

El Monumento a la Batalla de Vitoria (1917). Génesis, concurso y ejecución

Francisca Vives Casas*

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

En julio de 1913 se abrió en Vitoria un concurso público con el objetivo de seleccionar un proyecto encaminado a la realización de un monumento conmemorativo a la Batalla de Vitoria, que tuvo lugar el 21 de junio de 1813. Entre los requisitos básicos se establecía que había que conmemorar la victoria de las tropas aliadas frente al ejército francés y destacar la figura del héroe local el Teniente General Miguel Ricardo de Álava. Fueron siete los proyectos presentados y el vencedor el de Gabriel Borrás con el lema “Si vis pacem para bellum”. Borrás se mantuvo dentro de la tendencia realista. El resultado fue un conjunto en el que se fundió de modo armónico la plástica, los materiales y el color, así como la iconografía histórica y alegórica.

1913ko uztaillean lehiaketa publiko bat ireki zen Gasteizen, 1813ko ekainaren 21eko Gasteizko Gudua oroitzeko monumentu bat egiteko proiektu bat hautatzeko helburuarekin. Oinarritzko betekizunen artean ezarri zen, batetik, tropa aliatuek frantses armada garaitu izanaren oroipena egitea, eta, bestetik, bertako heroia zen Miguel Ricardo de Álava teniente jeneralaren gorazarrea egitea. Zazpi proiektu aurkeztu ziren guztira, eta Gabriel Borrásen proiektuak irabazi zuen, “Si vis pacem para bellum” leloarekin. Borrásen proiektua joera errealistaren barruan kokatzen da. Plastikak, materialak, kolorea eta ikonografia historikoa eta alegorikoa harmoniaz uztartzen dituen multzoa osatu zuen.

In July 1913 a tender was opened in Vitoria with the aim of selecting a project to build a memorial to the Battle of Vitoria, which took place on 21 June 1813. Among basic requirements, it was established that it had to commemorate the victory of the Allies against the French army and highlight the figure of the local hero Lieutenant General Miguel Ricardo de Álava. Seven projects were presented and the winner was Gabriel Borrás with the slogan “Si vis pacem para bellum”. Borrás stayed within the realistic trend. The result was a set where plastic, material and color, as well as historical and allegorical iconography harmoniously melted.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Batalla de Vitoria, Monumento conmemorativo, concurso, proyectos.
Gasteizko gudua, oroipen-monumentua, lehiaketa, proiektuak.
Battle of Vitoria, Memorial, contest, projects.

* francisca.vives@ehu.eus

Fecha de recepción/Harrera data: 22-04-2016
Fecha de aceptación/Onartze data: 21-07-2016

En 1917, y tras el fallo del concurso convocado en 1913 cuando se celebraba el primer centenario de la Batalla de Vitoria, se inauguraba en Vitoria el Monumento conmemorativo de la misma, obra de Gabriel Borrás [Fig. 1]. Desde sus orígenes, esta obra ha generado diversas y encendidas polémicas, tanto por su ubicación como por su estilo y temática¹. De igual modo, a lo largo de los años, ha sufrido ataques materiales y todo tipo de deterioros, no siempre evitados por los responsables de la ciudad. Seguramente, el desconocimiento de la historia y del panorama artístico han guiado muchas de esas actitudes y especialmente la descontextualización del monumento y el error de quererlo interpretar solamente con los ojos de la actualidad, olvidando todo aquello que lo hizo posible.

1. LA GESTACIÓN DEL MONUMENTO



Fig. 1. Monumento a la Batalla de Vitoria en la plaza de la Virgen Blanca de Vitoria-Gasteiz (F. Vives).

¹ En 2011 se publicó en la revista *Ars Bilduma* mi artículo “El Monumento a la Batalla de Vitoria” en el que se trata el tema de la remodelación de la plaza de la Virgen Blanca de Vitoria donde se ubica el monumento y se hace un estudio descriptivo y analítico de su iconografía. En el presente artículo nos centraremos especialmente en el concurso que lo hizo posible.

A principios del siglo XX España seguía inmersa en el levantamiento de numerosos monumentos conmemorativos de todo tipo y vinculados algunos de ellos con la Guerra de la Independencia como el de la Batalla de Vitoria de Gabriel Borrás.

Conviene recordar que aunque este monumento de la ciudad de Vitoria fue uno de los últimos en erigirse (1917) de los 14 que se levantaron en España entre 1880 y 1929, para conmemorar uno de los hechos militares victoriosos que dieron fin a la Guerra de la Independencia², en cambio fue una iniciativa de las más tempranas, y tomada en el seno de las Cortes de Cádiz pocos días después de la propia batalla. El entonces diputado en Cortes por Álava, Manuel de Aróstegui, hizo la propuesta el 2 de julio de 1813 y al día siguiente se promulgaba la ley que proponía su ejecución.³

Otra cosa es que la realidad política, social y económica del siglo XIX hizo imposible que decretos como este, emanado de las cortes gauditanas, se pudieran llevar a efecto de modo inmediato como lo reflejaba el propio texto: “Cuando las circunstancias lo permitan se levante a expensas del erario público, en el paraje más a propósito de los campos de Álava, en el modo y forma que el Gobierno estime más oportuno, un monumento que recuerde hasta las más remotas generaciones esta memorable batalla”⁴.

Durante el siglo XIX, no obstante, hubo varias iniciativas que propusieron la construcción del monumento vitoriano, aunque pronto quedaron en el olvido. El primer intento se produjo ya en 1852 cuando el Ayuntamiento de Vitoria anunciaba su intención de construir una columna sobre la cual se colocaría una estatua del general Álava en la antigua huerta del convento de San Francisco. Aquella propuesta no se efectuó y en 1898 Arturo Salazar iniciaba una campaña en la prensa local a favor de la construcción del monumento en la que proponía que la ubicación fuese la plaza de la Virgen Blanca, al mismo tiempo que presentaba una propuesta al Ayuntamiento y a la Diputación Foral de Álava⁵. La respuesta del alcalde, que tardó seis años en llegar (1904),

2 Manuel García Guatas: “Las efemérides de 1808 en sus monumentos”, en Lacarra Ducay, M. del C. y Giménez Navarro, C. (coords.), *Historia y política a través de la Escultura pública. 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2003, pp. 206. Y también Manuel García Guatas: *La imagen de España en la escultura pública 1875-1935*, Zaragoza, Mira Editores, 2009, pp. 261-262.

3 Francisca Vives Casas: “El Monumento a la Batalla de Vitoria”, *Ars Bilduma*, nº1, 2011, pp. 129-136, espec. p. 130.

4 Citado en Eulogio Serdán: *Historia del Monumento y de las Medallas conmemorativas de la batalla de Vitoria. Rincones de Historia de Álava*, Vitoria, Imprenta provincial, 1916, p. 89.

5 Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz Pilar Aróstegui (A.M.V-G.P.A.) 42/26/11. Archivo del Territorio Histórico de Álava (ATHA) ATHA-DHA-ADL-018-006.

consistió en indicar que el momento era una cuestión de escaso interés para la ciudad ya que había otros asuntos de salud e higiene más apremiantes.

Fue ya bien entrado el siglo XX, concretamente en 1909, y ante la cercanía del centenario de la batalla cuando realmente se tomaron cartas en el asunto. El entonces alcalde de Vitoria, Pedro Ordoño, presentaba una moción para la construcción del monumento que se convertía en el primer paso de carácter oficial encaminado a este objetivo. Las principales acciones que se sucedieron a partir de entonces, entre 1910 y 1911, se llevaron a cabo por parte de Francisco de Ayala, presidente de la junta de festejos primero y después de la de fomento del consistorio vitoriano. Las gestiones realizadas en la Corte culminaron en la Ley de 23 de junio de 1911 por la que se concedía un crédito para su realización de un importe de 400.000 pesetas, que el 14 de diciembre de 1912 quedaba reducido a 100.000 pesetas⁶. No obstante, y a pesar de esta reducción económica, se siguió adelante ya que la celebración del Centenario estaba cada vez más cerca.

Seguramente ese descenso en el presupuesto hizo que los preparativos se ralentizaran, hasta que la respuesta de la opinión pública hizo reaccionar a las instituciones. Sin duda, la prensa del momento reflejaba perfectamente una preocupación por el retraso en la erección del monumento. Entre los distintos artículos, sobresale la carta de un vitoriano residente en Valladolid, Enrique Merino, que critica duramente aquella apatía en que se hallaba sumida tanto la ciudad como la clase política: “Festejar el Centenario de la Batalla de Vitoria con misa, tamboril y cohetes... es inadmisibile. Existe hace cien años el decreto para la erección del monumento, desde la misma fecha existe la Cruz de la Batalla de Vitoria. Y es muy reciente la concesión de un crédito de cien mil pesetas para la ejecución de aquel decreto. ¿Por qué no se ha de mirar el asunto con el interés natural y debido?...”⁷. La carta provocó toda una serie de reacciones, tanto de particulares como institucionales, para que se iniciara ya la construcción del monumento.

Salvador Aragón, el gobernador civil, nombraba el 3 de junio de 1913 una junta para llevar a efecto todo lo concerniente a la erección del monumento. Con ella intentaba aglutinar a las distintas instituciones de la vida alavesa, representadas por: el presidente de la Diputación, el presidente de la Audiencia provincial, los presidentes de la Cámara de Comercio y la Cámara de la Propiedad, el delegado de Hacienda, el vocal de la Comisión Nacional de Monumentos y el arquitecto Javier Luque. A ello se ha de sumar que el cronista oficial de la ciudad, Colá y Goiti, publicó un artículo en *La Libertad*, coincidiendo con el ani-

⁶ Serdán, *Historia*, pp. 215-222.

⁷ “La Batalla de Vitoria. Una carta del señor Merino”, *Heraldo Alavés* 20-V-1913, p. 1.

2. EL CONCURSO: BASES, PARTICIPANTES Y FALLO DEL JURADO

versario de la batalla, en el que animaba a continuar con el proceso de construcción del monumento y defendía la plaza de la Virgen Blanca como el mejor emplazamiento⁸.

Evidentemente estos hechos tuvieron como consecuencia que el inicio de las obras del monumento se retrasara, pues primeramente hubo de formarse la junta técnica encargada de la realización del monumento⁹ y después la redacción de las bases del concurso, a cargo del entonces arquitecto municipal, Javier Aguirre¹⁰.

El anuncio del concurso se hizo público el 26 de julio de 1913, dándose un plazo de 90 días a partir de dicha fecha para la recepción de proyectos y un año para su ejecución. Lo previsible, por tanto, hubiera sido que el monumento hubiese estado hecho para el año siguiente, 1914¹¹.

Es interesante, por otro lado, tener presente quienes fueron los miembros de aquella junta técnica, ya que entre ellos no figuraba ningún escultor, si no los arquitectos provincial y municipal, Luque y Apraiz, el cronista oficial Colá y Goiti, el ingeniero militar Ruiz Morelló y el pintor vitoriano Díaz Olano. Se añadían como suplentes al pintor Amárica y al presidente de la Asociación Regional de arquitectos¹². Esto confirma, a su vez, que en Vitoria sucedía lo que era habitual en el resto del estado: que un jurado político-académico decidía sobre los proyectos presentados¹³.

Por otro lado, en cuanto al jurado calificador del concurso, tenemos que estaba formado por: el alcalde, el gobernador civil, concejales del Ayuntamiento, el arquitecto municipal (Javier Aguirre), el arquitecto provincial (Iñiguez de Betolaza), los arquitectos de la catedral (Luque y Apraiz) y los pintores Díaz Olano y Amárica. Como se puede ver, políticos, arquitectos y pintores... pero ningún escultor.

Para calibrar el posterior fallo del jurado y las características específicas del monumento definitivo, interesa recordar algunos puntos de las bases concursales, y en primer lugar la inicial en la que se definía el objetivo del monumento y que era, como se decía, “conmemorar la

8 José Cola y Goiti: “21 de junio de 1813”, *La Libertad* 21-VI-1913, p.1.

9 Serdán: *Historia*, p.231.

10 Serdán: *Historia*, pp. 239-243. Dicho proyecto de bases, reproducido por completo, está fechado el 1 de julio de 1913.

11 Serdán: *Historia*, pp. 236-237.

12 Véase nota nº 8.

13 Carlos Reyero: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Colección Cuadernos de Arte Cátedra nº 35, Edición Cátedra, 1999, p. 307.

batalla de Vitoria, que tuvo lugar el 21 de junio de 1813, entre el ejército francés y las tropas aliadas anglo-hispano-portuguesas”. Y, en segundo lugar y teniendo en cuenta la sexta cláusula en que se especificaba el número y cuantía de los premios, se afirmaba que lo conseguirían “aquellos que se distinguen por sus condiciones artísticas e interpretaciones del hecho que desea conmemorarse”¹⁴.

El concurso quedaba abierto, por tanto, a escultores y arquitectos de todo el territorio nacional, pudiendo participar unos u otros en solitario o en colaboración¹⁵. Aunque no se imponía una forma o estilo determinado para el monumento, sí que se obligaba a los participantes a cumplir una serie de requisitos o limitaciones: el emplazamiento debía ser en la plaza de la Virgen Blanca, el presupuesto no podía exceder de 90.000 pesetas y en cuanto al desarrollo escultórico, se especificaba que independientemente de la cantidad de relieves y detalles que el artista quisiera elaborar, era de obligado cumplimiento presentar la figura del Teniente General Miguel Ricardo de Álava.

Además de lo que podríamos considerar requisitos básicos, se estipulaba que cada participante debía aportar una documentación justificativa del proyecto, entre la que se incluía: una memoria en que se explicara la disposición general que iba a adoptar el monumento, la clase de materiales a emplear, el sistema constructivo, etc. Se debían añadir, además, los planos y una maqueta a escala. Todo ello debía ir acompañado de un lema que identificara el proyecto. La confidencialidad se mantendría ya que se concretaba que el nombre del autor debía presentarse en un sobre cerrado y aparte porque solamente se abrirían los de los premiados. Se ofrecían dos premios: un primero de 5.000 pesetas y un segundo de 2.500 pesetas, siendo el primero evidentemente el ganador del concurso.

Al terminarse el plazo para la recepción de proyectos, a principios del mes de noviembre de 1913, los siete presentados se expusieron públicamente en la Sala de Quintas del Ayuntamiento y fueron fotografiados por Enrique Guinea. Sus lemas fueron los siguientes: *Imitarlos, Si vis pacem para bellum, Vasco, Zadorra, Amor y voluntad, Patria y Victoria*¹⁶.

Se creía que los proyectos pertenecían a distintos artistas de Madrid, Bilbao, San Sebastián, Barcelona y a maestros que trabajaban en la Es-

14 Véase nota nº 9.

15 No era habitual, según Reyero: *La escultura*, p. 308, que una convocatoria de estas características se realizase entre arquitectos, sino entre escultores o para proyectos conjuntos, puesto que el papel predominante del arquitecto se reservaba para los monumentos de gran volumen o complejidad constructiva.

16 En el Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz Pilar Aróstegui se conservan cada una de estas fotografías: A.M.V-G P.A., E. Guinea. GUI-III-024_13, GUI-III-024_19, GUI-III-024_11, GUI-VII-137_12, GUI-III-024_15, GUI-VII-137_11 y GUI-VII-137_15.

cuela de Talla y Modelado creada en 1909 para la nueva catedral de la ciudad. De hecho, un día antes del fallo del jurado, los primeros rumores difundieron que el ganador sería un escultor de Madrid y el segundo uno de los que trabajaban en la catedral nueva¹⁷.

El 7 de noviembre de 1913, se confirmaba el rumor al emitir su fallo el tribunal calificador. Se concedía el primer premio al escultor Gabriel Borrás con el proyecto *Si vis pacem para bellum* y el segundo a Juan Piqué y Juan Minguell con *Imitarlos*. Además, se hacía mención especial a los dos proyectos titulados *Vasco* y *Amor y voluntad*¹⁸. Ana Arregui y Cristina Armentia¹⁹ han hecho una importante recopilación de información relativa a la polémica suscitada por el fallo del concurso entre el público, la prensa y algunos de los artistas contemporáneos, entre los que figuraba Quintín de Torre, uno de los participantes con el lema *Vasco*. Polémica que, por otro lado, hizo que trascendieran otros nombres de los artistas que se presentaron al concurso.

Quintín de Torre²⁰ se quejó en *El Heraldo Alavés* del fallo. Primero, de que no hubiera ningún escultor en el jurado y después acusó a los arquitectos Luque y Apraiz, directores de obra de la catedral y de la escuela de talla y modelado, de haberse inclinado por uno de los suyos. La respuesta de los arquitectos fue rápida y airada negando tal acusación. Pero la polémica también alcanzó a los pintores locales ya que Quintín de Torre llegó a decir que ellos, Díaz Olano y Amárica, habían defendido su proyecto. Los pintores se vieron obligados a desmentirlo públicamente²¹. Quintín de Torre, en fin, proponía un jurado formado por artistas competentes que dictaminase la calidad de las obras presentadas.

No era la primera vez que Quintín de Torre acudía a un concurso de estas características y manifestaba su desacuerdo, tanto por la composición del jurado como por el resultado. Era enero de 1910 cuando se hacía pública la convocatoria para el concurso encaminado a la realización de un monumento conmemorativo de Pedro Viteri y Arana en Arrasate, su villa natal. Entre los quince participantes estaba Quintín de Torre y ya antes de la resolución del jurado, hizo pública su opinión en contra de que se hubieran aceptado propuestas fuera de plazo²².

17 “Monumento conmemorativo de la Batalla de Vitoria”, *La Libertad* 5-XI-1913, p.1 y “El monumento a la Batalla de Vitoria”, *Heraldo Alavés* 5-XI-1913, p. 1.

18 Serdán: *Historia*, pp. 243-244.

19 Ana Arregui y Cristina Armentia: *El Monumento a la Batalla de Vitoria. Historia y avatares*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava. Departamento de Euskera, Cultura y Deporte, 2013, pp. 23-34.

20 Quintín de Torre (1877-1966) fue el primer presidente de la Asociación de Artistas Vascos, fundada en 1911 como movimiento renovador del arte vasco.

21 Arregui y Armentia: *El Monumento*, pp. 26-30.

22 Ana Arregui Barandiarán: “Un ejemplo de escultura conmemorativa en el País Vasco: el monumento a Pedro Viteri y Arana en Arrasate-Mondragón”, *Ondare* nº 23, San Sebastián,

En el caso del monumento vitoriano, su crítica fue más dura, posiblemente confiada en el apoyo de la Asociación de Artistas Vascos a la que pertenecía; pero, un tanto sorprendente al afirmar que “Vitoria, capital vasca, debería haber apoyado al artista vascongado, prefiriéndole a los extraños, ya que propio de hermanos es prestarse alientos y apoyos mutuos, obligación moral de la que sin escrúpulo alguno también se ha desatendido el jurado”²³.

El intelectual de la ciudad Tomás Alfaro también se sumó a la polémica y criticó el proyecto ganador defendiendo el de Quintín de Torre y otro de los perdedores, *Amor y Voluntad*. Los hermanos Zubiaurre, que pasaron por Vitoria el 15 de noviembre, también manifestaron su decepción por el fallo y alabaron *Vasco*. Por último, a estas críticas se sumaba también, con una nota, la Asociación de Artistas Vascos firmada por Julián de Tellaeché, Angel Larroque, Pedro Guimón, Gustavo de Maeztu, Aurelio Arteta, Antonio de Guezala y Alberto Arrue²⁴ en la que no solamente criticaban el fallo del jurado, sino que insistían especialmente en la cuestión de lo inadecuado de los componentes del mismo.

En la transición de los siglos XIX al XX en España, sin ninguna duda los más reconocidos y laureados escultores dedicados a la escultura monumental y expertos en interpretar temas de historia militar fueron, de una primera generación de nacidos en la década de 1860, Julio González Pola, Mariano Benlliure, Agustín Querol y Aniceto Marinas, según Manuel García Guatas²⁵, a los que se sumaron poco después Elías Martín Riesgo, Antonio Susillo, Antonio Parera, Julio Antonio, Enrique Lorenzo Salazar, Jacinto Higuera y Gabriel Borrás.

El escultor valenciano Gabriel Borrás fue un artista académico, como los citados, afín al gusto oficial. Se formó en la órbita de la Academia de San Carlos de Valencia y la de San Fernando de Madrid, manteniendo también una estrecha vinculación de aprendizaje, profesional y personal con una de aquellas grandes figuras del panorama nacional en lo que a escultura monumental se refiere, Mariano Benlliure. A finales del siglo XIX se estableció en Madrid, desde donde desarrolló su trabajo y se dio a conocer principalmente, como era habitual, en las exposiciones nacionales, donde obtuvo medallas y distinciones diversas entre 1895 y 1912.

3. PROYECTO DE GABRIEL BORRÁS Y EJECUCIÓN DEL MONUMENTO

Eusko Ikaskuntza, 2004 (373-384) espec. p. 380.

23 Quintín de Torre: “Remitido”, *Heraldo Alavés* 8-XI-1913, p.1.

24 Arregui y Armentia: *El Monumento*, pp. 30-34.

25 García Guatas: “Las efemérides”, p. 206.

El proyecto de monumento presentado por Borrás [Fig. 2] se atenía, sin ninguna duda, a las exigencias descritas en las bases: había que conmemorar la victoria de las tropas aliadas frente al ejército francés y destacar la figura del héroe local Miguel Ricardo de Álava. Arquitectónicamente concibió una estructura piramidal cuyos lados se proyectaban hacia los de la plaza de la Virgen Blanca, facilitando así el desarrollo de la escultura y el relieve en los lados del tronco de pirámide, tanto en lo relativo a la descripción de los hechos históricos como en lo referente a los elementos alegóricos²⁶.



Fig. 2. Proyecto de G. Borrás. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz Pilar Aróstegui (A.M.V-G P.A.) E. Guinea. GUI-VII-137_15.

Utilizó combinados dos de los materiales habituales en la escultura monumental de la época, piedra y bronce. En cuanto a la técnica, Borrás se mantuvo dentro de la tendencia realista ofreciendo a través de relieves y esculturas una narración descriptiva y minuciosa de los hechos

²⁶ Vives Casas: “El Monumento”, p. 131.

celebrados. El resultado fue un conjunto en el que se fundía de modo armónico la plástica, los materiales y el color, así como la iconografía histórica y alegórica.

Según la memoria que acompañaba la maqueta presentada por Borrás²⁷, la descripción hecha por el propio artista era la siguiente:

Siendo la batalla de Vitoria el glorioso fin de la lucha con los invasores, corona el monumento un grupo alegórico constituido así: el espíritu de la Victoria que lleva triunfante su bandera española y que ofrece con el ramo de olivo el fin de la campaña y el comienzo de una era de paz. España, representada por una matrona se apoya sobre el león que es la fuerza que derriba al águila invasora y que, satisfecha del comportamiento del pueblo español, representado por la figura desnuda, que ha logrado romper las cadenas que la supeditaban, le estrecha materialmente con su diestra.

En el pedestal de este grupo, que constituye la cúspide del monumento, y envuelto con palmas y laureles, se lee: A LA BATALLA DE VITORIA.

En la parte central del monumento, se representan las fuerzas aliadas, compuestas de todas las armas y nacionalidades que tomaron parte activa en la batalla, destacándose, en la cara anterior, la figura a caballo del duque de Wellington, que llevaba el mando de las fuerzas, y en las restantes caras, un general a caballo, correspondiente a cada una de las naciones aliadas.

La actitud de los aliados expresa el espíritu bélico que les alentaba en el fragor del combate, sin llegar a la representación de la lucha directa con el enemigo y con la nota dolorosa de los que caen muertos o heridos, porque la expresión de esas escenas impresionan desagradablemente.

Al pie de este alto relieve que rodea la parte central del monumento y en los cuatro biseles de sus lados, están los escudos de las naciones aliadas, enlazados por ramos de laurel y roble que denotan la victoria que alcanzaron por la fuerza de su unión.

La parte inferior del monumento está constituida por un tronco de pirámide con biseladas aristas, donde se representa: en la cara anterior y en alto relieve, el Teniente general don Miguel Ricardo de Alava a caballo, en actitud de alentar a sus paisanos a defender la ciudad, cuyo escudo figura sobre la cara mural en bajo relieve. Los hijos de Vitoria, en alto relieve, aclaman al general Alava y al triunfo de la independencia de España.

Por debajo de esta cara se lee :

EL TENIENTE GENERAL D. MIGUEL RICARDO DE ALAVA, PROTEGIENDO A SU CIUDAD NATAL²⁸.

²⁷ El texto lo reproduce Eulogio Serdán en las páginas 250 a 257 de la obra arriba citada.

²⁸ Inscripción que fue sustituida por la que se lee en la actualidad: *A la Independencia de España*.

Las caras laterales y posterior de este tronco de pirámide, llevan relieves representando la derrota de los invasores, el abandono de material de guerra, del de los equipajes, de la impedimenta, de los muertos y heridos, en una palabra, del gran desastre que sufrió Bonaparte y la huida de éste a todo galopar de su caballo.

Marte, el genio de la guerra, que se cierne sobre ese campo de desolación, señala a los franceses el único camino que les queda que tomar: el de volver a su país.

Al pie de la cara posterior, se lee:

DERROTA DE JOSÉ BONAPARTE²⁹.

Una grada de tres escalones biselados en sus ángulos termina el monumento por su parte inferior.

El proceso de ejecución y colocación del monumento también se retrasó y no se pudieron cumplir los plazos previstos tras el concurso, aunque se habían nombrado y comisionado a los arquitectos Apraiz y Luque inspectores de la obra, el primero de ellos encargado de lo que se hacía en la ciudad y el segundo de lo que hacía Borrás en Madrid³⁰. Además, el que fuera entonces arquitecto municipal, Javier Aguirre, elaboró un proyecto de embellecimiento de la plaza con jardines alrededor del monumento³¹. Fue en el verano de 1914 cuando se pudieron iniciar las obras de cimentación que concluyeron el 15 de julio³². Cuestiones ajenas al propio artista, como fueron las relativas al envío de piedra a su taller y los procesos de fundición del metal, ralentizados por huelgas e incluso el desarrollo de la guerra mundial, provocaron diversas prórrogas hasta que en julio de 1917 el escultor hizo entrega de la obra y el 4 de agosto de ese mismo año, se inauguró el Monumento.

Desde mediados del siglo XIX se produjo en todo el mundo de la cultura occidental un importante desarrollo del monumento conmemorativo. Ciudades, regiones y naciones utilizaron el monumento para conmemorar todo lo que estimaran digno de alabanza: hechos de armas, literarios, científicos, personajes esforzados en cualquier campo, virtudes que se estimaban inherentes a un pueblo³³. En aquel siglo XIX, el monumento era, ante todo, “un fragmento del pasado –de la memoria, de la historia– que se presenta como válido para el presente; es una emoción –épica, literatura, narración, singularidad– que permite

29 Esta inscripción tampoco se colocó finalmente.

30 Serdán: *Historia*, p. 245.

31 Arregui y Armentia: *El Monumento*, p. 40.

32 Serdán: *Historia*, p. 247.

33 Juan José Martín González: *El monumento conmemorativo en España. 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, p.7.

escapar de lo cotidiano; y en su forma remite a los modelos consagrados por la historia del arte, aunque su producción tenga no poco que ver con la industria³⁴. Y de estos productos tan típicos y propios del siglo XIX, que alcanzaron un gran éxito, paradójicamente los mejores y más espectaculares se levantaron en el siglo XX.

En todos estos monumentos que se levantaron, tanto en las últimas décadas del siglo XIX como en la primera del XX, hubo una línea coincidente en su aspecto formal e iconografía, prevaleciendo en la mayoría de las ocasiones un estilo realista e historicista y, en definitiva, ecléctico. Como afirma Carlos Reyer³⁵, una vez que el Realismo escultórico se había afianzando en los círculos académicos encargados de aprobar los proyectos estatuarios y, en general, el gusto colectivo lo adoptó como criterio de valoración estética, los modos de ver realista se implantaron con independencia de la historicidad o contemporaneidad del tema. Por tanto, la descripción minuciosa y detallista fue uno de los caracteres habituales de estas obras.

Si a esto sumamos que en los primeros años del siglo XX se celebraba el centenario de la Guerra de la Independencia, tenemos que el repertorio temático, independientemente de sus implicaciones ideológicas y sentimentales, poseía una fuerza dramática suficiente como para continuar en la misma senda. El conservadurismo en la escultura monumental fue un hecho en estos años, justificado en parte por la respuesta popular que se esperaba alcanzar y cuyo gusto mayoritario se asentaba en modelos tradicionales y consolidados.

El proyecto de Borrás para Vitoria quizá fue uno de los últimos de esta serie y posiblemente el más efectista de ellos, pero sin duda se movió dentro de los mismos parámetros. Si lo comparamos, por ejemplo, con *el monumento de los Sitios* que Querol realizó unos años antes, en 1908, para Zaragoza, podemos ver semejanzas en la composición general, en los materiales utilizados e incluso en la iconografía. Y lo mismo se podría decir con respecto al que Aniceto Marín realizó en 1910 para Segovia en honor de los capitanes Daoíz y Velarde.

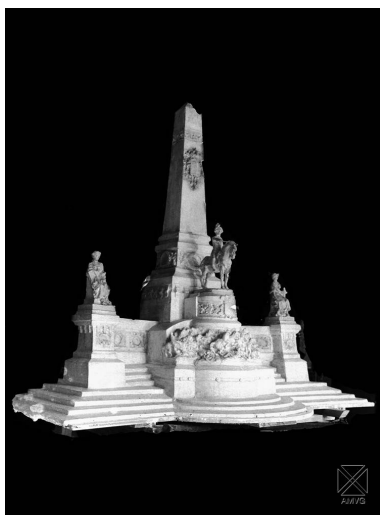
Por otra parte, los proyectos que se presentaron junto al de Borrás en el concurso vitoriano, mostraban en general propuestas semejantes dentro de la línea ecléctica que todavía pervivía. En el archivo municipal de la ciudad se conservan fotografías de los proyectos presentados al concurso de 1913 a partir de las cuales podemos ver cómo se evidencia el mismo despliegue historicista y ecléctico.

Podemos detenemos, en primer lugar, en los tres que no obtuvieron ninguna mención: *Zadorra* [Fig. 3], *Patria* [Fig. 4], *Victoria* [Fig. 5]. Sin

34 Martín González: *El monumento*, p. 42.

35 Reyer: *La escultura*, p. 70.

duda, el denominado *Zadorra* es el más burdo frente a los otros dos, más académicos y elaborados en su composición. Realistas y descriptivos, especialmente los segundos. Por otro lado, todos ellos comparten una composición cercana a la estructura tronco-piramidal. En todas ellas, el militar a caballo en lugar de honor, mientras se conjugan elementos figurativos reales y alegóricos, mientras solamente en los dos últimos parece detallarse el hecho de la batalla que se quería conmemorar.



- Fig. 3. Proyecto con el lema Zadorra. A.M.V-G P.A., E. Guinea. GUI-III-024_13.

- Fig. 4. Proyecto con el lema Patria. A.M.V-G P.A., E. Guinea. GUI-III-024_19.

- Fig. 5. Proyecto con el lema Victoria. A.M.V-G P.A., E. Guinea. GUI-III-024_11.

El jurado mencionaba sin premiar el proyecto *Amor y voluntad* [Fig. 6] que, aunque en la línea de los anteriores, podríamos decir que sobresale en mayor medida el aparato arquitectónico, pero que por lo demás comparte con casi todos la preeminencia del general a caballo, los relieves alusivos a la batalla y las figuras alegóricas en el remate del conjunto.



Fig. 6. Proyecto con el lema Amor y Voluntad. A.M.V-G P.A., E. Guinea. GUI-VII-137_12.

El proyecto ganador del segundo premio fue el que tenía como lema *Imitarlos* [Fig. 7]. Un conjunto escultórico en el que se pueden apreciar muchas similitudes con el proyecto ganador: la composición de forma monolítica troncal, el reparto de altorrelieve histórico en la base y alegórico en la cúspide, y todo ello con el lenguaje realista de carácter descriptivo y minucioso. Trascendieron los nombres de sus autores, dos escultores del taller de la Catedral Nueva: Juan Piqué³⁶ y Juan Minguell.

Ha quedado para el último lugar, otro de los mencionados por el jurado, *Vasco* [Fig. 8], la obra de Quintín de Torre, que fue el causante de la polémica suscitada ya que no solamente no aceptó el fallo del jurado, si no que hizo públicas sus opiniones en la prensa. Ciertamente, en su vista general, se observa un aspecto diferente a los demás, elaborado con un lenguaje más abstracto, conceptual, sobrio y con unas formas más simplificadas y acordes con lo que el grupo de artistas con quienes se relacionaba Quintín de Torre, estaban haciendo, un arte menos académico y más moderno.

³⁶ Juan Piqué había sido uno de los ganadores del concurso de 1910 de Arrasate en el que también había participado Quintín de Torre.



Fig. 7. Proyecto con el lema Imitarlos. A.M.V-G P.A., E. Guinea. GUI-III-024_15.



Fig. 8. Proyecto con el lema Vasco. A.M.V-G P.A., E. Guinea. GUI-VII-137_11.

BIBLIOGRAFÍA

Arregui Barandiaran, A.: “Un ejemplo de escultura conmemorativa en el País Vasco: el monumento a Pedro Viteri y Arana en Arrasate-Mondragón”, *Ondare* nº 23, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 2004 (373-384).

Arregui, A. y Armentia, C.: *El Monumento a la Batalla de Vitoria. Historia y avatares*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava. Departamento de Euskera, Cultura y Deporte, 2013.

García Guatas, M.: *La imagen de España en la escultura pública 1875-1935*, Zaragoza, Mira Editores, 2009.

García Guatas, M.: “Las efemérides de 1808 en sus monumentos”, en Lacarra Ducay, M. del C. y Giménez Navarro, C. (coords.), *Historia y política a través de la Escultura pública. 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2003.

Martín González, J. J.: *El monumento conmemorativo en España. 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996.

Reyero, C.: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Colección Cuadernos de Arte Cátedra nº 35, Edición Cátedra, 1999.

Serdán, E.: *Historia del Monumento y de las Medallas conmemorativas de la batalla de Vitoria. Rincones de Historia de Álava*, Vitoria, Imprenta provincial, 1916.

Vives Casas, F.: “El Monumento a la Batalla de Vitoria”, *Ars Bilduma*, nº1, Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV/EHU, 2011, pp. 129-136.