

---

## *El monumento a la Inmaculada Concepción de Sevilla. Un «triunfo» del pasado*

MERCEDES ESPIAU EIZAGUIRRE

El 8 de Diciembre de 1918, festividad de la Inmaculada, se inaugura en Sevilla un monumento a la Concepción, celebrando con ello el tercer centenario del voto y juramento concepcionista hecho por los dos cabildos de la ciudad en 1617.

Este monumento —al igual que el que hacía poco tiempo había sido aprobado en homenaje a Colón<sup>1</sup>—, se debió a la iniciativa privada que, de mano de ciertos estamentos ciudadanos, sufragó el proyecto por suscripción popular. Su construcción se plantea oficialmente el 5 de Julio de 1917, fecha en que D. Ramón Ibarra y González pide licencia al Ayuntamiento de Sevilla para situar en la Plaza del Triunfo un monumento a la Inmaculada Concepción, «interpretando el sentir de muchos sevillanos, amantes de las tradiciones de ésta nuestra ciudad, y más amantes aún del honor y la gloria que puedan dar a la santísima Virgen en el Misterio de su Concepción Inmaculada...»<sup>2</sup>.

La tradición mariana de la ciudad de Sevilla, y más concretamente su defensa a ultranza del dogma de la Inmaculada, es un hecho sobradamente conocido, por lo que no es de extrañar la gran acogida popular que tuvo el proyecto, así como la elección del lugar de su emplazamiento<sup>3</sup>.

Por otra parte, la religiosidad sevillana siempre ha estado teñida de un carácter muy barroco, muy vivencial, cuyo principal protagonista ha sido el estamento popular, presente en todo tipo de manifestaciones religiosas callejeras, organizadas o no. En este sentido, la Iglesia, que desde la revolución de 1868 había sufrido un alejamiento del pueblo para aproximarse a la clase burguesa, sigue teniendo un peso específico muy fuerte en Sevilla, donde en 1904 el Cardenal Espínola organiza la coronación de la Virgen de los Reyes para conmemorar el dogma de la Inmaculada<sup>4</sup>.

La predisposición ciudadana, pues, estaba clara desde el primer momento. Pero además, no hay que olvidar que la ciudad se encontraba por aquellas fechas inmersa en la gran empresa de la Exposición Iberoamericana, que llevaría a convertir la urbe en un inmenso muestrario de lo que supuso la cultura y la estética nacionalista imperante por estos años en España. Íntimamente ligados a este espíritu nacionalista surgen los movimientos regionalistas, en muchos casos como solución de urgencia para sal-

<sup>1</sup> «Nueve de Febrero de 1917. El ayuntamiento acuerda levantar un monumento a Colón en el paseo de Catalina de Ribera». Vid. TRILLO DE LEYVA, M.: *La Exposición Iberoamericana*, Sevilla, 1980, pág. 190.

<sup>2</sup> Archivo Municipal de Sevilla. Monumentos, Carp. 2. Neg. Obras Públicas, Expte. 52.

<sup>3</sup> «La suntuosidad y carácter de los edificios que rodean esta plaza y su proximidad a nuestra Basílica, en la que en 1617 tuvo lugar aquel voto y juramento, son razones que justifican se haya pensado en escoger el citado lugar para levantar en él el monumento en proyecto», Cfr. A.M.S. Monumentos, Carp. 2. Neg. O.P., Expte. 52.

<sup>4</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla*, Sevilla, 1979, págs. 63-64.

var la deteriorada conciencia nacional del país y con miras a individualizar caracteres propios, a fin de conseguir una cierta autonomía cultural e ideológica. Todo este proceso viene de la mano de un amplio estudio del pasado histórico de la región, en el que la atención se centra fundamentalmente en el folklore y en los atavismos culturales propios, lo que conlleva una base historicista muy fuerte.

En este sentido es muy ilustrativo el párrafo de Felipe Cortines, que en su *Elogio de Sevilla* dice «... de estos libros viejos que encierran la tradición, nace en las ciudades y en las naciones la conciencia de la propia personalidad, el sentimiento de una misión constante, el anhelo de restaurar la grandeza pasada, el gesto de dominio para conseguir la hegemonía futura, ...»<sup>5</sup>.

Es en este ambiente en el que se desarrollan los proyectos de la Sevilla regionalista, que desde principios de siglo, comenzará su andadura por este camino, con una cierta nostalgia por los días gloriosos de su pasado, hacia los cuales vuelve su mirada en un afán de recuperar la grandeza perdida, utilizándola como base y ejemplo para un nuevo «renacimiento» cultural.

Durante esta etapa se emprenderán una serie de operaciones urbanísticas y de ajardinamiento de la ciudad, sobre todo en la zona sur de la misma, donde se ubicaría la muestra iberoamericana, reformándose, por ejemplo, las plazas del Cardenal Lluçh y del Triunfo<sup>6</sup>. En esta última fue donde se situó el monumento a la Inmaculada Concepción.

El monumento, tal como lo describen los documentos, «... arrancará del suelo con una grade- ría de tres peldaños, descansando sobre éstos el basamento del monumento, que es prismático de sección cuadrada, con molduras de base y prolongación; encima de él van cuatro pilastras de orden jónico con entablamento de base cuadrada. En el

basamento van adosadas cuatro estatuas que representarán a Murillo, Martínez Montañés, Miguel del Cid y al Padre Juan de Pineda.

Sobre el entablamento estará el grupo que corona el monumento y que representa a la Inmaculada rodeada de ángeles, conforme al cuadro de Murillo, que está en París, titulado *La Concepción grande del Louvre*.

Rodeará al monumento un pequeño jardín que estará cercado por un cerramiento que ha de llevar cuatro cartelas decorativas. La del frente dedicada a S.S. Pío IX; la posterior llevará el escudo de la ciudad y la dedicatoria del monumento, y las laterales los nombres de los sevillanos que se distinguieron por su fervor a la Inmaculada.

La altura total del monumento será de algo más de 16 metros y el cerramiento formará un cuadrado de 8 metros 50 centímetros de lado.

El grupo de la Inmaculada será de mármol blanco de Italia; el entablamento y pilastras de piedra azulada de Murcia; el basamento de piedra Almorquí; las cuatro estatuas también de piedra azulada de Murcia, y los tres peldaños del cerramiento serán de mármol de color de Sierra Elvira»<sup>7</sup>.

La obra en su conjunto fue llevada a cabo por tres de los artistas más destacados del ambiente de la ciudad. El autor material de las esculturas fue el escultor Lorenzo Collaut Valera; el diseñador del monumento, José Espiau y Muñoz y el responsable de la ordenación urbanística y del ajardinamiento de la plaza, el arquitecto municipal Juan Talavera y Heredia.

El monumento en sí es, pues, un triunfo, monumento religioso cuya tipología se desarrolla enormemente a partir del siglo XVII. En Andalucía la presencia de los triunfos es muy numerosa. Enclavados en plazas, cruces de calles o entradas de ciudades, suponen una clara manifestación pública del espíritu religioso y del fervor popular propios de la cultura barroca<sup>8</sup>. Pero será durante el siglo XVIII cuando los triunfos adquieran un mayor desarrollo en la geografía andaluza. Es precisamente en esta

<sup>5</sup> Citado por Villar Movellán, Alberto, op. cit., pág. 81.

<sup>6</sup> Estas reformas y ajardinamiento de las plazas sevillanas fueron generalmente realizadas por el arquitecto municipal Juan Talavera y Heredia, padre del que Guichot definió como el «Jardín sevillano», basado en la tradición musulmana, junto con las enseñanzas de Forestier y aproximándose a las concepciones de Romero Murube. En la plaza del Triunfo Talavera desarrolla, sin embargo, un tipo de ajardinamiento más cercano al square inglés que al tipismo sevillano. En él abandona la concepción intimista y sensual, la cerámica y al azahar, para conformar un espacio amplio y despejado en el que el monumento es protagonista.

<sup>7</sup> A.M.S. Monumentos, Carp. 2, Neg. O.P., Expte. 52.

<sup>8</sup> El primer triunfo andaluz dedicado a la Inmaculada es el que levantó Alonso de Mena en 1631 para la ciudad de Granada, donde fue colocado delante de una de las puertas de la ciudad. Cfr. BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca*, Barcelona, 1978, pág. 247.

centuria cuando se construye el monumento del Triunfo en Sevilla, claro precedente del que se está analizando. Se erigió en 1755 como acción de gracias por los escasos daños causados en la ciudad por el terremoto de Lisboa, alzándose ante la fachada oriental del edificio en la Lonja.

Al igual que el Triunfo, el monumento de 1918 consta de una gradería sobre la que se alzan cuatro pilastras, que formando un bloque unitario con entablamento y cornisa únicos, sustentan una imagen de la Inmaculada, tomada directamente de la que Murillo pintó para el Hospital de los Venerables. Esta tipología se mantiene, como veremos, en los distintos proyectos de José Espiau, así como en la obra definitiva. Efectivamente, en todos persiste la estructura básica del triunfo y la iconografía de la Inmaculada, aunque cada uno de ellos posee ciertas variantes decorativas y, en dos de los casos, las cuatro pilastras son sustituidas por una columna de fuste acanalado, adornado con una guirnalda. Se trata, por tanto, de una trasposición, en pleno siglo XX, de uno de los monumentos más representativos de la cultura barroca, en el que se utiliza, no sólo la tipología básica del mismo, sino, incluso, se copia una obra pictórica de un artista sevillano del siglo XVII, traduciéndola a bulto redondo y desposeyéndola de color. De esta forma el monumento se convierte en todo un símbolo de la Sevilla mariana tradicional, principal promotora de su construcción, a la vez que recuerda, no sin cierta nostalgia, la gloria de la ciudad barroca y sus grandes genios.

Espiau presentó seis proyectos diferentes. El primero (fig. 1) presenta una planta circular, levemente elevada, sobre la que se alza un podio de sección cuadrada que sustenta al pedestal, también de forma cúbica. Este pedestal, que sigue en planta las líneas del podio aunque a mayor escala, se decora con cuatro altarcillos en vuelo, posiblemente de cerámica, que ocupan sus cuatro frentes. Estos altarcillos se organizan sobre una base sustentada por dos pares de ménsulas, en línea con las dos pilastras que enmarcan el recuadro central y se rematan con un frontón triangular de cuyo tímpano pende un pequeño farol de hierro. Estos altarcillos, muy al gusto del «estilo sevillano», están en la línea de las «capillitas» de cerámica que el Regionalismo sitúa por las calles de la ciudad, retomando una de las tradiciones más arraigadas en la devoción popular del barroco sevillano<sup>9</sup>. El enlace del

pedestal con el podio se produce mediante cuatro pares de ménsulas, un par en cada frente, salvado así el ángulo que se forma entre ambos elementos. El conjunto del pedestal se remata con una cornisa que sigue igualmente las líneas de sus ángulos. Sobre el pedestal descrito se elevan cuatro pilastras con sus correspondientes capiteles corintios, rematándose el conjunto con un entablamento liso y una cornisa de amplio vuelo. La cúspide del monumento lo ocupa la escultura de la Inmaculada Concepción que sigue la iconografía tradicional de la Inmaculada apocalíptica, dada a conocer sobradamente durante el barroco sevillano.

El segundo proyecto (fig. 2) presenta exactamente la misma estructura en planta y alzado que el primero, con la única diferencia de que las ménsulas de enlace entre el pedestal y el podio sirven como elementos sustentadores de las cuatro esculturas, las cuales quedan adosadas a los frentes del pedestal en sustitución de los altares.

En el tercer proyecto (fig. 3) el monumento se hace más complejo. Sigue permaneciendo la planta circular y el basamento cuadrado. Por el contrario, las ménsulas ocupan los ángulos del pedestal, si bien siguen cumpliendo la misma función de sustentadoras de las cuatro imágenes antes mencionadas, apareciendo en los frentes paneles decorativos como en el primer proyecto. El punto de unión entre la cornisa del podio y la basa de las pilastras incorpora ahora elementos decorativos nuevos, consistentes en unos medallones rematados por angelotes y enmarcados por volutas. Ocupando los ángulos del conjunto se colocan pares de flameros del más puro estilo clasicista. El resto del monumento permanece inalterado.

La cuarta solución (fig. 4) es una simplificación de la anterior. Continúan los paneles decorativos en los cuatro frentes, los medallones y los flameros, pero han desaparecido las esculturas de los ángulos y las ménsulas de enlace han vuelto a ocupar la posición que tenían en los dos primeros proyectos.

<sup>9</sup> La inclusión de pequeños retablos y hornacinas en las fachadas e interiores de las casas en una constante en la obra de Espiau. Estas capillitas suelen ser un panel de azulejo, siempre con algún motivo religioso, flanqueado por jambas cajeadas y coronadas por un frontón triangular o de medio punto, todo ello de ladrillo. Como se puede observar, ésta es exactamente la tipología de los altarcillos del proyecto número 1.

El quinto proyecto (fig. 5) difiere ya básicamente de los anteriores. Mantiene la planta circular de los demás, si bien en ese caso se desarrolla en altura, constituyendo unas gradas sobre las que se eleva el podio que sustenta el pedestal. Éste sigue estructurándose en sección cuadrada, si bien en sus cuatro frentes se adosan otros tantos monolitos cúbicos, que sirven de base a sendas esculturas y que se proyectan hacia las gradas por medio de los pares de ménsulas anteriormente utilizadas. Se compone así una estructura escalonada, que con un fuerte juego de volúmenes, impulsa la base del monumento hacia el elemento ascensional más fuerte del conjunto: la columna. Efectivamente, la mitad superior del monumento ha dejado de ser la suma de cuatro pilastras para convertirse en un solo fuste circular y acanalado que, rematado por un capitel corintio, se adorna en su tercio superior con una guirnalda esculpida en la misma piedra, muy al gusto neoclásico. La figura de la Inmaculada permanece igual que en los casos anteriores.

El último proyecto (fig. 6) guarda muchas concomitancias con el quinto. En efecto, se trata de la misma estructura, aunque revestida de una mayor grandilocuencia, que le viene dada sobre todo, por el especial desarrollo del pedestal. Al igual que en el caso precedente, las cuatro figuras ocupan los frentes del prisma base, pero en este caso las estatuas, a pesar de ser más pequeñas que en el proyecto anterior, ocupan una posición más elevada rebasando la cornisa del pedestal. Esto ocurre porque se levantan sobre un doble basamento. El primero lo constituye un prisma cúbico de gran tamaño, adornado con guirnaldas y escudos, del que parten los clásicos pares de ménsulas que enlazan con las gradas. Sobre él, se sitúa el segundo, que aparece como el soporte directo de la figura. En este caso, pues, el pedestal del monumento se desarrolla a base de la acumulación de cuatro elementos independientes, que dan al conjunto una mayor prestancia y suntuosidad.

La obra final, la que se puede observar hoy día, es el producto de algunas remodelaciones<sup>10</sup> y no

corresponde exactamente a ninguno de los proyectos mencionados, si bien mantiene su estructura básica. Se deshecha la solución de la columna única para optar por el conjunto de las cuatro pilastras con entablamento corrido y cornisa. Se mantiene la misma iconografía inmaculadista y las cuatro figuras que rodean el pedestal. Sin embargo estas figuras quedan como mero adorno escultórico de aquél, al levantarse sobre unos prismas muy simples y estar materialmente pegadas a los cuatro frentes del mismo. Por otra parte, las gradas han abandonado la planta circular para convertirse en un octógono irregular, e incorporar en sus lados menores unas cartelas en las que se concentra una mayor profusión decorativa, a base de cortes mixtilíneos, guirnaldas y vegetación bulbosa, enmarcando las inscripciones a que aluden los documentos.

El conjunto ha quedado mucho más modesto que los proyectos presentados, más cercano al gusto neoclásico, en el que el blanco, símbolo de la pureza, es el protagonista. La limpieza y simplicidad de líneas remiten igualmente al neoclasicismo y contrastan con la figura movida y llena de vitalidad de la inmaculada murillesca. Se trata, pues, de una solución intermedia en la que las referencias barrocas y neoclásicas se mezclan de forma muy simple, dando como resultado un conjunto aceptable dentro de la estética historicista que dominaba la ciudad en aquellos momentos.

El conjunto, como se comentó, es obra de tres artistas: el escultor Lorenzo Collaut Valera y los arquitectos José Espiau y Muñoz y Juan Talavera y Heredia. Collaut, discípulo de Susillo, con técnica suelta y espíritu realista —aunque sin abandonar los cánones del academicismo—, esculpe las figuras de los cuatro inmaculadistas sevillanos que, rodeando el pedestal del monumento, refuerzan con su presencia la tradición histórica de Sevilla en su defensa del dogma. En la cúspide se alza la Inmaculada, que traduce en la piedra la soltura y la línea de lienzo de Murillo.

La escultura sevillana del siglo XX continúa apegada a la tradición academicista de la centuria anterior. Y, concretamente la escultura pública sigue bebiendo de las fuentes del romanticismo y del realismo burgués precedentes, impregnado de significado didáctico y dirigido en casi todas las ocasiones por el poder local. Así pues, el monumento público, con todo su afán realista, de fácil asimila-

<sup>10</sup> En el mes de Abril de 1953 se solicita licencia para restaurar el monumento, cuyas cartelas y estatuas se encuentran muy deterioradas, así como para la colocación de una verja protectora del mismo. Cfr. A.M.S. Monumentos, Carp. 2. Neg. O.P. Expte. 52.

ción popular, se sitúa en medio de un conjunto urbanístico donde adquiere su auténtica significación, de manera que «... se da un completo proceso de hondo contenido semiológico, donde lo figurativo de una escultura descriptiva, narrativa (...), quizá claramente olvidada de su inseparable naturaleza de formas plásticas con peso, consistencia y volumen, da a todo un proceso grandilocuente urbanístico, ambientado bien entre edificios de la época, bien entre jardines y arboleda, los contenidos, la frase, el rótulo o la figura, en la que se encarna el verdadero significado intencional de su nacimiento»<sup>11</sup>.

No se puede, por tanto, entender este monumento si no es dentro del entorno en que se ubica. Y no es sólo el entorno físico al que me refiero, sino también al entorno intelectual e histórico. Desde el siglo XIX el tema del monumento público viene siendo protagonista, prolongándose en Sevilla durante toda la primera mitad del siglo XX al potenciarse con la celebración de la Exposición Iberoamericana. En este sentido, el monumento público sevillano se ve inmerso en todo el proceso regionalista que se desarrolla en la ciudad. El Regionalismo sevillano experimenta a partir de 1914, un proceso de aproximación al barroco tras haber pasado una primera fase ligada al neomudéjar-plateresco, que se refuerza durante los años 17 al 23, sobre todo en el aspecto arquitectónico<sup>12</sup>. No hay que olvidar que el monumento a la Inmaculada se encarga en 1917

y se inaugura en el año 18; que la iniciativa parte de un grupo de hombres próximos a la administración local y que Espiau y Collaut son dos artistas íntimamente ligados a la empresa de la Exposición Iberoamericana e inmersos en el ambiente regionalista que vive la ciudad en esos momentos.

Así pues, no es casual que la elección del modelo para el monumento a la Inmaculada sea precisamente el triunfo, no ya por la tradición que esta tipología tiene en tierras andaluzas, sino por las especiales características ambientales que rodean su erección. Pero además, el mundo del barroco está igualmente presente en la iconografía de la figura: una inmaculada de Murillo, pintor de inmaculadas por excelencia y de un enorme arraigo en la ciudad<sup>13</sup>. Por otra parte, la propia colocación del monumento en la plaza tiene una estructura barroca, al situarse en el punto más elevado del conjunto, en un extremo del óvalo de la plaza y con una ordenación en perspectiva claramente teatral.

Se trata, pues, de un monumento al pasado, pero entendiendo el pasado como única posibilidad de futuro. Es un compendio de toda una serie de tradiciones que se unen en un símbolo universal: la Sevilla mariana, la gloria del Siglo de Oro, la participación de las fuerzas vivas de la ciudad. En definitiva, el renacer de una cultura autóctona que no tiene que inventar nada nuevo, sino recrear su propia personalidad.

Mercedes Espiau Eizaguirre

<sup>11</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El monumento al Marqués de Larios y la problemática de la escultura decimonónica*, «Revista Baética» 2 (I), Málaga (1979).

<sup>12</sup> Esta mirada hacia la estética barroca es producto de la búsqueda de las raíces más puras de la región, de forma que el barroco se convierte, tras la herencia islámica (neomudéjar) y la clásica (plateresco), en la plasmación física de la cultura cristiana, que cuenta, además con numerosos y castizos ejemplos en el campo andaluz, en la arquitectura de cortijos y haciendas. Este casticismo arquitectónico arraigó enormemente en la ciudad de Sevilla, hasta el punto de que sigue presente incluso en nuestros días. Cfr. VILLAR MOVELLÁN, Alberto, op. cit., págs. 313-315.

<sup>13</sup> «En la revista "Sevilla Mariana" [II (1922), 330 y sigs.] se da minuciosa noticia de todos los actos organizadores por la Asociación de Jóvenes de la Inmaculada, por el que se conmemora sobre todo a Murillo pintor de Inmaculadas». Cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Vol. I, Madrid, 1981, pág. 232.

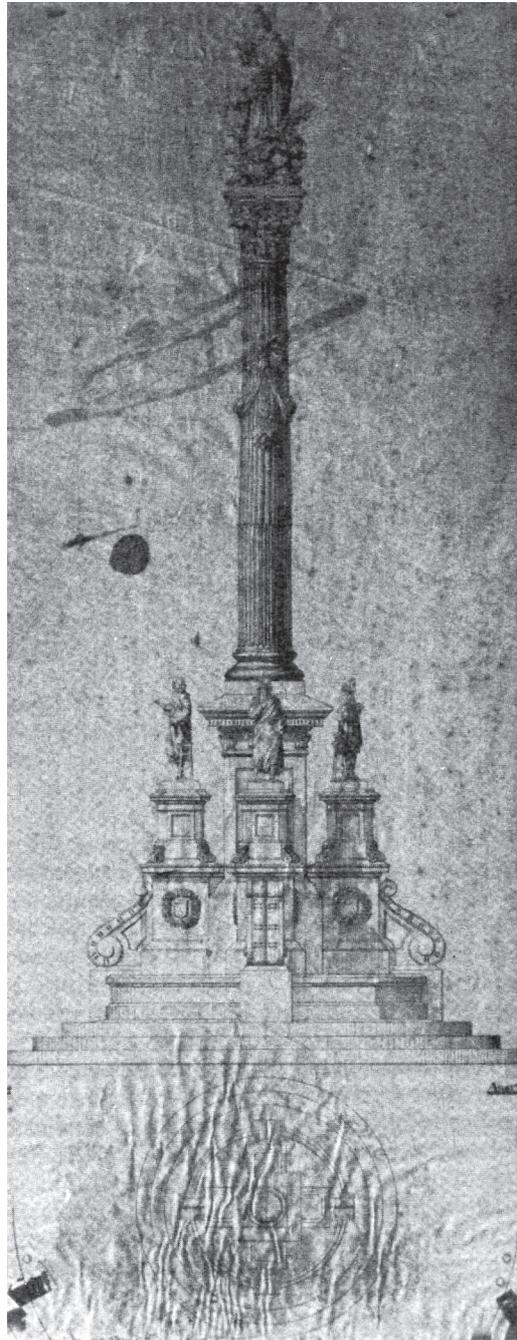


Fig. 1. Archivo Espiau, Mto. 1. (6). Original, planta y alzado. Tinta negra sobre papel tela.