

DOSSIER TEMÁTICO

¿Fueron las esculturas un débil instrumento de nacionalización en Portugal? Revolución y monarquía en Lisboa y provincias (1820-1910)

Were the sculptures a weak instrument of nationalization in Portugal? Revolution and monarchy in Lisbon and countryside (1820-1910)

Foram as esculturas um fraco instrumento de nacionalização em Portugal? Revolução e monarquia em Lisboa e províncias (1820-1910)

María Zozaya-Montes*

RESUMEN

Esta investigación aborda las esculturas de Portugal durante el Liberalismo Constitucional monárquico (1834-1910). Desde el enfoque de la historia social se analizan las esculturas, una de las grandes olvidadas en los estudios contemporáneos lusos. El objetivo es analizar el papel jugado por las esculturas en la creación del Estado nación. En primer lugar, establecemos una visión histórico cultural que permite comprender la importancia de estos monumentos en el espacio público. En segundo lugar, abordamos el arte escultórico realizado en esa época desde una perspectiva del poder y del género. En tercer lugar, sacamos a la luz los monumentos y bustos realizados entonces sobre los representantes del poder estatal o de la *res publica*. La investigación concluye, por un lado, que las esculturas políticas de monarcas como Pedro IV, Maria II y sus descendientes,

consiguieron una débil nacionalización del Estado monárquico constitucional en Portugal. Por otro lado, mediante los bustos de políticos y héroes, considera que el arte escultórico abrió la puerta a otros representantes del bien común. Sus esculturas podían ser interpretadas por los ciudadanos como una democratización, indicativa de que el pueblo también conseguía llegar al poder, creando un ambiente que simbólicamente podía justificar la llegada de la República.

PALABRAS-CLAVE

Esculturas / Patrimonio / Nacionalización / Estado / Monarquía

ABSTRACT

This research analyses the sculptures of Portugal during the monarchical constitutional liberalism (1834-1910). From the perspective of social history, the sculptures are analysed, considering one of the great forgotten matter in contemporary Portuguese studies. The objective is to explore the role played by the statues in the creation of the Nation-State. In the first place, we establish a cultural-historical vision that allows understanding the importance of these monuments in the public space. Second, from a perspective of power and gender, we approach the sculptural art made at that time. Third, we bring to light the monuments and busts made by then on the representatives of the Estate or the *res publica* at that time. The investigation concludes, on the one hand, that the political sculptures of monarchs such as Pedro IV, Maria II and their descendants, achieved a weak nationalization of the constitutional monarchical State in Portugal. On the other hand, by analysing the busts of politicians and heroes, it considers that sculptural art opened the door to other representatives of the common good. Their sculptures could be interpreted by citizens as a way of democratization, indicating that the people were allowed to reach power, creating a symbolic environment that could justify the arrival of the Republic.

KEYWORDS

Sculptures / Cultural Heritage / Nation-State process / State / Monarchy

RESUMO

Esta investigação aborda as esculturas de Portugal no período do Liberalismo Constitucional monárquico (1834-1910). Do ponto de vista da história social são estudadas as esculturas da etapa oitocentista lusa, uma das artes menos exploradas na historiografia. O objetivo é analisar o papel que desempenharam as esculturas na criação do Estado Nação. Em primeiro lugar, estabelece uma visão histórico-cultural que permite compreender estes monumentos no espaço público. Em segundo lugar, aborda as esculturas dessa época nas perspetivas do poder e do género. Em terceiro lugar, estuda os monumentos e bustos realizados sobre os representantes do poder estatal ou da *res publica*. A investigação conclui, por um lado, que as esculturas políticas das figuras de monarcas como dom Pedro IV, dona Maria II e dos seus descendentes, conseguiram uma débil nacionalização do Estado monárquico constitucional em Portugal. Por outro lado, analisando os bustos de heróis, políticos e homens de mérito, considera que a arte da escultura abriu a porta a outros representantes do bem comum. Estas esculturas podiam ser interpretadas pelos cidadãos como uma democratização, indicativa de que o povo também conseguia chegar ao poder, criando um ambiente que simbolicamente justificava a chegada da República.

PALAVRAS-CHAVE

Esculturas / Património / Nacionalização / Estado / Monarquia

NACIONALIZAR CON LA ESCULTURA ¿UN PODER QUE SE PODÍA DEMOCRATIZAR?

La escultura de Pedro V – con la cabeza mutilada – y el busto de su mujer Estefanía Hohenzollern Simaringen con el escudo de armas de Portugal – partido a la mitad – se encuentran olvidados en los almacenes del Museu Nacional Frei Manuel de Cenáculo (Évora). Su existencia refleja la importancia del arte escultórico, en este caso para representar a la monarquía lusa, pero además su vandalización revela la elevada simbología de estos artefactos (Zozaya-Montes, 2019). En este sentido, afirmaba Carlos Reyero (2017, p. 594) que el arte, en la medida en que ha representado al poder, siempre ha sido objeto de ataque. Las esculturas contemporáneas se han convertido en un tema de actualidad debido a las escenas de violencia en América y Europa en 2020. Pero en realidad, ya fueron atacadas cuando se pretendía cambiar el signo del poder político, como sucedió a las citadas por la caída de la monarquía en Portugal en 1910. El motivo es que todas ellas jugaban un elevado papel simbólico representando el poder contemporáneo (Grenier y Mushal, 2020, p. V).

Pese a su importancia simbólica, más allá del espacio artístico museológico, se les ha prestado escasa atención en los estudios. Las esculturas portuguesas del siglo XIX son un tema muy relegado en la historiografía de Portugal, cuestión que también se ha señalado para el caso de su país vecino España, donde los estudios sobre su significado eran hasta hace poco minoritarios (Reyero, 2000, p. 132). Podemos afirmar que las esculturas lusas del 1800 han sido muy poco tratadas, en general de forma asistemática – como manifestó el pormenorizado estudio de Joana Leal (1996, p. 6-8) –, y no han sido objeto de un estudio global en Portugal. Por ello, la presente investigación se propone contribuir al conocimiento de la escultórica lusa de ese periodo concreto. Desde el enfoque de la historia social, la presente investigación utiliza el hilo conductor de las esculturas del periodo monárquico constitucional hasta la república, con el objetivo de contribuir al conocimiento de la cultura política entre 1834-1910. Emplea como fuentes principales las fotografías existentes en el Archivo Municipal de Lisboa sobre monumentos erigidos en esas fechas, los fondos museísticos de la Asamblea de la República Portuguesa, la legislación regia de las esculturas que se mandaron hacer en esa época, y la prensa que las retrataba, contrastadas todas ellas con fuentes secundarias.

Consideramos que rescatar tales monumentos del periodo constitucional del Liberalismo puede resultar indicativo del proceso nacionalizador que intentaba difundir la idea de un poder, monárquico o político, que se iba a asociar a la patria. Seguimos la teoría de Maurice Agulhon en que planteó el papel que cumplieron las esculturas públicas para difundir la idea de nación francesa, y el jugado por las varias Marianne, que partían de modelos consensuados por el poder, dependiendo de los diferentes periodos de la República Francesa (Agulhon, 1979, p. 20-45). Por ello, investigamos y compilamos aquellas esculturas de Portugal que pudieron ayudar a construir el Estado nación y a fomentar la idea de la patria, por lo que rescatamos las más representativas, e intentamos realizar una teoría comprensiva del efecto causado en el poder.

Mi hipótesis de partida es que la escultura pública en tiempo de la monarquía no consiguió establecer las bases simbólicas del Estado nación. Si bien lo intentó, difundiendo bustos de reyes y monumentos de héroes, se encontró con esculturas de otros sujetos que en definitiva venían a competir con la idea del origen del poder: los ciudadanos patriotas que hacían el bien para todos, frente a los monarcas que con su poder omnímodo aparentaban defender sólo a unos pocos.

Me inserto en la línea de las teorías que sugieren la débil nacionalización política conseguida en tiempo del Liberalismo Constitucional por la monarquía lusa, que han sido planteadas por Tavares de Almeida, Manuela Ribeiro, Fernando Catroga, Jorge Fernandes (Moreno Luzon y Almeida, 2018, p. 1-4) o João Silva (2016, p. 3-13). Desde una óptica política, artística o musical, vienen a plantear que la débil implantación simbólica de la monarquía a partir de la prensa, caricaturas, o espectáculos, no consiguió difundir suficientemente la idea de la necesidad del poder real, abriendo la puerta al paso de la república en 1910 (Zozaya-Montes, 2018, p. 155-159). Considero que esta misma teoría puede aplicarse a las esculturas, como desarrollaré en este estudio.

ESCULTURAS QUE REFLEJAN FUERZAS CENTRÍPETAS Y CENTRÍFUGAS

En el caso luso, considero que hubo dos tendencias principales. Por un lado, esculturas que actuaron como fuerzas centrípetas, que promovieron la idea de la patria y la monarquía asociadas al Estado nación. Este proceso nacionalizador a través de las esculturas pudo realizarse por tres vías principalmente. Primera, los bustos de monarcas que se llevaban a cabo desde el Estado en yeso y se reproducían como una fábrica (cuyos moldes probablemente hoy estén desaparecidos), para familiarizar su figura a partir de las escuelas primarias y secundarias¹ o para señalar los ayuntamientos (*câmaras municipais*). Segunda, los bustos de monarcas y figuras nacionales cuyas esculturas se creaban con motivo de centenarios o conmemoraciones que buscaban construir los viejos héroes y nuevos líderes, creados para ornamentar espacios políticos como el Congreso. Tercera, los monumentos

¹ La Escuela Normal de Évora fue inaugurada el día del aniversario de la reina Maria Pia (16-X-1884), cuyo acto fue presidido por su retrato y «aos lados os bustos do rei [Don Luis] e de D. Pedro V», PEREIRA, Gabriel – Escóla normal. *O Manuelinho d'Évora*. Nº 196 (21-10-1884), p. 1.

únicos diseñados para ser situados en lugares estratégicos del espacio público con actos destinados a conmemorarlos: reyes y héroes. Cuarta, ya desde el espacio puramente privado, algunas colecciones de bustos reales como por ejemplo la del marqués de Fronteira². Tales esculturas actuarían como fuerzas centrípetas fortaleciendo la idea de nación unida a la monarquía.

Pero al mismo tiempo, existieron bustos que a mi juicio actuaron como fuerzas centrífugas del poder, representando a los hombres que efectuaban el bien público y a los intelectuales defensores de las nuevas ideas equitativas que iban a desembocar en la República. Considero que su papel se puede aglutinar en otros tres bloques, en una escala que avanza desde lo privado hasta lo público. Primero, los bustos de intelectuales encargados por colecciones particulares, presentes en palacios de la nueva burguesía. Segundo, los bustos de intelectuales y políticos que adquirirían las asociaciones pudientes, como por ejemplo la Sociedad Harmonia Eborensis o el Grémio Literário de Lisboa, que podían mostrar intelectuales como Alexandre Herculano o Almeida Garrett. Tercero, y más importante, los bustos erigidos por suscripción popular con el objetivo de conmemorar figuras promotoras del bien común o de quienes ayudaron a implantar el Liberalismo Constitucional luchando o en la política. Poniendo estas fuerzas en relación con las mencionadas teorías aplicadas al terreno musical por (Silva, 2016) o al campo político (Moreno Luzón y Almeida, 2018) considero que el grupo de fuerzas centrípetas (los bustos de monarcas y esculturas de héroes) jugaron un débil papel nacionalizador que abrió el paso a la llegada de la república, con sus defensores en la práctica, quienes configurarían las fuerzas centrífugas (intelectuales del Liberalismo y bienhechores de la ciudad).

MUJER Y PODER A TRAVÉS DE LA ESCULTURA, UN REFLEJO DEL SISTEMA PATRIARCAL

Entre 1834 y 1910 dominó la visión masculina del poder patriarcal en todos los bustos y esculturas mencionados, fuesen relativos a fuerzas centrífugas (ligadas al poder monárquico) o centrípetas (asociadas a la defensa de la *res publica*). Analizando las esculturas de ese periodo se pone de manifiesto cómo la mujer naturalista figurativa es escasamente representada: apenas en caso de que detente el poder, como la reina dona Maria, la reina consorte Estefanía Hohenzollern-Simaringen o las mujeres nobles, en consonancia con los valores de la estratificación social de la época. Incluso perteneciendo a los grupos privilegiados, no siempre se encarnaba de modo identificable el físico de esas mujeres, representadas más bien como musas, aunque siempre hubo notables excepciones que consiguiesen este triunfo. Pero lo más común es la aparición idealizada de la mujer, en figuras alegóricas de la belleza, el despertar del intelecto, la victoria, o directamente encarnaciones historicistas de un pasado evasivamente soñador, desde la Atenea hasta la «Liberalitas Iulia» que representa a Évora postrada ante el benemérito de la ciudad, Francisco Barahona, en 1908.

Tal representación femenina idealizada estaba proyectando sin duda la concepción de la cosmogonía burguesa patriarcal predominante. Según la cual se consideraba al hombre cabeza de familia, intelectual, y principal encargado del poder en la esfera pública, mientras que la mujer se responsabilizaba del ámbito privado. La imagen femenina buscaba ser el espejo del orden interno de su propia familia (Zozaya-Montes, 2014), y encarnar virtudes de perfección como la belleza, discreción o todo tipo de cualidades que pudieran atribuirse, en definitiva, al modelo de la virgen María que las acababa convirtiendo en el ángel del hogar (Ariés, 1989). Incluso algunas de las representaciones encarnan a madres o hijas, enfatizando más el rol que tenían destinado en la sociedad. Esa manifestación ideal de la escultura contaba con el beneplácito de la mayoría de la sociedad conservadora y se corresponde con la visión que dominó el sistema monárquico constitucional europeo durante el siglo XIX: desde el perfil de la familia Biedermaier alemana, pasando por el modelo que se difundió desde la Inglaterra Victoriana, hasta la monarquía portuguesa o la española de los Borbones que lo reprodujeron sin cuestionar.

² Fotografiadas en este caso en 1911 por Joshua Benoliel. Archivo Municipal de Lisboa (AML): PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001563; PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001565; PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001567; PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001569.

CREAR ESTATUAS LUSAS: DE LA RELIGIÓN Y EL REY A LA MERITOCRACIA

En el ámbito de las esculturas del siglo XIX, a mi juicio, Portugal siguió tímidamente el perfil europeo de la época³ y se enmarca en parte en el modelo que podríamos denominar de los países católicos. Es decir, en la etapa de salida del Antiguo Régimen cuenta, por un lado, con las representaciones de santos y dioses, y, por otro lado, con esculturas de monarcas principalmente⁴.

Hasta 1820 en Portugal, es posible que las únicas esculturas representantes del poder político y social situadas en el espacio público fuesen las de los reyes y dioses, como Neptuno o alegorías equivalentes inspiradas en el mundo romano⁵. Desde entonces se propulsaron también las de los héroes y muertos ilustres, pero no siempre concretadas con éxito. Durante el periodo de vigencia del Liberalismo político constitucional monárquico, las esculturas de reyes estarían unidas del sentido del poder religioso que concebía que en última instancia su potestad venía de Dios. Esto se relacionaba plenamente con el Estado religioso católico aceptado en la Constitución, en materia educativa y otros ramos, cuyo vínculo sería roto por la llegada de la República, cuando asumió la naturaleza laica del poder político luso (Catroga, 2018, p. 149).

A partir del establecimiento continuado del Liberalismo Constitucional en Portugal desde 1834, las esculturas pasaron a ser una de las manifestaciones importantes para la autoridad en el espacio público, como puede sonsacarse de las reales órdenes y mandatos que ordenaron crear nuevos monumentos. Aplicando las teorías de Jürgen Habermas (1991), podemos decir que se integraron entre los medidores del nuevo baremo político, contribuyendo a aumentar el poder de manera material y simbólica. Esa manifestación de potestad a través de las esculturas iba a comenzar a diversificarse en dos ramos: el campo de los reyes que ya existían y el de las esculturas de los intelectuales que comenzaban a regir los destinos de la esfera pública política.

EL PRIMER LIBERALISMO REVOLUCIONARIO QUIERE CONMEMORAR A LOS HÉROES

Siguiendo los ecos de la revolución de 1820, comandada en España por el general Rafael de Riego en Cabezas de San Juan reclamando la Constitución de Cádiz de 1812, el movimiento liberal tuvo su eco en Portugal. Tras el triunfo constitucional, las Cortes Generales y Extraordinarias de la Nación Portuguesa decidieron conmemorarlo en agosto de 1821, acordando erigir en la plaza del Rocio de su capital Lisboa:

um monumento em perpétua memória dos Gloriosos feitos de 24 de agosto, 15 de setembro e 1 de outubro de 1820, tendo para isso aprovado, com algumas alterações nos emblemas, o desenho oferecido por Domingos António de Sequeira, ordenando que, ouvido o referido Autor como encarregado da direção da Obra, se tomassem as disposições necessárias, para que no próximo futuro 15 de Setembro se lançasse a primeira pedra de tão digno Monumento, com aquela pompa e solenidade que era própria de uma festividade nacional⁶.

Después, en octubre de 1821, el rey pedía en el Palacio Queluz que se remitiese un auto describiendo el ceremonial de fiesta nacional que fue practicado en la plaza del Rocio de Lisboa en aquel acto de “lanzar la primera piedra de la fundación del monumento que en ella se va a erigir”, a fin de mandar guardar una copia en el Ar-

³ Con esta afirmación se salía deliberadamente de las interesantes polémicas encabezadas por José Augusto França que compendia de modo magnífico SANTOS, Mariana Pinto dos – O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência. *Práticas da História: Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*. Nº 1 (2015), p. 61-88.

⁴ En este sentido, cabe citar la «Estatueta que representa ao rei Dom João VI». Fundação Ricardo Espírito Santo. Podemos citar desde el busto de Afonso Henriques que remonta a la tradición del siglo XII. AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/EDP/001761.

⁵ Como la representación alegórica del Duero en la Avenida da Liberdade (AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ACU/002482). Del siglo XVIII, la escultura del Rey D. José I en la Plaza del Comercio cumplía con todos los requisitos de la estética barroca, con el rey a caballo con su armadura, cetro y penacho, a sus pies las trompetas de la fama y alegorías de su fuerza como pisar a la serpiente con el caballo. Escultura de Joaquim Machado de Castro. Fundação em bronze do Tenente-General Bartolomeu da Costa. AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/SER/003349 (fotografía de 1959).

⁶ AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/EDP/002329. «Auto celebrando as cerimónias do monumento projetado para o Rossio aos factos consagrados da Revolução de 1820», f. 1. Transcripción de la autora, adaptada a la nueva norma ortográfica portuguesa, como todos los textos, donde se ha señalado en itálico alguna palabra si ya no existiera.

quivo Nacional da Torre do Tombo⁷. Así daba inicio el proceso de intentar vincular simbólicamente el sistema constitucional monárquico con la celebración de la fiesta nacional, asociada directamente a un monumento cuya primera piedra fue inaugurada con toda pompa y circunstancia. Aunque nunca se completase dicho monumento conmemorativo, ya al concebirlo se sentaban las bases que unían el desarrollo urbano con las conmemoraciones liberales, como apuntan para el caso español Lacarra y Giménez (2003).

Precisamente, en el caso español, Carlos Reyero (1999) ha considerado que el Liberalismo político marcó el inicio de una edad de oro de la estatuaría pública en España. Es muy posible que en Portugal estemos ante un fenómeno similar, que comenzaba a establecer los fundamentos de la construcción simbólica del nuevo sistema del Liberalismo Constitucional. El Estado iba a utilizar nuevos lenguajes para la representación simbólica del poder, como dar nuevos nombres a las calles que modernizaban la morfología urbana o erigir en los espacios públicos monumentos a los reyes y héroes que lucharon por las libertades, celebrados con sus debidos festejos. Uno de los grandes exponentes sería el panteón nacional, cuyo decreto fundacional de septiembre de 1836 volvía a unirse al proyecto constitucional del Liberalismo, “destinado a recibir las cenizas de los Grandes Hombres”, muertos antes o después de la fecha nodal “del 24 de agosto de 1821”, cuyas honras serían decididas por el cuerpo legislativo (Legislação Régia, 1837, p. 24-25).

LAS ESCULTURAS DE MARIA II, REINA Y MADRE, COMO HIJA DE DON PEDRO IV

El poder monárquico del siglo XIX de Portugal lo detentó la Casa de los Bragança Sajonia-Coburgo e Gotha, que se comportó a mi juicio de modo similar a sus parientes europeos. Comenzaron aquel proceso de exaltar la memoria simbólica de los héroes que legitimaban el nuevo poder constitucional con aquella intentona de monumento *vinista*, y continuaron por las esculturas en las plazas públicas; aunque este segundo paso de esculpir a los monarcas más allá de su palacio fue más lento, tal vez por contar con una reina. Es decir, en los inicios, las esculturas dedicadas a mujeres concretas apenas entraron inicialmente en la arena pública lusa (más allá de los jardines de palacio), y principalmente representaban alegrías⁸.

En el periodo al que concierne este estudio, desde 1835 cuando empezó a gobernar de forma continuada la reina dona Maria II, la vinculación entre escultura pública y representación del poder probablemente aún no era un bastión esencial en Portugal. Esto pudo venir determinado, primero, por la condición atribuida a la mujer que ya señalamos anteriormente, y segundo, por la denominada “doble vida” de las mujeres en una época en que se consideraba que cuando una mujer era madre tenía que dejar de trabajar y, en caso de que lo hiciera, no debía de ser en la esfera pública. El factor del género iba a granjear muchos enemigos contra la legitimidad de las reinas de la Península Ibérica, las monarcas coevas Isabel II de España (Burdial, 2004)⁹ y María II de Portugal. Si bien podemos plantear la posibilidad de que se debiese a esa cuestión de género la reticencia de representar a dona María II en la escultórica pública, podemos considerar la influencia de otros factores.

En segundo lugar, pudo tener otro motivo ligado al gusto artístico. Durante el reinado de dona Maria II estaba plenamente vigente el viejo debate entre la supremacía de la pintura sobre la escultura, y al contrario. Tal vez por ello, contamos con las representaciones más clásicas del poder realizadas mediante el dibujo, que son mucho más abundantes. Lo mismo sucedió en España hasta 1860, donde primó el criterio de que la pintura con sus colores era mucho más atractiva para el gran público, que tendía a mirar con indiferencia las estatuas,

⁷ *Ibidem*.

⁸ En 1794 se erigió la escultura a dona Maria I, representada como reina caritativa (su pedestal dice: «Maria I Portugaliae Regina Pia Felix Augusta») en mármol de Carrara, realizado por João José de Aguiar. Además de ser anterior al periodo estudiado, no la contamos entre la escultura pública urbana porque estuvo situada inicialmente en el Palacio de Belém y desde 1939 en el Palacio de Queluz (Nº Invº PNQ 3232). Se rodea de esculturas femeninas que representan los continentes: Europa, Asia, África y América. En este jardín de Queluz hay otras representaciones femeninas como la alegoría de la escultura (Nº Invº PNQ 3122) o la arquitectura (Nº Invº PNQ 3121).

⁹ Entre los problemas de reconocer la legitimidad, el mayor fue el que provocó el enfrentamiento del poder de sus tíos que reclamaban la sucesión a la corona y querían establecer el sistema absoluto, que provocaron las guerras carlistas y miguelistas.

consideradas más elitistas y eruditas (Reyero, 2001, p. 135-136). Tales criterios posiblemente puedan aplicarse a Portugal. Esto explicaría el hecho de que la reina lusa retratase su imagen a menudo vinculada a los símbolos constitucionales en numerosos retratos publicados en libros, cuadros¹⁰, grabados o artefactos como cajas de rape, donde llegaba a figurar portando la constitución¹¹. En ese sentido es indicador el retrato donde Maria II sujetaba con su mano izquierda el cetro sobre el libro azul que anunciaba ser la Carta Constitucional, que serviría para ornamentar el Congreso de los Diputados, realizado por Ferdinand Krunholtz en 1844, y luego copiado por otros autores. Además de la corona y el escudo de armas de Portugal que la señalan como monarca, cuenta con la imagen de un busto¹². Pero no es el propio. Es la efigie de su padre Pedro IV, datada de 1826, como dicha Carta Constitucional emitida por él, que en definitiva remitía al poder omnímodo, pues mientras fuese vigente, «el rey lo era por la gracia de Dios, mientras que el parlamento funcionaba como uno de los asientos de la soberanía nacional» (Catroga, 2018, p. 133). Este cuadro probablemente aporte más información indirecta que ayude a esclarecer por qué dona Maria II no fue representada en escultura, aquí y en otros espacios, donde su padre sí lo era. Siguiendo las claves de la semiótica del espacio, según la cual las relaciones espaciales de los objetos constituyen signos y emiten mensajes de comunicación (Gaines, 2006), podemos interpretar que la presencia del rey padre a través de su busto estaba legitimando a Maria II como su directa sucesora en el nuevo poder del Liberalismo político, al igual que en otras representaciones donde la llevaba de la mano por la senda constitucional (Figura 1).

Pasando ya a la representación de la reina en los espacios del poder, hemos de referirnos inicialmente a los concebidos para palacio, restringidos por tanto a un ámbito privado elitista. Cuenta con su busto siendo infanta, realizado en 1829 por Turnerelli, con vestido de ceremonia y la placa de las principales cinco órdenes de Portugal y Brasil¹³. Entre 1834 y 1851 se realizaron otros dos bustos de dona Maria II para ser destinados al Congreso de los Diputados, con la debida identificación del nombre o el escudo luso en la peana¹⁴. Plasman una reina cuyas esculturas se vinculan directamente a ese ámbito cerrado que predominó en la política hasta 1850, que se movía entre palacio y un Congreso que realmente era un recinto privado y nepotista de la actuación caciquil (Fernandes, 2018, p. 101-108). Indirectamente, podría estar reflejando el hecho de que las masas no pudieran votar entonces (no existía sufragio universal), y por lo tanto, sólo se considerase relevante difundir esas imágenes de representación del poder real en los espacios donde decidían las leyes del Liberalismo.

Donde encontramos más vinculación política y con la patria es en la escultura realizada para cubrir las paredes de los espacios de la soberanía nacional. Se trata del conjunto que ornamenta una puerta de la Cámara de los Pares que luego sería del Senado, con el busto regio de dona Maria II realizado por Calmels en estilo neoclásico en 1867. Su cabeza en alto relieve aparece rodeada de dos esculturas alegóricas de la sabiduría (como reina educadora) y la maternidad (como “la buena madre”, rol imperante para las mujeres en su época, dando ejemplo en la esfera pública)¹⁵. Es interesante recalcar que, para la puerta de enfrente de la misma Cámara de los Pares, fue realizada una composición idéntica que retrata a su padre Pedro IV, pero en este caso con alegorías de la Carta

¹⁰ Así, el retrato de John Simpson que se encuentra en el Museu Nacional dos Carros (Nº Invº HD 0028); el anónimo del Palacio Nacional de Mafra de 1834 (Nº Invº PNM 2102), el óleo de la reina niña atribuido a Sir Thomas Lawrence (1828-1829), el retrato realizado por Ferdinand Krumholz del Palacio Nacional de Ajuda [en adelante: PNA] (Nº Invº 4196).

¹¹ Atribuido a José João Almeida Santos, se encuentra en el PNA (Nº Invº 46 MIN MNSR). Sobre la proliferación de retratos vinculados a los símbolos constitucionales: FERREIRA JÚNIOR, Maurício V. – A Anatomia de uma exposição: “Dona Maria da Glória: princesa nos trópicos, rainha na Europa”: Museu Imperial (Brasil, 2019-2020). SOARES, Clara Moura; MALTA, Marize – *D. Maria II, princesa do Brasil, rainha de Portugal*. Lisboa: ARTIS, 2019. p. 26.

¹² Óleo sobre tela de José Balaca Carrión, realizado entre 1845-1849 (copia del retrato de Ferdinand Krunholtz de 1844), Museu da Assembleia da República [en adelante: MAR], (Nº Invº MAR 1704). PORTUGAL. Museu da Assembleia da República – *Ficha de inventário: retrato de D. Maria II* [En línea]. Disponible en Internet: <http://museu.parlamento.pt/MatrizWebAR/DetalhesObra?id=2631&tipo=OBJ>.

¹³ Realizada por Peter Turnerelli (1774-1839) cuando ella tenía 10 años, estaría en Palacio y después iría al exilio con don Manuel II. Palacio Nacional de Mafra (Nº Invº PNM 7502). PORTUGAL. Direção Geral do Património Cultural – *Ficha de inventário: busto de D. Maria II* [En línea] Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2010. Disponible en Internet: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=994530&EntSep=3#gotoPosition>.

¹⁴ El busto realizado entre 1834 y 1840 tiene en el pie del busto las iniciales “D.M.II” (Nº Invº MAR 57), y el datado entre 1840 y 1851 tiene el escudo de armas de Portugal en la peana (Nº Invº MAR 58). Ambas son de autor desconocido. PORTUGAL. Museu da Assembleia da República – *Ficha de inventário: D. Maria II* [En línea] Lisboa: Assembleia da República, 2019. Disponible en Internet: <http://museu.parlamento.pt/MatrizWebAR/DetalhesObra?id=132&tipo=OBJ>.

¹⁵ Realizado por Celestine Anatole Calmels en mármol de carrara en el siglo XX (Nº Invº MAR 2061). Al respecto: PORTUGAL. Museu da Assembleia da República – *Ficha de inventário: busto régio de D. Maria II* [En línea] Lisboa: Assembleia da República, 2019. Disponible en Internet: <http://museu.parlamento.pt/MatrizWebAR/DetalhesObra?id=6525&tipo=OBJ>.



Figura 1 «S.M.I. O Senhor D. Pedro Restituindo sua Augusta filha a Senhora D. Maria Segunda, e a Carta Constitucional aos portugueses», Nicolas E. Maurin, Porto, 1832. Arquivo Municipal de Lisboa (AML), reproducción fotográfica de José Artur Bárcia, PT/AMLSB/CMLSB/PCSP/004/BAR/000787.

Constitucional de 1826, el poder político electivo con la palabra «escrutinio» y alusiones a la patria propias de 1860: «Deus/ Direitos/ Patria/ Deveres»¹⁶. Podemos interpretar el conjunto atendiendo a las claves de la semiótica del espacio, otra vez (Gaines, 2006). De este modo, el hecho de que las esculturas de Pedro IV se encuentren junto a las de su hija Maria II, representan de nuevo la necesidad de reafirmar por el linaje masculino la legitimidad de la reina en el sistema del Liberalismo Constitucional, representado en dichas esculturas sólo por los ornamentos de su padre.

Así, durante esa etapa del Liberalismo en que reinó y vivió dona Maria II (1819-1853), podemos afirmar que no fueron las esculturas las encargadas de difundir la representación de su poder más allá de las puertas de palacio o el Congreso de los Diputados¹⁷. Al igual en el caso de Maria I (1734-1816), tales representaciones habían estado restringidas a dichas áreas de poder. Parece que el intento de conquistar la toponimia sólo avanzó desde 1860,

¹⁶ Nº Inv^o MAR 2060. Al respecto: PORTUGAL. Museu da Assembleia da República – *Ficha de Inventário: busto régio de D. Pedro IV* [En línea]. Lisboa: Assembleia da República, 2019. Disponible en Internet: <http://museu.parlamento.pt/MatrizWebAR/DetalhesObra?id=6524&tipo=OBJ>.

¹⁷ La escultura pública vinculada a esta reina entronca más con la representación de las virtudes femeninas y las alegorías, como la que encarna la naturaleza de los continentes, con la figura con un tocado de vegetación que reproduce América, como uno de los continentes que rodean la escultura de dona Maria I referido en la nota 22, y que actualmente integra el “monumento a Dona Maria, em Queluz” (s/d). AML, PT/AMLSB/CMLSB/PCSP/004/PAG/000127.



Figura 2 Monumento a don Pedro IV y el teatro de dona Maria II, ambos en la Praça don Pedro IV, negativo de gelatina y plata en nitrato de celulosa, Eduardo Alexandre Cunha, [ant. 1919]. AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ACU/002603.

respondiendo al cambio urbanístico de Lisboa y de las fuerzas vivas de la ciudad, que proponían mover los monumentos conforme aconsejasen los centenarios (Sousa, 1950, p. 52-53)¹⁸.

Hasta entonces, la difusión de la figura monárquica en el espacio público pareció nutrirse más bien de edificios, siendo el mayor ejemplo el teatro dedicado a dona Maria II, que fue inaugurado en 1846, por el 27 cumpleaños de la reina. Era el fruto de la idea de crear desde 1836 un teatro nacional, encargada por Passos Manuel al escritor Almeida Garrett (cuyo nombre tomaría en la República), cuya ejecución se encargaría al arquitecto Fortunato Lodi. Conforme a los principios difundidos en la Europa de la época, entre los objetivos del teatro estaba el de civilizar y nacionalizar, pues pronto el Estado se dio cuenta de su potencial papel, promoviendo una línea de piezas, tramas y personajes representantes del espíritu oficial (Zozaya-Montes, 2014, p. 22), que iba a utilizar como instrumento nacionalizador toda la Europa coeva.

La plaza donde se ubicaba dicho teatro, denominada desde 1836 «praça de dom Pedro» iba a ser escenario de otro refuerzo simbólico del poder constitucional. En un juego de afiliación familiar regia, y ya con objetivo claramente nacionalizador, podemos interpretar la escultura de don Pedro IV que se inauguró en 1870 en la plaza dedicada al monarca en Lisboa (Figura 2). Las claves de la semiótica del espacio nos orientan de nuevo sobre el sentido hereditario patriarcal que vinculaba a las estatuas con el origen emanador del poder. Siguiendo el mismo código de legitimación simbólica del poder que en otras obras ya mencionadas – el retrato de Krunholtz de 1844

¹⁸ Con respecto a la escultura de Maria I y las alegorías que la rodeaban, Cordeiro de Sousa, *Op. Cit.*, p.52, narra el tránsito de las «quatro figuras alegóricas da Europa, África, Ásia, e América, com seus plintos», que fueron llevadas de Palacio al Museo do Carmo y: «Em 1858, por ocasião dos festejos do casamento do Rei D. Pedro V, essas quatro figuras foram aproveitadas para ornamentar um monumento improvisado no Rossio». Si bien «Entre 1872 e 1875, Margiochi então vereador da Câmara, insiste pela colocação do monumento no Passeio da Estrela», e «em 1896, a Câmara pede ao Ministério das Obras Públicas a cedência das estátuas que representam as 4 partes do Mundo, para as colocar na Avenida da Liberdade», ante lo cual los arqueólogos sugirieron que fuese llevado el monumento completo, o que preferiblemente fuera erguido «íntegro na Estrela, ou em qualquer parte que recordasse a influência da Rainha. Se queria ornamentar a Avenida, encomendasse a escultores nacionais os bustos de portugueses notáveis; mas tirar as estátuas do Carmo, isso não!». Fueron después para la Avenida: «na colocação provisória das pobres estátuas para embelezamento da Avenida, agora que iam celebrar-se as comemorações do Centenário da Índia», y en 1939 decidían enviarlas al jardín del Palacio de Queluz, donde hoy permanecen.



Figura 3 Monumento a Luís de Camões, situado en la plaza homónima de Lisboa, prueba en albumina, autor desconocido, [c. 1880].
AML, PT/AMLSB/POR/080568.

o en las esculturas del Congreso de 1867 –, se erigió junto al teatro de su hija dona Maria, reafirmando su descendencia en el poder constitucional.

Podemos afirmar que este proceso tuvo lugar cuando en el espacio público marcado por el Teatro D. Maria II (representante de la cultura, acorde con los roles atribuidos a la mujer en el siglo XIX) se colocaba la estatua de su predecesor Pedro IV. En este caso, un poder patriarcal que necesitaba legitimar constantemente el reconocimiento de la sucesión femenina, y más con los problemas derivados de las guerras con don Miguel que, al igual que en España con las guerras carlistas, siempre suponían una amenaza para el poder liberal. Refuerza más la idea de que su objetivo era anclar y fortalecer el poder monárquico el hecho de que el monarca había fallecido en 1834, y esta escultura pública sólo fue inaugurada en 1870, con el objetivo de conmemorar el 44 aniversario de la Carta Constitucional. Representa al rey vestido de general, con los 16 escudos de las principales ciudades portuguesas, y con cuatro alegorías femeninas en la base, indicando la fuerza, moderación, justicia y prudencia¹⁹. En el pedestal escribían: «a D. Pedro IV/ Os portugueses/ 1870». Tal vez no, no es el pueblo portugués el artífice de la idea de levantar una estatua al monarca, siendo más bien atribuible a los objetivos políticos de nacionalización propios de la época, que se iban a proyectar en forma de esculturas públicas. Otra que lo fomentó fue la escultura ecuestre “a la memoria de su majestad imperial el señor Dom Pedro IV”, que fue promovida en 1866 exenta de tasas en Oporto (Legislação Régia, 1867, p. 213).

¹⁹ Sobre este monumento, véanse los blogs: *Lisboa de antigamente: monumento a dom Pedro IV* [En línea]. [Consult. 19/03/2017]. Disponible en Internet: <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2017/03/monumento-dom-pedro-iv.html>; *Paixão por lisboa : estátua de dom Pedro IV* [En línea]. [Consult. 07/05/2017]. Disponible en Internet: <https://paixaoporlisboa.blogs.sapo.pt/estatua-de-dom-pedro-iv-104302>. PESSOA, Fernando – *Lisboa: lo que el turista debe ver*. Lisboa: Endimion, 1998. p. 22.



Figura 4 Estructura realizada en la plaza del Comercio por las fiestas del tricentenario de la muerte de Camões, en 1880, dibujo del natural por Enrique Casanova, grabado por Alberto. *O Occidente*. (1980c) [Em linha]. N.º 61 (01-07-1880), p. 112. Disponível na Internet: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N61/N61_item1/index.html

1880. BUSTOS QUE REFLEJAN LAS GRANDEZAS DE PORTUGAL, ENTRE HÉROES Y MÉRITOS

En 1880 la escultura conmemorativa pública gozaba de un momento álgido en España (Reyero, 1999), y consideramos que en Portugal tuvo lugar un fenómeno parecido. A mi juicio, la década de 1880 supuso el inicio del apogeo de la representación de los nuevos poderes lusos que iba a culminar en 1910. Por un lado, desde la década de 1880 se divulgaron profusamente los bustos de los monarcas en yeso bronceado en los espacios oficiales y escuelas, difundiendo la imagen pública idealizada con sus condecoraciones y cadenas, esculturas destinadas igualmente para los centros de representación del poder político. Pero surgieron con fuerza dos nuevos poderes entre las nuevas esculturas, reflejando a los hombres de mérito y los héroes patrios.

En primer lugar, desde 1880 se comenzaron a realizar en Portugal numerosos bustos de las personas que habían ascendido por su mérito, desde los intelectuales de la pluma y el periódico, hasta quienes destacasen en las artes, como los pintores, actores o actrices. Entre ellos, algunos incluso promovidos desde la propia Corona para estar en espacios simbólicos que reflejasen el triunfo de las artes²⁰. En esa línea, podemos contar en Lisboa los bustos del pintor Carlos Reis, de Simões de Almeida, o la actriz Emília das Neves; o en Évora el busto de Giuseppe Cinatti,

²⁰ Así, el busto de la actriz Emília das Neves, esculpido en 1888 por Antonio Manuel Soares dos Reis «o busto em mármore que foi encomendado a Soares dos Reis em 1885 para o átrio do Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa). Transferido do Museu Nacional de Arte Antiga para o Museu Nacional de Soares dos Reis em 1946». PORTUGAL. Direção Geral do Património Cultural – *Ficha de inventário: Busto da atriz Emília das Neves* [En línea]. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2010. Disponible en Internet: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=309367>.



Figura 5 Escultura de don Pedro IV en el III centenario de la muerte de Camões, plaza don Pedro IV o del Rossio, Lisboa, dibujo del natural por Enrique Casanova, grabado por José Severini.

O Occidente. (1980c) [Em linha]. N.º 61 (01-07-1880), p. 113. Disponível na Internet: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N61/N61_item1/index.html

artista que trabajó por transformar el espacio público para el bien común, por lo que su Câmara Municipal le homenajeó con un busto en el jardín. Ese tipo de esculturas pudieron contribuir a generar simbólicamente fuerzas centrífugas al poder oficial. Imágenes que hacían entender visualmente a la población que los cimientos del gobierno podían vincularse al bien general, al buen funcionamiento de la esfera pública y a las lógicas de gobierno que pensasen en glorificar a sus ciudadanos. En definitiva, esos bustos engrandecían a través del arte el proceso de cambio que encumbraba el valor de la razón y el mérito vinculados a la res pública, en vez de estar basados en un poder designado arbitrariamente por Dios en la monarquía hereditaria.

En segundo lugar, la década de 1880 supuso la consagración de las conmemoraciones en Portugal ligadas al fomento de la patria, a la creación de un sentido de la nación portuguesa mediante la obra escultórica. Se corresponde con la realización y colocación en espacios públicos de esculturas como la de Don Henrique el navegante en Oporto, Afonso de Albuquerque en Lisboa o el conjunto de Luís de Camões y Vasco da Gama en los «paços do concelho» de Évora. Para representar a tales personajes en la década de 1880 en Portugal se inspiraban en el historicismo en boga, vinculados al expansionismo del país, al catolicismo y al imperio, rescatando un pasado idealizado. En definitiva, se trataba de glorificar el mito de los héroes que engrandecieron la patria lusa a través de figuras destacadas, escogidas dependiendo de los conocimientos y preferencias de cada región. A mi juicio,

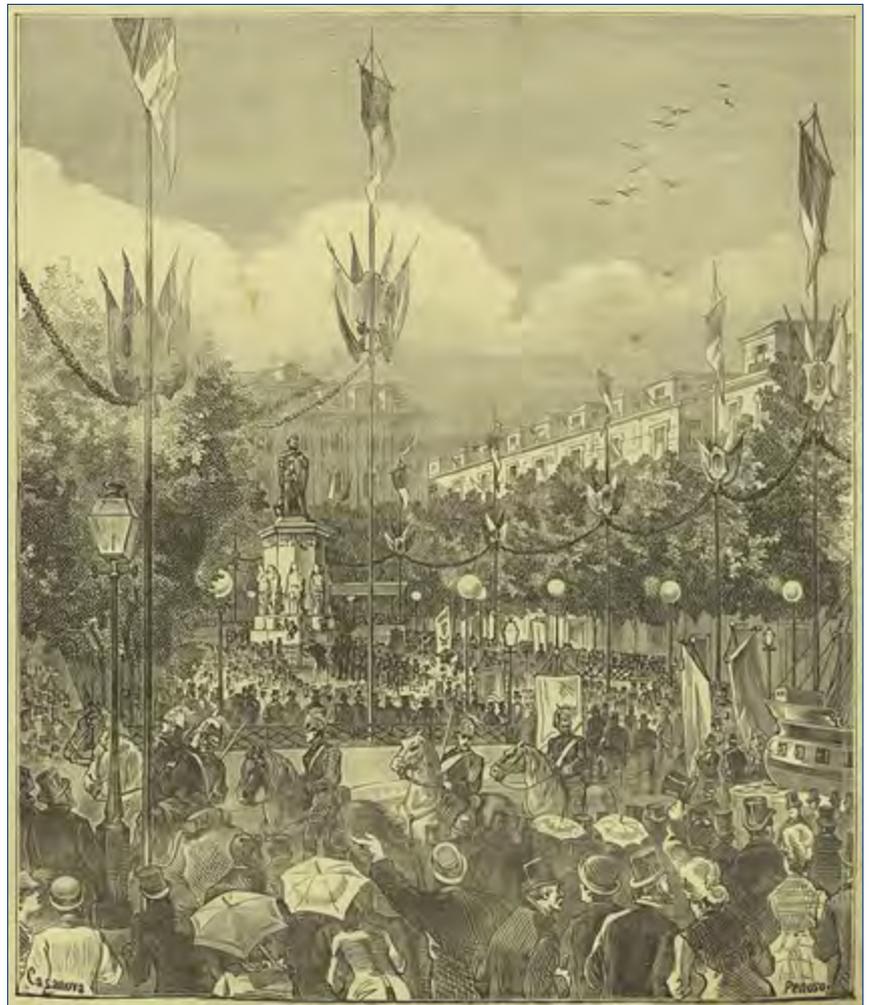


Figura 6 Escultura de Camões en el III centenario de la muerte de Camões, plaza Luís de Camões, Lisboa, dibujo de Enrique Casanova, grabado por Carlos Penoso. *O Occidente*. (1980c) [Em linha]. N.º 61 (01-07-1880), p. 109. Disponível na Internet: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N61/N61_item1/index.html

remitían siempre a estereotipos y procesos propios de la Europa de la época, contribuyendo a construir el Estado nación.

Es posible que en el Portugal del siglo XIX el proceso más importante en relación con el intento de fortalecer la idea de la patria se realizase mediante el vínculo historicista propio del romanticismo que mitificaba a los héroes de Portugal. El foco de atención principal fue Camões, como escritor de la obra magna de la literatura portuguesa *Os Lusíadas*. Este proceso monumental había comenzado ya desde los años 60. Concretamente, con la idea de honrar con una estatua la muerte de Luís de Camões, sugerida por el duque de Saldanha, quien luego sería presidente de la comisión para levantar el monumento, según fue sancionado por el poder legislativo en 1862. El proyecto era asumido por D. Luís como un tributo directo a su ilustre antepasado el rey don Manuel, no casualmente un año después de asumir el trono de Portugal. Su discurso establecía una relación directa con aquella generación que tanto glorificó la patria lusa, afirmando que con el monumento iba a:

honrar a memória do imortal cantor dos altos feitos portugueses, e das gloriosas navegações e descobrimentos em que para sempre se afamaram no mundo, perante a civilização, as potentes armadas do Senhor Rei D. Manuel, meu *inlyto* avô: manifestando por esta ocasião o jubilo que me causa satisfazer-se no meu reinado uma dívida que a nação tem há séculos em aberto, resgatada agora por uma subscrição espontânea dos meus leais e amados súbditos, em toda a monarquia e fora de ela: Tenho resolvido ir colocar por minhas reais mãos a pedra fundamental do monumento erigido ao immortalizado autor dos Lusíadas, na praça de Luís de Camões. E mando que este ato se faça com toda a solemnidade, para o que se observará o cerimonial constante do programa... (Legislação Régia, 1863, p. 37)

Aquel proyecto de cuño regio se concretó en el monumento de Luís de Camões inaugurado en 1867. La escultura realizada por Victor Bastos (Figura 3) supondría un fenómeno monumental axial para construir los símbolos de



Figura 7 Escultura del duque de Saldanha (inauguración del monumento en la plaza duque de Saldanha, de Lisboa, el 13 de febrero de 1909), Negativo de gelatina y plata en vidrio, Paulo Guedes, 1909-02-13. AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/PAG/000277.

la patria, que desde 1880 sería reproducida en otros lugares del país, probablemente al abrigo de la ley que prometía ayudar cualquier iniciativa que promoviese este tricentenario de su muerte (Legislação Régia, 1881). La escultura de Victor Bastos fue copiada en algunas ciudades de provincia como Évora en 1880 en forma de escultura efímera. Colocada sobre un pedestal, toda ella de cartón piedra, se deshizo tras una tromba de agua de junio. Además, el municipio encargó para las salas del concejo el busto de mármol de Camões junto con el de Vasco da Gama (Zozaya-Montes, 2019, p. 311)²¹. Otro de los bustos de Camões famosos en la época fue el realizado por el escultor Simões de Almeida (Sobrinho), destinado a engalanar el Real Gabinete Português de Leitura de Rio de Janeiro, en Brasil, cuya efigie también fue portada en revistas como *O Occidente*, que la consideraba una «manifestación exterior inspirada por un sentimiento cívico eminentemente nacional» (*O Occidente*, 1880a, p. 79).

Con más o menos durabilidad las diferentes provincias consiguieron celebrar el gran año de las conmemoraciones durante el reinado de don Luís, desde que el 10 de junio de 1880 pasase a ser considerado «de festa nacional e de grande gala» (Legislação Régia, 1881), con acciones multiplicadas por iniciativas de los notables y destacados intelectuales de la época como Teófilo Braga, João de Deus, Antero de Quental, Oliveira Martins o Ramalho Ortigão. El día 9 de julio se inauguró el Barrio Camões en Lisboa, y se montó un kiosco (o «coreto») en el jardín del Palacio del Conde de Redondo²². En Lisboa se organizaron todo tipo de festejos, y como era propio en la época se erigieron estructuras de arquitectura efímera, como el pabellón diseñado por José Luís Monteiro en la plaza del

²¹ No confundir con ninguna de las esculturas realizadas en el espacio público de Évora o de Portugal posteriores a 1911, que no son objeto de este estudio.

²² AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/BAR/000704.



Figura 8 El rey don Manuel lanzando la primera piedra del monumento a los «Heróis da Guerra Peninsular», en Oporto, negativo de gelatina y plata en vidrio, Joshua Benoliel, 1909. AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001024.

Comercio (Figura 4). Allí desfiló el cortejo oficial, presidido por «el rey y la reina y los altos cuerpos del Estado» para celebrar «tan patriótica solemnidad» (O Occidente, 1880b, p. 111)²³.

También hubo una gran procesión cívica donde desfilaron cargos militares, asociaciones y otras fuerzas vivas de la ciudad con sus carrozas conmemorativas, entre las que destacaba una carabela, una fortaleza, o cañones y conjuntos de esculturas, todas portando banderas, coronas de flores y el escudo de armas de Portugal. Cuando llegaron a la Praça Luiz de Camões “Foi um dos episodios mais commovedores da festa o acto solemne da passagem de todas as corporações em frente da estatua do grande épico” (O Occidente, 1880c, p. 113-114)²⁴. Con motivo de este acontecimiento se iluminó notoriamente el monumento a Don Pedro (Figura 5) y la plaza que lo albergaba, al igual que la de Camões (Figura 6), donde colocaron decoraciones colgantes.

Así, las esculturas públicas representantes del poder iban a rodearse de los símbolos patrios: banderines, estandartes y escudos de Portugal asimilaban a la monarquía liberal ese pasado glorioso, que se iluminaba por la noche con faroles y el estallido iluminado de los fuegos de artificio.

²³ Dibujo por Enrique Casanova. Grabado por Alberto. Copia en AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/MNV/001559. Sobre el festejo: *O Occidente*. Nº 61 (01-07-1880), p. 112.

²⁴ Dibujos de Enrique Casanova, grabados por José Severini y Alberto.



Figura 9 Monumento a los Restauradores, que conmemoraba la independencia portuguesa frente a España conseguida en 1668, Plaza de los Restauradores, Lisboa, negativo de gelatina y plata en vidrio, Joshua Benoliel, 1912-03-25. AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001452.

LA MULTIPLICACIÓN DE LAS ESCULTURAS DE OTROS PODERES

A la par que se multiplicaban tanto los héroes del pasado remoto en Portugal como los de sus monarcas, dos tipos de monumento iban a implantarse en el espacio público y pudieron actuar como fuerzas centrípetas. A mi juicio iban a difundir la idea de que, por un lado, las bases de la nación podían construirse luchando por los derechos mediante revoluciones y, por otro, que quienes debían ser loados eran los bienhechores sociales de la ciudadanía. El mensaje claro que enviaban estas estatuas presentaba a una nación con nuevos poderes, no hereditarios ni cedidos por Dios, y que se basaban claramente en el mérito y en la búsqueda del bien público.

En primer lugar, y a partir de iniciativas propuestas desde las Cortes generales, en Portugal se iban a honrar públicamente aquellas figuras que habían ayudado a la llegada del Liberalismo Constitucional. En esta línea se pueden mencionar varios monumentos.

Uno de los primeros y más fuertes defensores del Liberalismo Constitucional en su rama revolucionaria fue el duque de la Isla Terceira de las Azores, desde donde promovió diversos movimientos que ayudaron al triunfo del progresismo en Portugal. Como mariscal, encarnaba al hombre de acción militar que después conseguiría hacer reformas desde el Estado. Conmemorar su figura en 1877 con la «Estátua do Duque da Terceira»²⁵ encargada a

²⁵ AML, PT/AMLSB/POR/059553, Eduardo Portugal.



Figura 10 Monumento a los Restauradores, después del tiroteo que arrancó la corona del escudo de la ciudad de su ornamentación, negativo de gelatina y plata en vidrio, Joshua Benoliel, 1910-10. AML, PT/AMLSB/CMLSB/PCSP/004/JBN/000438.

José Simões de Almeida (Tio), significaba reconocer públicamente aquellos valores y métodos que le llevaron al poder. Algo similar sucedía con la realizada por el mismo artista y promovida por decreto de las Cortes en Aveiro, para el intelectual José Estevão Coelho de Magalhães, cuya fundición se hizo a costa del tesoro nacional en 1886 (Legislação Régia, 1887)²⁶. Aquel que ayudó al triunfo del Liberalismo Constitucional en Portugal iba a tener una escultura en su tierra natal.

Completamente unido al poder por sus acciones políticas, hemos de citar el caso de Rodrigo da Fonseca Magalhães. Inicialmente se difundió el modelo de su busto en bronce realizado en 1877 por Victor Bastos, cuya producción podemos encontrar en variados lugares que se considerasen defensores de la causa liberal regeneracionista, que iban desde el «Grémio Literário» de Lisboa hasta el Palacio del rico propietario José Barahona en Évora y que después iban a revertir para el bien público cuando se donase al municipio (Zozaya-Montes, 2019, p. 314)²⁷. Un paso más allá en la construcción del representante de la nación tendría lugar con el mariscal duque de Saldanha. En 1889 se había propuesto en las Cortes realizar un monumento público a aquel noble encumbrado por su acción en la esfera pública. En 1909 se inauguraba en Lisboa el monumento al duque de Saldanha, obra de Tomás Figueiredo Costa y pedestal de Ventura Terra, ornamentado con la victoria alada y el escudo de armas de

²⁶ Sobre José Simões de Almeida tío y sobrino es esencial la página ejemplar realizada por su descendiente Débora Passos Simões de Almeida. SIMÕES DE ALMEIDA, Passos Débora – *Os escultores Simões de Almeida, tio e sobrinho* [En línea]. Disponible en Internet: <https://simoesdealmeida.weebly.com/>.

²⁷ La colección de toda la pléyade de intelectuales se encuentra en el Museo Nacional Frei Manuel de Cenáculo.

Portugal, corrió con todas las honras estatales, desfile con himnos y banderas (Figura 7)²⁸. Fue ensalzado por la prensa como «héroe nacional» que «conquistó una corona para la hija de don Pedro», siendo el monumento la forma de saldar «la gran deuda de la nación» con él (O Occidente, 1909, p. 49-51).

En esta línea de enaltecer poderes estatales que no fuesen los monarcas, desde el 1900 surgió con fuerza la segunda tendencia mencionada, de conmemorar con estatuas públicas a los bienhechores de la ciudad, amigos del pueblo cuyas esculturas se costearon por toda la comunidad. Normalmente fueron propuestas por personajes influyentes en las cámaras municipales entre 1900 y 1910. Buscaban honrar a personas que favorecieron generosamente al municipio, o así lo considerasen las oligarquías que les habían conocido y apoyado en vida. Pudieron jugar tal papel diversos monumentos realizados desde el 1900, como el busto «al bienhechor Vizconde de Valmor» de Teixeira Lopes (1904)²⁹. Igualmente, el monumento realizado por el escultor Queirós Ribeiro al doutor Sousa Martins en el Campo «Mártires da Pátria» en Lisboa (Arroios), médico que regalaba el tratamiento a los pobres y no aceptaba su dinero (1904-1907). Por último, en el Alentejo, la escultura de Francisco Barahona, de Simões de Almeida (Sobrinho) le retrataba con su alegoría a los pies de la «Évora agradecida» (1905-1908).

EL REFUERZO DE LOS SÍMBOLOS REGIOS Y LA VANDALIZACIÓN DE LAS ESCULTURAS

Para terminar con esta relación de la estatuaria pública de la monarquía constitucional, hemos de mencionar dos monumentos que nos pueden hablar del fin simbólico de aquel sistema.

Por un lado, después del atentado que en febrero de 1908 acabó con las vidas del rey Carlos y de Luís Filipe, que tan retratados habían sido en los bustos difundidos por todas las ciudades, hemos de recordar escenas con las cuales se continuaba intentando construir los símbolos de la nación a través de la escultórica. Concretamente, cuando la Comisión Oficial Ejecutiva del Centenario de la Guerra daba el impulso definitivo al monumento a los Héroes de la Guerra Peninsular que recordaba la resistencia contra las invasiones francesas. La propuesta ya había partido del Ayuntamiento de Lisboa en 1908, cuyo modelo tuvo varios candidatos para realizar el monumento triunfal (Martins, 2020)³⁰. Se iniciaba respectivamente en Lisboa el 15 de septiembre de 1908 (en la actual Praça de Entrecampos), y en Oporto en Julio de 1909 (Praça de Mouzinho de Albuquerque). Si bien se conserva la instantánea del rey Don Manuel 1909 lanzando la primera piedra del «monumento aos heróis da Guerra Peninsular» (Figura 8), no se inaugurarían hasta 1933 y 1952 respectivamente³¹.

Por otro lado, otra de las antiguas glorias iba a variar el rumbo con el cual había sido creada. En abril de 1886 se inauguraba el «Monumento aos Restauradores» en la plaza homónima de Lisboa (Figura 9). Con obeliscos y victoria alada venía a celebrar la grandeza de esa nación vinculada al triunfo de la casa de Braganza desde el siglo XVII, espacio que iba a quedar como un símbolo para los festejos nacionales³². Este monumento a la monarquía no iba a salir indemne tras la llegada de la república, pues como decía la prensa, la Avenida da Liberdade fue «Teatro de la Revolución» (O Occidente, 1910, p. 229). El conocido fotógrafo Joshua Benoliel sería el encargado de hacer el reportaje con la corona arrancada del escudo de la ciudad a raíz de los tiroteos del 10 de octubre de 1910 (Figura 10)³³.

²⁸ AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/PAG/000277 y PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/PAG/000278. «Inauguração e cerimónia oficial na praça de Arroios, Lisboa» (13-II-1909). Estátua do duque de Saldanha por Tomás Figueiredo de Araújo Costa, e pedestal de Ventura Terra.

²⁹ En el pedestal: «Ao Benfeitor Visconde de Valmor (1837-1989)». AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/PAG/000132.

³⁰ Sobre el proyecto, el concurso y el modelo de Ventura Terra que no fue aprobado, véase Martins. AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/000399.

³¹ Compendian el tema estudiado por Alice Samara y Fernando Martins: MARTINS, Fernando; VAZ, Francisco Lourenço – Introdução. In MARTINS, Fernando; VAZ, Francisco – *O «saque de Évora» no contexto da Guerra Peninsular*. Évora: Colibri, 2010. p. 11-12.

³² AML, PT/AMLSB/PAS/000016; PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/001452, “A homenagem a Teófilo Braga, o cortejo junto do monumento aos Restauradores”.

³³ AML, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/000438, “O monumento aos Restauradores após o tiroteio que arrancou a coroa do escudo da cidade da sua ornamentação”, Joshua Benoliel, outubro de 1910.

La república iba a iniciar un nuevo rumbo en la estatuaria, cuyas puertas del nuevo sistema político habían ayudado a abrir a mi juicio todos aquellos personajes que lucharon por el Liberalismo Constitucional progresista y fueron ejemplo de trabajo por el bien común, representados en esculturas públicas de carne y hueso, a la medida de los nuevos ciudadanos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES IMPRESAS

Legislação Régia – *Collecção de Leis e outros documentos Officiaes, publicados desde 10 de Setembro até 31 de Setembro de 1836*. Lisboa: Impr. Nacional, 1837. Livro 1835-1836, 2º Sem.

Legislação Régia – *Collecção Official da Legislação Portuguesa de 1862*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1863.

Legislação Régia – *Collecção Official da Legislação Portuguesa de 1866*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867.

Legislação Régia – *Collecção Official da Legislação Portuguesa de 1880*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

Legislação Régia – *Collecção Official da Legislação Portuguesa de 1886 : Camara dos pares do reyno*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1887.

O Occidente (1880a) [En línea]. Nº 59 (10-06-1880). Suplemento. Disponible en internet: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N59s/N59s_item1/index.html.

O Occidente (1880b) [En línea]. Nº 60 (15-06-1880). Disponible en internet: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N60/N60_item1/index.html.

O Occidente (1880c) [En línea]. Nº 61 (01-07-1880). Disponible en internet: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N61/N61_item1/index.html.

O Occidente [En línea]. Nº 1087 (10-03-1909). Disponible en internet: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1909/N1087/N1087_item1/index.html.

O Occidente [En línea]. Nº 1144-1145 (20-10-1910). Disponible en internet: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1910/N1144_1145/N1144_1145_item1/index.html.

ESTUDIOS

AGULHON, Maurice – *Marianne au combat: l'imaginerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion, 1979.

ARIÉS, Philippe – *Histoire de la vie privée. De la révolution à la grande guerre*. Paris : Seuil, 1989.

BURDIEL, Isabel – *Isabel II: no se puede reinar inocentemente*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.

CATROGA, Fernando – The parliamentary model of the first portuguese republic. In MORENO LUZON, Javier; ALMEIDA, Pedro Tavares de, ed. – *The politics of representation: elections and parliamentarism in Portugal and Spain (1875-1926)*. Brighton: Sussex Academic Press, 2018. p. 124-156.

LEAL, Joana Esteves da Cunha – *Giuseppe Cinnatti (1808-1879): percurso e obra*. Lisboa: [s.n.], 1996. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

FERNANDES, Paulo Jorge – The political role and functioning of the Portuguese Parliament. In MORENO LUZON, Javier; ALMEIDA, Pedro Tavares de, ed. – *The politics of representation: elections and parliamentarism in Portugal and Spain (1875-1926)*. Brighton: Sussex Academic Press, 2018. p. 99-123.

GAINES, Elliot – Communication and the semiotics of space. *Journal of Creative Communications*. 1:2 (2006), p. 173-181.

GRENIER, Katherine Haldane; MUSHAL, Amanda R. – *Cultures of memory in the nineteenth century: consuming commemoration*. Glasgow: Palgrave Macmillan, 2020.

HABERMAS, Jürgen – *The structural transformation of the public sphere, an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge: MIT Press, 1991.

LACARRA, María Carmen; GIMÉNEZ, Cristina – *Historia y política através de la escultura pública (1820-1920)*. Zaragoza: CSIC-Instituto Fernando el Católico, 2003.

MARTINS, Nuno – *Projeto do arq. Ventura Terra para monumento triunfal aos heróis da Guerra Peninsular* [En línea]. Lisboa: Arquivo Municipal, 2020. Documento do mês: janeiro 2020. Disponible en Internet: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/varia/documento-do-mes/janeiro-2020/>.

MORENO LUZÓN, Javier; ALMEIDA, Pedro Tavares, ed. – *The politics of representation: elections and parliamentarism in Portugal and Spain (1875-1926)*. Brighton: Sussex Academic Press, 2018.

REYERO, Carlos – *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público (1820-1914)*. Madrid: Cátedra, 1999.

REYERO, Carlos – La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte (UAM)*. V. XII (2000), p. 131-141.

REYERO, Carlos – Monumentos españoles en caricatura, 1860-1920. *Laboratorio de Arte*. Nº 29 (2017), p. 589-602.

REYERO, Carlos – Paragone entre pintura y escultura del siglo XIX español. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte (UAM)*. V. XIII (2001), p. 133-141.

SILVA, João – *Entertaining Lisbon: music, theater and modern life in the late 19th century*. London: Oxford University Press, 2016.

SOUSA, J. M. Cordeiro de – O monumento da Rainha D. Maria I. *OLISSIPO: Boletim de Amigos do Grupo Lisboa*. Nº 34 (1950), p. 51-53.

ZOZAYA-MONTES, María – Ciudad burguesa acéfala : esculturas fuera del plano nacionalizador y bustos que encarnan asociados en los espacios de sociabilidad de Évora, 1800-1930. In RAMIREZ SANCHEZ, Manuel; RODRIGUEZ HERRERA, Gregorio, coord. – *Centros y periferias, confluencia, empoderamiento e innovación en humanidades*. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo, 2018. p. 151-174.

ZOZAYA-MONTES, María – Figuras falantes: esculturas do período Burguês em Évora (1850-1930). In SOLER, Mariana; VALENTE, Mariana; CANDEIAS, António – *Évora com ciência, percursos*. Évora: Universidade de Évora, 2019. p. 301-324.

ZOZAYA-MONTES, María – ¿Ocio amurallado? El paso de la sociabilidad local al mundo asociativo internacional: dos casos comparados: Évora-Madrid: 1789-1929. *Bidebarrieta*. 25 (2014), p. 7-33.

Submissão/submission: 14/07/2020

Aceitação/approval: 18/09/2020

María Zozaya-Montes, CIDEHUS – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades, Universidade de Évora, 7000- Évora, Portugal. mzozayam@uevora.pt. <https://orcid.org/0000-0003-0737-1843>

ZOZAYA-MONTES, María – ¿Las esculturas fueron un débil instrumento de nacionalización en Portugal? Revolución y monarquía en Lisboa y provincias (1820-1910). *Cadernos do Arquivo Municipal* [Em linha]. 2ª Série Nº 15 (janeiro-junho 2021), p. 87-107. Disponível na internet: <https://doi.org/10.48751/CAM-2021-1572>
