

AGUSTIN QUEROL Y EL MONUMENTO CONMEMORATIVO DEL NOVECIENTOS

Por JOSE RAMON ALONSO PEREIRA
Profesor Titular de la E.T.S. de Arquitectura de La Coruña

INTRODUCCION

Monumento es palabra latina que significa recuerdo, lo que nos hace recordar, y con este sentido primario ha estado siempre presente en la Historia. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX irá cobrando progresivamente este concepto un inédito carácter cívico en cuanto hito identificador y conmemorativo, urbano y simbólico a la vez. Este es el significado de la mayor parte de las obras públicas o de los bronce sobre pedestal que se elevarán con prodigalidad por los paseos, plazas y jardines decimonónicos, donde la propia Ciudad es la que se dignifica y celebra a sí misma a través de sus monumentos. Y este proceso alcanzará su culminación en los años del cambio de siglo, cuando el monumento conmemorativo se convierta —junto con el teatro, el casino, el hotel, etc.— en uno de los más destacados elementos primarios o singulares de la Ciudad, en una pieza ciudadana esencial para la construcción de la capital cosmopolita del Novecientos.

Pero el monumento conmemorativo ¿es obra esencialmente arquitectónica o escultórica? La cuestión no es nueva, y con estas mismas palabras se planteó y desarrolló en la prensa española durante los meses finales de 1893 y primeros de 1894 una interesante "controversia artística" acerca del predominio de las distintas artes en la concepción y ejecución de los monumentos conmemorativos (1).

"Desde el menhir y la estela hasta el gran edificio —partía la controversia citada— únense la Arquitectura y la Escultura para la expresión de un pensamiento artístico, pero no siempre tal consorcio es afortunado". A mediados de siglo ya había expuesto Viollet-le-Duc en sus "Entretiens sur l'Architecture" (2) lo que debía ser la estatuaría monumental, e hizo constar el divorcio cada vez más sensible entre Arquitectura y Escultura, recordando cómo una figura o grupo escultórico, por conmemorativos, expresivos o artísticos que sean, no constituyen verdaderos monumentos sin el auxilio de la Arquitectura. Pero aunque las bases sobre las que se plantee esta "Controversia" a finales de siglo parezcan las mismas, algo muy importante había cambiado.

A la cuestión suscitada inicialmente por el arquitecto José Grases Riera —autor pocos años después del monumento a Alfonso XII en Madrid— respondieron diversos arquitectos y escultores con distintas opiniones más o menos anguladas o particularizadas en función de sus respectivos puntos de vista. Y si como era de esperar el debate en sí mismo no llevó a ningún resultado concreto ni definitivo, en él se pusieron de manifiesto dos opiniones de extraordinaria relevancia que interesa destacar aquí.

Por otro lado, la aplicación a nuestro tema del concepto wagneriano del *Kunstwerkbund*, de la idea global en la obra artística que exige que el pensamiento conjunto obedezca a la idea generadora por lo que, en este caso, "la parte arquitectónica debe ser ideada por el mismo escultor, limitándose el arquitecto a darle a esta parte del monumento la estabilidad y solidez necesarias" (3).

Por otro lado, la antes mencionada idea ciudadana, el valor urbano del monumento como tercer elemento de que se compone el mismo, y su consiguiente valoración como *pieza* necesaria en la construcción de una Ciudad entendida como síntesis formal de lugares reconocibles. Porque, se dijo, "se han de tener en cuenta otros datos al proyectar un monumento: el sitio en que se colocan, los edificios que le rodean... (pues) no ha de ser lo mismo un monumento en una plaza rodeado de edificios, que colocado en un parque público" (4), en una idea urbanística conceptualmente emparentada con los principios del *Civic Art Movement* que se propone la

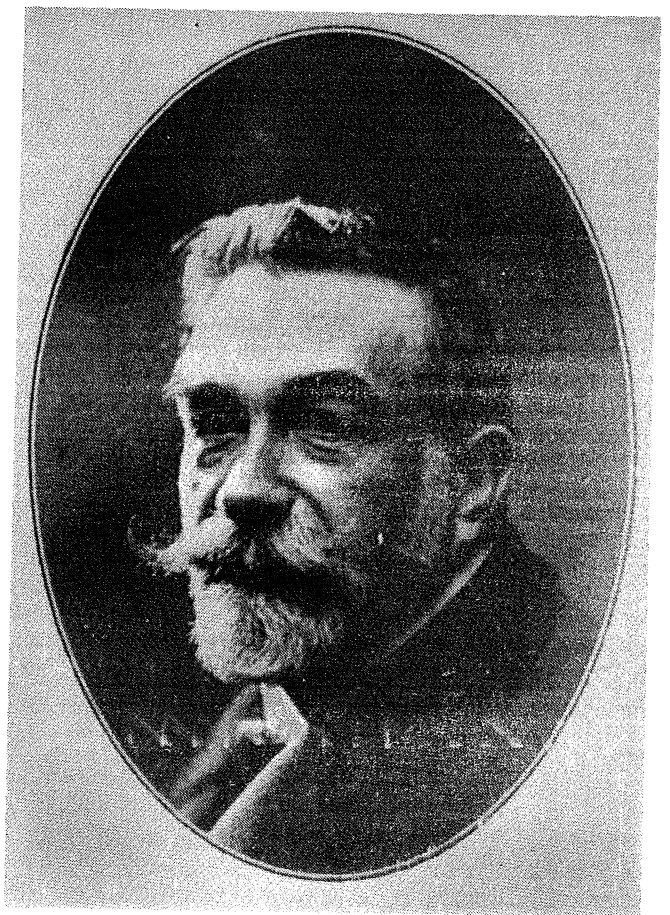


Fig. 1.— Agustín Querol Subirats, Tortosa 1860 - Madrid 1909.

integración de las artes en la Arquitectura y que, en suma, concibe la Ciudad como obra de arte total.

Entre estos dos polos deberá apoyarse a partir de este momento el examen como problema del monumento conmemorativo del Novecientos. Y en nuestro proceso de análisis vamos a acercarnos a quien más directamente puede representar en nuestro país este fenómeno, en sus contradicciones y en sus logros: Agustín Querol Subirats (5), cuya propia personalidad es de por sí un auténtico fenómeno social (Fig. 1).



Fig. 2.— Grupo alegórico "La Tradición", Roma 1887.



Fig. 3.— "Grupo de Legazpi y Urdaneta" que, sobre pedestal del arquitecto Luis Cabello Aso, coronaba el monumento a los fundadores de Manila en la entonces provincia española de Filipinas, Madrid 1893.

JUVENTUD Y FORMACION

Reinando Isabel II y gobernando el general O'Donnell—de cuya estatua en Tenerife sería autor cuarenta años después—, Agustín Querol había nacido en 1860 en Tortosa, antigua sede episcopal reducida a cabeza de partido judicial de Tarragona tras la división provincial de 1833, pero que todavía conservaba una acusada personalidad como cabeza comarcal del Bajo Ebro.

Allí vivirá Querol hasta los dieciocho años, trabajando en el horno de panadería que sus padres poseían en la subida de Santa Clara y contemplando con los ojos muy abiertos todos los sucesos que reflejaban en Tortosa las peripecias nacionales del momento: el final del reinado de Isabel II, la llamada Revolución Gloriosa, las luchas entre federalistas y carlistas, la República de 1873 y, finalmente la Restauración monárquica dirigida por Cánovas del Castillo. De estos primeros años de Querol poco más se conoce que "dibujaba regularmente y modelaba el barro y la cera con pasmosa perfección". Estas inclinaciones artísticas difícilmente podían desarrollarse con plenitud en su Ciudad natal, y no tuvieron sus padres más remedio que encauzarlas hacia más amplios horizontes: hacia Barcelona.

Aprobado el Plan Cerdá en 1859, la Ciudad Condal empezaba por esas fechas a desperezarse y a *renacer* con la materialización efectiva de su Ensanche, todavía sin embargo poco más que una esperanzadora promesa hacia la que se dirigió en 1878 Agustín Querol. Allí trabajó varios años como aprendiz, dibujando y esculpiendo en el taller de Domingo Talam Ribot (1812-1901) primero, y

luego en el de los hermanos Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany (1828-1919 y 1830-1905 respectivamente), concurriendo por su cuenta a las clases de la Escuela Provincial de Bellas Artes de la Lonja, y ejercitándose asimismo en las salas de disección del Hospital de la Santa Cruz con objeto de conseguir sólidos conocimientos de anatomía.

Ánforas decorativas y bustos de encargo fueron poco a poco ayudándole a vivir malamente, y tras un primer taller propio establecido precariamente en la barraca de un guardaagujas del ferrocarril de Sarriá—en donde tantas anécdotas cómicas y dramáticas llegaría a protagonizar—, en 1881 pudo Querol trasladar su habitación y su taller a los bajos de la casa que en la Ronda de San Pedro esquina a Bruch poseía José Font Sangrá, joven estudiante de Arquitectura titulado en 1883, "quien le dió allí caritativo y generoso albergue".

Aunque de carácter tímido y huraño por esos años, allí tuvo ocasión de conocer y tratar a éste y a sus amigos o condiscípulos de una Escuela cuyas promociones contaban por entonces con tan solo dos o tres alumnos. Allí conoció, pues, a Doménech Estapà (t. 1881), Enrique Sagnier (t. 1882) y, en especial, a un arquitecto diez años mayor que él con quien tendría amplias ocasiones de colaboración y recíproca influencia: Antonio Farrés Aymerich (t. 1881), así como al amigo de éste, el antes mencionado José Grases Riera (t. 1878) quien por estas mismas fechas concurría a los sucesivos concursos convocados para la erección en Roma del monumento al

Rey Victor Manuel que elevaría desde 1885 Giuseppe Sacconi. En este ambiente y en las tertulias que de seguro se desarrollaban en él tuvieron sus orígenes los planteamientos de la citada "controversia" sobre el monumento conmemorativo.

Tanto Grases como Farrés (6) habían cursado parte de sus estudios en la Escuela de Madrid, y volvían a Barcelona —por entonces ilustre capital de provincia en los albores de la *Renaixença*— con otros ojos y otra apertura de miras que comunicaban constantemente a sus amigos y, en especial, al joven Querol quien, contagiado por ella y ante lo opresivo del ambiente con que era recibido en los círculos culturales de la Ciudad Condal en sus presentaciones públicas de estos años, decidió acudir a Madrid a opositar a una pensión en la Academia Española de Roma en 1883.

"Con tal apremio llegó a él la noticia del concurso —escribió Rodolfo Gil (7)— que apenas tuvo tiempo de trasladarse a Madrid y, desde la estación, maleta en mano, a la Academia de San Fernando, para alcanzar el comienzo de la prueba a que los aspirantes habían de ser sometidos. Querol se presentó ante el tribunal cuando los ejercicios habían comenzado; menos mal que los concursantes no opusieron resistencia a que aquel muchacho, de cuyo aspecto y nombre nada temían, fuese admitido. Al fin venció de la prueba con su estatua de "*San Juan predicando en el desierto*" y pensionado marchaba a la capital de Italia con un mundo de ensueños en el alma, después de recibir la emulación del aura popular en el banquete con que sus paisanos le festejaron en Barcelona".

Cuatro años permaneció en Róma, enviando periódicamente a España sus trabajos, de entre los cuales llegaría a obtener medalla de oro en la Exposición de Bellas Artes de 1887 su grupo alegórico "*La Tradición*" —igualmente galardonado luego en las Exposiciones internacionales de Munich, Berlín y Viena—, primer jalón en una carrera ininterrumpida de éxitos que daba así brillante comienzo (Fig. 2).

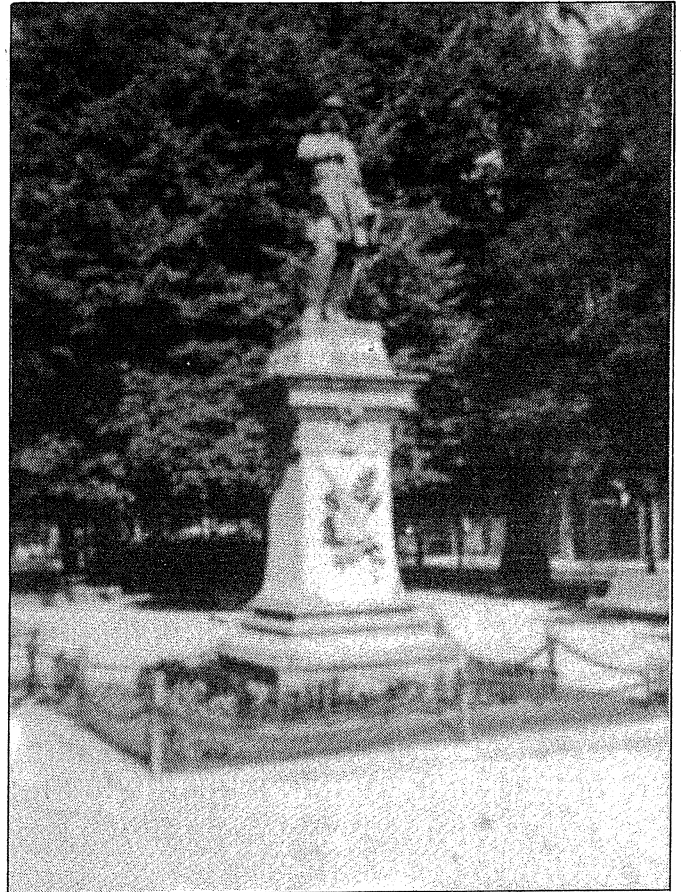
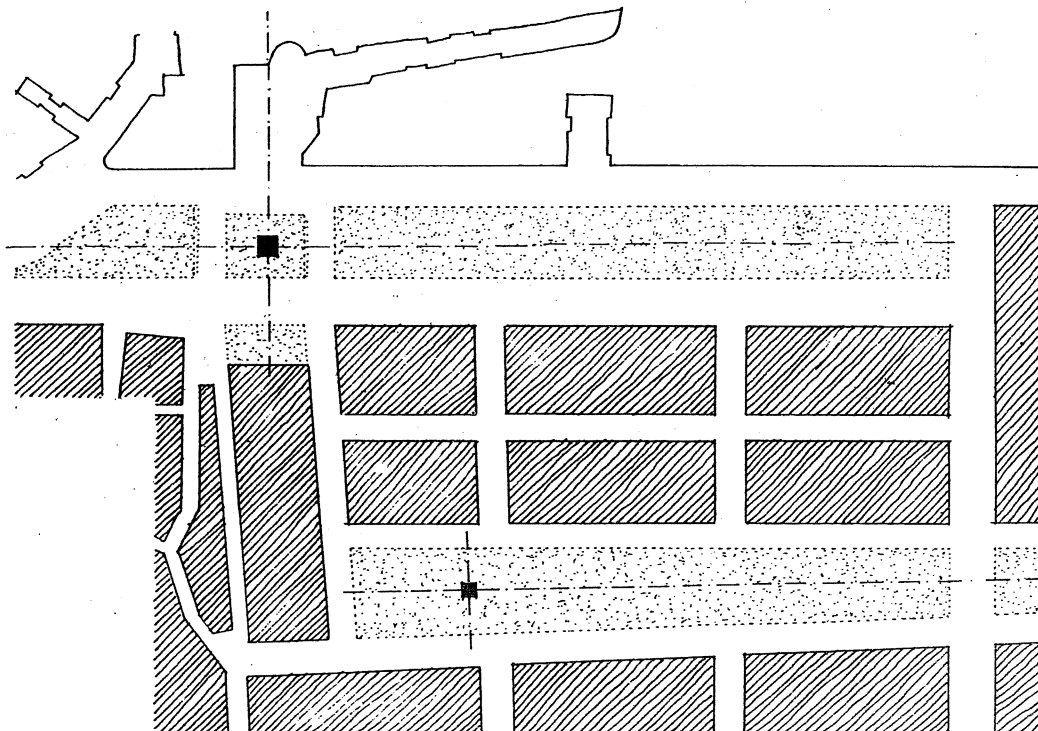


Fig. 4.— "Monumento a Méndez Núñez" en la Plaza de Compostela de Vigo, inaugurado el 22 de agosto de 1890.

Fig. 5.— "Monumento a Méndez Núñez", croquis de emplazamiento.



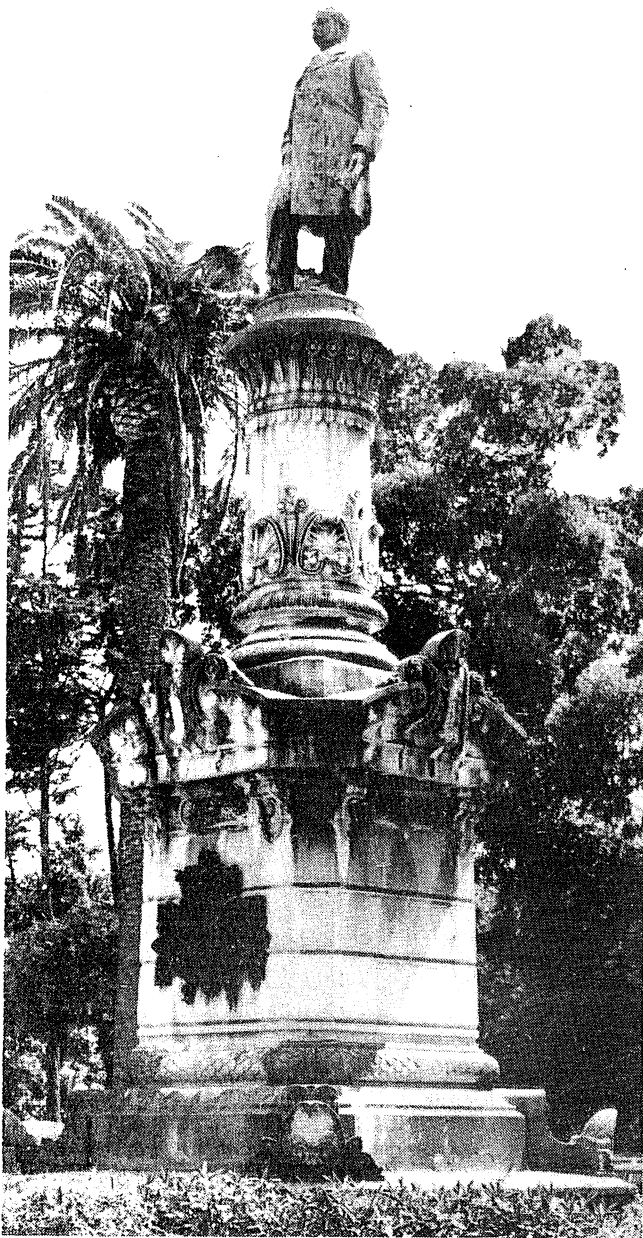


Fig. 6. – "Monumento a Daniel Carballo" en los jardines coruñeses de Méndez Núñez, sobre pedestal del arquitecto municipal Pedro Mariño; inaugurado en 1896. (Foto: J.L. Mena).

CONSOLIDACION Y DESPEGUE

Unos meses antes del triunfo citado, un proyecto de Grases y Farrés había ganado brillantemente el concurso promovido por "La Equitativa" para erigir su sede social en la confluencia de las calles Alcalá y Sevilla, primicia de las reformas urbanas en el Madrid de la Restauración que supondrá la instalación definitiva en la Corte de ambos arquitectos catalanes poco antes del retorno de Querol a España. Retorno que no se verificará ni a Tortosa ni a Barcelona, cuyo ambiente era visto aún por Querol desde la óptica hostil anterior, sin percibir en ella los nuevos empujes que la conjunción de *Renaixença* y *Modernisme* comportarían a partir de la Exposición Universal de 1888.

Así pues, y sin dudarle un momento, Agustín Querol se estableció ese mismo año en Madrid donde —como se ha escrito (8)— "trocadas su rusticidad y toscas maneras en una afable y cortesana distinción, empezó sus trabajos concurriendo a todas las exposiciones de arte del orbe y presentando obras en todos los concursos de monumentos". Así obtuvo distinciones y medallas en las Exposiciones de Barcelona, Paris, Chicago, Munich, Viena y Berlín, en una cadena que culminó con la medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906. Así también le fueron adjudicadas por concurso (9) tres grandes obras escultóricas el *monumento conmemorativo a las Víctimas del incendio de 1890* en La Habana (1891-92); el *grupo titánico de Legazpi y Urdaneta* que remataba el monumento en la capital de Filipinas a sus fundadores (1893-95) (Fig. 3); y el *frontón del edificio de la Biblioteca Nacional* en el madrileño Paseo de Recoletos (1892), tras cuya adjudicación quiso verse entonces la mano de Cánovas del Castillo cuyo apoyo y amistad había conseguido en los años anteriores y que fué siempre su protector y mecenas más insigne.

Precisamente por intercesión de Cánovas había recibido Querol de la sociedad filo-conservadora "El Gimnasio" de Vigo el encargo de su primer monumento público conmemorativo: el erigido a *Méndez Núñez* (Fig. 4) en los jardines de la Alameda (hoy Plaza de Compostela) (10). Inaugurado solemnemente el 22 de agosto de 1890, consta el monumento de una estatua "de repertorio" en bronce, donde un pseudo realismo declamatorio acentúa innecesariamente los rasgos —ya entonces históricos— del personaje; dicha estatua se alza sobre un pequeño pedestal de autor desconocido, de ecléctico pero sencillo diseño, en cuya cara frontal va adosada una cartela de Querol figurando un pergamino de bronce clavado al pedestal por una espada. Es de destacar el hecho de que aunque el monumento se halla en el eje del Paseo, no ocupa ni el centro del mismo, ni tan siquiera el punto de cruce con un eje transversal como el que podían representar las calles Reconquista y Castelar, retirándose levemente del mismo para mejor resaltar el protagonismo de la Alameda en que se integra (Fig. 5).

Surgirán en los años siguientes los *monumentos al obispo Ros Medrano, al general O'Donnell, o a los políticos conservadores Ibáñez Posada, Carballo* (Fig. 6) o *Elduayen*, en Tortosa, Tenerife, Colombres (Asturias), Coruña (11) y Vigo respectivamente; así como los proyectados para *Duarte* y *fray Bartolomé de las Casas* en Santo Domingo y Méjico, que no llegaron a ejecutarse pero que iniciaban la línea de penetración de la estatuaria monumental española en Hispanoamérica que verá su triunfal continuación en la década siguiente. De valor desigual, destaca sobre todos ellos el monumento erigido en vida a *José Elduayen* que, inaugurado en 1896 dos años antes del fallecimiento del político, permite a Querol retratarlo con verdadero realismo naturalista no por ello exento de dignidad; a su

figura, elevada sobre un notable pedestal de Genaro de la Fuente, acompañan además cuatro discretos bajorrelieves de bronce y otras tantas figuras femeninas sedentes representando las distintas carteras ministeriales ocupadas por Elduayen, las cuales suponen una nota insospechada y feliz de rigor y belleza clásica rebotante de sabor romano (Fig. 7).

Sus emplazamientos urbanos son por demás variados, siendo también el más destacable el correspondiente a *Elduayen*, ubicado al pie del baluarte de la antigua batería de Laxe y mirando hacia la bocana del puerto de Vigo que entonces se abría frente a él. Debe resaltarse también la frecuente incorporación a sus entornos ciudadanos del tema "indiano" de la palmera, verdadero *arbor victoriae* que caracterizará y dará sabor cosmopolita y nuevo valor urbano a los monumentos en estos años finiseculares.



Fig. 7.- "Monumento a José Elduayen" frente al Puerto de Vigo, sobre pedestal del arquitecto municipal Genaro de la Fuente; inaugurado en 1896.

CRISIS Y ECLOSION EN TORNO A 1900

En el verano de 1897, y como en años anteriores, se hallaba descansando Cánovas en el balneario guipuzcoano de Santa Agueda en Cestona —cuyo Gran Hotel de los Baños había construido poco antes Grases— cuando en la mañana del 8 de agosto caía asesinado por los disparos del anarquista italiano Angiolillo, dentro de la cadena de magnicidios y atentados que segaría tantas vidas en Europa en torno a 1900. Este golpe dejó anonadada a toda España y especialmente a Querol, que perdía su principal mecenas y valedor, y para quien este golpe moral se unía a una fuerte e inesperada afección reumática que le obligó a hacer un parentesis en su labor en los últimos meses de 1897 y primeros de 1898. Recuperado de ambos embates, dará comienzo para Agustín Querol una nueva etapa personal y artística.

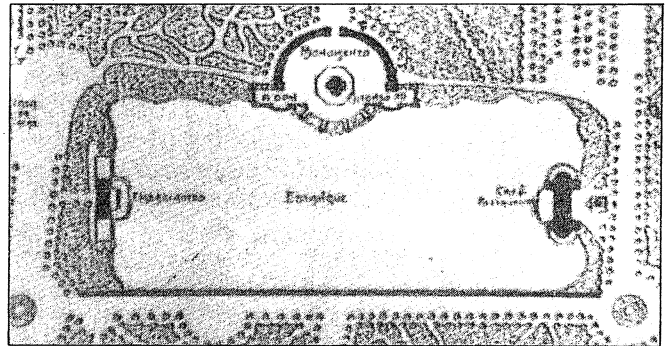


Fig. 8.- José Grases Riera: "Monumento a Alfonso XII" en el estanque del Retiro, Madrid 1901 - Plano del conjunto de la actuación y edificaciones complementarias proyectadas.

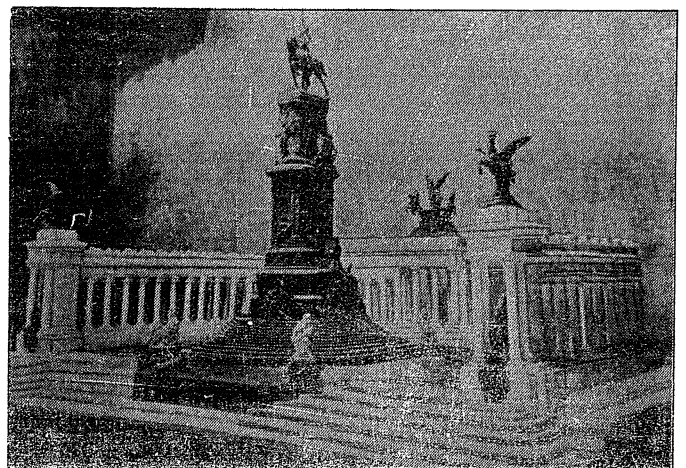


Fig. 9.- Proyecto de "Monumento a Alfonso XII" propuesto alternativamente por Querol como síntesis del proyecto de Grases Riera y de sus propias ideas - Madrid 1901-02.

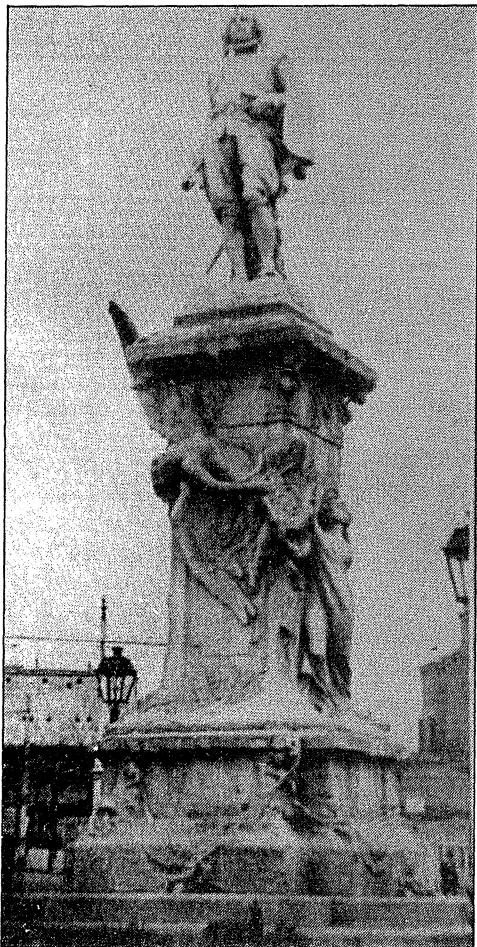


Fig. 10.— "Monumento a Quevedo", Madrid 1902, emplazado originalmente en la Plaza de Alonso Martínez y trasladado en los años sesenta a la Glorieta de Quevedo.



Fig. 11.— "Monumento a Doña Casilda Iturrizar", Bilbao 1901, emplazado originalmente en la Plaza Elíptica del Ensanche, que actualmente ocupa el centro de la Pérgola en el Parque bilbaíno.

Ciertamente hasta este momento poco había en Querol que no pudiera predicarse también de cualesquiera otros grandes escultores españoles del momento (12). Benlliure, Marinas o Blay también cultivaban el retrato realista y el género conmemorativo con similar asiduidad y éxito; la mezcla de criterios historicistas y populistas, la acentuación de los rasgos en busca de una mayor caracterización, el lenguaje directo y el realismo más popular que naturalista manifestado por Querol, también lo manifestaban aquéllos. Sin embargo en el lustro que acompaña al cambio de siglo se verificarán en éste importantes cambios de signo artístico que alteran por completo cualquier valoración previa.

Este proceso de cambio vendría catalizado por un episodio que hizo resucitar la *Controversia Artística* de 1893-94, pero ya no desde el distanciamiento de la palabra, sino desde la virulencia de la realidad. Me refiero al concurso convocado en abril de 1901 para la erección en Madrid del monumento por antonomasia en la España del Novecientos (13): el dedicado a Alfonso XII, a quien se quería convertir en símbolo nacional ante el embate que la Crisis del 98 suponía para el Estado de la Restauración. Lo escaso de los plazos del concurso y la imprecisión de sus bases no parecían favorecer la calidad de las propuestas; pero ello, sin embargo, lo convertía en ideal para hacer realidad los términos de la *Controversia*, como en efecto ocurrió, siendo sus principales protagonistas José Grases y Agustín Querol, ganadores respectivamente del premio y de los accesits del concurso.

En el apogeo de su carrera profesional por entonces, Grases Riera —que acababa de colaborar con el escultor Joaquín Bilbao en el monumento conmemorativo a *Cánovas* frente al Senado— concier-

be su obra como un espacio arquitectónico vivo que forma parte de la Ciudad, y se siente por ello en condiciones de presentar su propuesta en solitario, sin la colaboración de ningún escultor, y por eso mismo con la capacidad de convocar a todos —con un amplio e inteligente sentido profundo de su tarea— hasta dar al monumento un carácter de obra total o, como el propio autor indicaba (14), "un cierto carácter de museo nacional contemporáneo". Por su parte Querol mantendría aquí el tradicional concepto de independencia creadora del escultor-artista, exacerbado si cabe por la idea de la *Kunstwerkbund*.

Lo antitético de ambas versiones del ideal cosmopolita de integración artística, motivó una gran oposición al fallo del jurado por parte de Querol y otros escultores que consideraban imposible o inconveniente la integración de sus obras en el conjunto monumental proyectado por Grases, llegando Querol a defender como alternativa una propuesta en la que, respetando las premisas espaciales y urbanas de Grases, sería él —como segundo galardonado— el encargado de ejecutar en su integridad la obra escultórica, garantizando la unidad en el proceso artístico. La firme actitud de Grases impidió llevar a cabo esta propuesta de Querol y rompió para siempre las relaciones entre ambos (Fig. 9).

Querol perdió la batalla del *Monumento a Alfonso XII*, pero no dejó de asimilar los nuevos conceptos, y si bien rechazaría siempre la idea del monumento como fábrica integradora de esfuerzos en lugar de pálpito individual, es también cierto que la visión del monumento conmemorativo como pieza ciudadana con espacialidad propia estará bien presente en su obra posterior.

A la etapa de transición que representan estos años en torno al cambio de siglo pertenecen tres obras excelentes, en las que no mengua la tendencia realista, pero se supedita a una idea total o totalizadora del monumento que introduce de lleno en la composición cualidades imaginativas, simbólicas y evanescentes de sabor casi modernista. Son ellas los monumentos conmemorativos erigidos en Madrid, Bilbao y Coruña, a *Quevedo*, a *Doña Casilda Iturrizar* y a *Don Aureliano Linares Rivas* respectivamente. En todos ellos son de destacar los intentos de íntima fusión entre figura principal y pedestal tanto a través del modelado delicuescente de éste como del acompañamiento de aquélla por figuras secundarias que dejan de ser independientes entre sí y se funden con el basamento formando un único "poema en piedra".

Así ocurre en el *monumento a Quevedo* (1902), donde cuatro figuras alegóricas se abrazan al pedestal (Fig. 10), contribuyendo a la integración la unicidad de material que presenta todo el monumento (15). Así también, en el monumento bilbaíno (1901) cuatro grupos independientes se entrelazan, recorriendo en una diagonal ascendente el estípite que conforma el basamento, cobrando así éste un sentido dinámico (Fig. 11). Por su parte el de *Linares Rivas*—concebido en 1903, a la muerte del político, e inaugurado en agosto de 1905— es quizá el mejor de la serie en su misma simplicidad y, sin duda, el de concepción más avanzada (Fig. 12).

Pues si en los dos anteriores se respetaban todavía las líneas fundamentales de la composición tradicional definiendo con mayor o menor nitidez las formas arquitectónicas del basamento para sobre él erigir la figura principal, aquí esta relación se invierte, y el personaje desciende al podio inferior de un pedestal que —difuminado como los anteriores por celajes envolventes— se eleva a su espalda y es coronado por un símbolo dinámico que no solo muerde la esquina de su cornisa, sino que gira su cuerpo y su semblante diagonalmente hacia el bulevar que se abre frente a él, dando así una insospechada dimensión urbana al monumento, cuyo emplazamiento es un prodigio urbanístico, como centro-remate de unos jardines, frente de un paseo y fondo perspectivo de las calles Fontán y Juana de Vega, con cuyo límite opuesto llegó a definir un bellissimo bulevar-salón en la Coruña del Novecientos (Fig. 13).



Fig. 12.— "Monumento a Linares Rivas" en la rosaleta coruñesa, inaugurado en agosto de 1905. (Foto: J.L. Mena).

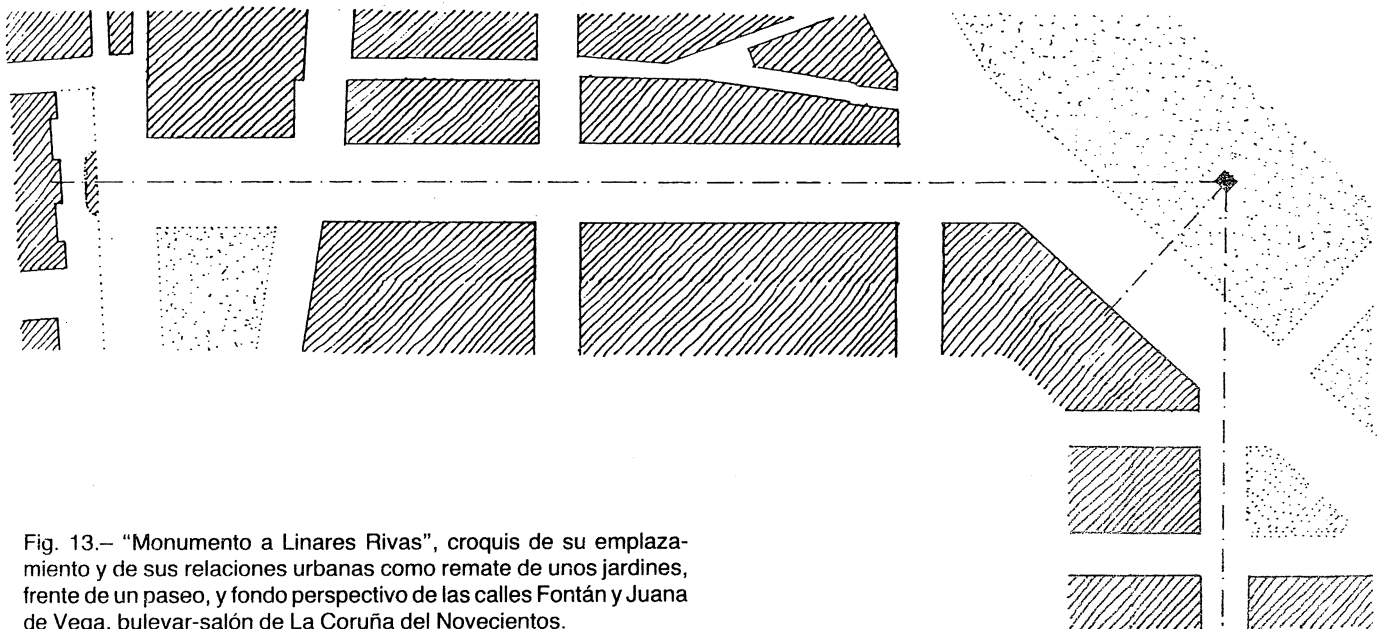


Fig. 13.— "Monumento a Linares Rivas", croquis de su emplazamiento y de sus relaciones urbanas como remate de unos jardines, frente de un paseo, y fondo perspectivo de las calles Fontán y Juana de Vega, bulevar-salón de La Coruña del Novecientos.

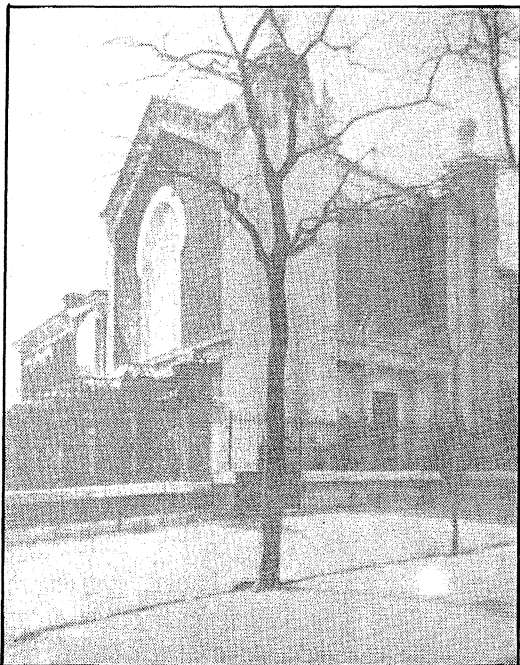


Fig. 14.— Antonio Farrés Aymerich: “Hotel-estudio de Querol” en el Paseo del Cisne esquina Zurbano, Madrid 1893, ampliado en 1896 y 1901.



Fig. 15.— “Despacho de Querol” en el interior de su hotel-estudio, abigarrado museo particular de sus principales trabajos.

APOTEOSIS FINAL

En la primavera de 1893 había adquirido Querol en el madrileño Paseo del Cisne esquina a Zurbano un amplio solar sobre el que Antonio Farrés levantaría un hotel-estudio con sala de exposiciones y talleres anexos (Figs. 14-15), el cual, ampliado en los años siguientes, se convertiría desde 1902 hasta su muerte en un foco de atracción de la vida artística y aún social del Madrid del Novecientos.

Porque efectivamente en estos años Querol se convirtió en un auténtico fenómeno social que “produjo monumento sobre monumento, concurre a todas las exposiciones, multiplicó los artistas auxiliares que trabajaban a sus órdenes, tuvo negocio de mármoles de Carrara, impulsó varios talleres de fundición en España y fuera de ella; fué comerciante, agente de exposiciones, literato, político, hombre de sociedad y bohemio lleno de excentricidades, todo a un tiempo” (16). De él se escribió también: “dirigirá las propagandas periodísticas que él mismo se preparaba; administraba su fortuna, ya cuantiosa por entonces; intervenía en las comisiones, juntas o jurados que debían dirigir la erección de un monumento; por correspondencia entablaba negociaciones, y si éstas fallaban presentábase de improviso en la localidad donde la adjudicación o inauguración de la obra debía efectuarse. A todos atendía, todo lo solventaba con su *bonhomie* sugestiva; pagaba y cobraba cantidades fabulosas, y era a su vez mecenas y guía de artistas o literatos hambrientos (...) No faltó a ninguna fiesta o recepción de la alta sociedad madrileña (...) y a pesar de una vida tan intensamente prodigada, como un austero anacoreta que del trabajo hubiese hecho una profesión, laboraba diez o más horas al día en su taller”.

Distintivo de esta etapa final será el dominio de la composición por su fantasía avasalladora y la progresiva disolución de las formas, derivada de la exacerbación de su antigua facilidad de modelado, que coincide con la producción de sus mayores grupos escultóricos y conjuntos monumentales ejecutados para España y para la América española.

En una especie de conquista artística de América, muy vinculada a las ideas noventayochistas de estos años, Querol —como tantos otros arquitectos y escultores— concurrirá con fervor a todos los certámenes monumentales hispanoamericanos de estos años (17),

en un camino que, arrancando en 1902 con el *monumento peruano al coronel Bolognesi* en Lima (Fig. 16) —considerado de siempre su mejor obra de esta etapa—, continuará en los años siguientes con su propuesta para el *monumento a un sacerdote guerrillero* en Méjico (1904) (Fig. 17); su *Columna a la Independencia ecuatoriana* levantada desde 1905 en Guayaquil; su victoria en el concurso de 1906 para erigir en Montevideo un *monumento a Garibaldi* (Fig. 18); su avasalladora participación con doce propuestas distintas en el concurso para elevar un *monumento a Mitre* en Buenos Aires, y su polémica retirada del mismo a comienzos de 1908; su siempre recurrente propuesta de *monumento a Cristóbal Colón*, renovada en estos años; su proyecto para el *monumento al general Bulner* (1908) cuyo concurso ganaría Benlliure; o su *monumento al argentino general Urquiza* en Paraná (1908); y, por fin, el *monumento a España en la Argentina*, promovido por la colonia española y emplazado en la Avenida Palermo de Buenos Aires que, proyectado por Querol el mismo año de su muerte, sería parcialmente ejecutado por Benlliure y Blay.

Junto a esta “reconquista” de la América Hispana cobra menos significado la actividad peninsular, de importancia no obstante innegable, que viene constituida por el *mausoleo de Cánovas* en el madrileño Panteón de Hombres Ilustres (Fig. 19), por los *grupos monumentales que coronan el Palacio de Justicia* de Barcelona y el *Ministerio de Fomento* de Madrid, por los *monumentos conmemorativos a Pitarra y Moret* en Barcelona y Cádiz respectivamente, y, sobre todos ellos, por los monumentos zaragozanos a los *Innumerables Mártires de Zaragoza* (1903-06) y al *Centenario de los Sitios* (1906-08), éste último el de mayor empuje y bríos elevado en España por Querol y único que puede emparentarse con sus propuestas para Hispanoamérica (Fig. 20).

En la mayoría de las obras y proyectos de estos años suplirá Querol la ausencia deliberada de un proyecto arquitectónico unitario con la colaboración y asistencia de Antonio Farrés quien intentará equilibrar con su intervención los excesos polémicos de Querol quien para la ejecución de sus obras contará siempre con la ayuda de artistas secundarios y *scarpellini* que —como se ha dicho (18)— “en su afán por captar la esencia de su arte, radicalizaron sus errores y virtudes en desafortunada mezcla”.



Fig. 16.— “La defensa de la bandera”, fragmento del “Monumento a Bolognesi” en Lima, ganado por concurso en 1902.



Fig. 17.— “Monumento a un sacerdote guerrillero”, proyecto del concurso promovido por la Ciudad de Méjico en 1902.



Fig. 18.— “La Libertad” fragmento del “MONUMENTO A GARIBALDI” en Montevideo, ganado por concurso en 1906.

Receptor de casi todos los honores que ambiciona la carrera pública, sus ideales pseudo-regeneracionistas le llevaron incluso a ser diputado por el partido conservador de Maura entre 1907 y la caída de éste en octubre de 1909 con motivo de los sucesos de la Semana Trágica y sus repercusiones subsiguientes. “No sospechaba —escribió Rodolfo Gil (19)— que estuviese tan próximo su fin. La afección reumática (*de 1897*) vino a quebrantar ahora su naturaleza robusta de luchador infatigable y dejó abiertas las puertas a la muerte cuando había llegado a triunfar en la vida”.

EPILOGO

Falleció Querol en su estudio de Madrid el día 14 de Diciembre de 1909, cuando la colección “*Monografías de Arte Universal*” estaba preparando en Madrid la publicación de su Obra Completa, dentro de una serie de la que formaban parte Goya y Rodin, los dibujantes de Montmartre y Bartolozzi con sus discípulos ingleses, Sorolla y Millet, Leonardo y Murillo. Alterado su contenido en parte, el libro vió la luz pocos meses después, al tiempo que su familia —cumpliendo su voluntad— convertía su estudio en museo “como mejor tributo a su recuerdo y a su fama”.

Pocos años vivirían ambos: en seguida arreciarían las críticas contra su arte y contra él mismo. Ya en vida, al lado del elogio ditirámico e incondicional, había podido escuchar Querol la burla malévol, la ironía punzante o el desdén ofensivo. Y sería éste el que prevalecería después de su muerte, calificándose su obra de mera producción industrial; la intensidad de su actuación, de fenómeno más psicológico que artístico. Transcurridos tan solo tres lustros, el museo se había abandonado, y su obra escultórica repartida por paseos y plazas era olvidada, menospreciada y hasta arrinconada en ocasiones o amenazada por alguna reforma viaria promovida por esas secuelas tardías de la *City Efficient* de entreguerras (20) reavivadas en el periodo desarrollista de los sesenta y primeros setenta.

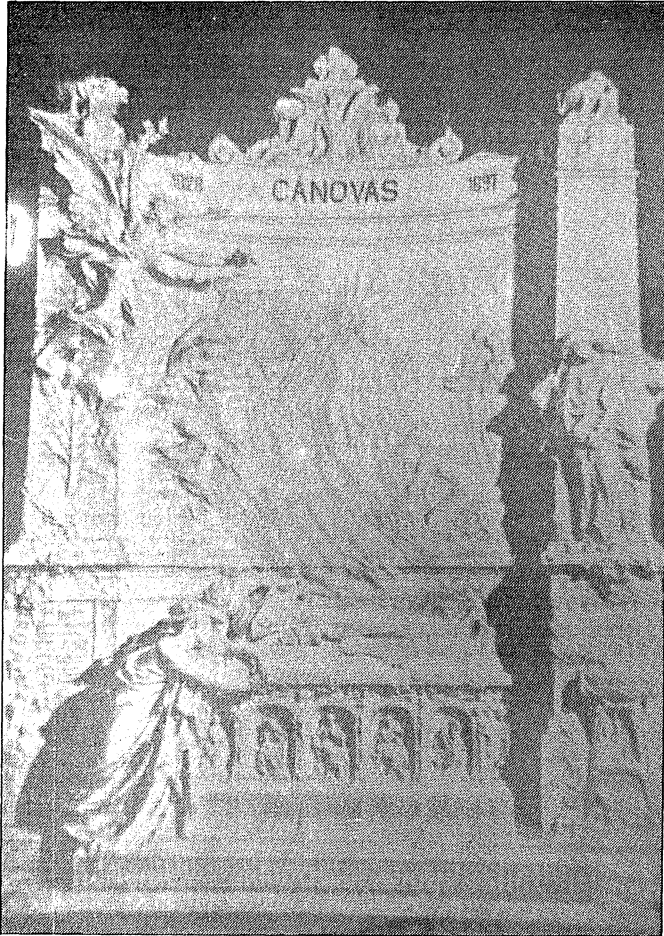


Fig. 19.– “Tumba-mausoleo a Cánovas del Castillo” en el Panteón nacional de Hombres Ilustres de Madrid.



Fig. 20.– “Monumento conmemorativo del Centenario de los Sitios de Zaragoza” erigido en la explanada de Santa Engracia (1906-08).

Porque, efectivamente, es el fantasma de una *City Efficient ideal*—tan moderna como mal comprendida y peor resuelta— el que se cernirá no solo sobre la obra de Querol, sino también sobre todo concepto de monumento conmemorativo ligado al Novecientos a causa de ese cambio de ideales urbanos y de su nuevo sistema de referencias que—como en otro lugar he expuesto— no serán ya tanto físicas o arquitectónicas, cuanto dinámicas y secuenciales. El tráfico y el transporte, la luz eléctrica y de neón, y la terciarización de usos y actividades serán ya en los años veinte las auténticas referencias metropolitanas, y su concentración en puntos singulares de la Ciudad los verdaderos hitos ciudadanos, relegando definitivamente a rincones de parques y jardines el estatismo o estatuismo escultórico de las anteriores referencias cosmopolitas.

Superada dicha fiebre, en la actualidad los nuevos ideales urbanos de *recuperación de la Ciudad* vuelven nuevamente la vista hacia esas “piezas de ciudad”, hacia esos elementos singulares o “monumentos” en el sentido de Rossi, que vivifican y personalizan nuestras comunidades urbanas. Y con este carácter hemos querido recuperarlos aquí como parte de la nueva *cultura de Ciudad* que adviene.

NOTAS

- (1) Controversia recogida en las revistas *Gaceta de Obras Públicas* nº 51/1893 y nº 15/1894, y *Resumen de Arquitectura*, nºs 1, 2, 3 y 4/1894.
- (2) E.M. VIOLLET-LE-DUC: *Entretiens sur l'Architecture*, 2 vols. Paris 1863 y 1872 - Deuxième volume: Seizième Entretien, ps. 217 y ss.
- (3) J. ALCOVERRO: *Controversia...* rev. *Resumen de Arquitectura* nº 2/1894, ps. 18-19.
- (4) UN APRENDIZ DE ARQUITECTO: *Controversia...* rev. *Resumen de Arquitectura*, nº 4/1894, ps. 42-43.

- (5) Existen dos breves biografías publicadas en 1910 y 1922. La primera, escrita por RODOLFO GIL, acompaña la edición de sus obras dentro de la colección *Monografías de arte universal* publicada por Saenz de Jubera Hermanos editores, Madrid 1910; la segunda, anónima, se encuentra en la *Enciclopedia Espasa*, tomo XLVIII ps. 329 y ss., Madrid 1922.
- (6) De acomodada familia catalana, Grases (1850-1914) fué a Madrid a estudiar Arquitectura en 1871, regresando tres años después a Barcelona donde se tituló en 1878. Por su parte Farrés (1851-192?), de orígenes más humildes, ingresó en 1874 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona aunque marchó a cursar el último año de carrera a Madrid, donde se tituló en 1881.
- (7) R. GIL: op. cit. ps. 10-11.
- (8) E. ESPASA: op. cit. p. 329.
- (9) Ganados los dos primeros en sendos concursos, con la colaboración arquitectónica de Julio Martínez Zapata y Luis Cabello Aso respectivamente. Por su parte el frontón fué obtenido en competencia con Suñol y Trilles, tras un discutible proceso de adjudicación que fué muy criticado por la prensa del momento.
- (10) “Vigo: inauguración de la estatua de Méndez Núñez”, rev. *La Ilustración Española y Americana*, nº 33/1890 ps. 131 y ss.
- (11) J. NAYA PÉREZ: *Los jardines coruñeses y las estatuas que los decoran*, opúsculo de 3 hojas, sin paginar, La Coruña 1972. Vid. también F. ESTRADA CATOIRA: *Contribución a la Historia de La Coruña* Imprenta de El Ideal Gallego. La Coruña, 1930, p. 163.
- (12) Puede estudiarse bien la escultura española de este periodo en C. PEREZ REYES: *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, segunda parte: *Escultura*, ed. Alhambra, Madrid 1979.
- (13) J. R. ALONSO PEREIRA: *Monumento a Alfonso XII*, rev. *Villa de Madrid*, nº 61/1978 ps. 27-36.
- (14) J. GRASES RIERA: *Monumento a la Patria española personificada en el Rey Don Alfonso XII*, opúsculo del autor, Madrid 1903.
- (15) F. CHUECA GOITIA: *Adios a Quevedo*, reproducido en *Madrid, ciudad con vocación de capital*, ed. Pico Sacro, Santiago de Compostela 1974, ps. 297-304.
- (16) E. ESPASA, op. cit. ps. 329 y ss.
- (17) I. M. CERECEDA: *Agustín Querol*, rev. *La Construcción Moderna*, nº 17/1906 ps. 329-335, y M. VEGA MARCH: *Triunfo de Agustín Querol*, rev. *Arquitectura y Construcción*, nº 168/1906, entre otras.
- (18) C. PEREZ REYES: op. cit., p. 205.
- (19) R. GIL: op. cit., p. 16.
- (20) Sobre este tema vid. *La Metrópoli incipiente* en mi libro *Madrid 1898-1931, de Corte a Metrópoli*, ed. Comunidad de Madrid, Madrid 1985, ps. 117 y ss.