

El monumento a Mariana Pineda o el culto civil a la revolución moderna

The Mariana Pineda monument in Granada and civil cult of a modern revolution

Gómez Román, Ana María*

Rodríguez Domingo, José Manuel**

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2007.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2008.

BIBLID [0210-962-X(2008); 39; 93-112]

RESUMEN

La significación que, en la construcción del Estado liberal, se concedió a los proyectos conmemorativos alcanzó en el dedicado a Mariana Pineda en Granada uno de sus desarrollos más expresivos. Resultado de un largo proceso (1836-1873), las fuertes connotaciones ideológicas de la empresa motivaron su carácter intermitente y variable, como reflejo de las contradicciones dominantes sobre el encargo público en esos momentos. Testimonio de un pasado próximo y cercano en la memoria local, a su indiscutible función de exaltación patriótica une el interés de tratarse del único monumento erigido en España en aquel siglo a la memoria de una heroína.

Palabras clave: Romanticismo; Liberalismo político; Monumentos públicos; Escultura conmemorativa; Urbanismo contemporáneo.

Identificadores: Pineda, Mariana; González Santos, Manuel; Contreras Osorio, José; Tomás Genovés, José de; Marín Torres, Miguel; González Jiménez, José; Pugnaire, Juan.

Topónimos: Granada (Ciudad).

Período: Siglo 19.

ABSTRACT

In the creation of a liberal State great importance was attached to commemorative projects, and one of the most expressive of these is the monument devoted to Mariana Pineda in Granada. It was the result of a long process (1836-1873) and this, together with the markedly ideological characteristics of the enterprise, led to its construction being irregular and intermittent, as a result of the prevailing contradictions in the public contract at that time. The work leads us back to our recent past, which still lives in popular memory, and, with its clearly patriotic purpose it is also extremely significant as the only 19th century monument in Spain dedicated to the memory of a heroine.

Key words Romanticism; Political liberalism; Public monuments; Commemorative sculpture; Contemporary town planning.

Identifiers: Pineda, Mariana; González Santos, Manuel; Contreras Osorio, José; Tomás Genovés, José de; Marín Torres, Miguel; González Jiménez, José; Pugnaire, Juan.

Place names: Granada (city).

Period: 19th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: anaroman@ugr.es

** Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: jmrd@ugr.es

El cambio político propiciado por la muerte de Fernando VII favoreció el surgimiento del monumento público, bajo el decidido impulso del espíritu romántico, donde la conmemoración singular adquirió connotaciones universalistas. La reforma burguesa de la ciudad proporcionó el marco apropiado para la exhibición de estas nuevas formas de memoria política, abriendo plazas sobre los solares de los conventos demolidos y rediseñando el cauce de los flujos circulatorios. La creciente secularización de la sociedad auspició igualmente que las procesiones religiosas fueran cediendo su espacio a los paseos cívicos y los desfiles militares; al tiempo que las imágenes sagradas quedaron suplantadas por estatuas erigidas en honor de personajes que, habiendo traspasado el umbral de la inmortalidad, se habían transformado en héroes, susceptibles de culto civil. La religión de la patria halló así en la escultura conmemorativa el mecanismo perfecto para la construcción de la Historia basada en aquellos elementos culturales que, procedentes de un pasado selectivo, conformaban la identidad de la sociedad española. Con todo ello estaba naciendo una diferente forma de entender la ciudad y de vivirla, mirando con orgullo hacia el pasado donde, los recientes acontecimientos y la nueva situación social, amparaban la expresión de la conciencia colectiva mediante la exaltación de virtudes heroicas¹.

GÉNESIS DEL PROYECTO (1836)

La incorporación de la sociedad granadina a la dinámica reminiscente tuvo sus primeras expresiones en varios proyectos frustrados como los dedicados a Fernando VII y la proclamación de la Constitución de 1812. No obstante, el primer monumento contemporáneo de carácter público erigido en la ciudad de Granada respondió a una iniciativa privada, como fue la columna conmemorativa levantada a la memoria de Isidoro Máiquez (1839). Dentro del clima de exaltación patriótica que recorría un país sumergido en la Primera Guerra Carlista, el proyecto de elevar este recuerdo a la memoria de un artista perseguido por el gobierno fernandino por sus ideas liberales, resultaba especialmente acomodado a los ambientes románticos de la ciudad, celebrándose el generoso empeño de ubicarlo frente a la entrada del Teatro Principal, en la plaza de Bailén, que recordaba «el hecho de armas más brillante de los ejércitos españoles vencedores». Se enlazaban así las glorias militares con las artísticas².

Pero, precisamente, este destacado emplazamiento de la nueva ciudad burguesa ya se hallaba comprometido desde 1836 para la ubicación del monumento a Mariana Pineda, heroína y mártir de la Libertad, a cuyas virtudes cívicas debía reconocérsela «como el punto de partida de la revolución moderna»³. El interés material de este proyecto radicaba en su triple vertiente urbana, arquitectónica y escultórica. Respecto al primer aspecto, se veía en su construcción la oportunidad de completar la urbanización del área del Campillo, espacio que aglutinó una de las primeras intervenciones de ornato de la ciudad contemporánea. La construcción del Teatro Principal y el derribo de la vieja puerta de Bibataubín había dado lugar a la fragmentación del solar en tres sectores: el Campillo Alto, el Campillo Bajo y la plaza de Bailén. Esta última área abierta había centrado el interés de Francisco Javier

Abadía, capitán general de Granada y «militar muy entendido» —según Pérez Galdós—, quien había participado activamente en la primera gran gesta del ejército español durante la Guerra de la Independencia. Por otra parte, en la configuración de la nueva plaza fue determinante la ocasión de dotar a la ciudad de una moderna ágora, como reflejo de un momento que auguraba el inminente cambio político. La existencia de los cafés más animados de la ciudad,



1. José García Ayola. *Plaza de Mariana Pineda* (1885-1890). Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife.

de la fonda de «El León de Oro» y otros confortables albergues; o la vecindad de instituciones culturales como el Liceo Artístico y Literario, por fuerza habían de convertir a esta zona en la más concurrida de toda la urbe (fig. 1).

El primer acto de la noble empresa conmemorativa correspondió a la iniciativa del síndico Mariano Granja, quien, en el cabildo municipal de 13 de mayo de 1836, proponía el inicio de una serie de actos de desagravio público que transmitiera «a la posteridad la memoria de D^a. Mariana Pineda y demas victimas q^e. fueron sacrificadas por el despotismo». A tal efecto, quedó nombrada una comisión bajo la presidencia del alcalde José Pareja e integrada por destacados personajes de la sociedad local. Una vez verificado el hallazgo e identificación de los restos de Mariana Pineda en el pago de Almengón, se formuló una invitación genérica a los arquitectos de la ciudad para el diseño de la urna funeraria⁴. Paradójicamente, el ritual celebrativo con el que se revistió el homenaje durante los días 24 a 26 de mayo reunía ese carácter cívico-religioso propio de las exequias reales durante el Antiguo Régimen —asistencia de los cabildos civil y eclesiástico, instalación de catafalco en la capilla mayor de la Catedral, celebración de responsos, vigiliass, misas y oraciones fúnebres—, el cual se mantuvo en cada conmemoración anual⁵.

Nombrado Mariano Granja diputado provincial, intentó éste comprometer a la Diputación a asumir el proyecto, viendo insuficientes los intentos municipales por desarrollarlo. Buscó incluso el apoyo de las Cortes con el ánimo de lograr una implicación nacional en la construcción de «un monumento estable con la estatua en bronce a la memoria de tan esclarecida y famosa mujer». Una comisión parlamentaria se limitó a refrendar la patriótica iniciativa, acordando tan sólo en 28 de octubre de 1837 la inclusión del nombre de la heroína en una de las lápidas que decoraban el salón de sesiones del Palacio de las Cortes.

A pesar de todo, el entusiasmo inicial fue diluyéndose hasta que la solicitud de Julián Romea de erigir su particular homenaje a Máiquez en la plaza de Bailén, en abril de 1839, provocó la reacción de la aletargada comisión. Mariano Granja dirigió entonces una exposición al Alcalde en la que recordaba el compromiso municipal de dedicar la citada plaza al monumento de «una de las víctimas que en esta Ciudad sacrificó el cruel despotismo»⁶. Inmediatamente, la comisión buscó el refrendo de los arquitectos municipales respecto de la idoneidad del emplazamiento y el diseño del basamento, cuestión que quedó determinada el 14 de mayo de ese año. Así, frente a la propuesta surgida en los cabildos antecedentes de erigir el monumento en la plaza de la Constitución —Bibarrambla—, el informe técnico insistía en la colocación de «una estatua colosal a D^a. Mariana Pineda sobre un elegante pedestal en el centro de la Plaza de Bailen, rodeado su pie de un círculo de flores naturales, defendidas por una graciosa verja, plantando así mismo en los cuatro ángulos de la referida plaza mirtos y acacias, enredadas de rosales»⁷. Dos días más tarde se abrió la zanja para la cimentación del monumento, transmitiéndose al escultor Manuel González el encargo de la escultura. Finalmente, el 26 de mayo se procedía al acto solemne de colocación de la primera piedra, consistente en una caja de plomo conteniendo una placa de bronce con inscripción conmemorativa y monedas de la época.

Con objeto de sufragar los costes de ejecución de la obra el cabildo destinó el importe de los «derechos de alquezares, tablones y el producto de las horas de aguas turvias procedentes de la limpia de la Acequia de Alfacar», por ser regalías personales de los munícipes. Más tarde se incluyeron las rentas de cuatro casillas o puestos que el Ayuntamiento poseía en el mercado de Capuchinas. Siendo todo ello insuficiente, la comisión decidió abrir una cuestión pública en la que participaron diferentes personalidades tanto locales como nacionales, entre los que se hallaban Juan Álvarez de Mendizábal y su sucesor en el ministerio de Hacienda, Pío Pita Pizarro. De igual modo, y hasta la definitiva conclusión del monumento, se celebraron conciertos, representaciones teatrales, recitales, títeres, bailes de máscaras y corridas de toros en Granada, Almería y Málaga, a beneficio de las obras.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PEDESTAL (1840-1842)

A instancias de la comisión de construcción del monumento, los arquitectos José Contreras, Juan Pugnare y Baltasar Romero manifestaron cómo el pedestal debía ser macizo y de una pieza —de estructura cúbica y apretada—, con un coste aproximado de «dos mil duros poco mas o menos», y debiendo someterse el diseño a la aprobación de la Academia de Bellas Artes de Granada. Para su construcción aconsejaban el empleo de piedra negra procedente de una cantera de Quéntar, cuya excelente calidad la hacía especialmente adecuada. No obstante, por Real Orden de 12 de agosto de 1839, la Reina Gobernadora había concedido el beneficio de los materiales procedentes de los establecimientos desamortizados y demolidos con este destino. En su cumplimiento, la Junta de Enajenación

de Conventos Suprimidos de Granada dispuso que aquellas piezas que no fueran aprovechables pudieran ser vendidas y su producto invertido en la obra. Así, en las semanas siguientes cuadrillas de canteros y albañiles procedieron al traslado de piedras a la plaza de Bailén, convertida en improvisada cantera donde se reunieron las procedentes de los conventos de las capuchinas, trinitarios descalzos, N^a. S^a. del Carmen, los Mártires, San Felipe, San Francisco Casa Grande, San Antonio y parroquial de la Magdalena⁸.

El primero de abril de 1840 la comisión ordenó el comienzo de las obras mediante la elevación del cimientó hasta la altura del zócalo y sus correspondientes rellenos, mientras se decidía el tipo de material a emplear. La imposibilidad de reunir suficientes fondos económicos, determinó la orden dada a los arquitectos de simplificar el proyecto con aplicación de los materiales de acarreo ya acopiados y el empleo de confinados como principal mano de obra. Finalmente, se hizo recaer sobre Contreras la responsabilidad exclusiva de elaborar el diseño definitivo y dirigir las obras, cuya plataforma se hallaba asentada a finales del verano de aquel año, y su escalinata en marzo de 1841, flanqueada por ocho asientos pétreos. A pesar de que una de las losas empleadas era un antiguo frontal de altar, la diferente entonación con los otros tres lados del pedestal obligó a desechar la pieza y extraer una nueva piedra de las canteras de Sierra Elvira. Al mismo tiempo, la comisión del monumento iniciaba las gestiones para contratar la fundición de las piezas de bronce de escudos y cenefas, según los vaciados realizados por el arquitecto director. Ante las propuestas presentadas, se dictaminó el encargo de las orlas y festones a Jerónimo Casares, mientras que las doce láureas debían ser realizadas por Juan López Salado, aplicando para ello los restos de campanas quebradas de los conventos suprimidos. Todas estas piezas fueron doradas por José Luján y Serafín de Cuenca, quienes igualmente pintaron y doraron las inscripciones, en caracteres góticos, contenidas en los cuatro frentes: «GRANADA / AL HEROISMO / de / Doña / MARIANA / Pineda. – LA / POSTERIDAD / ADMIRARÁ / sus / Virtudes – VICTIMA / de la / LIBERTAD – CON EL / SECRETO / inmortalizó / su / NOMBRE.». Dado que el homenaje abarcaba también a los héroes sacrificados por la tiranía del absolutismo desde la Guerra de la Independencia hasta el fin del reinado de Fernando VII, los escusones distribuidos alrededor de la base del pedestal contenían los siguientes nombres pintados, hoy desaparecidos: «Porlier, Mariscal de Campo. Coruña. En 1815 – Daoíz y Velarde y compañeros. Madrid, 1808 – Lacy. Teniente General. Mallorca, 1817 – Riego, Mariscal de Campo. Madrid, 1823 – Hoyos, Lluch y compañeros. Almería, 1824 – Martín Empecinado, Mariscal de campo. Roa, 1825 – Miyar, del comercio. Madrid, 1831 – Torrijos, Manzanares y compañeros. Málaga, 1831 – Sujuto, padre e hijo, nacionales. Cádiz, 1831 – Abad, Brigadier. Granada, 1826 – Aso, Comandante y compañeros. Granada, 1825 – Rumi, abogado. Málaga, 1832»⁹. Por su parte, en los muretes que cerraban la plataforma debía discurrir el siguiente epitafio: «A LAS VICTIMAS – SACRIFICADAS – POR LA LIBERTAD – DE LA PATRIA – EL AYUNTAMIENTO – CONSTITUCIONAL – DE GRANADA – AÑO DE 1841».

Para la conmemoración anual de 1842 el pedestal se hallaba prácticamente ultimado, siendo ponderado como verdadero homenaje público «a Doña Mariana Pineda y demas martires de la libertad Española con el objeto de que este lugar sea mirado siempre por

el pueblo como un sagrado recinto donde eternamente se ofreciera á su consideracion la crueldad de los tiranos y los medios de espacion que adoptan los hombres libres, de tanto crimen perpetrado en el tiempo de la dominacion de aquellos»¹⁰. A pesar del cuidado e interés con que Contreras dirigió el diseño y ejecución del pedestal, la ausencia de remate escultórico desdecía el resultado, siendo atacado por un sector de la opinión pública que rechazaba su prosopopeya y falta de sencillez. No obstante, y aun bajo la sobriedad de su diseño, fue durante poco más de tres décadas el único testimonio físico del monumento. En espera de la ubicación definitiva de la escultura, las intervenciones estuvieron limitadas al pavimentado de la plaza y calles laterales, o a la colocación de un nuevo enrejado de hierro y arriates de piedra con objeto de proteger los abusos que de continuo se cometían contra la obra, debido a sus indiscutibles connotaciones políticas¹¹.

EL PROYECTO ESCULTÓRICO DE MANUEL GONZÁLEZ (1839)

Al indudable interés derivado de ser el primer objeto de carácter cívico que se levantaba en la ciudad de Granada, se añadía la circunstancia insólita de tratarse del primero construido en España para ensalzar a una figura heroica femenina. Las condiciones fueron precisas acerca de sus dimensiones mayores del natural y de su realización en bronce, de modo que fuera un homenaje perdurable en el tiempo, resistente «a las injurias del tiempo y a otras causas accidentales». No obstante, la comisión parecía estar persuadida de «no conocerse en España hombres que dedicados á esta especie de fundiciones en grande, pudieran garantir un feliz resultado».

La comisión había determinado en 14 de mayo de 1839 el encargo de la estatua al escultor Manuel González Santos (Granada, 1767-1848), a quien incluso se le llegó a ofrecer la dirección del monumento, responsabilidad que rechazó por «no ofender á los arquitectos». A pesar de su ingreso como alumno en la Escuela de Dibujo de Granada el mismo año de su fundación, González representó la vigencia de la estética tardobarroca más allá de las imposiciones académicas. Cuando asumió este proyecto monumental era el escultor más destacado de su entorno, con un extenso bagaje tanto en la práctica de la imaginería religiosa como en la temática profana. De otro lado, determinante en esta designación fue su declarada adscripción a la ideología liberal y destacada pertenencia a la masonería, ámbitos éstos desde donde surgió el pensamiento de homenajear a la ilustre víctima del absolutismo.

Como cabía esperar, González aceptó el encargo comprometiéndose a su completa ejecución una vez que se le dispensaran 3.000 reales como cantidad inicial a cuenta. A pesar de los sucesivos cambios formales hasta la ejecución definitiva de la escultura, pervivió la construcción iconográfica de Mariana Pineda vinculada al episodio que justificó su arresto. Por esta razón, siempre apareció unida a la bandera de tafetán morado que incluía bordadas las palabras «Igualdad, Libertad y Ley». En el imaginario de los más perspicaces, la figura de la heroína encontraba significativas concomitancias con la Marianne francesa. Primeramente, en la afinidad nominal; luego, en su carácter femenino como alegoría de

la madre patria; y, sobre todo, como símbolo de los valores que fundan la adhesión de los ciudadanos al Estado, bajo el lema revolucionario de «Libertad, Igualdad y Fraternidad». El boceto de González representaba a la heroína ataviada como matrona romana y erguida, con la cabeza alzada y acompañada de un geniecillo alado que la debía coronar. Este símbolo del Silencio, que recogía el pensamiento de 1836, constituía, también como genio de la Libertad, un elemento alusivo al sacrificio personal que conllevaba la muerte gloriosa antes que el oprobio de la delación. Las formas del culto civil a la nueva religión de la patria debían pues, para imponerse, suplantar la imagen de lo sagrado. De este modo, quién mejor que un artista aún vinculado al espíritu barroco para forjar la iconografía de la «moderna santa mártir de Granada», en una época en que la Libertad —como reconocía el viajero Richard Ford— había sustituido a la Religión. En cualquier caso, la opinión que el carácter de la estatua generó entre sus contemporáneos corrió paralela a la de su propio autor, cuya personalidad no dejaba indiferente, levantando idéntico grado de apasionamiento entre sus admiradores y detractores¹².

Sin embargo, el escultor era consciente de su ineficacia en la técnica de fundición a la cera perdida, a pesar de lo cual confiaba en dominar el procedimiento a través de ciertos ensayos previos. Tanto para la estructura de hierro con que construir el armazón del modelo grande de yeso, como para la fundición propiamente dicha, la comisión le facilitó metales de los conventos desamortizados. En agosto de 1839 acometió la formación del modelo grande, principiando la cabeza en yeso de la que se debían sacar los moldes. Ante los requerimientos de la comisión se defendía con todo tipo de excusas, reclamando sumas monetarias que no justificaba y dilatando los plazos. Tras la realización de varios ensayos, concluyó cómo la fundición de la estatua podía hacerla en ocho piezas, advirtiendo sobre la vidriosa composición del metal de que disponía, cuyas grandes impurezas impedía resultados satisfactorios. Finalmente, el 6 de mayo de 1840 presentó una mascarilla de la cabeza del geniecillo «de cuatro á cinco pulgadas de largo y del grosor de media pulgada y peso como de tres libras», asegurando por ella que podía ejecutar la obra. Viendo tan escaso adelantamiento y desconfiando de la capacidad del artista para cumplir la misión, la comisión le exigió entonces que cuantificara el coste de su trabajo como artista, sin la inclusión de materiales, así como la justificación de las cantidades percibidas hasta el momento. Una semana más tarde, González presentó una memoria de condiciones con una cuantificación total de 60.000 reales por su «ciencia y trabajo personal en la construcción de la estatua», pagaderos en ocho plazos, de los cuales 1.000 reales se entregarían cada mes por su dedicación exclusiva, cálculo que —en su opinión— no mejoraría ningún artista español ni extranjero¹³.

El desorbitado presupuesto y la escasa garantía ofrecida por la prueba en bronce arrojaron al ámbito de la palmaria realidad a los miembros de la comisión, quienes se veían incapaces de reunir las sumas necesarias mientras no se concediese un arbitrio exclusivo. Por esta razón, se desistió de su fundición, suspendiéndose el compromiso con el escultor y reclamándosele la devolución de todo el metal que se le había entregado. González protestó esta acción que consideraba producto de una extremada desconfianza de la que se infería engaño e irresponsabilidad por su parte, presentando una minuta por valor de 3.971,23 reales en concepto de trabajo y materiales, que fue contestada un año más tarde



2. Manuel González. *Cabeza de Mariana Pineda* (1839). Granada, Museo Casa de los Tiros. Depósito del Museo de Bellas Artes de Granada.

instalado en la sala principal del Museo Provincial, donde el artista tenía instalado su taller (fig. 2). Esta circunstancia motivó la airada protesta del gobernador civil, Antonio de Meneses, quien en 1º de agosto de 1842 ordenaba al presidente de la comisión, Ramón Crooke, el inmediato traslado de la pieza, dado que «perjudica notablemente a las pinturas, porque están percibiendo el polvo q^e. necesariamente produce el yeso q^e. se desprende de la estatua en una habitación cuyas ventanas carecen de puertas y cristales». Más tarde, a comienzos de 1860, volvía a insistirse por parte de la Academia de Bellas Artes en el traslado de la escultura, a fin de protegerla ante las inminentes obras de reforma de cubiertas que se iban a realizar. El arquitecto municipal, Santiago Baglietto, justificaba el desinterés del consistorio en la dificultad y excesivo coste de su traslado a las casas capitulares por hallarse la pieza fragmentada, aconsejando su utilidad como modelo para el aprendizaje académico. El grupo escultórico permaneció así en este emplazamiento hasta comienzos del siglo XX, desapareciendo primeramente la figura del genio y más tarde el armazón con el cuerpo de la heroína¹⁴.

con especial contundencia por la comisión. Ésta determinó habersele entregado 9.710 reales, cuya mayor parte se habían aplicado a unos ensayos, cuyo aprendizaje y coste debían corresponder al propio artista. Como éste reconocía, el principal problema venía derivado de la no exigencia inicial por parte de la comisión de un presupuesto de ejecución con que asegurar la viabilidad económica del encargo, lo que atribuía a una «ofuscación de patriotismo». Si bien, tratándose de una «obra maestra sujeta a las Nobles Artes» nunca podía quedar sujeta a una estimación económica previa, pues además de su valor intrínseco —y por tanto, incalculable— el artista arriesgaba su crédito. El alegato concluía reiterando la complejidad de un encargo al que no se había impuesto un plazo determinado, siendo imposible conciliar la perfección con el poco costo y la rápida construcción.

Apartado definitivamente Manuel González de la realización escultórica, el modelo de yeso —de tamaño mayor del natural— quedó

EL PROYECTO DE JOSÉ DE TOMÁS (1843)

En el entretanto se produjeron algunas ofertas de ejecución de la estatua, que ni tan siquiera fueron consideradas por la escarmentada comisión, como la formulada por el granadino Juan López Salado, quien declaraba en diciembre de 1840 tener conocimientos de fundición, siendo su principal aspiración «tener la gloria de dar a esta mi patria un rasgo del patriotismo q^e. me acompaña, en tan magnífica y sublime obra»¹⁵. El comité municipal, con objeto de enmendar su falta de previsión y excesiva confianza, decidió acudir al auxilio de un artista renombrado en la Corte y vinculado de antiguo con Granada, como era José de Tomás Genovés (Córdoba, 1795-Madrid, 1848). Hijo del arquitecto Ignacio de Tomás, había sido en la Escuela de Dibujo granadina donde el joven escultor recibiera su primera formación artística, bajo la enseñanza de Manuel González. Trasladado a Madrid en 1818 pronto quedó vinculado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que desempeñaba el puesto de director honorario de Escultura cuando la comisión decidió contratarle la estatua de Mariana Pineda. Su prestigio le avalaba como el más solvente para asegurar la viabilidad del proyecto, que aceptó «tanto por el amor q^e. le profesa á la ciudad en q^e. recibió sus primeros ensayos, cuanto q^e. se trata de perpetuar»¹⁶. Con objeto de prevenir los obstáculos y dificultades originados en la etapa anterior, tanto la comisión como Tomás fijaron, en un contrato firmado en Madrid en 27 de diciembre de 1842, todos los aspectos relacionados con la obra a través de seis estipulaciones. En primer lugar, el artista debía realizar un modelo reducido en yeso de la estatua donde se recogiera, a través de una idealizada imagen femenina, una alegoría de la Libertad, expresiva del «sentimiento mas patetico y demostrativo de la acción á q^e. alude». En alusión a los derechos de reproducción del modelo, «el modelo q^e. se trata, lo es exclusivamente del artista q^e. lo presenta; y por lo tanto no se permitira q^e. de el se saquen moldes ni vaciados, sino q^e. tan luego como merezca la aprobación o desaprobación de la Junta, se ha de devolver a su dueño»¹⁷. Respecto del procedimiento de ejecución, se establecía la realización de cuatro piezas —torso y cabeza, medio cuerpo inferior y ambos brazos—, «cuyas juntas no se advertirán después de colocadas, ni hacer desmerecer el merito de la obra; pues todas las de esta clase q^e. se ejecutan en el extranjero consta de diferentes piezas, así se observa en el Cervantes colocado en esta corte, q^e. se vacio en Roma, [y] en la estatua ecuestre de Felipe 4^o»¹⁸. El compromiso de entrega de la obra terminada se fijaba para el mes de agosto de 1843, «sin q^e. sea posible —advertía Tomás— realizarse antes por las muchas faenas y operaciones q^e. para ello requieren, y por q^e. el tiempo de los vaciados, para q^e. el éxito sea mas seguro, tiene q^e. ser en la estacion rigurosa del calor». De cualquier modo, el ejecutante se reservaba ante cualquier eventualidad, dado que «esta promesa debe entenderse a no impedirlo algun acontecimiento imprebisto, y mas particularmente de los q^e. son frecuentes en las fundiciones». El presupuesto total ascendía a 90.000 reales, abonándose en cuatro pagos: al comienzo de los trabajos, a la formación de los moldes para la fundición, después de ser fundida la estatua, y una vez efectuada su entrega en la Corte. Finalmente, considerando los precedentes conocidos en este tipo de empresas, y en especial los ocurridos con su maestro González, José de Tomás imponía cómo en caso de suspensión del proyecto o anulación del encargo se haría

una exacta compensación económica de materiales y honorarios. Obligadas las partes por este compromiso dieron comienzo las tareas de realización de la escultura mediante la elaboración del pequeño modelo, remitido a Granada en enero de 1843, y examinado por la comisión que halló en él «todas las cualidades apetecidas».

Con la devolución del boceto a su autor se le indicó la necesidad de que él mismo dirigiera las obras de colocación de la estatua sobre el pedestal, la cual debía alcanzar los nueve pies de altura. Ante esta circunstancia el artista mostró su desconcierto pues ignoraba haberse erigido el basamento, lo que sin duda condicionaba su pensamiento inicial, porque «el modelo de que se trata se hizo sin tener ningún conocimiento de la forma ni dimensiones de la obra que hay hecha y podría suceder no ligándose esta y aquella en la forma conveniente, resultase solo un agregado de partes incoherentes». Como consecuencia de ello, reclamó el envío de un diseño demostrativo del pedestal, con expresión de medidas y líneas, con objeto de ajustar su modelo escultórico. La comisión no pudo disimular cierto desasosiego ante la dilación y mayores gastos que esta petición suponía, moviendo al propio Tomás a aquietar temores al advertir cómo «de la cultura é ilustracion que distinguen al pueblo de Granada que tantos monumentos dignos de admiracion debe esperarse que no sacrificara a mezquinas condiciones de economia, el bello objeto del que ahora se va a erigir»¹⁹.

Sin embargo, una vez remitidos los diseños solicitados, las dificultades económicas derivadas de la nueva situación política frustraron nuevamente la empresa. A pesar de la solicitud de apoyo financiero que la comisión elevó ante el general Espartero y la inversión del producto de cuatro puestos en el nuevo mercado de Capuchinas, los efectos del alzamiento militar —iniciado el 26 de mayo de 1843 por parte del batallón formado para las exequias de Mariana Pineda— abrieron un panorama incierto para el futuro del proyecto, quedando nuevamente abortado como consecuencia del desquite del gobierno moderado. Fuera del boceto, Tomás no debió realizar nada sustancial, habida cuenta que no se constata reclamación alguna en base a obra ejecutada, quedando la memoria de este plan sepultada con la muerte del artista. Por su parte, algunas voces clamaron contra el carácter abiertamente cívico y semiprivado de la iniciativa, cuando estaba siendo sufragado en su mayor parte por aportaciones municipales. Así, nada más iniciarse la «Década Moderada» fueron cesados todos los miembros de la comisión, bajo el argumento de estar compuesta mayoritariamente por particulares, siendo sustituidos por concejales en ejercicio o ya cesados, lo que a la postre determinó la interrupción de la empresa durante más de una década.

EL CONCURSO DE 1855

En efecto, no sería hasta 1855 cuando, en el marco del Bienio Progresista, se reactivara la idea, constituyéndose nuevamente la comisión del monumento, adoptándose como obra municipal y registrando sus acuerdos en un libro de actas. Respecto a la ejecución material de la estatua, se aportaron propuestas alternativas a la fundición en bronce como

el hierro colado. A este respecto se señalaba haber en Granada artífice que la pudiera ejecutar, a pesar de que un año antes ya se había planteado la posibilidad de encargar la obra a la fábrica Heredia de Málaga. En cualquier caso, se confió a Miguel Marín Torres (Granada, 1816-1879) la realización de un diseño que diera una idea aproximada del resultado y su coste económico. El presupuesto de ejecución, de 60.000 reales, incluía no sólo la realización del modelo en yeso y su compromiso a fundirla, sino también el perfeccionamiento del pedestal. Así, se proponía «rebajar el neto á lo que pide el orden á que pertenece, rosar las inscripciones goticas, como impropias al lugar que ocupan, y colocarlas embutidas de relieve en bronce de un carácter cevero [sic], formar recuadros, perfilar de nuevo la cornisa, y colocar una verja de hierro colado haciendo desaparecer los asientos que rodean ál Monumento por la parte de su basamento»²⁰. Nadie mejor que este aventajado discípulo de Manuel González para culminar con éxito la sinuosa empresa, habida cuenta no sólo de su conocimiento de la materia escultórica, sino también de los complejos entresijos de la política municipal.

Pero a pesar de estos antecedentes, en el ánimo de una parte de la comisión estaba la convocatoria de un concurso de proyectos, mientras que otro sector planteó recuperar el olvidado modelo elaborado por González, cuya ausencia de modernidad quedaba compensada por la economía. Así se reclamó a la Academia de Bellas Artes la pieza que se hallaba depositada en el Museo Provincial —sobre la que inicialmente trabajaría Marín—, al tiempo que se le solicitaba un dictamen sobre sus cualidades artísticas. El informe académico, aun reconociendo el mérito general y ponderando la figura del genio del Silencio, estimaba contener elementos claramente mejorables, criticándose el colosalismo de la figura, tan inapropiado como sus formas atléticas, el exagerado escorzo de la cabeza y el esquemático plegado de los paños.

De este modo, la búsqueda de una alternativa de mayor novedad y carácter quedó sancionada mediante la celebración de un concurso público para la presentación de modelos, publicitado a través de la prensa y de la *Gaceta de Madrid* en octubre de 1855. Al certamen se presentaron cuatro diseños de otros tantos escultores granadinos —José González Jiménez, José Fernández García-Parés, y los hermanos Miguel y Antonio Marín Torres—, que debían ser juzgados por una comisión mixta integrada por miembros del Ayuntamiento y de la Academia. Sin embargo, en la práctica ambas corporaciones fallaron por separado, otorgando el primer premio a dos proyectos diferentes. Un inflamado alegato a favor de la escultura conmemorativa se filtraba a través del razonado juicio académico, según el cual «los monumentos son el libro de los siglos, la patentizacion perpetua de la cultura de los pueblos, i deben ser la manifestacion de hechos sublimes, de personajes celebres, ó de situaciones que es necesario consignar en materias impercederas que no se hallen relegadas á la frágil memoria ó á tradiciones inesactas»²¹. Siguiendo las bases del certamen, que establecían la concesión del premio de construcción de la obra al mejor boceto «que se presentase de una estatua a la memoria de Mariana Pineda y demas victimas del despotismo», la comisión académica se consideraba incapacitada para valorar otro mérito que no fuera el artístico. Puesto que no se apetecía la adecuación histórica, consideraba cómo cada artista había podido elegir el vestido más conveniente al buen efecto de sus obras. A pesar del mayor renombre de José González Jiménez, el dictamen de la Academia

sólo vaciló ante los hermanos Marín. De hecho, Antonio Marín, distinguido con un accésit y 1.000 reales, contaba con el apoyo de los representantes municipales; mientras que el diseño presentado por su hermano Miguel era el favorito de los académicos. El fallo de éstos era especialmente explícito en su descripción, permitiendo formar una acabada imagen del proyecto ganador, pues destacaba contener «mas aplomo, mas dignidad, mas carácter monumental que en los demas, i cuyas proporciones, aspecto anterior i laterales son admisibles, si bien cree que deberian hacerse algunas innovaciones, tales como acomodar los partidos de los paños de la capa en su parte posterior de modo que no presenta la superficie casi cuadrada i sin las ondulaciones que deben verse á su través del desnudo, que la túnica no ecsiste como cortada hácia su parte inferior i posterior por el pedestal, sino que se doble algun tanto haciendo algunas quiebrecitas i boquillas que le den gracia i propiedad, que la bandera corra mas larga entre el antebrazo derecho i pecho i se coja por todos sus pliegues i el asta unidos para dar motivo á inflexiones oportunas i quebrar la linea continuada del asta bandera; que la punta del manto que viene sobre el antebrazo izquierdo no quede tan retraido hacia la parte posterior, i que las mangas se varien en su forma, dándoles el corte sesgado i haciéndoles mas estrechas en su terminacion»²². Ante la presión de la Academia y del propio artista, la comisión municipal aceptó otorgar a Miguel Marín el primer premio, a condición de que elaborase un nuevo diseño que asumiese las consideraciones antedichas, en especial en «el poco elegante i airoso traje del primer periodo del siglo 19». El nuevo boceto fue definitivamente aprobado por la institución académica el 7 de mayo de 1856, hallándolo «dotado de todas las condiciones que debe reunir una estatua monumental». A partir de aquí, el autor debía acometer la ejecución del modelo en barro policromado, pero el retorno del gobierno moderado supuso una nueva paralización del proyecto, interrumpiéndose las actividades de la comisión del monumento durante otros nueve años.

LA CULMINACIÓN (1865-1873)

Con motivo de la discusión acerca del destino del antiguo modelo de Manuel González, antes referida, se reactivó tímidamente el expediente relativo a la conclusión del monumento con la elaboración de un nuevo informe académico en marzo de 1860. Sin embargo, habría que esperar aún otros dos años para que el entonces alcalde Antonio Maestre requiriese de Miguel Marín todos los antecedentes acerca del asunto de la obra escultórica, y que en compañía del pintor Julián Sanz del Valle estudiaran la viabilidad del proyecto, bajo la consideración general de que la estatua fuese capaz de expresar las «condiciones histórico-filosófico-religiosa» que debían animarla. El informe elaborado por la Academia consideraba imprescindible la colocación de una escultura sobre el pedestal, en respuesta a quienes proponían dejar el monumento como estaba o rematarlo con una sencilla urna. Y como modo de hacer viable este pensamiento proponían otras alternativas a la fundición en bronce, tales como el barro cocido, el hierro, una aleación de plomo y antimonio y el yeso endurecido con silicato de potasa. Si bien estimaban los dos últimos como los materiales más asequibles, no negaban la grandiosidad del bronce o el mármol.

Se acompañaba esta opinión del último modelo elaborado en 1856 como prototipo a seguir, junto a un diseño gráfico justificativo de la escala y una prueba fotográfica. El cabildo municipal, en sesión celebrada el 30 de mayo de 1862, concluyó debía optarse entre el bronce, el yeso o el mármol, al tiempo que anunciaba su compromiso de sufragar la realización de la obra a través del fondo de imprevistos.

A pesar del tiempo transcurrido, y de la caterva de informes, expedientes y dictámenes tanto públicos como privados, nada parecía ser definitivo cuando se trataba de la realización de la escultura. Así, en marzo de 1863, y a instancias del entonces alcalde Juan Pedro Abarrátegui, la «Compagnie Anonyme pour la Fabrication du Zinc, du Bronze et des Appareils d'Eclairage» —más conocida como la «Compagnie des Bronzes»—, radicada en Bruselas, presentaba un nuevo proyecto. Esta empresa, especializada en trabajos de fundición, aprovechando el envío de la ninfa de la fuente homónima que se estaba instalando en los jardines del Salón, se ofreció a ejecutar la estatua de dos metros de alto por un coste aproximado a los 1.500 francos. Como muestra incluía un diseño gráfico realizado por Jacques Jacquet, artista que suministraba modelos a la compañía. No obstante, y a pesar del elevado presupuesto, se consideró la conveniencia de la oferta, especialmente por tratarse de la obra de un afamado artífice y quedar asegurado todo el proceso, desde el proyecto a su instalación, fijada ahora para el aniversario de 1864. Por su parte, las comisiones de Ornato y Fomento del Ayuntamiento granadino encargaron al arquitecto Juan Pugnaire un informe acerca de la adaptabilidad de esta escultura al pedestal ya construido²³.

Viendo peligrar los derechos adquiridos tras el concurso de 1855, Miguel Marín expuso ante el consistorio una enérgica protesta, apelando incluso a la ley de oposiciones. Así, y a instancias del cabildo, la Academia de Bellas Artes volvió a examinar los diseños presentados en el citado certamen, ante el indisimulado enojo de Marín. Finalmente fueron atendidas las demandas del agraviado artista, encargándosele junto con Pugnaire la redacción de un proyecto para la instalación de la imagen. El escultor hizo ver al facultativo la escasa resistencia del pedestal por haberse quebrado el macizo de mampostería, así como su falta de proporción. El arquitecto municipal propuso además el desmonte del sotabanco de piedra encarnada que coronaba la estructura y la reducción de las lápidas —«sin detrimento de sus delicadas inscripciones»—, dado el efecto de distorsión que ocasionaba sobre todo el monumento.

De especial trascendencia en este laborioso proceso fue la propuesta, en agosto de 1865, del regidor José Martínez Cuéllar de abandonar el viejo pensamiento de estatua en bronce, «por el crecido precio de esa materia, su fundición, á lo que le añade la imposibilidad de construirla en España». De este modo, aconsejaba su talla en mármol de Macael, al ofrecer considerables ventajas en tiempo y economía, habiendo «artistas en Granada que de ello pueden encargarse»²⁴. Para sufragar su coste volvía a proponerse la venta en suabasta de las casillas del mercado, junto a la celebración de varias funciones benéficas en el Teatro Principal. Marín sometió entonces al dictamen de la comisión dos diseños de proyecto escultórico realizados a lápiz: el primero de ellos ajustado al modelo de barro aprobado por la Academia en 1856 (fig. 3); y otro inspirado en el primitivo plan de Ma-

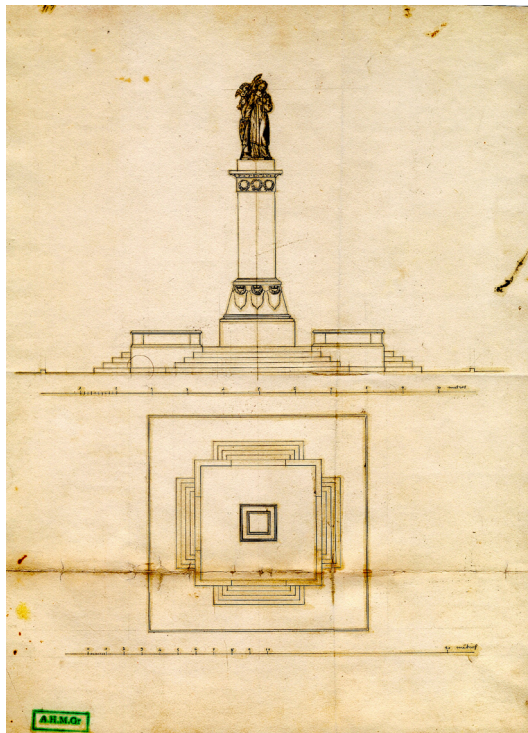


3 y 4. Miguel Marín. *Proyectos de escultura de Mariana Pineda* (1865). Archivo Histórico Municipal de Granada.

nuel González que incorporaba la elogiada figura del genio, y «completaba el pensamiento de representar á la Sra. [Mariana Pineda] como una martir y como heroína» (fig. 4). A instancias de la Academia, partidaria de la gravedad derivada de la figura única, el comité escogió el primer diseño que debía labrarse en mármol, con una altura de ocho pies, y cuyo coste ascendería a 80.000 reales. Firmado el nuevo contrato el 19 de septiembre, se establecían las exequias de 1866 como plazo de culminación. La estatua finalmente labrada no quedó muy alejada del diseño aprobado, cuya figura aparecía ataviada con el sayón sobre la túnica y la cruz al cuello, tal y como había sido hallada en su cadáver. La cabeza baja, con el pelo trenzado que en la escultura aparecerá suelto, intensificaba el gesto de humildad y sacrificio con que llevaba la mano izquierda a un corazón inflamado. La bandera enarbolada de los primeros proyectos quedó reducida a una enseña sobre la columna rota —símbolo de fortaleza y muerte prematura—, en la que apoyaba la diestra la heroína (fig. 5).

Tres días más tarde, conocedor de la resolución por la cual se había optado por labrar la escultura en mármol, José González Jiménez expresaba desde Roma su solvencia para hacerse con el encargo. Discípulo asimismo de Manuel González en la Escuela de Bellas Artes de Granada y compañero entonces de Marín, decidió abandonar su ciudad natal, «con impertérrito animo de estudiar la escultura», instalándose en Roma con una pensión del Gobierno para proseguir estudios en la Academia de San Lucas. Con el patrocinio del infante Don Sebastián Gabriel de Borbón, abrió taller en la Ciudad Eterna, desde donde atendía encargos particulares y enviaba obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, antes de pasar a Ecuador. Para inclinar el voto favorable de los miembros de la comisión, remitió el modelo en barro que realizara para el concurso de 1855, actualmente conservado en colección particular granadina (fig. 6). Apenas considerado en su momento, debió juzgar ésta una excelente oportunidad no sólo para hacerse con el encargo, sino de razonar su planteamiento. La imagen erguida e hierática de la heroína se alzaba en el preciso instante «de sacrificarse en el Ara de la Patria y *calpestando* [pisoteando] la traicion y su inominia llevando consigo el estandarte de libertad, por la cual fué sacrificada». A pesar del vivo interés manifestado en las ventajas que podrían desprenderse de su realización por un artista de cierto renombre, la comisión rechazó el ofrecimiento bajo el argumento de haber celebrado ya contrato con Miguel Marín, si bien fue determinante en esta negativa la valoración de su trabajo en cuatro mil duros. No obstante, el artista volvió a insistir en su pretensión, remitiendo unas fotografías que mostraban el efecto general de su estatua, la cual se comprometía ahora a labrar en mármol cubriendo tan sólo los gastos materiales, «estando bien seguro, no haber en esa capital persona que haga trabajos en mármol»²⁵.

El modelo en barro a escala natural de Marín fue presentado a comienzos de 1866 ante varios miembros del Ayuntamiento y la Diputación Provincial, instituciones que debían sufragar la realización de la estatua mediante la aportación cada una de 30.000 reales, procedentes de los fondos asignados a obras públicas, bajo el razonamiento político del deber de asistir a «marmolistas y canteros que se encuentran parados». La confianza en la pronta culminación de la empresa era tan profunda que incluso se comprometió la asis-



5. Miguel Marín. *Monumento a Mariana Pineda* (1865). Archivo Histórico Municipal de Granada.



6. José González Jiménez. *Mariana Pineda* (1855).
Granada, colección particular.

tencia del ultraliberal Salustiano de Olózaga a los actos de inauguración del monumento. Sin embargo, el bloque de mármol de Macael no llegó a Granada hasta junio de 1866, depositándose en la ya intitulada como plaza de Mariana Pineda, en el interior de una caseta construida con materiales de derribo del Palacio Episcopal. Con objeto de facilitar su transporte y evitar mayores costes, Marín trasladó hasta aquí su taller, junto a su discípulo e hijo político Francisco Morales González. Sin embargo, el trabajo se desarrolló al flemático ritmo de las aportaciones económicas y bajo la convulsión de los sucesos políticos que condujeron a la Revolución de 1868, momento en que el artista sugirió la conveniencia de aumentar en un pie la altura de la estatua. El nuevo clima inaugurado por el Sexenio Revolucionario afectó a la composición de la comisión, a la que se incorporaron nuevos integrantes «de reconocido prestigio y amor a las ciencias y a las artes», entre los que se contaban el pintor Manuel Gómez-Moreno González o el director de la Alhambra, Rafael Contreras, hijo del arquitecto que diseñó el basamen-

to²⁶. La impaciencia por consumir definitivamente el proyecto llegó a tal extremo que se dispuso la colocación del modelo en barro sobre el pedestal con motivo de la venida a Granada del Ministro de Fomento. El resultado debió ser tan acomodado que así permaneció durante los dos años siguientes, hasta que Marín reclamó la pieza para continuar el sacado de puntos, ante la perplejidad de la comisión. Cuando en vísperas del aniversario de 1872 se instaba al escultor a la reposición del modelo sobre el basamento, éste alegó ser del todo impracticable por haber sido enviado a Madrid. Para entonces el entorno del monumento se hallaba muy degradado, convertida la caseta donde se trabajaba la estatua en «un foco de inmundicia y de escenas escandalosas en las horas de la noche». Por estas razones, se propuso acondicionar la plaza trasladando el taller escultórico a las Casas Capitulares, si bien su costo desaconsejó la mudanza, arrancando de Marín el compromiso de concluir la obra en el plazo máximo de dos meses siempre que se le remunerase con 6.000 u 8.000 reales.

En los momentos inmediatos a la finalización de la estatua, volvió a reactivarse el debate en torno a la resistencia del pedestal —habida cuenta que se proyectó para una figura vaciada en bronce—, así como la falta de proporción del conjunto. Como cabía esperar se nombró una subcomisión, integrada por el arquitecto provincial Juan Pugnare, el



7 y 8. Miguel Marín. *Monumento a Mariana Pineda* (1866-1873). Granada.

arquitecto municipal Cecilio Díaz de Losada, Rafael Contreras y el propio escultor. Si bien su actividad fue prácticamente inexistente, llegó a considerarse el refuerzo del podio mediante la incorporación de cuatro pilares en los ángulos, antes de dictaminar a favor de su derribo. En este pensamiento debió ser determinante la influencia de Marín y Pugnaire, quienes siempre se habían mostrado especialmente combativos contra su «anticuado» y poco «severo» diseño. La amenaza se hizo especialmente virulenta en las semanas previas a la conmemoración de 1873 cuando, hallándose la estatua finalizada y siendo imposible la construcción de un nuevo pedestal, se planteó la demolición del existente y la colocación de la figura de la heroína directamente sobre la plataforma. La propuesta fue vivamente discutida en el seno de la comisión, en torno a «no considerarse favorable al artista rebajar la altura del pedestal puesto que aquella estatua se ha hecho con las condiciones propias de la misma elevación en que debía ser situada [y] daría un resultado impropio y fuera de reglas que desfavorecería la obra de arte»²⁷. Díaz de Losada no sólo defendió la firmeza y solidez de la base, sino la consulta directa a su autor, el arquitecto José Contreras, y al maestro de la obra, el cantero Antonio Beltrán. Tras el dictamen favorable

de ambos, la subcomisión inclinó su voto en idéntico sentido. De este modo, en 22 de mayo se ordenaba a Marín procediese a coronar el basamento con la escultura, una vez se verificase el cumplimiento de lo estipulado²⁸ (fig. 7 y 8).

Sería injusto considerar que la definitiva culminación del proyecto monumental dedicado a Mariana Pineda quedó resuelta por el fuerte ascendente político adquirido por Miguel Marín, y sus gestiones ante el director general de Instrucción Pública, Manuel Merelo. Pero no cabe duda que la proclamación de la Primera República Española aceleró el proceso, favoreciendo la inauguración del monumento el 26 de mayo de 1873, cuando se cumplía el 42º aniversario del ajusticiamiento de la heroína. Entre salvas de artillería, disparos de palmas y cohetes, al compás de las marchas nacionales, y las coronas de laurel y siemprevivas depositadas por las diferentes corporaciones y particulares, se culminaba un proyecto que se había visto constantemente frenado por «imprevistos obstáculos, con la influencia perniciosa de ideas reaccionarias aun vivientes» y con «épocas calamitosas para la libertad». Como proclamaba el bando municipal, «la perseverancia de los buenos liberales que han venido ocupando puestos en el Municipio venció al fin, y hoy cábele al Ayuntamiento republicano la gloria de ser el que lleva á feliz termino tan ansiada y combatida obra»²⁹.

En los años siguientes se procedió a la sustitución del enverjado de hierro y al ajardinamiento del entorno, elevándose el centro de la plaza como una plataforma respecto de las calles situadas en los flancos sur y este. La comisión para la erección del monumento celebraba su última sesión el 18 de mayo de 1874, dando por concluida la empresa conmemorativa más compleja desarrollada en la ciudad en época contemporánea, metáfora material que ilustra con escrupulosidad cómo se cimentó la construcción del Estado liberal.

NOTAS

1. Cfr. REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999; PORTELA SANDOVAL, Francisco. «La ciudad y el monumento público en España». En: FERNÁNDEZ-MAYORALES PALOMEQUE, Juan. *La dimensión artística y social de la ciudad*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2002, pp. 51-82.

2. [PÉREZ DE] HERRASTI, Francisco. «Monumento a Isidoro Mayquez». *La Alhambra* (Granada), 1 (1839), p. 12. Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «“Gloria al genio”: El monumento a Isidoro Máiquez (1839), en Granada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pp. 177-196.

3. Nacida en Granada en 1804, Mariana Pineda adquirió una inusitada notoriedad política por su afecto a la causa liberal y su oposición al gobierno fernandino durante la Década Ominosa. Sometida a vigilancia desde tiempo atrás, fue arrestada y acusada de «conspiración contra la seguridad del Estado y los legítimos derechos del trono», siendo finalmente ejecutada el 26 de mayo de 1831. La caída del absolutismo y la rápida difusión de la ideología liberal favorecieron la pronta rehabilitación de la memoria de la ya considerada adalid de la lealtad y el sacrificio político (cfr. PEÑA Y AGUAYO, José de la. *Doña Mariana Pineda: narración de su vida, de la causa criminal en la que fué condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento*. Madrid: 1836; ORTIZ DE VILLAJOS, Cándido. *Doña Mariana Pineda. Su vida. Su muerte*. Madrid: Renacimiento, 1931; RODRIGO, Antonina. *Mariana de Pineda*. Madrid: Alfaguara, 1965).

4. Archivo Histórico Municipal de Granada (A.H.M.G.), C.01921.0002. La urna conteniendo los restos de Mariana Pineda, descartado su depósito en el interior del monumento, se custodió en el interior de un arca

diseñada y pintada por el arquitecto Francisco Enríquez Ferrer, quien rehusó cualquier compensación económica. Hasta 1845 permaneció en las Casas Capitulares, momento en que se decidió darle sepultura eclesiástica en la cripta de la iglesia del Sagrario, y finalmente en una de las bóvedas de la Catedral (1856).

5. Así, la coincidencia con la festividad del Corpus Christi o su octava motivaba el aplazamiento de la celebración; e incluso en momentos de gran fervor revolucionario, como 1868, se celebraron honras fúnebres —tumba de madera incluida— ante el pedestal de la escultura el día de Todos los Santos. Se incluía además la dote para una doncella «pobre, huérfana y honrada» de la ciudad, el vestuario y gratificación «a algún militar inutilizado en la guerra de la libertad contra la tiranía», y el reparto de dos mil hogazas de pan entre la población indigente.

6. A.H.M.G., L.2.00178.1, fols. 192-192v; A.H.M.G., C.04771.0052. Precisamente, el 27 de junio de 1839, la comisión denunciaba el desvío de obreros y materiales que se hallaban destinados al acondicionamiento de la plaza de Bailén y construcción del monumento, hacia la inmediata plaza del Campillo donde se levantaba el monumento a Máiquez.

7. A.H.M.G., L.2.00178.1, fol. 212v.

8. Para la conmemoración anual de 1840, la Junta de Enajenación concedió la columna rematada con una cruz que se alzaba ante el demolido convento de las capuchinas para ser ubicada en el lugar donde fue ajusticiada Mariana Pineda.

9. Cfr. SALOMÓN, Remigio. *Guía del viajero en Granada*. Granada: Indalecio Ventura, 1874, pp. 75-79.

10. A.H.M.G., C.01921.0006.

11. Convertido el área del monumento en improvisado mingitorio, el Alcalde destinó en abril de 1861 la suma de 3.000 reales, de los señalados para la escultura, con objeto de realizar una nueva verja. La noche del 14 de diciembre de 1864 el monumento sufrió uno de sus más devastadores actos vandálicos, cuando fue levantado el paño de la puerta «a mano armada» y reventados los zócalos de piedra.

12. Richard Ford, en la tercera edición ampliada de *A hand-book for travellers in Spain* (Londres, 1855), refería el proyecto de erigirse el monumento a Mariana Pineda, «de la que ya existe un modelo bastante feo de yeso, obra de un tal González, que se exhibe en el Museo. La verdad es que no hay mascarón de proa que pueda empeorarlo».

13. A.H.M.G., C.01921.0005.

14. La cabeza parece ser la única pieza superviviente del conjunto, de propiedad municipal, aunque abandonada en el Museo Provincial donde acabó integrándose entre sus fondos. En el inventario realizado en 1854, cuando la Comisión de Monumentos traspasó los fondos del Museo a la Academia, se daba cuenta de la existencia en el salón nº 3 de «una estatua de la Mariana en yeso de tamaño colosal y un niño ó genio perteneciente á ésta también en yeso». Aún el catálogo razonado del Museo, elaborado por Manuel Gómez-Moreno González en 1899, incluía el modelo entre sus fondos.

15. A.H.M.G., C.01921.0004. Con motivo de la inauguración de la estatua en 1873, José María de Luque reseñaba parte del proceso que entonces culminaba, mencionando haber participado artistas de Barcelona, Cádiz y Málaga. Así menciona el modelo en barro aportado por Salvador de León, debiendo referirse a su hijo Rafael Gutiérrez de León, dado que aquél había fallecido en 1838 [LUQUE, José María de. «Una obra de Arte». *El Liceo de Granada. Revista Quincenal de Ciencias, Literatura y Arte*, 9 (1873), p. 129].

16. A.H.M.G., C.01921.0008.

17. *Ibidem*.

18. El único precedente hasta ese momento de monumento público en bronce era el dedicado a Miguel de Cervantes en Madrid, diseñado por Antonio Solá, y fundido en 1834 en el taller romano de Wilhelm Hopfgarten y Ludwig Jollage.

19. A.H.M.G., C.01921.0008. Paralelamente, la fábrica de fundición «Fort Moreno y Compañía» ofreció a la comisión la realización de la estatua con una altura de diez pies y un coste total de 110.000 reales, que podía igualmente labrar en mármol con idéntico coste. Destacando no tratarse de un grupo escultórico, se presentó como muestra un modelo representando a la heroína bajo «el carácter noble de una mano repartiendo sus halajas y de la otra soportando la palma del martirio; sobre su cabeza lleba una corona de rozas blancas, símbolo del silencio». El diseño fue rechazado por la comisión dado su elevado presupuesto y evidente figuración sacra, argumentando estar ya contratada la obra con Tomás.

20. A.H.M.G., C.01921.0011.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*.

23. En esta decisión debieron pesar las negativas críticas que un sector de la opinión pública dedicó a la Fuente de la Ninfa, considerándola «pequeña respecto al total de la obra y con especial al tamaño de su elegante taza» [*El Paraíso, periódico dominiguero* (Granada, 15 de noviembre de 1863)].

24. A.H.M.G., C.01921.0015.

25. *Ibidem*. Años más tarde, González Jiménez volvería a concurrir al concurso para la construcción del monumento a fray Luis de Granada (1889), y ya en La Coruña al dedicado a María Pita (1890), proyectos que por diferentes razones quedaron frustrados.

26. Una de las iniciativas de esta comisión fue la colocación de una lápida conmemorativa, diseñada por Manuel Gómez-Moreno, en la última vivienda habitada por la heroína, en la calle Águila, actual sede del Centro Europeo de las Mujeres «Mariana Pineda».

27. A.H.M.G., C.00909.0046.

28. Miguel Marín aprovechó el fallo favorable sobre su obra para reclamar una compensación económica por haber aumentado su altura hasta los nueve pies, extremo que fue admitido por la comisión estableciendo una indemnización de 10.000 reales.

29. A.H.M.G., L.06119.