

# «Gloria al genio»: El monumento a Isidoro Máiquez, en Granada

«Glory to the genius»: the monument to Isidoro Máiquez in Granada

Rodríguez Domingo, José Manuel \*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2006.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2007.

BIBLID [0210-962-X(2007); 38; 177-196]

## RESUMEN

El asentamiento de la ideología liberal en España, a partir de 1833, favoreció el desarrollo de los monumentos públicos. La instalación de hitos conmemorativos en paseos y plazas debía servir a la difusión de los modelos de virtud heroica entre la población. De ahí, que no sólo se representasen conceptos y personajes políticos, sino también a otros protagonistas de la Historia de España, pasada y presente. El primer monumento público erigido en la ciudad de Granada data de 1839, dedicado a la memoria del célebre actor Isidoro Máiquez, y bajo la iniciativa privada del artista Julián Romea.

**Palabras clave:** Monumentos públicos; Escultura conmemorativa; Monumentos funerarios.

**Identificadores:** Contreras Osorio, José; Pugnaire, Juan; Máiquez, Isidoro; Romea, Julián; Loyzaga, Pablo; Cendoya, Modesto; Gallego Burín, Antonio.

**Topónimos:** Granada.

**Período:** Siglos 19, 20.

## ABSTRACT

One of the consequences of the establishing of a liberal system in Spain after 1833 was the promoting of public monuments. Monuments and memorials were erected in public streets and squares, and these were to spread the idea of heroic virtue among the public. Thus not only concepts and political figures were represented but also other historical personages, both past and present. The first public monument erected in Granada, dedicated to the memory of the famous actor, Isidro Máiquez, dates from 1839 and was proposed and built by the artist Julián Romea.

**Key words:** Public monuments; Commemorative sculpture; Funeral monuments.

**Identifiers:** Contreras Osorio, José; Pugnaire, Juan; Máiquez, Isidoro; Romea, Julián; Loyzaga, Pablo; Cendoya, Modesto; Gallego Burín, Antonio.

**Place names:** Granada.

**Period:** 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries.

\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. E-mail: jmr@d@ugr.es

El específico desarrollo del monumento público en España debe ser considerado resultado directo del nuevo ordenamiento político del liberalismo. Así, se ha considerado el pronunciamiento del coronel Riego, el 1º de enero de 1820, como el acontecimiento histórico que favoreció el proceso de ideologización de las poblaciones mediante la incorporación al mobiliario urbano de hitos monumentales donde desarrollar los valores oficiales y virtudes cívicas vigentes en cada momento. Esta instrumentalización ideológica, que se generalizó en todo el país durante el Trienio Liberal, dio lugar a la aparición de productos artísticos de carácter público que iban más allá de cubrir meras necesidades ornamentales. La distancia respecto de la práctica barroca de erigir triunfos marianos y cruceros durante la Edad Moderna no resultaba tan alejada conceptualmente de la nueva práctica conmemorativa, más allá de lo que supone la cuasi radical transformación de la sociedad española en los inicios de la contemporaneidad y su creciente secularización. Por tanto, era mediante la exhibición de los méritos ciudadanos como se pretendía inculcar el fortalecimiento del amor a la Patria a través de la exaltación de los modelos heroicos representados por destacadas figuras del pasado más o menos reciente. El prototipo de las nuevas alegorías laicas fue, sin duda, el obelisco a los Héroes del Dos de Mayo, perpetuación populista del elogio a la gloria nacional. A pesar de responder a un proyecto anterior, fue durante el Trienio Liberal cuando se convocó el concurso de ideas del que salió vencedor el diseño de Isidro González Velázquez. Su tratamiento arquitectónico dominante, donde la escultura jugaba un papel suplementario, se hallaba bajo la inspiración de las tipologías funerarias transmitidas por el clasicismo, en especial por los túmulos, con objeto de evocar un sentimiento melancólico ante la muerte a partir de la integración de lo arquitectónico, lo escultórico y lo natural. Rasgos éstos, por otra parte, obligados al albergar una urna que debía encerrar las cenizas de los patriotas sacrificados.

De todos modos, muchos fueron los proyectos planteados y escasas las realizaciones conmemorativas durante este breve período. El clima generalizado por el que pretendió afianzarse la ideología liberal recurrió con frecuencia a la erección de hitos monumentales que evocasen sus principios. Así, en Granada, uno de los primeros intentos frustrados de escultura conmemorativa data de 1821, con el diseño de un monumento constitucional por parte del ilustre matemático José María Ibáñez Ramos; o el esbozo por Miguel Luis París, en 1822, de unos emblemas alusivos a la Libertad. La nueva edad política iniciada por la Reina Gobernadora favoreció la formalización de nuevos proyectos públicos, incluyendo algunos intentos por presentar la institución monárquica como encarnación de los valores inalterables de unidad nacional. Estrechamente vinculado a la resistencia de la ideología absolutista, tras apropiarse de las maneras populistas empleadas por los liberales, se asistió durante la Década Ominosa y al comienzo de la Regencia a un incremento desusado en el trazado y erección de estatuas del monarca. El Ayuntamiento de la capital granadina, en 1835, proponía alzar así un monumento a la memoria del desaparecido Fernando VII, justo en el momento en que se estaba derribando en Barcelona la estatua erigida a instancias del ultrarreaccionario y temido Carlos de España.

En efecto, la publicación del Estatuto Real daba carta de naturaleza política a la ideología liberal moderada, de ahí que volviesen a retomarse viejos proyectos conmemorativos frustrados durante el Trienio. Tal es el caso de un nuevo diseño de monumento a la Constitución de

1812 (1836), encargo del cabildo municipal al arquitecto Juan Pugnaire para centrar la plaza de Bibarrambla —entonces intitulada de la Constitución— el cual no se ejecutaría hasta fecha reciente pero para conmemorar la Carta Magna de 1978<sup>2</sup>. Durante esta primera etapa, los proyectos públicos de monumentos conmemorativos estuvieron presididos por un indudable carácter arquitectónico, frente a una balbuceante actividad escultórica aún dominada en los ámbitos periféricos por la tradición tardobarroca. Ese carácter nunca desapareció en la escultura monumental, sino que fue evolucionando a lo largo del siglo XIX según las corrientes estilísticas. El monumento posee unas precisas connotaciones urbanas, es decir, arquitectónicas, en la estrecha relación que debe mantener con su entorno. Por esta razón, y el inherente contenido civil con que se debían revestir las nuevas formas de la ejemplaridad pública —abiertamente alejadas de la sacralidad barroca—, hallaron en el repertorio clásico el código predilecto para la construcción de modernos arquetipos trascendentes, a los que se pretendía dotar de perennidad. La incorporación de la imagen plástica a la nueva tipología no pudo más que condescender al dictado académico, desde el preciso momento en que se materializó el arranque del fenómeno estatuario en España con la realización del monumento a Cervantes (1835) en Madrid, por parte de Antonio Solá. Este modelo se fue extendiendo por el resto del país, llegando incluso a Granada en forma de homenaje a Mariana Pineda, mártir de la Libertad. En la heroína granadina se concentraban los principales valores del liberalismo, como la reacción contra el absolutismo y la tiranía, el valor, el patriotismo y la lealtad. El recuerdo aún vivo de su ejecución determinó que todas las instituciones civiles, incluyendo las Cortes, se embarcaran en un proyecto común que tuvo su primer acto en 1836 con la elección del emplazamiento del monumento en la plaza de Bailén.

Fueron estos años de una notable intensidad ideológica y cultural en una ciudad que estaba iniciando su transformación, como consecuencia de la revolución liberal llevada a cabo tras la muerte de Fernando VII. Enarbolando la bandera de Mariana Pineda, Granada asistía vivamente al desarrollo del liberalismo político y a la consolidación del nuevo Estado. Al tiempo que se derribaban inmuebles monásticos sobre cuyos solares se abrían nuevas plazas que aireaban «la fetidez del fanatismo», se daban los primeros pasos encaminados al estudio y conservación de su ajado patrimonio artístico. Acontecimiento de



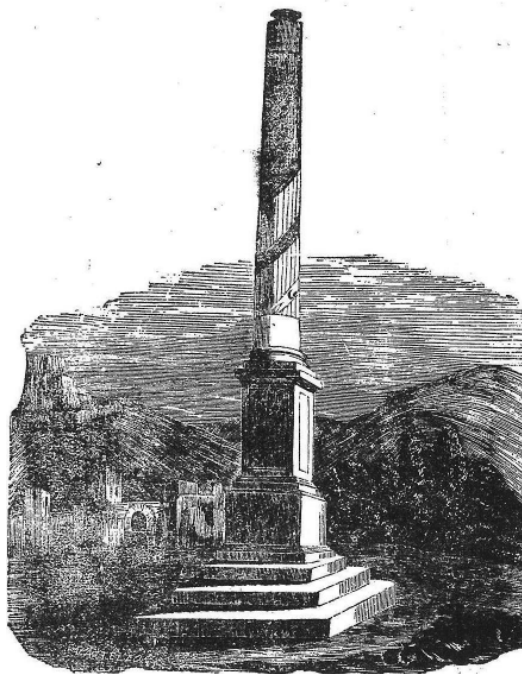
1. José CONTRERAS. *Proyecto del monumento a Isidoro Máiquez* (1839). Archivo Histórico Municipal de Granada.

singular trascendencia acaeció en el verano de 1839, cuando solemne y calurosamente se inauguraba el Museo Provincial de Bellas Artes en los salones del extinguido convento de Santo Domingo.

Unos meses antes, el Domingo de Pascua de Resurrección, con motivo del inicio de la temporada escénica, el Teatro Principal abrió sus puertas en el Campillo totalmente remozado bajo la iniciativa municipal: renovado su graderío, dispuestas varias puertas laterales de acceso independiente, instalación de columnas de fundición o la habilitación de nuevas puertas exteriores para la salida general, entre otras novedades. La compañía teatral integrada por los hermanos Julián y Florencio Romea, y Matilde y José Díez, llegó a Granada para interpretar *Carlos II, el Hechizado* (1837) de Antonio Gil y Zárate. La expectación del público granadino fue extraordinaria ante la calidad reconocida de los intérpretes y el argumento de un drama histórico que venía precedido de un considerable escándalo a causa de su anticlericalismo y oposición a la España tradicional<sup>3</sup>. Tal fue la repercusión del acontecimiento escénico que motivó la aparición de una hoja suelta de *La Alhambra* —intitulado como «Periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes»—, unas semanas antes de que saliese publicado su primer número, por «el justo deseo de que los Señores suscritores conozcan con anticipación el brillante éxito y justa acogida que han merecido en esta Capital, los actores que componen su nueva compañía cómica, tributándose al mismo tiempo el homenaje debido á su sobresaliente mérito»<sup>4</sup>. A partir de ese momento, el órgano de difusión de la Asociación Literaria y Patriótica —que antes de finalizar el año se constituiría en Liceo Artístico y Literario— se encargó de redactar la crónica semanal de la estancia de cuatro meses de la exitosa compañía.

El clamoroso aplauso con que se celebró la actuación de los considerados como primeros actores de España se extendió los días subsiguientes con la representación de *Clotilde, La huérfana de Bruselas, La mujer de un artista, La niña boba, Los hijos de Eduardo* o *La segunda dama duende*. Un triunfo unánimemente señalado por la crítica, pero escandaloso para un sector del público granadino, al que ofendía la escasa consideración en que se tenía «la moral y buenas costumbres» en ciertos dramas representados por la compañía de Romea. Todo lo cual provocó la réplica del censor del teatro, Juan Nepomuceno Pérez del Castillo, recusando tales reclamaciones por infundadas, e indicando la circunstancia de tratarse de composiciones dramáticas cuya representación había sido aprobada por las autoridades competentes en la Corte. Julián Romea Yanguas (Aldea de San Juan, 1813 - Loeches, 1868), asistió junto con su hermano Florencio a la Escuela de Música y Arte Dramático de Madrid, siendo instruido en el arte de la interpretación por Carlos Latorre, a la sazón primer actor del Teatro del Príncipe. Le enseñó las pautas, procedentes a su vez de Isidoro Máiquez, según las cuales nunca se exagerara en el recitado. En el escenario más importante de la Corte, Romea sustituyó a su maestro, consiguiendo su primer éxito con *El testamento*, de Delavigne, traducida por Ventura de la Vega. El papel de Roberto, que posibilitaba el tránsito entre la comedia y el drama, caracterizó a partir de entonces su condición interpretativa; así llegó a convertirse en el gran representante de la escuela realista, aquella que tenía la declamación natural como base de su técnica. Junto a la actriz Matilde Díez, con quien contrajo matrimonio en 1836, formaron la pareja artística de moda, destacando tanto en la representación de

dramas románticos como en obras del Siglo de Oro español. El éxito de las actuaciones en el teatro madrileño llevó al grupo de actores a salir a provincias en febrero de 1839, momento en que recalieron primero en Granada, para luego continuar hacia Málaga y Sevilla. Un año más tarde, Romea se convertía en director y empresario del Teatro del Príncipe, formando parte destacada del retrato colectivo pintado por Antonio María Esquivel, en 1846, durante una lectura de *Ventura de la Vega*. Tantas novedades incorporó al escenario madrileño, dotándolo de una moderna escena y una confortable sala, que mudó su nombre por el de Teatro Español. Más tarde adquirió el Teatro de los Basillos, al que cambió su título por Lope de Vega, y donde alcanzó uno de los mayores éxitos de su carrera con la interpretación del *Sullivan* de Malesville. Fue colaborador habitual de la revista *El Artista*, de excepcional importancia para la historia literaria española, y frecuentó la tertulia conocida como «El Parnasillo». Como escritor publicó *Poesías* (1846), *Ideas generales sobre el Arte del Teatro* (1858), un *Manual de Declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* (1859), y *Los héroes del teatro* (1866), otro opúsculo sobre el arte de la interpretación<sup>5</sup>.



2. Monumento a Isidoro Máiquez en Granada  
(*El Panorama*, 1839).

## LA EMPRESA CONMEMORATIVA

Al poco de encontrarse en Granada, Romea concibió el proyecto de dedicar un monumento a la memoria de su admirado Isidoro Máiquez (Cartagena, 1768 - Granada, 1820), fallecido diecinueve años antes en una vivienda de esta ciudad, a escasos metros del teatro donde estaba actuando. El que fuera primer intérprete del Teatro del Príncipe, y reconocido por sus contemporáneos como el más grande actor que España haya tenido, fue uno de los pioneros en la defensa de la creación de una Escuela Nacional de Declamación, con el objetivo de revitalizar el decadente y embrutecido panorama de los actores españoles. Bajo el influjo del francés Talma, desarrolló unos fabulosos recursos escénicos, asumiendo un verdadero compromiso con el público, al tiempo que creaba un modo novedoso en el teatro de la España de finales del XVIII. Para ello, acentuó el movimiento en el escenario, la contención y sobriedad en su expresión y la forma de pronunciar cada palabra. Durante el



3. F. PÉREZ. *Monumento dedicado a la memoria de Isidoro Máiquez* (1839). Museo Casa de los Tiros, Granada.

gobierno francés, José I encomendó a Máiquez la dirección de un teatro oficial centralizado en el coliseo del Príncipe. A pesar de las duras críticas que recibió de sus compañeros de profesión, el actor murciano luchó por defender el honor de su gremio y la nobleza del arte dramático. Una de las reformas más destacadas afectaba a la declamación, incorporando una mayor verdad y naturalidad en la forma de recitar y gesticular, de vestir y caracterizar al personaje, así como el perfeccionamiento de los decorados y accesorios. Para Máiquez el teatro debía ser imagen de la sociedad, por lo que los personajes debían actuar y moverse como el resto de los ciudadanos. Al mismo tiempo, introdujo importantes novedades en la vida teatral al numerar las entradas, eliminando los cubillos y prohibiendo las sillas de manos; mandó imprimir los carteles anunciadores de las funciones, que hasta entonces eran manuscritos; al tiempo que lograba racionalizar la colocación de los asientos. La desobediencia del actor a las llamadas de atención de que moderase su tono, por parte de las autoridades fernandinas, le hizo caer en desgracia, hasta que en 1819, jubilado y desterrado, se instaló en Granada, donde murió al año siguiente, privado de juicio y en la mayor de las pobreza<sup>6</sup>.

Animado por una firme y vivaz resolución, y alentado por varios miembros destacados de los cenáculos intelectuales granadinos, Julián Romea halló las condiciones precisas para llevar a cabo su pensamiento de erigir un recuerdo perenne en la ciudad «que tiene la gloria de contar entre sus hijos á aquel grande Hombre». Entre los profesionales que podían diseñar el proyecto monumental se le recomendó al arquitecto José Contreras Osorio (Granada, 1794-1874), profesional reconocido en la ciudad por las actividades desarrolladas para el Real Sitio de la Alhambra, Diócesis de Granada y cabildo municipal, entre otras instituciones y particulares. Esta acción poliédrica contribuye a definir el carácter heterogéneo de su pensamiento arquitectónico, reflejo, por otra parte, de las contradicciones propias del período. Sólo así puede explicarse cómo en su trayectoria se hallasen presentes los intereses derivados de la normativa académica y la «imposición ambiental» de carácter romántico determinada por el auge del historicismo. Aparte de esta intensa y omnipresente actividad en todos los ámbitos institucionales con proyectiva arquitectónica, y a semejanza de otros facultativos contemporáneos, Contreras participó en empresas monumentales, si

bien dentro de su competencia formativa. De otra parte, la importancia que adquiere el monumento erigido a la memoria de Isidoro Máiquez reside en la singular circunstancia de tratarse del primer monumento público, de carácter cívico, levantado en la ciudad.

El diseño de José Contreras para esta obra quedó ultimado el 1º de abril de 1839, cuyo proyecto acompañaba la pertinente solicitud de licencia presentada ante el Ayuntamiento por Julián Díaz. El alzado del monumento se componía de dos cuerpos, realizados en piedra parda



4. Plaza del Padre Suárez (1942). Archivo Municipal de Granada.

de Sierra Elvira, y con unas dimensiones totales de veinticinco pies de altura y nueve de base: un basamento apoyado sobre tres gradas, formado por un cubo orlado en su parte superior por una crestería relevada, y un pedestal prismático vertical cuyos lados encuadran placas de mármol con inscripciones en capitales latinas incisas, originalmente doradas, en sus cuatro lados. El frente principal, según el proyecto inicial, contenía la inscripción «Y.M. / Primer ac- / tor de los / teatros de / Europa», bajo una corona de laurel, al fin sustituida por la más sucinta de «A LA / MEMORIA / de / YSIDORO / MAYQUEZ»; la parte posterior identificaba a los autores del homenaje, «DEDICADO / por / JULIAN ROMEA / MATILDE DÍEZ / y / FLORENCIO / ROMEA.»; mientras que los laterales debían contener los nombres de los protagonistas dramáticos que dieron fama a Máiquez en su tiempo, como «FENELON. / RICO HOMBRE / de / ALCALA. / GARCIA / de / CASTAÑAR. / VANO / HUMILLADO.» y «CAIN. / OSCAR. / HIJOS / de / EDIPO». Sobre el pedestal se elevaba un fuste estriado en arista viva con basa corintia, alrededor del cual se arrollaba una filacteria con una inscripción que en la obra ejecutada quedó como «GLORIA AL GENIO», y por remate una corona de laurel.

La mencionada solicitud de Romea, dirigida al alcalde, el 19 de abril, iba acompañada del modelo elaborado por el arquitecto, proponiendo como emplazamiento la llamada plaza de Bailén, espacio urbano resultante de la profunda remodelación acometida sobre el antiguo área del Campillo entre 1807 y 1808<sup>7</sup>. De los tres espacios abiertos alrededor del Teatro, ésta era, sin duda, la plaza más espaciosa a las espaldas del Castillo de Bibataubín. La iniciativa fue inmediatamente dada a conocer al público por medio del artículo firmado por el político y futuro presidente de la Academia de Bellas Artes de Granada, Francisco Pérez de Herrasti, en el primer número de *La Alhambra*:

«Hay ciertas profesiones con especialidad, en las que todo el estímulo que á los que en ellas sobresalgan se conceda, es siempre poco; tal es la de actor dramático, y no ciertamente porque sus triunfos sean más fáciles, sino porque no estando su mérito al alcance de la multitud, tienen además que luchar los que á ella se dedican, con los enemigos que por las preocupaciones, la falta de gente y de ilustración aun conserva el teatro. Convencido de lo cual, un actor distinguido que hoy por dicha poseemos, ha concebido el proyecto de erigir un monumento á la memoria de otro célebre, que aventajando á cuantos le precedieron, hizo también en sus días las delicias de esta capital, donde muriendo dejó un vacío bien difícil de llenar.»<sup>8</sup>

Dentro del clima de exaltación patriótica que recorría un país sumergido en la Primera Guerra Carlista, el proyecto de elevar un monumento público 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. Incluso se celebraba el generoso empeño de Romea, costeadado «con sacrificios pecuniarios no despreciables», de ubicar el futuro monumento frente a la fachada principal del Coliseo granadino; en una plaza —de Bailén— que recordaba «el hecho de armas más brillante de los ejércitos españoles vencedores», y enlazando, por tanto, las glorias militares con las artísticas<sup>9</sup>.

Inmediatamente, el ex-síndico Mariano Granja dirigió una exposición al alcalde en que recordaba haberse designado por acuerdo capitular de 13 de mayo de 1836 la plaza de Bailén como lugar para la erección del monumento a Mariana Pineda, debiendo no solamente determinar otro emplazamiento para el que se pretendía dedicar a Máiquez, sino emprender de inmediato las obras del primero. Debido a esta instancia, el cabildo determinó aprobar el proyecto presentado por Romea, haciéndole entender «que el sitio que ha elegido para un objeto tan laudable está destinado desde el año de ochocientos treinta y seis para colocar el monumento que el Ayuntamiento tiene proyectado desde aquella época erigir á la Heroína D<sup>a</sup>. Mariana Pineda una de las víctimas que en esta Ciudad sacrificó el cruel despotismo, y que en su consecuencia señale otro local donde pueda realizar su proyecto»<sup>10</sup>. La configuración definitiva del área que analizamos ya había quedado determinada por la construcción del Teatro Principal, siendo objeto de una de las primeras iniciativas de ornato urbano acometidas en la ciudad. Así, por Real Orden de 20 de septiembre de 1833, Fernando VII aprobaba el proyecto de prolongación del llamado Paseo de las Angustias y conversión del Campillo en la plaza de Bailén, «con varias líneas de árboles y una fuente»<sup>11</sup>. Resulta revelador contemplar cómo el Ayuntamiento vio en este proyecto, debido a una iniciativa privada, la oportunidad de culminar el embellecimiento de un espacio que estaba llamado a convertirse en el ágora cultural de la ciudad, donde en torno al Teatro se hallaban asentados los cafés más confortables y concurridos de la ciudad —como el del Comercio, de Hurtado y el de las Losas del Teatro— donde se celebraban animadas tertulias, e incluso tendrían su sede instituciones culturales como el Liceo Artístico y Literario. El secretario de la Comisión Provincial de Monumentos de Granada, José Giménez-Serrano, se refería a la que él llamaba «Plaza de Máiquez» como un lugar comparable «con la Puerta del Sol [de Madrid] si bien es más espacioso y se halla más cercano á los paseos, al teatro y á los más concurridos cafés»<sup>12</sup>. En similares términos se refería Nicolás de Roda, cuando estimaba esta plaza como «el mejor sitio de

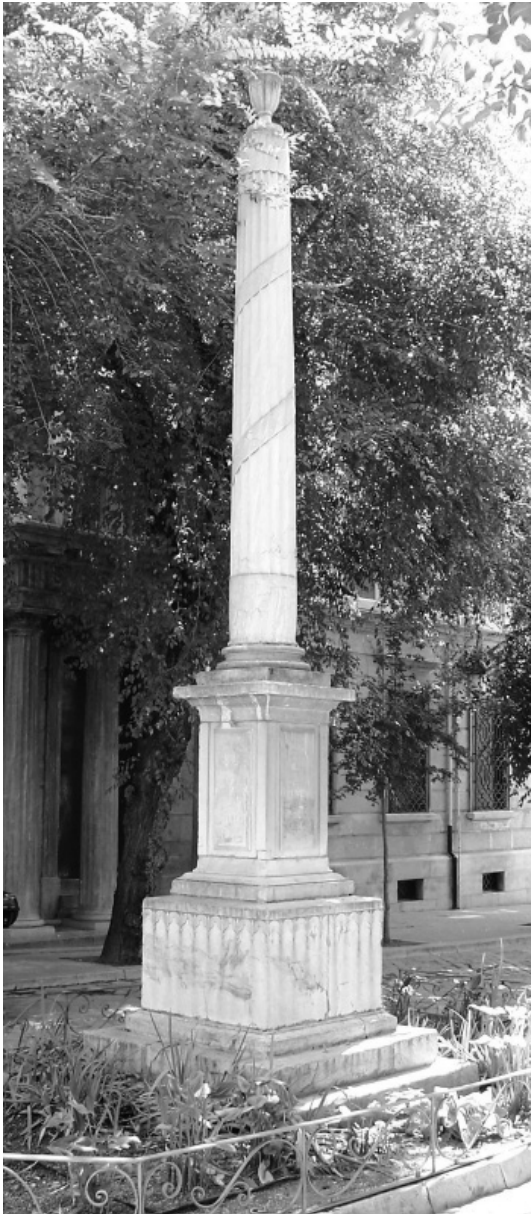




5. Plaza del Padre Suárez (1942). Archivo Municipal de Granada.

Granada, donde el sol parece que alumbra mas, el aire es mas libre y en el lugar mas concurrido»<sup>13</sup>. Por su parte, Pascual Madoz la consideraba más un paseo que una plaza, por haberse convertido en centro «de la principal comunicación de Granada y el círculo constante donde conversan las gentes ociosas, y las que se ocupan mas activamente de asuntos políticos»<sup>14</sup>.

Por todo ello, el lugar no podía ser más a propósito para las intenciones de Romea. Éste, de manera prudente, rehusó plantear otro emplazamiento que el inicialmente propuesto, ajeno como era a los intereses de la política municipal, a la espera de una resolución definitiva por parte de la ilustre corporación. Sin embargo, no ocultaba su impaciencia por proceder a la instalación del monumento cuando en 17 de mayo instaba al alcalde Cecilio Palencia a dar respuesta de oficio acerca del lugar donde había de levantarse, constándole a través de José Contreras que éste ya estaba finalmente decidido. En la semana previa, los munícipes habían trasladado a la comisión encargada de erigir el monumento a Mariana Pineda la indicación de la plaza de la Constitución —plaza de Bibarrambla— como lugar más a propósito para tal efecto. Sin embargo, la negativa a esta propuesta movió al cabildo a concertar el dictamen de los arquitectos Baltasar Romero, Juan Pugnaire, Salvador Amador y el propio José Contreras, los cuales determinaron la conveniencia de ubicar el monumento a la heroína en la plaza de Bailén —como estaba prevenido desde 1836—, mientras que el dedicado a Máiquez debiera instalarse «en el costado del Teatro entre los cafés de D. Pedro Hurtado y el del Comercio, y las casas de enfrente»; es decir, en el llamado Campillo Bajo<sup>15</sup>. Al mismo tiempo, se proponía la forma del adorno de ambas plazas, con cuya realización quedarían embellecidos los frentes del Teatro Principal y dirigidos los flujos circulatorios de los carruajes.



6. Monumento a Isidoro Máiquez (1839). Granada.

Sin embargo, no podría acusarse a los inspirados munícipes de frivolidad al escoger un emplazamiento estrechamente vinculado con el homenajeado. En primer lugar, por tratarse del principal núcleo literario y teatral de la ciudad; y, especialmente, por ser en una de las casas de esta plaza donde había fallecido Máiquez. Como afirma Carlos Reyero, «la ciudad decimonónica fue concebida —o, al menos, se pretendió concebir— no sólo como una continuidad de individuos que compartían unos mismos intereses dentro de un espacio geográfico, sino también, al igual que la nación o el apellido familiar, como una realidad vivencial proyectada históricamente en el tiempo»<sup>16</sup>. De esta manera, la incorporación de personajes y hechos del pasado a la memoria colectiva debía contribuir a fortalecer la identidad ciudadana y el orgullo local; y en última instancia, debían proyectar una imagen concreta hacia el exterior.

Por otro lado, y para compensar el laudable esfuerzo de Romea, la ciudad se comprometió el 25 de mayo a ajardinar el espacio alrededor del monumento mediante la plantación de una calle de acacias y álamos que formaran tres avenidas en el espacio total de la plaza, ubicando entre los árboles candelabros de hierro con faroles de reverbero «que iluminen de noche aquel sitio oscuro en la actualidad»<sup>17</sup>; todo ello como «medio de impulsar la decoración de este Edificio [Teatro], sin la cual nunca podrá tener la elegancia y buen gusto debido á este [sic] interesante y bellísima parte de la Poblacion»<sup>18</sup>. El acuerdo que autorizaba el comienzo de los trabajos de construcción del monumento, bajo la supervisión de la Comisión de Ornato, también disponía el plan de urbanización de la plaza. Esta obra, consistente en el rebajo, pavimentado y construcción de una banqueta

o plataforma de piedra en el costado del Teatro, fue proyectada por los arquitectos Baltasar Romero y Salvador Amador, y presupuestada en 11.720 reales que debían ser sufragados

del caudal de Propios. El lento desarrollo de los trabajos, condicionados a la liquidez presupuestaria, quedó bajo la dirección de José Contreras, no viéndose culminados hasta el año siguiente de 1840.

Sin embargo, este proyecto de reforma no afectó a la construcción del monumento, que contó con la implicación del jefe político de la Provincia, Alfonso Escalante, quien facilitó a Romea la adquisición de las piedras y mármoles, probablemente procedentes de los conventos desamortizados. De esta manera, la columna de Máiquez quedó ultimada en su emplazamiento a finales de junio de 1839, ocupando la atención de la prensa local y nacional en las semanas sucesivas, y siendo valorada por su gracia y sencillez<sup>19</sup>. El 2 de julio, víspera de la partida de la compañía de Romea hacia Málaga, el cabildo municipal acordó expresar al destacado intérprete su gratitud por «haver proyectado y costeadado el monumento á la memoria del celebre actor Isidoro Mayquez que ha tenido el placer de ver colocado en el sitio designado al efecto en el costado del Teatro»<sup>20</sup>. El propio Romea reconocía la modestia del homenaje por él tributado en la siguiente quintilla:

«Poco para gloria tanta  
mas con intencion muy santa  
un monumento sencillo  
la humilde frente levanta  
en las losas del *Campillo*.»<sup>21</sup>

Pascual Madoz indicaba además erróneamente la existencia grabada de la data de 1838, cuando en realidad, el estilóbato recoge la autoría y fecha exacta de realización: «por J.C. 1839»<sup>22</sup>. No deja de llamar la atención que en el transcurso de la ejecución material del proyecto se sustituyera la corona de laurel que debía rematar la columna por una doble guirnalda enlazando la base sobre la que apoya un vaso gallonado. Un artículo, aparecido en la revista madrileña *El Panorama* (8 de agosto de 1839), que se hacía eco de la erección del monumento, así como del proyecto municipal de urbanización de su entorno, aparecía ilustrado con un grabado que reproducía con exactitud el diseño original de José Contreras. Sin embargo, otras estampas publicadas al mismo tiempo ya incorporaban la



7. Pedestal del monumento a Isidoro Máiquez.

urna como remate columnario, si bien con un perfil diferente, de boca más abierta, y cuya sustitución por la actual, así como la eliminación de la doble corona de laurel, debió producirse durante uno de los traslados del monumento. En cualquier caso, puede pensarse que la incorporación del vaso cinerario obedeciera al deseo de dotar al conjunto de mayor esbeltez y plasticidad, mediante el empleo de un elemento prestigiado por el clasicismo como remate arquitectónico. Sin embargo, ello contribuyó a la progresiva consideración funeraria del monumento llegando a ser identificado como un cenotafio, cuya ubicación pronto empezó a ser discutida como impropia dentro de la ciudad de los vivos.

### CRÍTICA Y VALORACIÓN ARTÍSTICA

Aún entonces, el arquitecto municipal, Juan Pugnaire, reconocía en la obra cómo, «aunque pequeño, y sin profusión ni extraordinarios gastos, tiene un mérito muy recomendable por el pensamiento y las circunstancias que reúne»<sup>23</sup>. La simple estructura era «todo el partido que puede sacarse de un monumento de arquitectura de esta especie, cuando no puede concurrir en su auxilio la escultura, que es la que verdaderamente expresa, concluye y perfecciona»<sup>24</sup>. Precisamente, la ausencia de desarrollo escultórico y el severo tratamiento arquitectónico, que integra el monumento en la tradición académica del clasicismo romántico, suponen sus principales hallazgos y la materialización física de su ejecución en tan sorprendentemente breve espacio de tiempo. En efecto, esta empresa constituye un valioso testimonio de eficacia, dentro de una época en la cual el lapso temporal que mediaba desde el inicio de la idea hasta la culminación material del proyecto se demoraba hasta lo increíble por problemas de financiación, desacuerdos, impedimentos administrativos o adversidades materiales. Todo ello solía conducir inevitablemente al malogro de la iniciativa o a la incorporación de tal cantidad de enmiendas que con dificultad podía reconocerse el pensamiento que le dio origen. El cúmulo de afortunadas circunstancias que rodearon esta empresa granadina lograron hacerla efectiva, y entre ellas la principal se halla en la voluntad de Julián Romea de vincular y perpetuar su memoria junto a la de su antecesor escénico.

La elección de la columna exenta sobre pedestal como elemento conmemorativo formaba parte del repertorio formal propuesto por el clasicismo académico, con una acreditada aplicación pública a lo largo del primer tercio del siglo XIX, antes de asumir la identificación funeraria que la confinara a los camposantos. En su aplicación cortesana, y en modelos que pudieron ser conocidos por el propio Contreras, pueden mencionarse las columnas heráldicas que presidían la llamada «Mole», monumento alegórico diseñado por Isidro González Velázquez en 1818 para la cabecera del Canal Real de Madrid. Si bien el proyecto de Francisco Javier de Mariátegui para la Fuente Castellana, de 1833, puede ser considerado como directo precedente. Este mal llamado «obelisco» —actualmente en el madrileño Parque de la Arganzuela— presenta evidentes similitudes formales con la columna de Máiquez, tratándose de un fuste dórico de granito rojo apoyado en un pedestal cúbico sobrepuesto en piedra berroqueña y rematado por una estrella polar bronceada. Las figuras de sirenas que surtían de agua al pilón de la fuente, así como los escudos de armas



8. Firma y fecha del monumento a Máiquez.

sobre el pedestal, y los bajorrelieves de bronce representando el Sol, la Luna y coronas cívicas, fueron ejecutados por el escultor José Tomás. Precisamente, éste pudo haber sido el vínculo personal que permitiera a Contreras el conocimiento de este proyecto, habida cuenta cómo ambos cursaron de manera conjunta sus primeros estudios artísticos en la Academia de Nobles Artes de Granada. Considérese, igualmente, cómo José Contreras se hallaba en la Academia de Madrid examinándose de arquitecto en 1833, fecha en la que Tomás fue nombrado teniente director de escultura de la citada institución. Por otra parte, resulta sugerente considerar la proximidad del proyecto con el simbolismo masónico, habida cuenta de la pertenencia probada tanto de Máiquez como de Romea al Gran Oriente: así, el empleo de la columna —como acceso a la eternidad—, el borde festoneado —alegórico a virtudes morales—, la corona de laurel —símbolo de unidad y paz— o la avenida de acacias —alusivo a la iniciación e inmortalidad del alma—, entre otros elementos presentes.

De cualquier modo, se trataba de una elección formal abiertamente vinculada a la estética académica, pero que en la práctica venía relegada a una valoración secundaria dentro del mobiliario urbano, antes como elemento de embellecimiento de jardines y fuentes que como monumento destinado a perpetuar los valores individuales. La aplicación de la columna exenta pronto incorporó valores relacionados con la conmemoración funeraria, interpretándose como símbolo ascendente y de autoafirmación, cuyo remate truncado —es decir, sin capitel— evocaba la interrupción de la vida, confirmado el mensaje por la incorporación de urnas y vasos; mientras que la adición de coronas de laurel, como en el caso granadino, singularizaba el homenaje a la excelencia artística. Al respecto sirva la expresión del pensamiento clasicista de Pugnaire, examinado de arquitecto en idéntica

fecha que su compañero José Contreras, en su defensa de la sencillez griega frente al inútil colosalismo resultado del poder tiránico y la esclavitud:

«Si los tiranos elevaron á sus caprichos monumentos tan grandes como sus torpezas, tan duraderos como su horrorosa memoria; Granada, cual la entusiasta Grecia, perpetúa la de sus dignos hijos, inscribiendo sus nombres en sencillos mármoles; y esto es bastante para un pueblo que sabe gozar de las dulces inspiraciones que produce la inteligencia, mas que de la ilusion fantástica de esos colosales é inútiles monumentos que si bien presentan algun estudio al artista y al historiador, solo ofrecen idea del poder y de la esclavitud, y de los mayores esfuerzos humanos consumidos inútilmente.»<sup>25</sup>

Finalmente, a comienzos del mes de julio de 1839 la compañía de Julián Romea partía de la ciudad hacia Málaga, donde debían continuar las representaciones de su repertorio de temporada, habiendo cumplido con la aspiración de rendir su particular homenaje público a la figura del maestro de la escena española<sup>26</sup>. Debe resaltarse cómo, a pesar del carácter inapetente y escasamente emprendedor de una urbe como Granada, donde los empeños conmemorativos habían arrojado siempre tan pobres resultados, por vez primera se materializaba una empresa cívica que aunaba el homenaje público y el embellecimiento urbano, bajo unas formas insólitas en el contexto general de España. En efecto, el decidido ánimo de Romea, materializado a través de tan singular iniciativa particular, plena de filantropía, debió animar a los miembros de la comisión para la construcción del monumento a Mariana Pineda. Desde la redacción del proyecto en 1836, nada se había materializado, excepto una caterva de informes, licencias y opiniones encontradas sobre el autor de la escultura que había de presidirlo; pero he aquí que el día 26 de mayo de 1839, aniversario de la ejecución de la heroína, se puso la primera piedra del monumento que no se inauguraría hasta 1873. En ello se advierte una rápida e interesada intervención por enfatizar el compromiso de la corporación por construir el monumento, al tiempo que por subrayar su presencia física en la plaza de Bailén como sitio más a propósito, evitando así la disputa y competencia del lugar<sup>27</sup>. Una prueba de la fragilidad de este empeño radica en la ausencia de cohesión a la hora de aunar voluntades, lo que explica la extraordinaria dilación en la materialización total del proyecto, a diferencia de una iniciativa privada, sufragada enteramente por particulares. Ello incluso hizo recelar a la comisión encargada de erigir el monumento a la heroína, denunciando la inversión de parte de los fondos destinados a este objeto, procedentes de donativos, en las obras de rebaje del pavimento de la plaza del Campillo antes de la colocación de la columna conmemorativa. No obstante, a diferencia de éste, el monumento dedicado a Mariana Pineda —limitado durante tres décadas tan sólo a su basamento— pronto levantó airadas críticas por su pobreza, la inutilidad de sus escalones y la falta de carácter de sus abundantes inscripciones, dado que «la belleza de estos monumentos consiste en la sencillez»<sup>28</sup>.

Un año más tarde, la construcción en esta plaza de un suntuoso inmueble —futuro Hotel Alameda— habitado por varios propietarios —circunstancia novedosa entonces en la arquitectura doméstica granadina— dio lugar a una amplia polémica dadas sus extraordinarias dimensiones en relación al caserío circundante, empequeñeciendo al propio Teatro Principal y asemejándolo a «un almacén de madera»<sup>29</sup>. Si esto ocurría con uno de los

edificios más extensos de la ciudad, debe imaginarse su efecto sobre la reducida estructura conmemorativa, que algunos aprovecharon para compararla con el panorama teatral:

«La columna de Maiquez ha quedado tambien pobrísima; pero así debe ser; porque si ella está dedicada al mérito, tiene ya la doble significacion del estado en que se encuentra nuestra escena. Sin saber cómo, todo lo parodiamos los españoles: la columna de Maiquez que era una oda sublime, un epitalamio, la hemos convertido en una sátira ó un epigrama: una piedra es una leccion y un recuerdo. Mucho dá que meditar esta casa mas alta que todo lo que le rodea; porque todo lo demás es pequeño, y porque todos nuestros recuerdos y nuestras glorias estan consignadas en edificios de otros tiempos.»<sup>30</sup>

## LA CONSIDERACIÓN FUNERARIA

El sentimiento patriótico que había animado la colocación del monumento a Máiquez fue diluyéndose en los años subsiguientes, hasta adquirir la consideración de cenotafio y, por tanto, impropio de aparecer centrando un espacio urbano principal. En ello fue determinante el rumor tan extendido como infundado de que contenía las cenizas del malogrado actor; a lo que coadyuvó, sin duda, la urna cineraria que remataba el monumento. De hecho, esta pieza incorporada a la columna durante los trabajos de ejecución, fue considerada por la Comisión de Ornato como impropia de un monumento público en la primavera de 1854; y en lugar de proponer su eliminación, por no ajustarse al proyecto original presentado por Contreras, se ordenó su traslado al cementerio municipal, cuyos trabajos se llevaron a cabo a lo largo del mes de diciembre de dicho año, coincidiendo con la remodelación del camposanto y la construcción del nuevo depósito de cadáveres<sup>31</sup>. La propuesta de traslación correspondió a la citada comisión, la cual argumentó «haberse averiguado el sitio [...] en el Cementerio publico, donde existen los restos mortales de tan celebrado cómico»; de ahí que «para conservar la memoria de tan distinguido actor, de una manera correspondiente al objeto que se propusieron sus amigos se traslade la columna erigida en el lado del Teatro, al Cementerio general y punto que se sirva demarcar el Sr. Alcalde»<sup>32</sup>.

Nuevas razones de utilidad pública aconsejaban la instalación de una fuente de recreo que suministrara agua potable al vecindario, aprovechando las conducciones de la que hasta 1794 presidió este lugar. Ya en 1836 Ramón Croke llamaba la atención a la corporación municipal sobre la utilidad de instalar un pilar de entre los existentes en los conventos suprimidos, «donde mas beneficio publico produzca y con la economia posible»<sup>33</sup>. El traslado del monumento de Máiquez hizo posible retomar este pensamiento, bajo unas condiciones de conveniencia y utilidad pública de las que carecía la columna conmemorativa. Así, a propuesta de la Comisión de Ornato se procedió a instalar en la plaza la fuente que se hallaba desmontada en el Paseo de la Bomba. Se trataba de una estructura compuesta de un pilón dodecagonal de lados rectos en cuyo centro se alzaba un pilar estriado rematado por una esfera con surtidor vertical, y cortado en su centro por un dado con cabezas de leones talladas con surtidores. La excesiva sobriedad del diseño llevó al Ayuntamiento a solicitar la cesión de la taza pétreo de una fuente incompleta que se hallaba en el primer patio del Cuartel de Caballería, es decir, en el monasterio de San Jerónimo. El Ministro

de la Guerra accedió, en mayo de 1854, a dicha petición, encargándose al arquitecto de ciudad Antonio López León el «diseño de una fuente completa cuyas proporciones y ornato corresponda al de aquella pieza»<sup>34</sup>. A partir de este momento, la plaza del Campillo quedó presidida por una fuente que permanece en la actualidad, perdiéndose con ello el único monumento cívico construido, habida cuenta de que el dedicado a Mariana Pineda se limitaba entonces tan sólo a un pedestal.

En el camposanto granadino permaneció durante un largo período de tiempo, a pesar de varios intentos de acomodarlo como exorno en espacios públicos de la ciudad. Destacada fue, en este sentido, la iniciativa municipal de trasladarlo a la plaza de los Lobos en 1892, en el aciago marco de las conmemoraciones del IV centenario de la conquista de Granada y del descubrimiento de América. A comienzos de este año, Francisco de Paula Valladar, en nombre de la Comisión de Fomento, hacía ante la corporación municipal una ardiente defensa de los valores del monumento. El activo polígrafo granadino siempre se destacó por sus críticas hacia la inapropiada ubicación de la columna en el cementerio granadino, ante lo que consideraba una doble traición a la memoria de Máiquez y al filantrópico deseo de Romea<sup>35</sup>. Bajo la consideración de «elegante y artístico», la Comisión no ocultaba su temor a que desapareciera como consecuencia de las obras de remodelación que se estaban acometiendo en la necrópolis, y más aún cuando se descubriera que bajo su base no se hallaban los restos del malogrado actor, como se venía considerando. Por esta razón, se proponía el traslado del conjunto a la plaza de los Lobos —dedicada entonces a los héroes de Callao, Ramón Rull y Enrique Godínez—, eliminando toda evocación fúnebre mediante la sustitución del vaso cinerario por un busto de Máiquez, y rodearlo con un pequeño jardín y una verja<sup>36</sup>.

En sesión de cabildo celebrada el 21 de enero de 1892, se aprobaba la propuesta ordenándose al arquitecto municipal, Modesto Cendoya, la elaboración del correspondiente proyecto de instalación y presupuesto. Por su parte, el facultativo navarro hizo caso omiso de la orden, siendo requerido nuevamente en su cumplimiento por la comisión en el mes de marzo. La respuesta de Cendoya excusaba el traslado propuesto justificando el pésimo estado de conservación de un monumento «que en sí no tiene importancia ni valor artístico de ninguna especie», obligando a rehacer buena parte del mismo, y cuyas escasas dimensiones lo hacían inapropiado para un espacio urbano de tal amplitud. Sin embargo, volvióse a tratar en sendos cabildos de 25 de marzo y 13 de abril el asunto, amonestándose a propuesta del teniente de alcalde Juan Enrique Gálvez al arquitecto municipal por el incumplimiento de la orden, al tiempo que se insistía en la «composición de la columna de Maiquez». Ante las abiertas acusaciones de negligencia y desobediencia, Cendoya, sin disimular su enojo ante un asunto que conceptuaba carente de todo interés, pero que estaba afectando a su reputación profesional, insistía en la ausencia de verdadera expresión de una obra que consideraba «adocenada»:

«El Arquitecto que suscribe debe manifestar (...), con el respeto debido, las malas condiciones de dicho monumento para su traslado á la plaza de Rull y Codina, su ningun valor artistico, su falta de carácter monumental, pues se reduce á uno de de tantos monumentos conmemorativos, adocenados que lo mismo pudo erigirse en recuerdo de un gran actor que



en el de otra personalidad cualquiera sin mas que variar las inscripciones en él gravadas pues tal es su falta de expresión. Con fecha 20 de corriente el que tiene el honor de informar recibió una comunicacion en que se le ordena forme presupuesto para la composicion de la columna de Maiquez y en la duda de la significacion y alcance que á la palabra componer debia dar, pues tratandose de obras artisticas, tiene una acepcion muy diferente de la vulgar, que tambien tenia aplicacion en este caso, examinó el expediente, viendo que su primer informe tenia un decreto de V.S. pasandolo á la comision de Fomento que ó no se ha reunido desde entonces ó sus ocupaciones referentes á asuntos mas importantes le ha impedido dictaminar. Esta laguna del espediente esplica perfectamente el grado de justicia con que el que suscribe ha sido amonestado á propuesta de algun señor Concejal y el acuerdo tomado por el Exmo. Ayuntamiento en sesion de trece del corriente.

En el acuerdo tomado por la comision de Fomento para la traslacion de la columna de Maiquez en el mes de Enero del corriente año y á cuya sesion, como á ninguna otra, ha asistido el informante por no haber tenido el honor de ser llamado se dispone la colocacion de un busto del gran actor en la cúspide de la columna y en descargo de la responsabilidad moral que de otro modo contraeria no puede menos de manifestar á V.S. con sentimiento que de realizarse se consumaria una verdadera heregia artistica.»

La autoexculpación de Cendoya formaba parte de la actitud contradictoria y discordante con que se vieron adornadas muchas de sus actuaciones profesionales en la ciudad de Granada. Así, aun considerando insustancial y ordinaria la obra diseñada por José Contreras, se negó al mejoramiento propuesto por la Comisión de Ornato, considerándolo como un verdadero desatino. Tras lo cual, y cumpliendo con el mandamiento capitular, procedió a estimar la cuantía aproximada de la obra de desmonte y reinstalación del monumento en la suma de setecientas pesetas, prescindiendo en su cálculo de las piezas que pudieran fracturarse y hubiera que reponer. La reacción al informe de Cendoya se sometió a la consideración del cabildo por parte del citado teniente de alcalde, quien mostraba su desconcierto ante el exceso del arquitecto municipal al cuestionar, no sólo las condiciones artísticas del monumento, sino la orden misma de redactar un presupuesto económico, detallado en sus diferentes partidas sobre su cambio de ubicación, reparaciones precisas y diseño y coste de la verja. Finalmente, se impuso el criterio de Cendoya, adormeciéndose el proyecto ideado por Valladar.

## LA RESTAURACIÓN HISTORICISTA

Nuevamente volvió a activarse el asunto del traslado en 1919 cuando, en vísperas del centenario de la muerte de Máiquez, el escultor Pablo Loyzaga solicitaba del alcalde Ortega Molina la ubicación del monumento en el Paseo de la Bomba, «donde con su belleza y elegancia exorne aquel sitio y pueda ser conocido por el publico rindiendo el homenaje que merece tan insigne artista, gloria de la escena española»<sup>37</sup>. El cabildo acordó en sesión celebrada el 5 de noviembre de ese año el cambio de emplazamiento, con un voto de gracias al destacado artista, «que se haga constar en su hoja de servicios» como funcionario municipal, al tiempo que quedaba a su cargo la supervisión del desmonte y

nueva colocación<sup>38</sup>. El delegado regio de Bellas Artes, Francisco de Paula Valladar, que años antes tratase infructuosamente de devolver al cenotafio su dignidad monumental, se felicitaba de la acertada iniciativa municipal de emplazarlo en los jardines del Genil. Al mismo tiempo que hacía ver a la corporación cómo «para completar la obra de reivindicación para Máiquez, se averigüe cual es el edificio en que en la calle alta del Campillo falleció el insigne actor», donde colocar «una sencilla lápida conmemorativa», encargo que recayó sobre el comprometido solicitante<sup>39</sup>:

«Granada pudiera ofrecer un curiosísimo museo de recuerdos de hombres insignes, si se cuidara de demostrar con lápidas y modestos monumentos, la estancia aquí de personajes que constituyen una honra verdadera el haberlos albergado y conocido.»<sup>40</sup>

Si bien Valladar logró cumplir con su misión, señalando una casa de la calle Alta del Campillo, que fuera sede del Centro Artístico, como el lugar en que se produjo el óbito del celebrado actor, la colocación de la lápida no se materializó. Finalmente, como ocurriera en multitud de ocasiones, la conmemoración del centenario de Máiquez pasó de largo, reduciéndose tan sólo a una discutida y polémica representación del *Sullivan* de M. Mellesville en el Teatro Lara de Madrid<sup>41</sup>.

La traslación definitiva se llevó a cabo durante la alcaldía de Antonio Gallego Burín, en el marco de las transformaciones urbanas desarrolladas bajo su mandato. Como afirma Julio Juste, «las plazas granadinas son para Gallego susceptibles de dotar de solemnidad urbana, y los primeros siete años de la década de los cuarenta, la estrategia urbana se moverá en un amplio plan que trata de reagrupar distintos objetos del mobiliario urbano granadino, combinándolos territorialmente con el doble objetivo de imponer visualmente las categorías históricas y eruditas que maneja, y regular con monumentalidad y decoro diversas secuencias de la ciudad que considera representativas»<sup>42</sup>. El desarrollo de una intencionalidad escenográfica mediante la incorporación de ejes que verificasen la presencia de diferentes secuencias volumétricas y arquitectónicas halló en el proyecto de reforma de la plaza de los Tiros —actual plaza del Padre Suárez— su modelo más acabado. El ángulo formado por la Casa de los Tiros y el Palacio de Villalegre se cerró con la trasera del edificio de la Capitanía General —primitivo convento de San Francisco Casa Grande— al que incorporó la portada de la Cárcel y el Pilar de Don Pedro. El parámetro central quedó así marcado por el monumento a Máiquez, rodeado por un pequeño espacio ajardinado dentro de un enrejado. Bajo la dirección del arquitecto municipal Luis Álvarez de Cienfuegos se contrató, en junio de 1942, la restauración del monumento, una vez trasladado a su nuevo emplazamiento, mediante el abujardado de los fondos y el bruñido de las partes salientes; así como el relleno de hormigón de la base. Los trabajos de restauración quedaron culminados en octubre de dicho año<sup>43</sup>. De esta forma, se reparaba la larga serie de agravios cometidos contra el que fuera primer hito monumental de carácter cívico de Granada, recuperando no sólo su memoria histórica, sino recobrando una esencia artística largo tiempo cuestionada en el proceso de construcción del nuevo modelo de ciudad.

NOTAS

1. Este estudio se desarrolla dentro del proyecto de investigación BHA2002-01649 («La crítica de arte en España (1830-1939)»), financiado por la Dirección General del Ministerio de Ciencia y Tecnología.
2. Archivo Histórico Municipal de Granada (A.H.M.G.), C.01929.0107. *Construcción de un monumento para perpetuar la memoria del establecimiento de la Constitución* (1836).
3. Cfr. FERNÁNDEZ CUESTA, Nemesio. «Revista de la semana». *El Museo Universal* (Madrid), 7 (1861), p. 49.
4. RODA, Nicolás de. «Teatro». *La Alhambra* (Granada), 0 (1839), p. 1. Como a su más ilustre colaborador y miembro de la Asociación, *La Alhambra* recibió en este año a José de Espronceda, quien, agradecido, autorizó la publicación de un fragmento de *El estudiante de Salamanca*. Paralelamente, en Málaga aparecía el primer número de la revista *Guadalhorce*.
5. Cfr. VICO, Antonio. «Isidoro Máiquez, Carlos Latorre y Julián Romea: La escena española desde comienzos de siglo: La declamación en la tragedia, en el drama y en la comedia de costumbres». En: AA.VV. *La España del siglo XIX*. Madrid: Ateneo, 1886.
6. Cfr. REVILLA, José de la. *Vida artística de Don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*. Madrid: Imp. Miguel Burgos, 1845; COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, t. 3: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: José Perales, 1902; BELDA, José. *Máiquez, actor, guerrillero y hombre de amor: Biografía*. Madrid: Nuestra Raza, 1934; VEGA, José. *Máiquez, el actor y el hombre*. Madrid: Revista de Occidente, 1947; AMORÓS, Andrés. «Un actor: Isidoro Máiquez». *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de Cultura Hispánica* (Madrid), 475 (1990), pp. 95-102; ROMERO PEÑA, M<sup>a</sup> Mercedes. *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense, 2006.
7. A.H.M.G., C.04771.0052. *Solicitud para la construcción de un monumento a Isidoro Máiquez* (1839).
8. [PÉREZ DE] HERRASTI, Francisco. «Monumento a Isidoro Mayquez». *La Alhambra* (Granada), 1 (1839), p. 12.
9. *Ibidem*.
10. A.H.M.G., L.2.00178.1. *Libro de Actas del Cabildo* (1839), cabildo de 24 de abril de 1839, ff. 192-192v; A.H.M.G., C.04771.0052.
11. A.H.M.G., C.1.00035.040. *Aprobación del proyecto de prolongación del Paseo de las Angustias y convertir el Campillo en una plaza, denominada de Bailén, con árboles y fuentes* (1833-1848).
12. GIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: Imp. Puchol, 1846, p. 329.
13. RODA, Nicolás de. «La Casa Nueva del Campillo». *La Alhambra* (Granada), 33 (1840), p. 389.
14. MADOZ, Pascual. *Diccionario Geografico-Estadistico-Historico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. VII. Madrid: 1847, p. 133. Acerca de la configuración urbana de esta área, vid. MARTÍNEZ JUSTICIA, M.<sup>a</sup> José. *La plaza pública como elemento urbanístico: Seis ejemplos en la ciudad de Granada*. Granada: Virtual, 1996, pp. 159-170; ACALE SÁNCHEZ, Fernando. *Plazas y paseos de Granada: De la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el Ochocientos*. Granada: Universidad, 2005, pp. 158-159.
15. A.H.M.G., L.2.00178.1. *Libro de Actas del Cabildo* (1839), cabildo de 14 de mayo de 1839, ff. 212 v-213; A.H.M.G., C.04771.0052.
16. REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España: La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 368.
17. A.H.M.G., C.04771.0052; A.H.M.G., L.2.00178.1. *Libro de Actas del Cabildo* (1839), cabildo de 14 de mayo de 1839, f. 213.
18. A.H.M.G., L.2.00178.1. *Libro de Actas del Cabildo* (1839), cabildo de 23 de mayo de 1839, f. 228 v.
19. «Comunicado». *La Alhambra* (Granada), 4 (1839), p. 48; GIL CARRASCO, Enrique. «Monumento elevado en Granada por los señores Romea y Doña Matilde Díez a la memoria de Isidoro Maiquez». *El Correo Nacional* (Madrid), 531 (1839); vid. también GODOY ALCÁNTARA, José. «Granada cristiana». *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), 36 (1849), p. 284. José Giménez-Serrano fue el primero en afirmar

erróneamente que la colocación del monumento se llevó a cabo el día 17 de mayo de 1839, versión que ha sido continuada hasta la actualidad.

20. A.H.M.G., L.2.00178.2. *Libro de Actas del Cabildo* (1839), cabildo de 2 de julio de 1839, f. 287 v.
21. GIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual del artista...*, p. 329.
22. Cfr. MADOZ, Pascual. *Diccionario...*, p. 133.
23. PUGNAIRE, Juan. «Monumentos públicos». *La Alhambra* (Granada), 7 (1839), pp. 78-79.
24. *Ibidem*, p. 79.
25. *Ibid.*
26. Aún, en los primeros días de marzo de 1840, la compañía regresó a Granada para clausurar la temporada teatral, representando *Los amantes de Teruel* (1837) de Juan Eugenio Hartzenbusch. La víspera de su partida, la Condesa de Luque obsequió a Matilde Díez y a los hermanos Romea con un banquete en la Alhambra.
27. Cfr. LA ASOCIACIÓN. «Nota». *La Alhambra* (Granada), 6 (1839), p. 95.
28. GIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual del artista...*, p. 327.
29. El proyecto de construcción de este inmueble, a iniciativa del comerciante Manuel Moreno Ruiz, fue coetánea de la tramitación administrativa del monumento a Máiquez, durante la primavera de 1839. Ya entonces la suntuosa obra dio lugar a discrepancias dentro de la Comisión de Ornato y del propio cabildo sobre las pretensiones del propietario en cuanto a extensión del solar y resalte de las columnas de su portada [A.H.M.G., L.2.00178.1. *Libro de Actas del Cabildo* (1839), cabildo de 6 de mayo de 1839, ff. 198 v-199].
30. RODA, Nicolás de. «La Casa...», p. 389.
31. A.H.M.G., C.00693.0007. *Cuenta del depósito de cadáveres que hecho nuevo en el cementerio y colocación de la columna de Máiquez* (1854); A.H.M.G., L.1846. *Libro de Actas de la Comisión del Cementerio* (1855). El costo de instalación del monumento en su nueva ubicación fue protestada por la comisión del cementerio municipal que la conceptuaba como perteneciente a la de Fuentes y Pilares.
32. A.H.M.G., C.00036.0002. *Sobre construcción de una fuente en el Campillo* (1854).
33. A.H.M.G., C.03400.0011. *Sobre la utilidad de poner un pilar en el Campillo* (1836). Las indagaciones realizadas al efecto dieron lugar a la propuesta inicial de adaptar en el Campillo la fuente del desamortizado convento de Belén, que en 1839 se consideró más apropiada en la glorieta del Paseo del Salón.
34. A.H.M.G., C.00036.0002.
35. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. *Guía de Granada*. Granada: Imp. Paulino Ventura, 1916, p. 497.
36. A.H.M.G., L.2.00231.1. *Libro de Actas del Cabildo* (1892), cabildo de 22 de enero de 1892, ff. 429-429 v.; A.H.M.G., C.02114. *Proyecto de instalación del monumento de Isidoro Maiquez, en la Plaza de los Lobos* (1892). Manuel Gómez-Moreno González ratificaba este proyecto municipal (GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imp. Indalecio Ventura, 1892, p. 498).
37. A.H.M.G., C.02227.0537. *Solicitud de Pablo Loyzaga para la traslación del monumento a Máiquez* (1919).
38. A.H.M.G., L.2.00272.1. *Libro de Actas del Cabildo* (1919), cabildo de 5 de noviembre de 1919, ff. 273v-274.
39. *Ibidem*, cabildo de 26 de noviembre de 1919, ff. 296v-297.
40. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «Crónica granadina». *La Alhambra* (Granada), 519-520 (1919), p. 382.
41. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «El centenario de Maiquez». *La Alhambra* (Granada), 525 (1920), pp. 90-92.
42. JUSTE, Julio. *La Granada de Gallego Burín (1938-1951): Reformas urbanas y arquitectura*. Granada: Diputación Provincial, 1995, pp. 93-94 y 100.
43. A.H.M.G., C.03071.0133. *Proyecto de labrado del monumento a Máiquez* (1942).