento. En tono sarcástico observaba un periodista en 1893: "El grupo trashumante de Daoíz y Velarde, donde hoy se ve, al cabo de tantos tumbos, está pidiendo a voces un "nadie pase sin permiso del portero", porque les han dado el empleo de guardas del Museo de Pinturas."<sup>59</sup> Mientras unos aconsejaban el retorno de la escultura a la plaza del Dos de Mayo, otros proponían remodelar el espacio situado entre la fachada norte del museo y la plaza de la Lealtad para convertirlo en una especie de parterre adornado con el grupo de Solá, al que se podrían añadir las estatuas de otros héroes de la Guerra de la Independencia<sup>60</sup>. Sin embargo se prolongó el *statu quo* hasta que la conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez condujo a la sustitución de los artilleros por el pintor de Felipe IV<sup>61</sup>.

Tras un compás de espera, en el verano de 1901 el ayuntamiento decidió instalar el *Daoíz y Velarde* en un lugar situado en el límite del término municipal: la Moncloa<sup>62</sup>. [fig. 2] Este nuevo destino, que había de perdurar durante exactamente tres décadas, convertía claramente al grupo de Solá en mero elemento de ornato público, a poca distancia de la cárcel Modelo y del asilo de San Bernardino, en una zona que no correspondía en absoluto al escenario de la gesta de los dos héroes, y que en aquel entonces quedaba en gran parte por urbanizar. Reiteradamente, la prensa deploró el abandono y el aislamiento en que quedaba así el monumento<sup>63</sup>. En *El Hombre nuevo*,

59 Fernando S. BRIEVA SALVATIERRA, "El arco de la armería", *La Correspondencia de España*, 5 de febrero de 1893.

60 "[...] por aquella extensión cercana al Dos de Mayo que ahora ocupan un tinglado de maderas y lienzo llamado malamente circo, y un ochavado caserón que se destinó a panorama, debieran continuarse los desmontes, sin destinar a edificios un terreno que estaría mejor dispuesto en forma de parterre inclinado que de la dicha Plaza de Velázquez comunicase con la otra inmediata en que se levanta el conmemorativo obelisco. Suaves rampas, graderías de piedra y floridos jardinillos pudieran por este lado completar la decoración entre ambas plazas, completando muy propiamente su adorno con el grupo de Daoíz y Velarde, hoy colocado sin tino delante del pórtico principal del Museo, y para mayor ornato, sueltas y en alineación, las estatuas de cuatro de los más famosos héroes de la guerra de la Independencia, que podían ser las de Palafox, Mariano Álvarez, Mina y el marqués de la Romana." (R. BLANCO ASENJO, "Carta al alcalde de la villa y corte de Madrid", *El Imparcial*, 25 de enero de 1886).

61 La inauguración de la estatua de Velázquez se celebró el 14 de junio de 1899.

62 SALVADOR PRIETO, M.S. ("Monumento a Daoíz y Velarde y Arco de Monteleón", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 30, 1991, pp. 111-126) menciona una carta de la Alcaldía al director del Museo fechada el 4 de julio de 1901, comunicándole el acuerdo municipal relativo al traslado.

63 Véase por ejemplo el poema "Héroes olvidados" de F. Navarro y Ledesma, publicado en *la Ilustración Española y Americana* el 22 de agosto de 1903, cuya primera estrofa reza: "En medio de un barranco/Que hay frente a la Moncloa,/Cercados de una verja,/Que ni guarda ni adorna,/Sobre un pedestal roto/De mal sujetas losas,/Daoíz y Velarde/Sus infortunios lloran."



Fig. 2. «Estatua de Daoíz y Velarde. Madrid», años 1907-1916, fotografía de José Lacoste, archivo RUIZ VERNACCI, Madrid, C-65.091.

Ricardo León evocaría con amargura la singular ironía que suponía la proximidad entre el monumento y un establecimiento llamado La Parisiana:

“Un día, no hace muchos, tal vez por inspiración del propio Diablo Cojuelo, grande amigo de paradojas y sarcasmos, abrió sus puertas aquí, a la vera del Hospital de cancerosos, frente a la estatua de Daoíz y Velarde – no se pudo elegir sitio mejor – un célebre hotel, casa de juego, casino y parque de orgías, centro de placeres nocturnos, propicio a todos los pecados capitales. Para mayor afrenta del lugar, y como un inri a los héroes del Dos de Mayo, pusieron al hotel, con letras muy visibles, el nombre de Parisiana.”<sup>64</sup>

Cierto es que, a principios del siglo XX, el neoclasicismo del grupo de Solá les parecía a muchos anticuado, e incluso los trajes de los artilleros, que en su tiempo supusieron una audaz intrusión de la modernidad en un estilo que privilegiaba el modelo de la Antigüedad, llegaban a ser considerados como anacronismos<sup>65</sup>.

64 LEÓN, R., *El Hombre nuevo*, Madrid, Renacimiento, 1927, p. 12. Fruto de la iniciativa de la Sociedad Franco-Española de Grandes Hoteles y Viajes, La Parisiana se abrió en mayo de 1907 (*La Época*, 27 de marzo de 1907).

65 "Difícilmente podrá encontrarse, no ya en Madrid sino en España entera, monumento más traído y llevado que el tal grupo, sobre el que tantos y tan diversos pareceres se han emitido, estando todos conformes, sin embargo, en censurar el atavío clásico con que el artista representó a los heroicos artilleros." ("Monumentos patrióticos de Madrid", *Alrededor del Mundo*, 12 de mayo de 1909, pp. 299-300)

Con todo, pese al tiempo transcurrido desde el Sexenio Democrático, algunos mantenían vivo el recuerdo de su presencia en el espacio de memoria del levantamiento madrileño formado por el Arco de Montealeón, la plaza del Dos de Mayo y las calles adyacentes. Al poder evocador de los vestigios – el Arco de Montealeón, en realidad cada vez más restaurado hasta el punto de ser enteramente «falso», lo cual no parecía alterar su capacidad para significar la autenticidad – se asociaba así la fuerza figurativa de la obra de Solá en un dispositivo particularmente apto para favorecer el componente emocional de las conmemoraciones<sup>66</sup>. En 1907, *El Liberal* recordaba a plena página la celebración del Dos de Mayo en 1869 y la inauguración de la plaza, encareciendo la labor de los liberales de entonces, que supieron celebrar la efeméride «con la solemnidad popular de las grandes fiestas revolucionarias»<sup>67</sup>. Si bien este espacio seguía siendo secundario en los rituales de la conmemoración del Dos de Mayo, en comparación con el campo de la Lealtad, la Orden del Dos de Mayo de 1808 mantenía cada año el culto patriótico en la plaza del Dos de Mayo. En 1907, esta asociación apoyó, sin éxito, una petición de los vecinos del barrio de Maravillas para que fuera trasladada a la plaza el grupo de Solá cuando se celebrara el centenario de la guerra<sup>68</sup>.

El fervor patriótico renovado que acompañó al Centenario, en 1908, le hizo poco caso al grupo de Solá, dotándose Madrid con un monumento al pueblo del Dos de Mayo elaborado por Marinas en el que, si bien se combina el heroísmo militar de Daoíz con el valor popular encarnado por Manuela Malasaña, “lo que menos figura es el pueblo”, según lamentaba Rodrigo Amador de los Ríos<sup>69</sup>. Ni siquiera la Artillería lo sacó del olvido, prefiriendo exaltar su memoria corporativa a través de un espectacular monumento a Daoíz y Velarde erigido en los jardines del Alcázar de Segovia e inaugurado en 1910. En los años siguientes, en medio de un desinterés creciente de las autoridades civiles por la conmemoración del Dos de Mayo, la Orden del Dos de Mayo de 1808 consiguió preservar un culto cívico-popular en el barrio de Maravillas<sup>70</sup>.

Finalmente, el retorno del *Daoíz y Velarde* a la plaza del Dos de Mayo, el 23 de agosto de 1931, se produce entre la indiferencia general y sin ninguna ceremonia<sup>71</sup>. La prensa publica la noticia sin apenas comentarios. Ni siquiera el motivo de la traslación queda muy claro, explicando simplemente un periódico que el grupo de Solá, “como se hallaba colocado en medio de la carretera, entorpecía mucho la circulación”<sup>72</sup>... Según observa Christian Demange, el primer franquismo

66 Como intenté mostrarlo en otro estudio, el prestigio de la ruina de que goza el arco de Montealeón no impide en absoluto su monumentalización e incluso su reconstrucción, gracias al proceso de conversión de la ruina en símbolo (GÉAL, P., "Ruines et politique de mémoire : le cas de la Guerre d'Indépendance espagnole", *Tigre* [Université Stendhal-Grenoble III], 14, 2006, pp. 93-115)

67 *El Liberal*, 28 de abril de 1907.

68 *El Globo*, 19 de octubre de 1907.

69 "Los «del montón». El Dos de Mayo de 1808", *La España Moderna*, octubre de 1908, pp. 56-94 (cita p. 91).

70 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., pp. 268-270.

71 *Crisol*, 24 de agosto de 1931.

72 *La Época*, 24 de agosto de 1931.

instrumentalizará la conmemoración del Dos de Mayo para conquistar cierta legitimidad histórica y recuperará, entre otros, los actos tradicionales de la plaza del Dos de Mayo, pero pronto la conmemoración histórica se diluirá en un programa de festejos varios y entrará en un proceso de folclorización que acabará convirtiendo la fiesta nacional en una fiesta de barrio<sup>73</sup>.

## CONCLUSIÓN

---

En definitiva, el destino andariego del *Daoíz y Velarde*, más que síntoma de una incoherente política de ornato público por parte del ayuntamiento de Madrid, muestra de manera paradigmática las tensiones entre distintas modalidades de apropiación del monumento. En manos de la dirección del Museo del Prado o de las autoridades municipales, la obra de Solá se halla sucesivamente incorporada a discursos históricos de diverso signo. Sin embargo, lejos de convertirse por eso en mero instrumento al servicio de ideologías opuestas, la escultura parece adquirir al hilo de sus sucesivas instalaciones una capacidad creciente para revelar el papel desempeñado por determinadas instituciones (museo, ayuntamiento, prensa, asociaciones...) en la gestión de la memoria colectiva. Su folclorización, en el siglo XX, constituye el preludio a una pérdida de significado que traducirá la entrada en la era de la desconfianza postmoderna.

---

73 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., pp. 274-277.