

EL MONUMENTO PÚBLICO VISTO POR EL HUMOR GRÁFICO

Moisés BAZÁN DE HUERTA

Resumen

El artículo propone la utilización del humor gráfico y la caricatura como una vía alternativa para el conocimiento del monumento público. La inmediatez y el carácter crítico de este medio ofrecen aspectos muy sugerentes y atractivos. A partir de ejemplos europeos y americanos, se analizan en primer lugar caricaturas de monumentos reales, señalando los diferentes recursos plásticos utilizados por los dibujantes. Tras ello se estudia cómo los humoristas revisan, frivolizan y cuestionan las diversas fases del monumento conmemorativo (presupuesto, jurado, inscripciones, inauguración, emplazamiento, conservación...). Por último, se recogen propuestas paradójicas e insólitas que contribuyen a renovar este tradicional género escultórico.

Palabras clave: Monumento, escultura, escultura pública, caricatura, humor gráfico.

Abstract

This article focuses on the use of graphic humour and caricature as an alternative way for the knowledge of public monuments. The immediacy and the critical character of this medium offer suggestive and attractive aspects. Through European and American examples, caricatures of real monuments are firstly analysed, pointing out the different plastic devices used by the artists. After that, the article studies how humorists review, trivialize and question the different stages of the commemorative monument (budget, jury, inscriptions, inauguration, placement, preservation...). Finally, the article includes paradoxical and unusual proposals which contribute to renew this traditional sculptural genre.

Keywords: Monument, sculpture, public sculpture, caricature, graphic humour.

El presente artículo surge de una ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Mémoire Sculptée de l'Europe et de ses aires d'influence. XVIIe-XXe siècles*, celebrado en Estrasburgo, en la sede del Consejo de Europa, en diciembre de 2001. El encuentro, coordinado por el historiador francés Gilbert Gardes, reunió a más de 60 especialistas¹ de muy diferentes naciones europeas y algunas americanas, con

¹ Desde España participaron también María del Mar Lozano Bartolozzi, María Socorro Salvador, Carlos Saguar, Violeta Montoliu y Pilar Ferrer.

propuestas agrupadas en mesas temáticas bajo los epígrafes: difusión de hombres y modelos; iconología, estilos y gusto; la muerte; el encargo público; regímenes políticos y crisis; identidades; la gloria, figuras emblemáticas y panteones; usos y rituales.

El intercambio resultó muy interesante y fructífero, pero tras cinco años sin publicarse las Actas, y sin perspectivas claras para ello, algunos participantes hemos optado por ir dando a conocer nuestras aportaciones. En la decisión ha influido también el deseo de difundir un tema que entonces y aún ahora resultaba novedoso, pues apenas cuenta con antecedentes que sigan este planteamiento: la utilización del humor como alternativa crítica para el estudio del arte².

Este es pues esencialmente el mismo trabajo, aunque aprovechando el tiempo transcurrido he actualizado algunas referencias e incorporado otras. En el título, el término *caricatura* utilizado originalmente se ha sustituido por el de *humor gráfico*, al entenderlo más adecuado para el ámbito español, aunque el tratamiento de ambos se concibe de forma muy abierta³.

* * *

Desde su nacimiento como manifestación artística, el monumento público ha ido generando sucesivas perspectivas de estudio; más allá de la oportunidad de cada iniciativa o los aspectos meramente formales, conceptos como urbanismo, percepción, escala, tipología, iconografía, fuentes de inspiración, contenido histórico, didactismo, relación con otras artes, etc., han ido enriqueciendo progresivamente nuestra percepción del tema. Podemos considerarlo un género en alza desde el punto de vista historiográfico, y el Coloquio que dio origen a este artículo así lo demuestra. Pero no siempre ha sido así. Si la comparamos con otras parcelas artísticas, la bibliografía sobre este tema resulta escasa e incompleta. Los estudios de conjunto con un planteamiento metodológico eficaz han sido durante mucho tiempo realmente escasos, y sólo en los últimos 20 o 30 años se ha procedido de forma sistemática a cubrir las posibilidades que ofrece este interesante campo.

Esa ausencia de una bibliografía específica nos obliga a utilizar frecuentemente la prensa de la época como una de las principales fuentes de información. Es un medio

² Tras una aproximación previa en esta revista: «Humorismo y caricatura en la escultura española de la primera mitad del siglo XX», *Norba-Arte*, tomo IX (1989), 1990, pp. 201-220, variantes más específicas sobre este tema han centrado mis intervenciones en el XIV y el XV Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrados en Málaga (2002) y Palma de Mallorca (2004), la segunda aún sin publicar.

³ Sobre la ilustración y el humor gráfico español, además del literario, cabe citar en estos años algunos estudios y exposiciones. El más reciente el de CONDE MARTÍN, Luis, *El humor gráfico en España. La distorsión intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa, 2006. Llamativo es el proceso de recuperación de la llamada *Otra Generación del 27*, con los textos de Emilio González-Grano de Oro en la editorial Polifemo; o los catálogos de las muestras *Los humoristas del 27*, organizada en 2002 por el M.N.C.A.R.S., que incide en términos similares, y *Veinte ilustradores españoles (1898-1936)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004.

que hay que manejar con cuidado, pues la experiencia demuestra que no siempre es del todo fiable. Falta de precisión en los informantes, o campañas interesadas, sobre todo en los concursos de gran entidad, tergiversan a veces los hechos, pero en cualquier caso se convierte en una fuente indispensable. Conocer la opinión pública, o al menos la publicada, en su momento más candente, es algo que no debe desdeñarse. Los concursos y encargos propician polémicas, enfrentamientos y encendidas críticas, porque se viven como algo muy cercano, y la prensa, nacional o local, es el lugar en el que se reflejan con mayor inmediatez y extensión.

El dibujo de humor está íntimamente vinculado a la prensa escrita, y a menudo condicionado por sus mismas circunstancias. Ya sea en la prensa seria, o en la específicamente humorística, se convierte en un medio paralelo para reflejar los temas de actualidad. Su impacto visual y la facilidad para conectar con el espectador son algunas de sus virtudes, y no tiene además por qué agotarse en una visión rápida, ya que a veces su contenido puede resultar más eficaz que un artículo de fondo.

En el ámbito europeo, el arte no es un tema muy frecuente en las ilustraciones humorísticas de la prensa periódica, aunque se detecta su mayor presencia en las revistas satíricas. La Francia del siglo XIX ofrece el marco principal para esta actividad, y en ella un fenómeno singular es la progresiva atención que se otorga a los Salones de Bellas Artes. El *Salón* es un acontecimiento social relevante en la vida burguesa parisina, y por tanto tendrá su reflejo en numerosos artículos y críticas. En la segunda mitad del siglo surgirá así un nuevo género, los *salones caricaturescos*, que parodian gráficamente las obras presentadas en el certamen oficial, y que alcanzarán tal éxito que llegarán a editarse como álbumes independientes, siendo utilizados por el público a modo de guía⁴. Su trascendencia en países como España es mucho menor, y los ejemplos localizados son fundamentalmente textuales, en prosa o en verso, con algunas excepciones ilustradas⁵.

Encontramos pues menciones al arte, pero si nos ceñimos ya al ámbito de la escultura pública, su reflejo en la caricatura es considerablemente menor. Es lógico, al ser un ámbito más específico y ocasional. Su presencia en prensa se vincula sobre todo a las grandes iniciativas monumentales, o a proyectos que despiertan el interés o la polémica local. Las referencias no son fáciles de localizar y exigen una labor de búsqueda que a veces puede resultar frustrante. Pero, aunque escasas, pueden ser un buen complemento informativo y crítico para el estudio del monumento. Si

⁴ CABANNE, Thierry, *Les Salons Caricaturaux*, Paris, Musée D'Orsay – Réunion des Musées Nationaux, 1990.

⁵ Destacan el de Enrique Segovia Rocaberti en 1887, los de Antonio M. Viergol (El Sastre del Campillo) en 1895 y 1897, y el de Gedeón sobre la Exposición de Bellas Artes de 1899, que incorpora valiosas ilustraciones. Con posterioridad, cabe citar el número dedicado por *Madrid Cómico* a la Exposición de Bellas Artes de 1910, con texto de Silvio Lago e ilustraciones de Montagud; y sobre todo el monográfico publicado por la revista *Buen Humor* con motivo de la Exposición Nacional de 1922. Otras Nacionales, como la de 1924, fueron cubiertas por Francisco López Rubio en las páginas de la revista.

lo reivindico desde el punto de vista metodológico, es por ser un medio muy poco explotado, que apenas aparece en la bibliografía que habitualmente manejamos⁶.

El caricaturista o humorista gráfico nos ayuda a *mirar*; con su agudeza percibe aspectos insólitos o humorísticos que suelen pasar desapercibidos. Por su formación y oficio conoce bien el mundo artístico y los mecanismos que lo rigen; sabe de estilos, tendencias, composición, proporciones, y él mismo aplica esos criterios con soltura en su trabajo. Denuncia con frecuencia los proyectos monumentales faltos de imaginación, repetitivos y trasnochados, lo cual nos hace pensar en una actitud abierta y receptiva que sin embargo no siempre se cumple. Paradójicamente, la modernidad del lenguaje plástico de muchos dibujantes contrasta con su talante conservador al afrontar estos temas; la crítica a las propuestas más atrevidas o innovadoras es también muy corriente, una postura que en parte se justifica por el deseo de contar con la complicidad del espectador. En uno u otro caso, la información que nos transmite sobre la recepción estética de estas obras y su grado de modernidad es sin duda valiosa.

Los recursos utilizados son diversos: la descontextualización, la ironía, el doble sentido, los juegos de palabras, la exageración, los cambios de escala, la animación, la metamorfosis, la comparación o sustitución por objetos y animales, etc. Con éstos y otros medios los dibujantes han ido dando su visión crítica de la escultura monumental, actuando como auténticos cronistas.

* * *

Las ilustraciones ligadas a monumentos reales pueden así configurar un primer bloque de ejemplos, ya que posteriormente abordaré otro tipo de propuestas. Es en este marco donde su aplicación resulta más efectiva para el historiador del arte.

La obra de Auguste Rodin, por su carácter trasgresor y avanzado, tuvo una gran resonancia en el campo de la caricatura⁷. *El Pensador*, que adquirió rango de escultura monumental al independizarse de *La Puerta del Infierno* y ser instalado ante el Panteón, es sin duda su creación más versionada. Con el tiempo ha sufrido un proceso de universalización que ha terminado por convertirlo en símbolo de cualquier cosa, y utilizarlo para los más sorprendentes fines, dentro y fuera del ámbito humorístico; es un tema sobre el que con posterioridad al coloquio de Estrasburgo realicé un estudio iconográfico, presentado en el XIV congreso del CEHA, y a cuya publicación remito, pues ofrece sugerentes paralelismos con el asunto que nos ocupa⁸.

⁶ En este sentido me parece modélica la utilización de la caricatura que realiza Joaquim Saial, como complemento de la observación directa y las fuentes escritas. Vid. SAIAL, Joaquim, *Estatuária portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*, Lisboa, Bertrand, 1991.

⁷ Vid. BEAUSIRE, Alain, *Rodin et la caricature*, Paris, Musée Rodin, 1990.

⁸ BAZÁN DE HUERTA, Moisés, «*El Pensador* de Rodin. Paráfrasis artísticas y revisiones mediáticas», en *Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, tomo II, Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2004, pp. 73-87.

Por eso, y aunque sea brevemente, me ocuparé aquí de la estatua de Honoré de Balzac, muy ilustrativa para nuestros fines dadas las excepcionales circunstancias que la rodean⁹. Gestada entre 1891 y 1898, tras un largo y complejo proceso creativo, se convirtió en un hito de la escultura contemporánea, por el impacto que causó al ser expuesta en el Salón de París de 1898. Rodin no quiso reproducir un retrato literal, sino captar la personalidad y potencia creativa del personaje; para conseguirlo, sintetiza sus rasgos de forma expresiva y prescinde de cualquier elemento alegórico. Su *Balzac* rompe con ello la tradición del monumento descriptivo y didáctico, en una apuesta arriesgada que dividió a la opinión pública parisina. Pocas obras han ilustrado de forma tan virulenta la oposición entre conservadurismo y vanguardia, hasta el punto de trascender el debate estético para adquirir connotaciones sociales y políticas¹⁰.

La caricatura captó con ironía todas las derivaciones del tema¹¹. Se aludió con frecuencia al papel de Zola en la iniciativa¹². Las polémicas con la *Société des gens de lettres* y los sucesivos retrasos en la entrega, llevaron a Albert Guillaume a mostrar el resfriado de la famosa *Goulué*, mientras posaba desnuda esperando a que Rodin terminara su *Balzac*; y un caricaturista de *L'Illustration* (15 de diciembre de 1894) insinuaba que el Comité había introducido un loro en el taller de Rodin para que le gritara continuamente que iba retrasado.

Cuando por fin se expuso la obra, el público que asistió al Salón quedó estupefacto. Caran d'Ache (Emmanuel Poiré) caricaturizaba los esfuerzos de intelectualidad del espectador delante de la estatua para intentar comprenderla¹³. Y la incompreensión derivó en el más absoluto rechazo. El público y la prensa calificaron al *Balzac* como *pordiosero*, *monigote de nieve*, *bloque de sal mojado*, *estatua embalada*, *fantasma de escayola*, *loco con camisa de fuerza*, y otras lindezas semejantes¹⁴. Era difícil para los caricaturistas superar tal batería de calificativos, y en general su tono fue algo más suave. Doctoresse Yvonne inscribe la estatua en un obelisco, captando su sentido ascensional hacia la cabeza¹⁵. Henriot, en respuesta a los partidarios de Rodin, que habían calificado la obra como una sonata o una sinfonía, dibujó al pobre Balzac tocando un gigantesco bombo¹⁶. Pero quizás la imagen mejor resuelta se plasmó en el campo escultórico: Hans Lerche modeló una pequeña estatuilla humorística, de la que se vendían reproducciones en una tienda de Montmartre; representaba el *Balzac*

⁹ El proceso de la obra se recoge ampliamente en el catálogo de la exposición, comisariada por LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, *1898: le Balzac de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1998.

¹⁰ Vid. LESEUR, Frédérique, «Affaire Balzac, affaire Dreyfus: une campagne de presse», en *1898: le Balzac...*, *op. cit.*, pp. 169-192.

¹¹ BEAUSIRE, Alain, «À charge et à décharge», en *1898: le Balzac...*, *op. cit.*, pp. 139-146.

¹² GUILLAUME, Albert, «La revue comique», en *Le Monde illustré*, 28 mayo 1898. BARRÈRE, Adrien, «Le Zola de Rodin», en *La Nouvelle revue parisienne*, 25 junio 1898.

¹³ *Pst...!*, n.º 17, 28 mayo 1898.

¹⁴ LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, «1898: La posterité appartient aux sifflés», en *1898: le Balzac...*, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁵ *The French Magazine*, 25 junio 1899.

¹⁶ *Le Journal amusant*, 18 junio 1898.

como una foca en pie, con las aletas pegadas al cuerpo y la misma inclinación en la postura, además de un acertado paralelismo en el rostro (Fig. 1).

Además, son varias las ilustraciones que aluden a la decisión del Comité de rechazar la obra de Rodin y encargar finalmente el monumento al escultor Falguière. Maurice Radiguet opone las dos versiones, junto a sus autores, en tono bastante respetuoso¹⁷. Henry Gerbault sitúa al escritor entre ambas pidiendo por favor que no se haga una tercera¹⁸. Un dibujante anónimo hace que el *Balzac* rodiniano se dirija a su oponente, diciéndole: «Soy yo quien ha esperado y tú quien te sientas»¹⁹. Y por último, en un alarde de imaginación, Albert Guillaume proponía nuevas alternativas, asociadas a otros tantos escultores franceses, y situaba al escritor a caballo, tumbado, subido en un árbol, alado, montado en un automóvil o en una bicicleta²⁰ (Fig. 2).

Y de Francia a Portugal, donde los dos principales caricaturistas que protagonizan el tránsito del siglo XIX al XX no permanecerían ajenos a estas prácticas, aunque no siempre partieran de referentes reales. Rafael Bordalo Pinheiro recurrió en diversas ocasiones a imágenes artísticas bien conocidas (el *Laocoonte* y obras de Rafael, Leonardo o Goya), para adaptarlas a episodios contemporáneos; pero también ideó un conjunto monumental en el que siguiendo el prototipo de la estatua ecuestre representó al político Fontes Pereira de Melo montado sobre una gigantesca filoxera²¹. Por su parte, Leal da Câmara, inmisericorde fustigador del rey D. Carlos, lo situaría a fines del XIX junto a sus ministros presidiendo un monumento con sombrero andaluz y un toro a sus pies, en alusión a sus frecuentes viajes a España²².

Nos trasladamos ahora al Portugal de los años treinta, con uno de los temas más frecuentes de la *estatuária* lusa. El Monumento a los muertos de la Gran Guerra en Lisboa es un proyecto de 1925, aunque inaugurado seis años después, obra del arquitecto Guilherme Rebelo de Andrade y el escultor Maximiano Alves. A la ceremonia de inauguración, revestida de toda solemnidad, asistió el Presidente de la República, y en ella no faltó un anacrónico pabellón, que el 12 de noviembre de 1931 fue criticado por el pintor y caricaturista Carlos Botelho en la revista humorística *Sempre Fixe*, con el epígrafe «Pabellón estilo 1890 construido en 1931». El otro objeto de crítica fueron los gigantes que flanquean el pedestal del monumento y que simbolizan *el esfuerzo de la raza*. Botelho los capta con soltura en el trazo y sobre ellos apostilla: «Señor *Minimiano* Alves, su modelo o era un molusco o un contorsionista invertebrado». La forzada postura justificaba el comentario, aunque

¹⁷ *Le Petit illustré amusant*, 13 mayo 1899.

¹⁸ *La Vie parisienne*, 3 junio 1899.

¹⁹ *Le Gaulois du dimanche*, 27 diciembre 1902.

²⁰ *Le Matin*, 7 mayo 1899.

²¹ Pertenece a las ilustraciones de *A Lusa Bambochata*, canto primero, 1885. Reproducido en el amplio catálogo de la exposición *Fontes Pereira de Melo nas caricaturas de Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Câmara Municipal y Museu Bordalo Pinheiro, 1988, pp. 668-670. Sobre otras paráfrasis artísticas de Bordalo, ver también FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Bertrand, 1980.

²² SOUSA, Osvaldo de, *A caricatura política em Portugal*, Lisboa, Salão Nacional de Caricatura, 1991, p. 68.



FIG. 1. *Monumento a Balzac de Auguste Rodin/Un paso adelante. Caricatura del Balzac de Rodin por Hans Lerche, 1898.*

las impresionantes figuras eran en realidad lo más interesante y moderno del monumento; quizás lo único que podría objetarse es que los gigantes utilizan demasiada fuerza para la reducida estructura que sustentan²³.

También en el marco de la Gran Guerra el escultor alemán afincado en Portugal Hein Semke, realizaba el desaparecido grupo *Camaradagem na Derrota* para conmemorar a los caídos alemanes en el cementerio de Palhavã en Lisboa, inaugurado en 1935. Semke rompía moldes con un grupo de tres soldados: uno ileso, otro herido y otro muerto, que se disponían sin pedestal, a ras de tierra, y sin el detallismo indumentario o armamentista habitual en otras representaciones²⁴. Carlos Botelho rinde homenaje a la escultura, recomendando su visita, en un dibujo que transforma el grupo en una versión de *El entierro del Conde de Orgaz*, original de El Greco²⁵.

Por lo curioso de la coincidencia, he querido destacar e intercalar otra obra, en este caso española y quizás menos conocida, pero interesante por su similitud.

²³ SAIAL, Joaquim, *op. cit.*, pp. 26-31.

²⁴ Vid. BALTÉ, Teresa, *Hein Semke. A coragem de ser rosto*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 21-44.

²⁵ *Sempre Fixe*, 25 julio 1935.

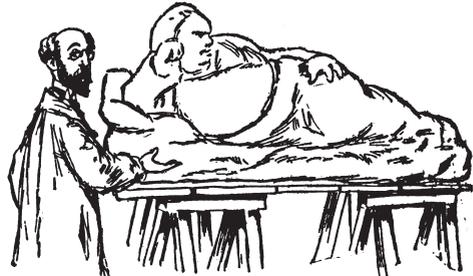
CONCOURS DE BALZACS

Par Albert GUILLAUME

Après le Balzac Rodin, de joyeuse mémoire, voici que la Société des gens de lettres vient encore de refuser le Balzac Falguière! Un concours s'impose, et nous donnons aujourd'hui à nos lecteurs quelques interviews des éminents statuaires qui acceptent encore le périlleux honneur de fixer dans le bronze l'image du grand romancier.



« — Ni debout, ni assis, déclare M. Gêrôme; je le vois plutôt à cheval... »



« — Ni assis, ni debout, assure M. de Saint-Marceaux; couché me semblerait bien préférable... »



« — Pourquoi pas sur une branche d'arbres? » interroge M. Frémiet.



« — En tout cas, il ne peut être que tel » affirme M. Pouch.



« — Assis, soit, mais pas sur un banc: un automobile bien plutôt! » conclut M. Cassoué.



« — Beyond modernité je lui fais chevaucher une bécanne! » conclut M. Marceau-Vauthier.

FIG. 2. Concurso de Balzacs. Albert Guillaume, 1899.

Entre 1915 y 1919 el escultor aragonés José Bueno realizaba un grupo escultórico, titulado *Humanidad*, para la fosa común del cementerio de Zaragoza. Dos potentes desnudos masculinos sujetan un tercero que va a ser inhumado. La escena, revestida de un tono solemne y grave, fue transformada por un caricaturista de la revista *Buen Humor* en una irreverente parodia, al convertirla en dos policías que sostienen a un personaje ebrio²⁶ (Fig. 3).

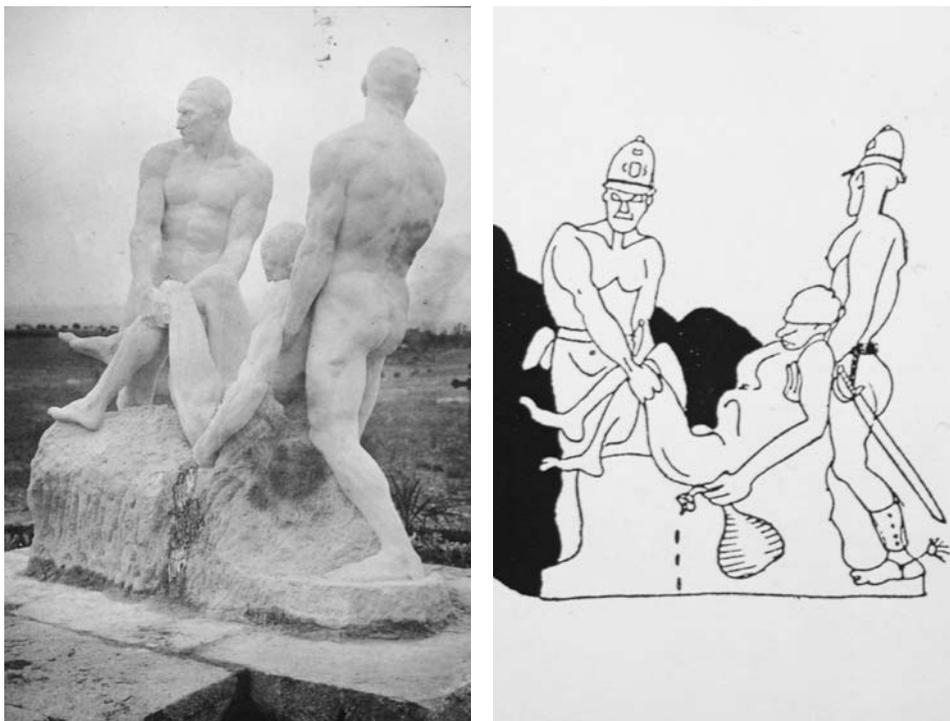


Fig. 3. Grupo escultórico *Humanidad*. Cementerio de Zaragoza. José Bueno, 1915-1919/ Caricatura en la revista *Buen Humor*, 1922.

Volvemos a Lisboa para comentar otro de sus monumentos más conocidos: el dedicado al Marqués de Pombal, una iniciativa que se prolongaría más de medio siglo, hasta su inauguración en 1934, con un proyecto de los arquitectos Adães Bermudes y António do Couto, con el escultor Francisco Santos. El monumento, por lo descomunal de sus dimensiones y la prolijidad de su ornato, fue pronto objeto

²⁶ La escultura fue modelada en Roma y presentada en la Exposición Nacional de 1917, aunque al ser un trabajo de pensionado no pudo entonces optar a ningún premio. Expuesta de nuevo en 1922, obtuvo la Segunda Medalla, y en este marco es en el que surge la caricatura. Vid. *Catálogo humorístico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922*. Revista *Buen Humor*, Madrid, 1922. Sobre el grupo original, vid. MORÓN BUENO, José Ramón, «Edad contemporánea», en VV.AA., *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991, pp. 308-309.

de encendidas críticas. En efecto, parece invadido por una especie de *horror vacui*, que hace proliferar ingentes alegorías y largas inscripciones, que Carlos Botelho, muy inspirado, exageraba tras su inauguración en una compleja caricatura²⁷. Aviones, globos y teleféricos servirían para acercarse a la cumbre del mismo, mientras espejos y lupas gigantes permitirían apreciar los detalles y los textos. Por si no era suficiente, un gramófono cuenta por unas monedas la historia del monumento, y un kiosco vende folletos, o más bien tomos, para completar la información. Las mayores críticas se dirigieron hacia el remate bronceo, en que el marqués aparece acompañado por un gran león que adquiere un excesivo protagonismo; Botelho acaba mezclando ambas figuras como si se tratara de un centauro, mientras en otro dibujo se preguntaba a quién de los dos se dedica realmente el monumento. Otra imagen, la de *Lisboa reedificada*, que preside el frente del pedestal, con un paño alzado, era calificada como un espantamoscas, para evitar que éstas se acercaran al conjunto (Fig. 4).

Algún ejemplo más puede localizarse en España. En 1918 se inauguraba en Barcelona el monumento al actor Iscle Soler, realizado por Pablo Gargallo, aunque debiendo simplificar mucho su proyecto inicial. El resultado fue un busto rematando un alto cuerpo troncopiramidal en cuya base destacaban las máscaras del dolor, la tragedia y la risa²⁸. La obra fue recreada inmediatamente en el periódico humorístico *L'esquella de la torratxa*, en una caricatura sin firma, pero probablemente de Piparol, que capta con relativa fidelidad sus componentes, y hace hablar al protagonista, con una paleta en la mano, diciéndole a un albañil que no le hace falta más cemento, que ya está acabada la chimenea²⁹.

El monumento al general Espartero en Madrid, y en concreto los atributos del caballo, han sido objeto de chanza frecuente en la prensa y en el ámbito popular. Incluso han servido para disquisiciones de tipo sociofilosófico, como las que realiza Carlo Frabetti en un artículo ilustrado por Núria Pompeia de la singular *Historia de España (vista con buenos ojos)*, publicación en tono de humor donde las paráfrasis artísticas destacan por su amplitud³⁰.

Más recientemente, y sin abandonar este tono, puede recordarse que en 2001 Eduardo Úrculo levantó en Oviedo una escultura en bronce con el solemne título de *Culis monumentalis* (no es broma), que en buena lógica sería objeto de todo tipo de comentarios jocosos. El dibujante ovetense Néstor dedica al singular monumento un par de viñetas: una, no sé si entendible como homenaje, sitúa sobre la pieza un sombrero de los habituales en la iconografía de Úrculo, *humanizándola*; en otra,

²⁷ *Sempre Fixe*, 17 mayo 1934.

²⁸ Estos motivos iconográficos darían lugar a interesantes interpretaciones por el autor en chapa de hierro. Vid. ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Catálogo del Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988, p. 32; e *idem*, *Gargallo. La nueva edad de los metales*, Madrid, Mapfre, 1991, pp. 46 y 205.

²⁹ *L'esquella de la torratxa*, any XL, n.º 2052, 1918, pp. 273-277.

³⁰ FRABETTI, Carlo, «Las cuestiones del caballo de Espartero», en *Historia de España (vista con buenos ojos)*, Barcelona, Punch, 1974.

un barrendero del Ayuntamiento espera con un orinal en la mano a que la figura *actúe*³¹.

A la nómina cabe incorporar otras esculturas europeas de gran difusión popular, como la Sirenita de Copenhague o el Manneken Pis de Bruselas, caricaturizadas con frecuencia en prensa y tarjetas postales. Este último es un caso original, pues la propia imagen es objeto de maniobras humorísticas; el Ayuntamiento, a través de una asociación de amigos sin ánimo de lucro, asume periódicamente disfrazarla con los más diversos atuendos (torero, futbolista, preso, Papá Noel, Obélix...), conservados en un museo al efecto.

Los casos seleccionados hasta ahora son europeos pues estaban adaptados al marco original del Coloquio, pero podrían ampliarse fácilmente en el ámbito americano.

La *Estatua de la Libertad*, por su popularidad y sus connotaciones sociopolíticas, es un claro exponente de hasta dónde se puede llegar, pues ha sido sometida a todo tipo de parodias y manipulaciones³². La escultura de Bartholdi, cesión del gobierno francés a los Estados Unidos, fue culminada en 1884 pero no pudo instalarse hasta dos años después por los retrasos en la ejecución del pedestal; la lentitud del proceso, a pesar de las intensas campañas favorables en prensa por Pulitzer, generó alguna caricatura aplicando la fábula de la liebre y la tortuga³³. Entre los anti-estatua también fue objeto de denuncia la muerte de aves marinas deslumbradas por la iluminación eléctrica de la antorcha³⁴.

Pero el centro de atención principal fue la propia imagen, convertida en símbolo de Nueva York y del país, y por tanto tan admirada como criticada. Al uso prioritario para la exaltación patriótica se suma en paralelo una descarada utilización publicitaria, como reclamo para vender aviones, pastillas de jabón, whisky, salsas o la inevitable Coca-Cola. En 1974 el francés Jean Lagarrigue logró incluso que adoptara la forma de la conocida botella de vidrio, mientras Robert Blechman hacía que las puntas de la corona rememorasen los arcos dorados del logotipo de Mc Donalds.

Las citas y homenajes se suceden también en los más diversos medios artísticos: Astérix posa como ella en su periplo americano y aparece en capítulos de Mortadelo³⁵ (Fig. 5); la hemos visto vestida con moda art déco, adoptando la pose del *Pensador* de Rodin, o integrada junto a diversos rascacielos por el pintor y dibujante Hudson Talbott en una sorprendente versión del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (Fig. 6). Ya con otras connotaciones, la encontramos encabezando la liberación

³¹ Catálogo de la exposición *Humor Gráfico Asturiano*, Oviedo, CajAstur, 2002.

³² Vid. CANNON PALUMBO, Anne y UHRY ABRAMS, Ann, «Proliferation of the image», en *Liberty. The French-American Statue in Art and History*, Cambridge, Harper & Row, 1986, pp. 230-264.

³³ VIDAL, Pierre, *Bartholdi, par l'esprit et par la main*, Montpellier, Les Créations du Pélican, 1994, p. 77.

³⁴ *L'Illustration*, 29 octubre 1887.

³⁵ *Super Humor Mortadelo. Especial 35 aniversario*, Barcelona, Ediciones B, 1993. El dibujante Ibáñez, inmortalizado sobre un pedestal paralelo al de la estatua, utiliza la antorcha para calentar una salchicha. No me resisto a comentar que de forma premonitória y sorprendente al fondo de esta viñeta aparece un avión incrustado en una de las torres gemelas.



FIG. 5. Autocaricatura de Francisco Ibáñez en Super Humor Mortadelo. 35 aniversario, 1993.



FIG. 6. Versión del Déjeuner sur l'herbe de Manet con la Estatua de la Libertad. Hudson Talbott, 1982.

femenina al quitarse el sujetador; en una viñeta de Playboy el presidente Carter la imagina desnuda; y traspasa además el campo gráfico para abrirse camino en uno de los ámbitos caricaturescos por excelencia: las Fallas valencianas, donde muestra insinuante una de sus piernas³⁶.

Pero también encarna episodios menos frívolos o inocentes. Los dibujantes la han mostrado como un esqueleto que simboliza la muerte; radiografiada; emparejada; raptada por militares; animalizada como un cerdo; tapándose la nariz ante las heces que llegan de Europa; pisoteada por la inmigración ilegal; sosteniendo una silla eléctrica; con ahorcados colgando del brazo; con el puño en alto; convertida en mujer de raza negra; rodeada por vías de tren que llegan hasta su boca en un intento de comunicar la isla con la ciudad; o enormemente gorda por comer hamburguesas y patatas en un cartel publicitario del documental *Super Size Me*. Como vemos, un sugestivo repertorio, muy ampliado con las celebraciones del Centenario, y que afirma en otras múltiples variantes su protagonismo como icono norteamericano y universal³⁷.

El ámbito iberoamericano, plagado de monumentos conmemorativos de fuerte carga ideológica y patriótica, generó también numerosas campañas de prensa, en las que periodistas y dibujantes se implican activamente, promoviendo o denunciando estas empresas. Los ejemplos serían numerosos, pero he escogido uno significativo por su intensidad. En 1904 se inauguraba en Santiago de Chile el monumento a Manuel Montt y Antonio Varas, Presidente de la República y Ministro del Interior entre 1851 y 1861, respectivamente, grupo de concepto tradicional firmado por el italiano Ernesto Biondi. La obra, financiada en 1897 por el legado testamentario de un empresario y político conservador, fue contestada por el periodista liberal Juan Rafael Allende desde su revista *El Jeneral Pililo*, por medio de un poema satírico y una caricatura que proponía un durísimo monumento alternativo, en el que los protagonistas aparecen enlazados por la serpiente de la discordia y sustentados por un sinnúmero de calaveras, en alusión a los muertos en la guerra civil con la que accedieron al poder³⁸. Esta imagen es exponente de una determinada utilización del humor, negro en este caso, como vehículo de denuncia política e ideológica (Fig. 7).

* * *

Las anteriores referencias sirven como ejemplo de una fuente crítica que, aunque limitada y ocasional, puede resultar válida y sugerente para afrontar la escultura pú-

³⁶ Así aparecía en una Falla de 1993. Veinte años antes una reproducción más fiel y a mayor escala, obra de Vicente Luna, presidió la Falla de la Plaza del Ayuntamiento.

³⁷ La documentación sobre la obra es amplísima, pero por su inmediatez pueden recomendarse páginas web como *Statue of Liberty. Facts, News and Information*, en www.endex.com.

³⁸ Vid. SALINAS, Maximiliano y otros, *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 2001; y CASTILLO FERNÁNDEZ, Simón, «Bronce, imagen y palabra: en torno al monumento a Montt y Varas», en *DU&P. Revista de Diseño Urbano y Paisaje*, www.ucecentral.cl.

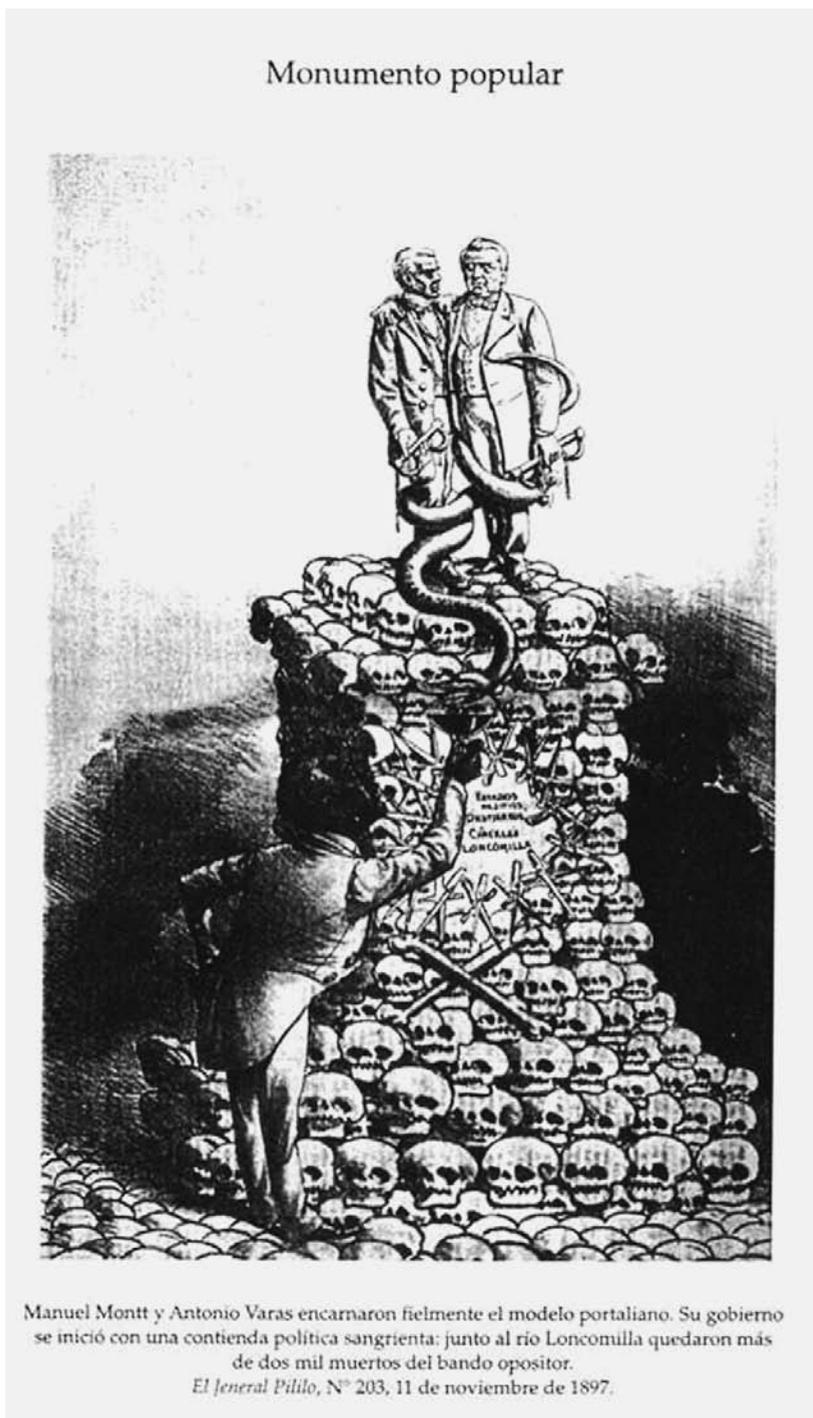


FIG. 7. Caricatura del monumento a Montt y Varas en Santiago de Chile, 1897.

blica. Pero el humor gráfico ofrece también la posibilidad de revisar el monumento conmemorativo como tema genérico, sin adaptarse ya a ejemplos concretos, y esto abre una segunda vía que vamos a tratar.

Y es que la fórmula rememorativa sigue vigente, aunque con el tiempo haya ido asumiendo otras connotaciones. La dedicatoria personalizada se ve en parte sustituida por el elogio a principios edificantes (solidaridad, tolerancia...), y en ámbitos más provincianos por un *neocostumbrismo* que recupera y fija oficios o tradiciones locales. Algunos de estos procesos no han pasado desapercibidos a los humoristas. El dibujante argentino Quino cuestiona en principio las temáticas habituales del género y su problemática adaptación a los tiempos. En el taller, ante la estatua en piedra de un político saliendo de un coche oficial, rodeado por guardaespaldas y hablando por un móvil, el artista comenta preocupado: «Sí, claro, años atrás la cosa era fácil: uno lo ponía sobre un caballo, con un pergamino en la mano y el tipo quedaba con un *look* heroico que no les cuento»³⁹. La idea de fuente monumental fue hace ya mucho replanteada por Oberlander, al inmortalizar una donde el protagonista anónimo hacía gárgaras y en la base distintos grupos pétreos utilizan los caños para beber, lavarse la cabeza, lavar la ropa o bañar a los niños⁴⁰. Harto también de tópicos y desde un plano más conceptual, Edward Koren recrea un monumento con una masa informe sobre el típico pedestal y la inscripción: «Carece de estructura y significado»; una auténtica carga de profundidad para el propósito de estas obras, y más cuando en la viñeta la ciudadanía parece aceptarlo encantada⁴¹ (Fig. 8).

Además, todas las fases del monumento, desde su primera idea hasta la instalación e inauguración final, podrían ilustrarse con viñetas de diferentes autores (entre los que destaco al genial Quino), que introducen una perspectiva cómica sobre aspectos bien conocidos⁴².

Tema frecuente es la falta de presupuesto, que Quino refleja de forma inigualable en la solemne inauguración de un minimonumento, de apenas medio metro, ante el escaso apoyo dado a la suscripción para financiarlo⁴³. La modificación de la escala adquiere sin embargo otras connotaciones cuando sitúa sobre un enorme pedestal una pequeñísima estatua de la Justicia⁴⁴ (Fig. 9).

El papel de los comités organizativos da bastante juego, bien por su control de la libertad creativa del artista o la inadecuación entre lo encargado y lo entregado. En 1936 el portugués Francisco Valença caricaturizaba con atuendo de época a la

³⁹ QUINO, *¡Qué presente impresentable!*, Barcelona, Lumen, 2005, p. 79.

⁴⁰ Reproducido en AVELOT, Henri, *Traité pratique de la caricature et du dessin humoristique*, Paris, Henri Laurens, 1932, p. 114.

⁴¹ KOREN, Edward, *Precaución, música de cámara*, Madrid, Anagrama, 1983.

⁴² En paralelo a esta posibilidad gráfica destacamos un sugerente texto de GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Inauguración de monumento», en *Antología del Humor 1957-1958*, Madrid, Aguilar, 1958.

⁴³ QUINO, *Humano se nace*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 90.

⁴⁴ QUINO, *A mí no me grite*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Edición portuguesa: *Não me grite*, Lisboa, Dom Quixote, 1992.

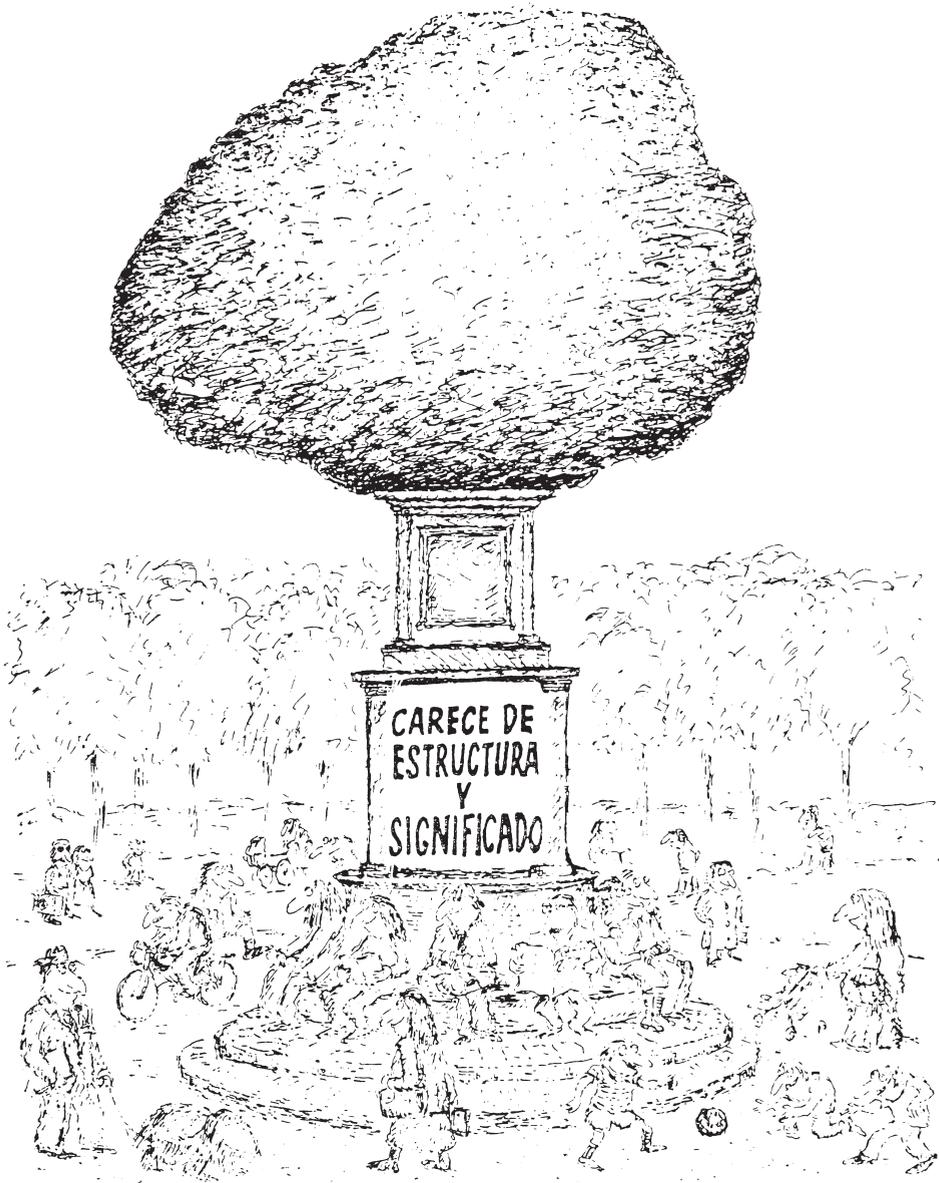


FIG. 8. Propuesta monumental de Edward Koren, 1983.

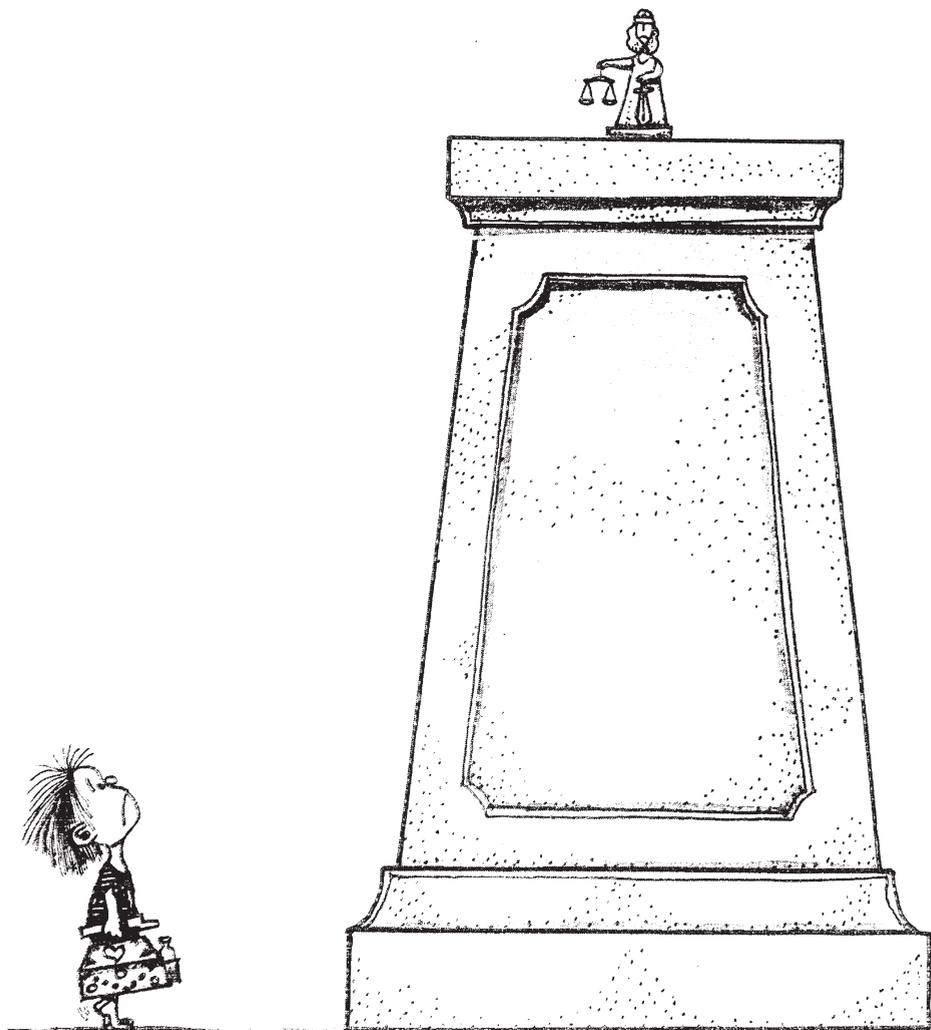


FIG. 9. Quino, en *A mí no me grite*, 1973.

Comisión del monumento al Infante D. Henrique en Sagres, iniciando sobre un promontorio el *descubrimiento* de las bases del concurso⁴⁵. El español Mingote, por su parte, parodia la presión de los comitentes, al sugerirle al artista en el taller múltiples e imposibles modificaciones sobre un complejo grupo en piedra ya culminado⁴⁶. En paralelo, las resoluciones de los jurados tampoco les han sido ajenas, y su actitud o sus fallos son a menudo objeto de crítica.

Se ironiza también sobre las inauguraciones, sus formalidades y los ampulosos discursos. Quino refleja bien su vacuidad en el orador que interrumpe su alocución para recordar, mirando al pedestal, el nombre del homenajeado⁴⁷; o al mostrar cómo un barrendero recoge tras el acto las palabras pronunciadas, esparcidas por el suelo⁴⁸. Dos ejemplos más siguen un esquema similar de viñetas con sorpresa final. En el primero los elogios a las virtudes militares, políticas y eruditas del típico prócer quedan sin sentido cuando al quitarse la tela se descubre un torso femenino⁴⁹. En una tira de Cem las exaltadas loas del orador van destinadas a una estatua... de sí mismo⁵⁰. Como una cumplida venganza, una greguería de Ramón Gómez de la Serna asevera que «la estatua ecuestre no es buena si el caballo no le da una coza al que lee el discurso»⁵¹. Y el argentino Luis J. Medrano, en sus peculiares *Grafodramas*, altera la lógica al plasmar la ofrenda floral ante un monumento ecuestre donde todos los asistentes se lían a mamporros⁵².

Las copiosas inscripciones, o su inadecuada distribución, han sido igualmente objeto de crítica. A partir de un monumento real del escultor Juan de Ávalos en Mérida, consagrado a los arqueólogos que acometieron las excavaciones romanas, el humorista local Ferreiro sugería el mareo de los espectadores al verse obligados a dar vueltas alrededor del pedestal cilíndrico para leer la extensa dedicatoria⁵³ (Fig. 10).

El emplazamiento de los monumentos y su traslado constituye un nuevo asunto. En un artículo de 1922 en la revista *Buen Humor* Carlos Luis de Cuenca criticaba con ironía que no coincidieran los nombres de las calles y plazas de Madrid con las estatuas que albergaban, y proponía adecuar los mismos para facilitar su lo-

⁴⁵ *Sempre Fixe*, 21 mayo 1936.

⁴⁶ *El Loro*, n.º 454, en *Blanco y Negro*, 24 enero 1993. En el pie: «El monumento no está mal, pero hemos pensado que la figura de la derecha la ponga usted al otro lado del prócer; la de aquí abajo nos la centre un poco más; la de arriba, que vuelva la cabeza...».

⁴⁷ QUINO, *Mundo Quino*, Barcelona, Lumen, 1987.

⁴⁸ QUINO, *Bien, gracias. ¿Y usted?*, Barcelona, Lumen, 1976 (1985), p. 101.

⁴⁹ QUINO, *Mundo Quino*, *op. cit.*

⁵⁰ Publicado en el *New Yorker*. Recogido en CABALLERO, Agustín y FUENTE, Ricardo, *Antología del Humor. 1955-1956*, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 88-89.

⁵¹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón y FERNÁNDEZ ARIAS, César, *100 greguerías ilustradas*, Valencia, Media Vaca, 1999.

⁵² MEDRANO, Luis J., *Grafodramas. Segunda compilación de grafodramas aparecidos en «La Nación»*, Buenos Aires, 1944.

⁵³ *Hoy*, 20 diciembre 1975. Aunque el monumento hoy está situado en otro enclave y rodeado por una fuente circular, el mensaje no pierde eficacia.



FIG. 10. Caricatura del monumento a los arqueólogos en Mérida, de Juan de Ávalos Ferreiro, 1975.

calización⁵⁴. Por su parte, en 1939, el caricaturista Francisco Valença, con motivo de la polémica para la ubicación de la estatua de la Reina María I en Lisboa, mostraba la vida errante de las estatuas decimonónicas en busca de acomodo⁵⁵. Y ello es posible cuando se cuenta con las estatuas, pues en algún caso hasta las mismas desaparecen, como en la viñeta de Jeanson que homenajea a un invisible Robert Houdini⁵⁶.

El cuidado de las estatuas y su entorno marca finalmente la vida posterior del monumento. Uno de los problemas más extendidos en la conservación escultórica, el de las palomas, no pasa desapercibido para Quino, que propone la inauguración de un monumento con las palomas ya incluidas, esculpidas en la piedra⁵⁷ (Fig. 11). En otra ilustración múltiple hace contrastar el abandono y suciedad de estatuas de temas conocidos y loables (la justicia, la libertad, una maternidad, el pensador), con el exquisito cuidado que un grupo de operarios ofrece a la escultura de un arrogante y embrutecido hombre primitivo armado con un garrote⁵⁸. Y signo de los nuevos tiempos es un dibujo de Augusto Cid donde alude al monumento al Rey D. José en la Praça do Comércio de Lisboa, obra del escultor Machado de Castro; convertido el espacio en un gigantesco y abarrotado aparcamiento, un conductor recrimina a la sorprendida estatua el estar ocupando una de las plazas⁵⁹.

* * *

Junto a estas referencias aparecen también alusiones a otros aspectos formales, como la falta de originalidad, el simplismo compositivo, la oposición lleno-vacío, la desproporción, la grandilocuencia gestual, etcétera.

Los caricaturistas han sucumbido igualmente a la tentación de jugar con los tópicos y las convenciones, introduciendo mecanismos de animación o situaciones paradójicas que subvierten los modelos habituales.

Un recurso frecuente es otorgar vida al monumento, transferirle actitudes humanas o actividades imposibles, dada su innata inmovilidad. En una ilustración de Ajúbel el caballo se asusta al ver un ratón, tirando al suelo a su jinete. Mingote sitúa un paseante mirando perplejo la rama de un árbol que parece haber sido cortada por la espada en alto de un militar⁶⁰. En otra ocasión, el busto de un prócer saca la pierna por el pedestal para que un limpiabotas abrillante sus zapatos⁶¹. Finalmente, Molnar

⁵⁴ CUENCA, Carlos Luis de, «Madrid monumental», en *Buen Humor*, n.º 24, 14 mayo 1922. El tema tiene paralelismos en otros medios escritos.

⁵⁵ *Sempre Fixe*, 21 diciembre 1939.

⁵⁶ B. JEANSON en *France Dimanche*. Recogido en CABALLERO, Agustín y FUENTE, Ricardo, *Antología del Humor. 1954-1955*, Madrid, Aguilar, 1955, p. 60.

⁵⁷ QUINO, *Humano se nace. op. cit.*, p. 91.

⁵⁸ QUINO, *Potentes, prepotentes e impotentes*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 12.

⁵⁹ *4.º Salão Nacional de Caricatura*, Porto de Mós, Câmara Municipal, 1990, p. 33.

⁶⁰ MINGOTE, Antonio, *Hombre solo*, Madrid, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998. La primera edición es de 1970.

⁶¹ *Blanco y Negro*, 12 octubre 1997.

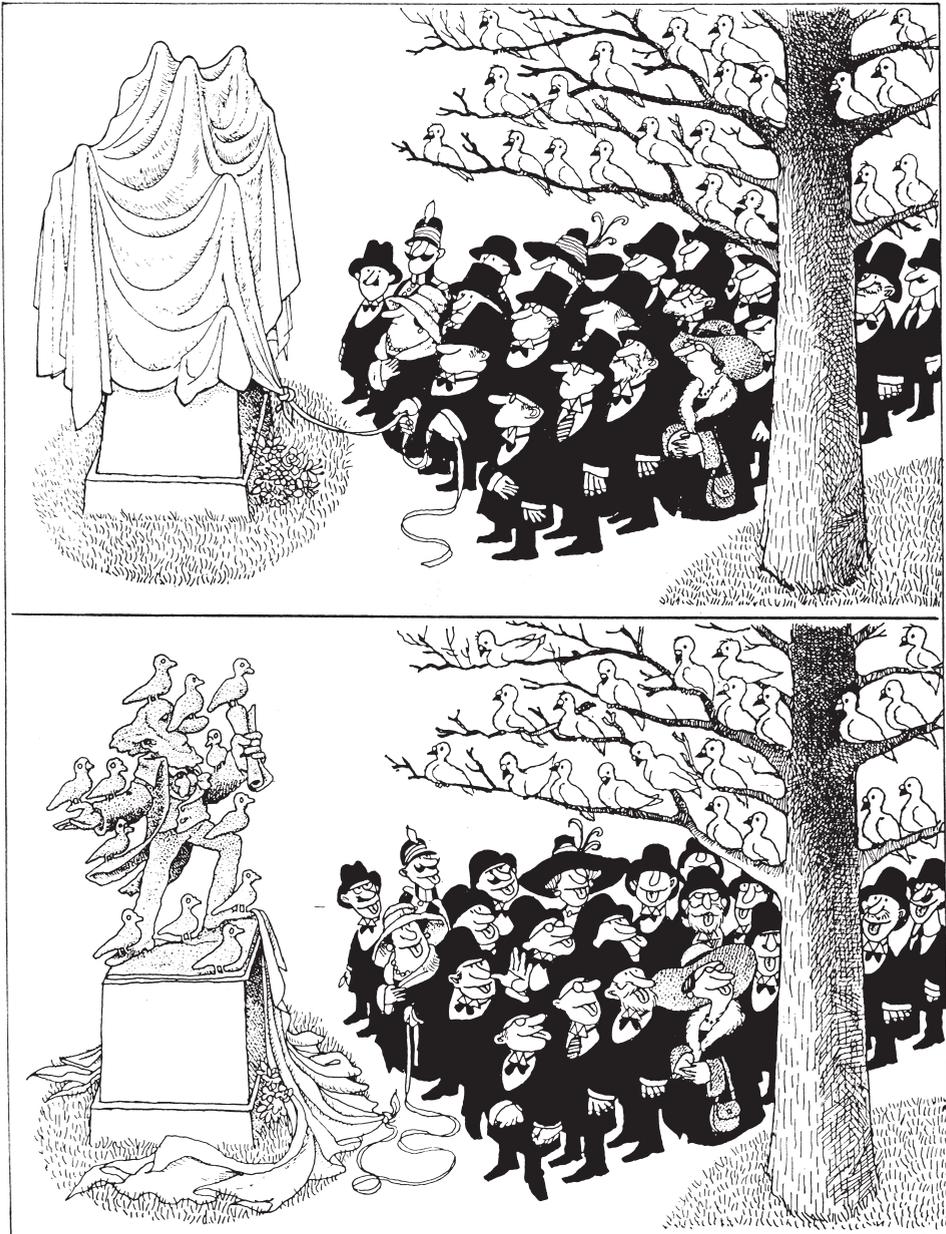


FIG. 11. *Quino, en Humano se nace, 1991.*

idea un monumento para conmemorar el aniversario de la cremallera, en el que una estatua clásica dividida en dos mitades se cierra a sí misma⁶².

Otras veces los espectadores intervienen en la escena provocando situaciones desconcertantes. Mingote ilustra cómo un ladrón roba los zapatos a una estatua, dejándola descalza⁶³. Y un niño con una pelota rompe el pedestal de un busto desvelando en su interior los pies del personaje⁶⁴.

Quino, por su parte, también idea paradójicas propuestas: la estatua al modo clásico de una mujer que azota a un niño ante un instituto de pedagogía⁶⁵; la imagen de la libertad rompiendo las cadenas en un entorno donde todo está prohibido⁶⁶; el potentado que en su jardín sustituye las tradicionales esculturas de enanitos por guardaespaldas pétreos⁶⁷; o el monumento al fundador de la ciudad, rodeado por ciudadanos todos con su mismo rostro⁶⁸.

Es difícil, por último, resistirse a recoger las originales sugerencias realizadas por algunos humoristas; invenciones disparatadas o ingeniosas que introducen algo de aire fresco en la tan trillada temática monumental.

En 1961 el gran Steinberg introducía sobre un pedestal un gigantesco signo de interrogación (Fig. 12) o cuestionaba las relaciones de pareja al convertir en estatua a una amenazante esposa⁶⁹. Peculiar es también la opción del dibujante Avoine, quien muestra una musa en piedra que corona con una láurea al propio escultor⁷⁰. Forges en *Hermano Lobo* publicó un monumento a los cien mil hijos de San Luis protagonizado por los susodichos, apiñados por cientos sobre el pedestal. Pero quizás la más insólita sea la imagen de Ops, divulgada en el mismo medio, en la que un grupo de nazarenos, cual paso de Semana Santa, portan una colosal estatua ecuestre⁷¹.

Representativos de una nueva época serían algunos monumentos singulares, como el balón de fútbol, a modo de mapamundi, que el portugués João Abel Manta propone como monumento nacional⁷²; o el que Munoa en 1974 dedica al *Árbol desconocido*, en el centro de una caótica y polucionada ciudad⁷³ (Fig. 13). El argentino Limura denunciaba en 1970 a la temida censura, ocultando la imagen dispuesta sobre el

⁶² MOLNAR, George, en *Liliput*. Recogido en *Antología del Humor. 1954-1955*, op. cit., p. 232.

⁶³ MINGOTE, Antonio, *Hombre solo*, op. cit. Una primera versión del dibujo aparece en MINGOTE, Antonio, *Pequeño planeta*, Madrid, Taurus, 1957.

⁶⁴ MINGOTE, Antonio, *Hombre atónito*, Madrid, Myr, 1976.

⁶⁵ QUINO, *Potentes...*, op. cit., p. 35.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁸ QUINO, *Mundo Quino*, op. cit.

⁶⁹ Publicados en el *New Yorker*. Recogido en CABALLERO, Agustín y FUENTE, Ricardo, *Antología del Humor. 1961-1962*, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 131 y 137.

⁷⁰ Es la portada de su libro *Eclats de sourire*, Bruselas, Casterman, 1988.

⁷¹ *Lo mejor de Hermano Lobo*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.

⁷² Vid. SOUSA, Osvaldo de, op. cit., p. 178.

⁷³ Publicado en el *Almanaque Agromán* de 1974. Vid. *25 años de humor español*, Madrid, Agromán, 1983, p. 120.

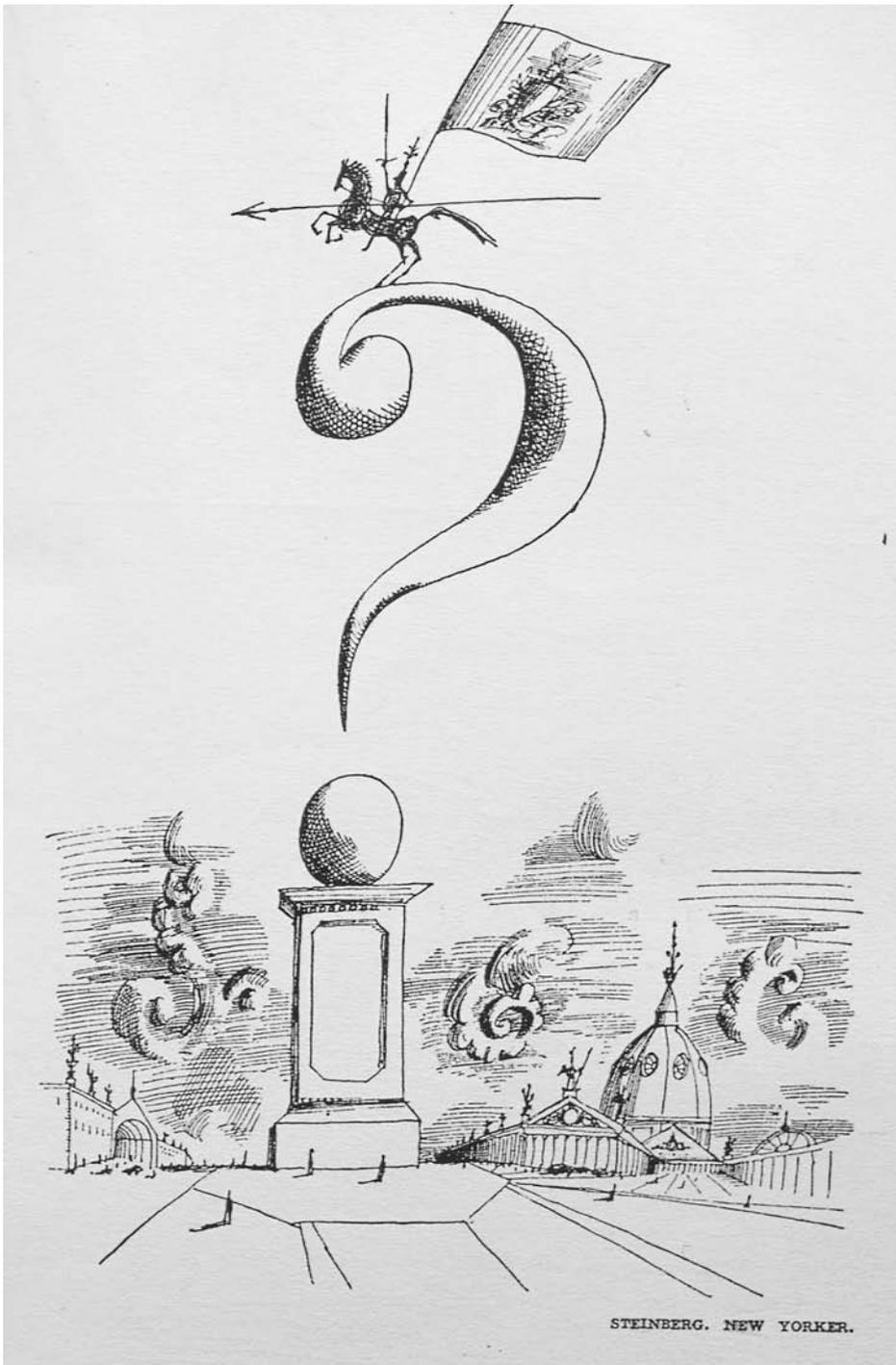


FIG. 12. Dibujo de Steinberg en el New Yorker, 1962.



FIG. 13. *Monumento al árbol desconocido. Munoa, 1974.*

plinto y creando una composición que recuerda a los empaquetamientos de Christo⁷⁴ (Fig. 14). Su compatriota Quino fabula con la estatua de una gigantesca cerradura, financiada por hoteleros y agencias de espionaje⁷⁵.

Ya en los noventa, Mingote plantea un monumento *al Detective privado*, semiescondido tras el pedestal⁷⁶; y otro *al Fracasado* en el que el protagonista ni siquiera consigue subir al mismo⁷⁷ (Fig. 15). En fechas más recientes, ante los resultados del campeonato mundial de fútbol, Julen Urrutia sugiere un monumento al sufrido hincha español, situando sobre el podio un paquete de pañuelos Kleenex⁷⁸.

Como oportuno colofón quizás algún día pueda erigirse el moderno monumento-inocentada que, en 1983, El Perich dedicaba *Al Humor*⁷⁹. O el *Monumento a la*

⁷⁴ *j... Pero reímos! 8 dibujantes argentinos*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 159.

⁷⁵ QUINO, *Humano se nace*, op. cit., p. 87.

⁷⁶ *El Loro*, n.º 637, en *Blanco y Negro*, 1 septiembre 1996.

⁷⁷ *Blanco y Negro*, n.º 4081, 14 septiembre 1997.

⁷⁸ www.vistazoalaprensa.com, n.º 226, 29 junio 2006.

⁷⁹ *Vid. 25 años de humor español*, op. cit., p. 129. Es un bloque de piedra, trabajado a lo Henri Moore, sobre el que se ha pinchado un monigote de papel, según la tradición española del día de los santos inocentes (28 de diciembre), equivalente en Francia al *poisson d'avril*.



MONUMENTOS

FIG. 14. *Monumento a la censura. Limura, 1970.*



FIG. 15. *Monumento al fracasado. Antonio Mingote, 1997.*

Risa que el polifacético Enrique Herreros proponía en la revista *La Codorniz*, bajo la sentenciosa leyenda: «Frente a las estatuas de los hombres que nos llevan a la muerte, un monumento a la risa que nos alegra la vida»⁸⁰ (Fig. 16).

Todas estas propuestas cuestionan la vigencia del monumento decimonónico, relativizando su condición ejemplarizante y solemne. Aunque siga utilizándose, su propia entidad está siendo revisada por escultores y artistas⁸¹. Los conjuntos de escultura al aire libre están sustituyendo a las estatuas y ocupando el espacio urbano más por sus valores formales que conmemorativos; una orientación con renovadoras posibilidades, a las que sin duda también estarán atentos los humoristas.



FIG. 16. *Monumento a la risa*. Enrique Herreros. *La Codorniz*, 1984.

⁸⁰ Reproducido en *Enrique Herreros. 1903-1977*. Número especial de *La Codorniz*, Madrid, enero 1984.

⁸¹ En España, *Ciudad sin héroes* y otras series de Fernando Sánchez Castillo podrían ser un buen ejemplo. Vid. *Rich cat dies of Heart attack in Chicago*, (26 Bienal de São Paulo), Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2004.