

El Monumento conmemorativo de la Batalla de Vitoria

Francisca Vives Casas

La celebración del Bicentenario de la Batalla de Vitoria nos lleva nuevamente a detenernos en el monumento conmemorativo de la misma, que se encuentra en la plaza de la Virgen Blanca de Vitoria-Gasteiz⁷³. Realizado por Gabriel Borrás, fue inaugurado en 1917. Constituyó la materialización del concurso convocado y fallado en 1913, coincidiendo con el primer centenario de la batalla (Fig. 1).

Desde antes de su ejecución y hasta la actualidad, esta obra ha generado diversas y encendidas polémicas, tanto por su ubicación como por su estilo y temática. De igual modo, a lo largo de los años, ha sufrido ataques materiales y todo tipo de deterioros, no siempre evitados por los responsables de la ciudad. Seguramente, el desconocimiento de la historia y del panorama artístico han guiado muchas de esas actitudes; especialmente la descontextualización del monumento realizado a principios del siglo XX en una España inmersa en el levantamiento de numerosos monumentos conmemorativos de todo tipo. Algunos, como en este caso, estaban específicamente

⁷³ El texto que ahora se edita es un resumen del artículo que publiqué en la revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco titulado "El Monumento a la Batalla de Vitoria", *Ars Bilduma*, nº 1 (2011), pp. 129-136.

vinculados con la Guerra de la Independencia⁷⁴. Sería, por tanto, un anacronismo querer interpretar el monumento solamente con los ojos de la actualidad, olvidando el contexto que lo hizo posible.



Fig. 1: Monumento a la Batalla de Vitoria en la plaza de la Virgen Blanca de Vitoria-Gasteiz (F. Vives).

⁷⁴ Según Manuel García Guatas, entre 1880 y 1929 se levantaron en España catorce monumentos solamente para conmemorar la Guerra de la Independencia: “Las efemérides de 1808 en sus monumentos” en María del Carmen LACARRA DUCAY y Cristina GIMÉNEZ NAVARRO (coords.): *Historia y política a través de la Escultura pública. 1820-1920*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico. Diputación de Zaragoza, 2003, pp. 206.

1. La gestación del Monumento.

Conviene empezar recordando que, de los catorce monumentos erigidos en España entre 1880 y 1929 para conmemorar los hechos militares más sobresalientes ocurridos durante la Guerra de la Independencia, éste fue uno de los últimos en inaugurarse (1917). Sin embargo, la iniciativa, tomada por las Cortes de Cádiz tan solo unos días después de la batalla, fue de las más tempranas⁷⁵. La moción fue presentada por el diputado alavés Manuel de Aróstegui el 2 de julio de 1813 y, al día siguiente, se promulgó la ley que proponía su ejecución.

Otra cosa es que la realidad política, social y económica del siglo XIX permitiera levantar esos monumentos conmemorativos con la celeridad deseada. El propio texto aprobado por las Cortes dejaba traslucir esa cautela: “Cuando las circunstancias lo permitan se levante a expensas del erario público, en el paraje más a propósito de los campos de Álava, en el modo y forma que el Gobierno estime más oportuno, un monumento que recuerde hasta las más remotas generaciones esta memorable batalla”⁷⁶.

Durante el siglo XIX, no obstante, hubo varias iniciativas que propusieron la construcción del monumento, aunque pronto cayeron en el olvido⁷⁷. El primer intento se produjo ya en 1852, cuando el Ayuntamiento de Vitoria anunció su intención de construir una columna en la antigua huerta del convento de San Francisco y colocar sobre ella una estatua del general Álava; pero aquella pro-

⁷⁵ Las Cortes de Cádiz también aprobaron otros decretos semejantes referidos a Zaragoza, Madrid, Gerona y Cádiz. Para más detalles, Francisca VIVES CASAS. “El Monumento a la Batalla de Vitoria”, *Ars Bilduma* n^o1 (2011), p. 130.

⁷⁶ Citado en Eulogio SERDÁN: *Historia del Monumento y de las Medallas conmemorativas de la batalla de Vitoria*. *Rincones de Historia de Álava*, Vitoria, Imprenta provincial, 1916, p. 89.

⁷⁷ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la Batalla de Vitoria. Historia y avatares*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava. Departamento de Euskera, Cultura y Deporte, 2013, p. 9.

puesta no se llevó a cabo. En 1898 Arturo Salazar inició una campaña en la prensa local a favor de la construcción de un monumento y proponía ubicarlo en la plaza de la Virgen Blanca. La respuesta de la corporación municipal tardó seis años en llegar; en 1894 el alcalde desestimó la iniciativa aduciendo que era una cuestión de poco interés para la ciudad, enfrascada en otros asuntos más apremiantes relacionados con la higiene y la salubridad pública.

Este asunto no se volvió a retomar hasta bien entrado el siglo XX cuando el centenario de la batalla estaba ya muy cerca. En 1909 Pedro Ordoño, alcalde de Vitoria, presentó una moción proponiendo realizar algún monumento conmemorativo. Ese fue el primer paso de carácter oficial. A lo largo de 1910 y 1911 se llevaron a cabo diversas iniciativas. Casi siempre estuvieron impulsadas por Francisco de Ayala, presidente de la junta de festejos primero y, después, de la de fomento. Las gestiones realizadas en la Corte culminaron en la Ley de 23 de junio de 1911, por la que se concedía un crédito para la realización del monumento por un importe de 400.000 pesetas. Ese importe, sin embargo, quedó reducido a 100.000 pesetas el 14 de diciembre de 1912⁷⁸. No obstante, y a pesar de esa reducción, se siguió adelante con el proyecto ya que la celebración del Centenario estaba cada vez más cerca.

Seguramente ese descenso en el presupuesto hizo que los preparativos se ralentizaran, hasta que la respuesta de la opinión pública hizo reaccionar a las instituciones. Sin duda, la prensa del momento refleja perfectamente una preocupación por el retraso en la erección del monumento. Entre los distintos artículos, sobresale la carta de un vitoriano residente en Valladolid. En ella Enrique Merino critica duramente la apatía en que se hallaba sumida tanto la ciudad como la clase política⁷⁹: “Festejar el Centenario de la Batalla de Vitoria con misa, tamboril y cohetes... es inadmisibile. Existe hace cien años el decreto para la erección del monumento,

⁷⁸ Eulogio SERDÁN: *Historia del Monumento...*, pp. 215-222.

⁷⁹ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la...*, p. 11-12.

desde la misma fecha existe la Cruz de la Batalla de Vitoria. Y es muy reciente la concesión de un crédito de cien mil pesetas para la ejecución de aquel decreto. ¿Por qué no se ha de mirar el asunto con el interés natural y debido?...". La carta provocó toda una serie de reacciones, tanto de particulares como institucionales, para que se iniciara ya la construcción del monumento.

Salvador Aragón, el gobernador civil, nombró el 3 de junio de 1913 una junta para llevar a efecto todo lo concerniente a la erección del monumento. Estaba formada por los representantes de las instituciones más importantes de la vida alavesa. En ella figuraban los presidentes de la Diputación, de la Audiencia provincial, de la Cámara de Comercio y de la Cámara de la Propiedad, junto con el delegado de Hacienda, un vocal de la Comisión Nacional de Monumentos y el arquitecto Javier Luque. Pocos días después de la constitución de la junta y coincidiendo con el aniversario de la batalla, el cronista oficial de la ciudad José Colá y Goiti publicó un artículo en *La Libertad* celebrando la idea y proponiendo como mejor emplazamiento para el monumento la plaza de la Virgen Blanca⁸⁰.

2. El concurso: bases, participantes y fallo del jurado.

Pero el inicio de las obras se iba a demorar todavía bastante. La idea era someter el proyecto a concurso, cuyas bases redactó el arquitecto municipal Javier Aguirre, y nombrar una junta técnica para la realización del monumento⁸¹. El anuncio del concurso se hizo público el 26 de julio de 1913, dándose un plazo de 90 días a partir de esa fecha para la recepción de proyectos y un año para su

⁸⁰ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la...*, p. 12.

⁸¹ Eulogio SERDÁN: *Historia del Monumento...*, p. 231. Ese mismo autor reproduce completo el proyecto de bases, que está fechado el 1 de junio de 1913; *ib.*, pp. 239-243.

ejecución. La fecha previsible para la terminación del monumento se situaba, por tanto, a finales de 1914⁸².

Resulta interesante, por otro lado, comprobar quienes fueron los miembros de aquella junta técnica. Sorprendentemente, entre ellos no figuraba ningún escultor; pero sí los arquitectos de la provincia de Álava y del ayuntamiento de Vitoria, los también arquitectos Luque y Apráiz, que lo eran de la nueva catedral que se estaba construyendo, el cronista oficial Colá y Goiti, el ingeniero militar Ruiz Morelló y el pintor vitoriano Díaz Olano. Como suplentes figuraban el pintor América y el presidente de la Asociación Regional de arquitectos⁸³. En Vitoria ocurrió algo que también resultaba habitual en el resto del Estado: que un jurado político-académico decidía sobre los proyectos presentados⁸⁴.

Por otro lado, el jurado calificador del concurso estaba formado por el alcalde, el gobernador civil, concejales del Ayuntamiento, el arquitecto municipal (Javier Aguirre), el arquitecto provincial (Íñiguez de Betolaza), los arquitectos de la catedral (Luque y Apráiz) y los pintores Díaz Olano y América. Como se puede ver: políticos, arquitectos y pintores..., pero ningún escultor.

Para calibrar el posterior fallo del jurado así como las características específicas del monumento definitivo interesa recordar algunos puntos de las bases concursales. El objetivo del monumento era, tal como se recogía en la base inicial, “conmemorar la batalla de Vitoria, que tuvo lugar el 21 de junio de 1813, entre el ejército francés y las tropas aliadas anglo-hispano-portuguesas”. En segundo lugar, y tal como se afirmaba en cláusula sexta, que era la relativa al número y cuantía de los premios, éstos se adjudicarían

⁸² Eulogio SERDÁN: *Historia del Monumento...*, pp. 236-237.

⁸³ Eulogio SERDÁN: *Historia del Monumento...*, p. 231.

⁸⁴ Carlos REYERO: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Colección Cuadernos de Arte Cátedra nº 35. Edición Cátedra, 1999, p. 307.

a quienes “se distinguen por sus condiciones artísticas e interpretaciones del hecho que se desea conmemorar”.

El concurso quedaba abierto, por tanto, a escultores y arquitectos de todo el territorio nacional, pudiendo participar unos u otros en solitario o en colaboración⁸⁵. Aunque no se imponía una forma o estilo determinado para el monumento, los participantes debían cumplir una serie de requisitos o limitaciones: el emplazamiento debía ser en la plaza de la Virgen Blanca y el presupuesto no podía exceder de 90.000 pesetas. En lo que se refiere al desarrollo escultórico había una exigencia más: independientemente de la cantidad de relieves y detalles que el artista quisiera elaborar, era de obligado cumplimiento presentar la figura del Teniente General Miguel Ricardo de Álava.

Además de estos requisitos que podríamos considerar básicos, se estipulaba que cada participante debía aportar una documentación justificativa del proyecto. En ella debería incluirse además una memoria explicativa sobre la disposición general del monumento, la clase de materiales a emplear, el sistema constructivo, etc. Se añadían, además, los planos y una maqueta a escala. Todo ello debía ir acompañado de un lema que identificara el proyecto. La confidencialidad se mantendría pues el nombre del autor debía presentarse en sobre cerrado y aparte. Solamente se abrirían los sobres de los premiados. Se ofrecían dos premios: un primero de 5.000 pesetas y un segundo de 2.500 pesetas, siendo el primero evidentemente el ganador del concurso.

Al terminarse el plazo para la recepción de proyectos, a principios del mes de noviembre de 1913, los siete presentados se expusieron públicamente en la Sala de Quintas del Ayuntamiento y fueron fotografiados por Enrique Guinea. Sus lemas fueron los si-

⁸⁵ Según Carlos Reyero (op. cit, p. 308), no era habitual que una convocatoria de estas características se realizase entre arquitectos sino entre escultores, aunque podían colaborar ambos especialistas; el arquitecto se reservaba un papel predominante en los monumentos de gran volumen o complejidad constructiva.

guientes: *Imitarlos, Si vis pacem para bellum, Vasco, Zadorra, Amor y Voluntad, Patria y Victoria*⁸⁶.

Se creía que los proyectos pertenecían a distintos artistas de Madrid, Bilbao, San Sebastián, Barcelona y a diversos maestros canteros, que trabajaban en la Escuela de Talla y Modelado creada en 1909 para la nueva catedral. De hecho, un día antes del fallo del jurado, los primeros rumores difundieron que el ganador sería un escultor de Madrid y el segundo uno de los artistas que trabajaban en la catedral nueva⁸⁷.

El 7 de noviembre de 1913 se confirmaba el rumor al emitir su fallo el tribunal calificador. Se concedía el primer premio al escultor Gabriel Borrás con el proyecto *Si vis pacem para bellum*; el segundo fue para Juan Piqué y Juan Minguell con *Imitarlos*. Además, se hacía mención especial a los dos proyectos titulados *Vasco y Amor y voluntad*⁸⁸. Ana Arregui y Cristina Armentia⁸⁹ han hecho una importante recopilación de información relativa a la polémica suscitada por el fallo del concurso entre el público, la prensa y algunos de los artistas contemporáneos; entre estos últimos figuraba Quintín de Torre, uno de los participantes al concurso con el lema *Vasco*. Por otro lado, la polémica hizo que trascendieran otros nombres de los artistas que se presentaron al concurso.

Quintín de Torre se quejó en *El Heraldo Alavés* del fallo. Lamentó primero que no hubiera ningún escultor en el jurado y después acusó a los arquitectos Luque y Apráiz, directores de obra de la catedral y de la Escuela de Talla y Modelado, de haberse inclinado por uno de los suyos. La respuesta de los arquitectos fue rápida y airada negando tal acusación. Pero la polémica también alcanzó a los pintores locales pues Quintín de Torre llegó a decir que éstos,

⁸⁶ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la...*, p. 23.

⁸⁷ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la...*, pp. 21-23.

⁸⁸ Eulogio SERDÁN: *Historia del Monumento...*, pp. 243-244.

⁸⁹ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la...*, pp. 23-34.

Díaz Olano y Amárica, habían defendido su proyecto. Los pintores se vieron obligados a desmentirlo públicamente⁹⁰. Quintín de Torre, en fin, proponía un jurado formado por artistas competentes para dictaminar la calidad de las obras presentadas.

El intelectual Tomás Alfaro también se sumó a la polémica y criticó el proyecto ganador; defendió el de Quintín de Torre y el que llevaba por lema *Amor y Voluntad*. Los hermanos Zubiaurre, que pasaron por Vitoria el 15 de noviembre, también manifestaron su decepción por el fallo y alabaron *Vasco*. Por último, la Asociación de Artistas Vascos también criticó en una nota el fallo del jurado⁹¹.

3. El proyecto de Gabriel Borrás.

Al despuntar el siglo XX español los artistas más reconocidos y laureados dedicados a la escultura monumental, expertos además en interpretar temas de historia militar, habían nacido en la década de 1860. Se trataba, según Manuel García Guatas, de los Julio González Pola, Mariano Benlliure, Agustín Querol o Aniceto Marinas; a ellos se sumaron poco después los Elías Martín Riesgo, Antonio Susillo, Antonio Parera, Julio Antonio, Enrique Lorenzo Salazar, Jacinto Higueras y Gabriel Borrás⁹².

Este último escultor, que era de origen valenciano, fue un artista de corte académico y afín, como los citados, al gusto oficial. Se formó en la órbita de la Academia de San Carlos, de Valencia, y la de San Fernando, de Madrid. Borrás mantuvo una estrecha vinculación profesional y personal con Mariano Benlliure, una de las grandes figuras en lo que a escultura monumental se refiere. A finales del siglo XIX Borrás se estableció en Madrid. En la capital de España desarrolló su trabajo y se dio a conocer principalmente,

⁹⁰ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la...*, pp. 26-30.

⁹¹ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la...*, pp. 30-34.

⁹² Manuel GARCÍA GUATAS: "Las efemérides de 1808 en...", p. 206.

como era habitual, en las exposiciones nacionales, donde obtuvo medallas y distinciones diversas entre 1895 y 1912.

El proyecto de monumento presentado por Borrás (Fig. 2) se atenía, sin ninguna duda, a las exigencias descritas en las bases: había que conmemorar la victoria de las tropas aliadas frente al ejército francés y destacar la figura del héroe local Miguel Ricardo de Álava. Arquitectónicamente concibió una estructura piramidal, cuyos lados se proyectaban hacia los de la plaza de la Virgen Blanca. De esa forma facilitaba así el desarrollo de la escultura y el relieve en los lados del tronco de la pirámide, tanto en lo relativo a la descripción de los hechos históricos como en lo referente a los elementos alegóricos⁹³.

⁹³ Francisca VIVES CASAS: "El Monumento a...", p. 131.



Fig. 2. Proyecto de G. Borrás. A.M.V.G., E. Guinea. GUI-VII-137_15.

Borrás combinó dos de los materiales más habituales en la escultura monumental de la época: la piedra y el bronce. Técnicamente se mantuvo dentro de la tendencia realista, ofreciendo a través de relieves y esculturas una minuciosa narración descriptiva de los hechos celebrados. El resultado fue un conjunto en el que se fundía de modo armónico la plástica, los materiales y el color, así como la iconografía histórica y alegórica.

Según la memoria que acompañaba la maqueta presentada por Borrás, la descripción hecha por el propio artista era la siguiente:

Siendo la batalla de Vitoria el glorioso fin de la lucha con los invasores, corona el monumento un grupo alegórico constituido así: el espíritu de la Victoria que lleva triunfante su bandera española y que ofrece con el ramo de olivo el fin de la campaña y el comienzo de una era de paz. España, representada por una matrona se apoya sobre el león que es la fuerza que derriba al águila invasora y que, satisfecha del comportamiento del pueblo español, representado por la figura desnuda, que ha logrado romper las cadenas que la supeditaban, le estrecha materialmente con su diestra.

En el pedestal de este grupo, que constituye la cúspide del monumento, y envuelto con palmas y laureles, se lee: A LA BATALLA DE VITORIA.

En la parte central del monumento, se representan las fuerzas aliadas, compuestas de todas las armas y nacionalidades que tomaron parte activa en la batalla, destacándose, en la cara anterior, la figura a caballo del duque de Wellington, que llevaba el mando de las fuerzas, y en las restantes caras, un general a caballo, correspondiente a cada una de las naciones aliadas.

La actitud de los aliados expresa el espíritu bélico que les alentaba en el fragor del combate, sin llegar a la representación de la lucha directa con el enemigo y con la nota dolorosa de los que caen muertos o heridos, porque la expresión de esas escenas impresionan desagradablemente.

Al pie de este alto relieve que rodea la parte central del monumento y en los cuatro biseles de sus lados, están los escudos de las naciones aliadas, enlazados por ramos de laurel y roble que denotan la victoria que alcanzaron por la fuerza de su unión.

La parte inferior del monumento está constituida por un tronco de pirámide con biseladas aristas, donde se representa: en la cara anterior y en alto relieve, el Teniente general don Miguel Ricardo de Alava a caballo, en actitud de alentar a sus paisanos a defender la ciudad, cuyo escudo figura sobre la cara mural en bajo relieve. Los hijos de Vitoria, en alto relieve, aclaman al general Álava y al triunfo de la independencia de España.

Por debajo de esta cara se lee: EL TENIENTE GENERAL D. MIGUEL RICARDO DE ALAVA, PROTEGIENDO A SU CIUDAD NATAL.

Las caras laterales y posterior de este tronco de pirámide llevan relieves representando la derrota de los invasores, el abandono de material de guerra, del de los equipajes, de la impedimenta, de los muertos y heridos, en una palabra, del gran desastre que sufrió Bonaparte y la huida de éste a todo galopar de su caballo.

Marte, el genio de la guerra, que se cierne sobre ese campo de desolación, señala a los franceses el único camino que les queda que tomar: el de volver a su país.

Al pie de la cara posterior, se lee:

DERROTA DE JOSÉ BONAPARTE

Una grada de tres escalones biselados en sus ángulos termina el monumento por su parte inferior⁹⁴.

El proceso de ejecución y colocación del monumento también se retrasó. No se pudieron cumplir los plazos previstos tras el concurso, aunque se habían nombrado y comisionado a los arquitectos Apráiz y Luque como inspectores de la obra; el primero de ellos quedó encargado de supervisar lo que se hacía en la ciudad y el segundo de lo que hacía Borrás en Madrid⁹⁵. Además, el arquitecto municipal de entonces, Javier Aguirre, elaboró un proyecto de embellecimiento de la plaza con jardines alrededor del monumento⁹⁶. En el verano de 1914 se iniciaron las obras de cimentación, que concluyeron el 15 de julio⁹⁷. Diversas cuestiones ajenas al propio artista -como las relativas al envío de piedra a su taller, los procesos de fundición del metal dilatados por sucesivas huelgas o, incluso, el estallido de la guerra mundial- provocaron diversos retrasos. En julio de 1917 el escultor hizo por fin entrega de la obra, que se inauguró el 4 de agosto de ese mismo año.

Desde mediados del siglo XIX se produjo en todo el mundo de la cultura occidental un importante desarrollo del monumento conmemorativo. Ciudades, regiones y naciones se valieron de la

⁹⁴ Reproduce el texto Eulogio Serdán, op. cit., pp. 250-257. Conviene aclarar que la leyenda "Derrota de José Bonaparte" no se incluyó en el monumento y que la dedicada al teniente general Miguel Ricardo de Álava como protector de la ciudad fue sustituida por la que figura en la actualidad: "A la independencia de España"

⁹⁵ Eulogio SERDÁN: *Historia del Monumento...*, pp. 245.

⁹⁶ Ana ARREGUI y Cristina ARMENTIA: *El Monumento a la...*, p. 40.

⁹⁷ Eulogio SERDÁN: *Historia del Monumento...*, pp. 247.

escultura por grabar en piedra o en bronce cuanto estimaran digno de ser recordado y alabado: hechos de armas, literarios, científicos, personajes ejemplares, virtudes que se estimaban inherentes a un pueblo⁹⁸. En aquel siglo XIX el monumento era, ante todo, “un fragmento del pasado -de la memoria, de la historia- que se presenta como válido para el presente; es una emoción -épica, literatura, narración, singularidad- que permite escapar de lo cotidiano; y en su forma remite a los modelos consagrados por la historia del arte, aunque su producción tenga no poco que ver con la industria”⁹⁹. Y de estos productos tan típicos y propios del siglo XIX, que alcanzaron un gran éxito, paradójicamente los mejores y más espectaculares se levantaron en el siglo XX.

En todos estos monumentos que se levantaron en las últimas décadas del siglo XIX como en la primera del XX hubo una línea coincidente en su aspecto iconográfico y formal prevaleciendo, en la mayoría de las ocasiones, un estilo realista e historicista y, en definitiva, ecléctico. Como afirma Carlos Reyero¹⁰⁰, una vez el Realismo escultórico se afianzó en los círculos académicos encargados de aprobar los proyectos estatuarios, el gusto colectivo lo adoptó como criterio de valoración estética: los modos de ver *realista* se implantaron con independencia de la historicidad o contemporaneidad del tema. Por tanto, la descripción minuciosa y detallista fue uno de los caracteres habituales de estas obras.

Si a esto añadimos que a comienzos del siglo XX se celebraba el centenario de la Guerra de la Independencia, el repertorio temático poseía una gran fuerza dramática (al margen de sus implicaciones ideológicas o sentimentales). En definitiva, durante estos años el conservadurismo se impuso en la escultura monumental. Se jus-

⁹⁸ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *El monumento conmemorativo en España. 1875-1975*. Universidad de Valladolid, 1996, p. 7.

⁹⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *El monumento conmemorativo...*, p. 42.

¹⁰⁰ Carlos REYERO: *La escultura conmemorativa en...*, p. 70.

tificaba en parte por la respuesta popular esperable, cuyo gusto mayoritario se asentaba en modelos tradicionales y consolidados.

El proyecto de Borrás para Vitoria fue uno de los últimos de esta serie y posiblemente el más efectista; pero sin duda se movió dentro de los mismos parámetros. Si lo comparamos por ejemplo con *el Monumento de los Sitios* que Querol realizó para Zaragoza en 1908, podemos ver semejanzas en los materiales, en la composición general e, incluso, en la iconografía. Y lo mismo se podría decir con respecto al que Aniceto Marinas realizó para Segovia en honor de los capitanes Daoíz y Velarde en 1910.

Por otra parte, los proyectos presentados junto al de Borrás en el concurso vitoriano mostraban -en general- propuestas semejantes dentro de la línea ecléctica todavía dominante. En el archivo municipal de la ciudad se conservan fotografías de los proyectos presentados al concurso de 1913; a partir de ellas podemos ver cómo se evidencia el mismo despliegue historicista y ecléctico.

Detengámonos, en primer lugar, en los tres proyectos que no obtuvieron ninguna mención: *Zadorra* (Fig. 3), *Patria* (Fig. 4), y *Victoria* (Fig. 5). Sin duda, el denominado *Zadorra* es el más burdo frente a los otros dos, más académicos y elaborados en su composición. Todos son realistas y descriptivos, especialmente los segundos. Por otro lado, los tres comparten una composición cercana a la estructura tronco-piramidal; en los tres se conjugan elementos figurativos, reales y alegóricos, mientras el militar a caballo ocupa un lugar de honor.



Fig. 3. Proyecto con el lema Zadorra. A.M.V.G., E. Guinea. GUI-III-024_13.



Fig. 4. Proyecto con el lema Patria. A.M.V.G., E. Guinea. GUI-III-024_19.



Fig. 5. Proyecto con el lema Victoria. A.M.V.G., E. Guinea. GUI-III-024_11.



Fig. 6. *Proyecto con el lema Amor y Voluntad*. A.M.V.G., E. Guinea. GUI-VII-137_12.

El jurado mencionaba –aunque sin premiarlo– el proyecto *Amor y voluntad* (Fig. 6). Está en la línea de los anteriores, si bien sobresale en mayor medida el aparato arquitectónico; pero comparte con los demás la preeminencia del general a caballo y las figuras alegóricas en el remate del conjunto.

El proyecto ganador del segundo premio tenía como lema *Imitarlos* (Fig. 7). Se trata de un conjunto escultórico en el que se pueden apreciar numerosas similitudes con el proyecto ganador: la composición de forma monolítica troncal, el reparto de altorrelieve histórico en la base y alegórico en la cúspide, y todo ello con el lenguaje realista de carácter descriptivo y minucioso.

He dejado para el final el comentario de *Vasco* (Fig. 8), otro de los proyectos mencionados por el jurado. Se trata de la obra de Quintín de Torre, causante de la polémica suscitada. Éste no sólo impugnó el fallo del jurado sino que hizo públicas sus opiniones en la prensa. Ciertamente, su proyecto en líneas generales tiene un



Fig. 7. *Proyecto con el lema Imitarlos*. A.M.V.G., E. Guinea. GUI-III-024_15.



Fig. 8. *Proyecto con el lema Vasco*. A.M.V.G., E. Guinea. GUI-VII-137_11.

aspecto diferente a los demás. Está elaborado con un lenguaje más abstracto, más conceptual, con unas formas deliberadamente simplificadas. Se trata de un arte menos académico y más moderno; más acorde, en definitiva, con lo que estaba haciendo el grupo de artistas con quienes se relacionaba Quintín de Torre.