

MONUMENTO A BRUNO ZABALA EN MONTEVIDEO

POR JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ

En este artículo se estudia el monumento al mariscal Bruno Mauricio de Zabala, fundador de Montevideo. Obra del escultor Lorenzo Coullaut Valera y del arquitecto Pedro Muguruza Otaño, fue inaugurado en 1931, constituyendo uno de los ejemplos más notables de la escultura pública uruguaya.

In this article the monument is studied marshal Bruno Mauricio of Zabala, founder of Montevideo. It works of sculptor Lorenzo Coullaut Valera and of architect Pedro Muguruza Otaño, it was inaugurated in 1931, constituting one of the most remarkable examples in the sculpture public Uruguayan.

GÉNESIS CONSTRUCTIVA

Los orígenes de este monumento se remontan al año 1878, cuando el Gobierno uruguayo decidió la compra de un edificio en el costado sur de la plaza de la Independencia, en Montevideo, para emplazar allí su sede. Realizada la adquisición, se procedió al derribo del viejo fortín de San Felipe y Santiago, lo que determinó la apertura de un gran explanada.

La disponibilidad de este vasto espacio hizo concebir a la Sociedad Laurak Bat, que actuaba en Montevideo para ayudar a los inmigrantes vascos, la idea de levantar en él un monumento al fundador de aquella ciudad, el también vasco Bruno Mauricio de Zabala, gobernador y capitán general del Río de la Plata en los tiempos de Felipe V.

El Ejecutivo uruguayo hizo suyo el proyecto monumental y resolvió su erección por la ley de 1 de julio de 1883. En ella, además de señalar su ubicación, se asignaron, dentro de los presupuestos generales del Estado, las suma de 10.000 pesos, que serían entregados por cuotas a la junta económico-administrativa que se encargaría de la construcción. Ésta también tenía el mandato de abrir una suscripción pública con la que allegar el resto de los fondos necesarios.

No obstante el mandato legal, la idea se perdió entre la burocracia y el desinterés, hasta que en el año 1910, una gran concentración pública, celebrada en forma de velada literaria en el Teatro Solís de Montevideo, solicitó su cumplimiento.

El Gobierno respondió afirmativamente, y a través del decreto de 25 de julio de 1910 nombró una comisión de ciudadanos, elegidos por el presidente de la República, que habría de encargarse de su construcción¹.

Aunque sus trabajos no se desarrollaron con una gran velocidad, su gestión fue siempre acertada. En el año 1911 llamó a la colaboración económica del pueblo uruguayo². Más tarde, defendió con pasión el primitivo lugar elegido para emplazar el monumento, frente a los que deseaban otro. Y por fin, en el año 1923 abrió un concurso internacional para la elección del proyecto a elegir³.

Al mismo se presentaron 18 trabajos, pertenecientes a artistas procedentes de Francia, Italia, Bélgica y España⁴.

Desconocemos con exactitud los detalles de la convocatoria, pero de ella resultaron ganadores Lorenzo Coullaut Valera y Pedro Muguruza Otaño, que como de costumbre actuaban asociados⁵.

También como de costumbre, el fallo de jurado fue criticado, llegándose incluso a pretender su anulación. No obstante, los vocales se mostraron firmes en su decisión, que defendieron en base a la bondad del proyecto, donde la idea, la calidad artística y la interpretación histórica resultaban ejemplares; a la garantía que ofrecían sus autores de hacer una obra fiel al tema, a la Historia y al Arte, puesto que además de poseer los conocimientos historicoartísticos, contaban con un magnífico currículum, demostrado con el triunfo ante jurados severísimos en monumentos de gran importancia; y a la certeza, puesto que ello era sabido, de que realizaban directamente el trabajo, sin encomendárselo a colaboradores⁶.

Ciertamente, Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932) era uno de los escultores españoles más importantes del reinado de Alfonso XIII. Nacido en Marchena (Sevilla), se formó con Antonio Susillo y Agustín Querol. Sus éxitos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en muchos de los concursos monumentales a los que se presentó le permitieron jalonar una brillante carrera artística en la que su talento le permitió enfrentar todos los géneros, desde el retrato al relieve, pasando por la imaginería y la escultura funeraria. No obstante, su especialidad venían siendo los monumentos públicos, de los que llegaría a levantar una treintena entre España e Iberoamérica. Entre ellos destacaban los madrileños a los *Saineteros*, *Campoamor*,

1. Los datos referidos a los antecedentes del monumento a Zabala nos han sido aportados por la Subdirección del Museo Histórico Nacional de Uruguay.

2. "Uruguay". En *Unión Iberoamericana*. Agosto de 1911. Año 25. Número 8. Págs. 23 y 24.

3. "Noticias de Arte". En *La Gaceta de Bellas Artes*. Madrid, 15-II-1923. Número 210. Pág. 16.

4. *Ídem*.

5. *Ídem*.

6. "El proyecto aprobado de monumento a Zabala". En *Rivera*. Montevideo, 30-IX-1924. Número 192. Págs. 1 y 2.

Echegaray, Juan Valera, Cervantes y Hermanos Álvarez Quintero; los sevillanos a *Bécquer, la Inmaculada Concepción y Colón*; los gallegos a *Curros Enríquez y Emilia Pardo Bazán*; y los de *Pereda*, en Santander, *Sagrado Corazón de Jesús*, en Bilbao, y *Navarro Villaoslada*, en Pamplona. Su estilo se mantuvo siempre dentro del realismo aprendido de sus maestros, aunque procuró actualizarlo, primero con la sugestión del *art nouveau* y después, ya en su madurez, liberándolo de adherencias pictoricistas para hacerlo más sobrio, sincero y hermoso, lo que le acercaba a planteamientos parecidos a los del realismo castellano y el clasicismo mediterraneista, las tendencias sobre las que pivotaba la renovación plástica hispana de la tercera década del siglo XX⁷.

Pedro Muguruza Otaño (1893-1956) era por aquellos años un joven arquitecto que tras obtener su título en 1916 buscó completar su formación artística, pues era un excepcional dibujante, en el taller de Coullaut Valera. Ello le llevaría, desde 1917, a convertirse en su asiduo colaborador, sin por eso desatender una brillante carrera arquitectónica. Dentro de un eclecticismo renovado y escenográfico, en el que se multiplicaban las influencias de la vanguardia arquitectónica, llevó a cabo obras como *la estación de Francia*, en Barcelona, *el Palacio de la Prensa* y *la reforma del Museo del Prado*, en Madrid, a las que acompañaron en Florida y California numerosos palacetes del conocido como “estilo californiano”, y en Nueva York un rascacielos de marcado racionalismo. Años después, con posterioridad a la Guerra Civil, ocuparía la Dirección General de Arquitectura, centrando su labor en la construcción del *Valle de los Caídos*, donde realizaría *la basílica* y *el convento de los benedictinos*⁸.

7. Véase sobre Lorenzo Coullaut Valera: SERRANO FATIGATI, Enrique. *La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid, Hauser y Menet, 1912. Págs. 388-390. CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Toledo, 1929. T. II. Págs. 66-71. GAYA NUÑO, Juan Antonio “Arte del siglo XX”. En *Ars Hispaniae*. T. XXII. Madrid, Plus Ultra, 1977. Pág. 85. BANDA Y VARGAS, Antonio de la. “Semblanza del escultor Lorenzo Coullaut Valera”. En *Boletín de Bellas Artes*. 2.ª Época. N.º VII. Sevilla, 1979. Págs. 45-59. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, PÉREZ REYES, Carlos y ARIAS DE COSSÍO, Ana María. “El siglo XIX”. En *Historia del Arte Hispánico*. T. V. Madrid, Alhambra, 1979. Págs. 215-216. SAMBRICIO Y RIVERA ECHEGARAY, Carlos, PORTELA SANDOVAL, Francisco y TORRALBA SORIANO, Federico. “El siglo XX”. En *Historia del Arte Hispánico*. T. VI. Madrid, Alhambra, 1980. Pág. 153. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto. *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana, 1900-1930*. Ávila, 1989. Págs. 107, 108, 117-120, 154, 159, 160, 162, 163, 167. REYERO, Carlos, y FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995. Págs. 274, 275, 281, 283, 286, 295. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. *La obra escultórica de Lorenzo Coullaut Valera*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 1996. GAJATE GARCÍA, José María. *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut Valera en Madrid*. Madrid, 1997.

8. Sobre Pedro Muguruza Otaño véase: GAYA NUÑO, Juan Antonio. “Arte del siglo XX”. En *Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico*. Vol. XXII. Madrid, Plus Ultra, 1977. Págs. 52, 57, 156 y 174. BALDELLOU, Miguel Ángel, y CAPITEL, Antón. “Arquitectura española del siglo XX”. en *Summa Artis. Historia general del arte*. Vol. XL. Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1995. Págs. 28, 53, 123, 135, 143, 158, 172, 212, 216, 235, 291, 353, 357, 358, 360, 362, 363, 366, 368, 380, 396, 398, 475 y 479.

Aunque el dictamen del concurso se emitió en mayo de 1924, las reclamaciones retrasaron su resolución definitiva hasta agosto, de tal manera que el contrato se firmó, ante la Escribanía de Gobierno y Hacienda, el 7 de febrero de 1925, reflejándose en él algunas variaciones sobre el proyecto premiado⁹.

Coullaut Valera, que hubo de trasladarse personalmente hasta Uruguay para cumplir con las formalidades contractuales, aprovechó la ocasión para visitar el país, intentando asimilar la idiosincrasia de sus gentes, y estudiar el lugar donde se iba a emplazar el monumento, para adaptarlo tanto al marco como a las condiciones ambientales¹⁰.

Salvo las labores de cimentación, el resto de los trabajos monumentales se llevaron a cabo en España: la labra de los elementos pétreos en el taller madrileño del escultor y la fundición de los bronceos en las instalaciones de la reconocida empresa metalúrgica Mir y Ferrero, de Madrid¹¹.

Estas tareas se prolongaron hasta el año 1931, en el que vieron su colofón con el viaje que hizo Coullaut Valera a Montevideo para dirigir personalmente el montaje y la terminación del monumento.

Su inauguración tuvo lugar el 27 de diciembre de 1931, en medio de unos grandes festejos, donde además de la presencia de las máximas autoridades del país, incluida la de su presidente, habría que señalar la de la fragata española *Juan Sebastián Elcano* y la del mismo Coullaut Valera¹².

Costó 60.000 pesos uruguayos, de los cuales el Gobierno aportó 10.000, en pagos mensuales de 500 pesos. Los restantes 50.000 se obtuvieron con la aportación de 16.000 por la Intendencia Municipal y con los fondos e intereses de las suscripciones públicas, que también aportarían los varios millares más que fueron necesarios para costear los gastos y premios del concurso, así como la cimentación¹³.

DESCRIPCIÓN

Se levanta en la ciudad “Vieja” de Montevideo, en la plaza de Zabala, en el lugar que ocupó el primitivo fortín de San Felipe y Santiago de Montevideo, el germen de la actual metrópolis. Y se compone, básicamente, de un basamento, coronado por la estatua ecuestre de Bruno Zabala y completado por diferentes elementos tanto escultóricos como ornamentales.

Comenzando por el basamento, señalemos que es de forma rectangular y se organiza con la superposición de graderío, zócalo, neto y moldura de plinto.

9. Vid. Nota n.º 1.

10. *Ídem*.

11. *Ídem*.

12. “Bruno Zabala”. En *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras*. Madrid, enero de 1932. Número 105. Pág. 33.

13. Vid. Nota n.º 1.

El graderío, labrado en piedra arenisca amarilla, se levanta por encima de un pavimento elíptico fragmentado en cuatro secciones a través de los grandes aletones que lo unen con el zócalo. Éstos se sitúan en los extremos de los lados mayores del rectángulo, perpendiculares a su eje mayor, presentan sus caras exteriores molduradas y terminan en unos pilarotes coronados por jarrones. Por su parte, cada una de las cuatro secciones resultantes de las gradas se muestran alabeadas, proyectándose hacia el exterior. En las correspondientes a las caras menores del pedestal, el número de escalones es de tres y van disminuyendo en anchura conforme se elevan. El más bajo llega hasta el extremo exterior de los pilarotes, envolviéndolos, el siguiente, hasta su cara interior, y el último, después de un juego de molduras transicionales, actúa como soporte de la cartela sobre la que se sitúan sendos escudos de heráldicos, además de las respectivas inscripciones epigráficas que los acompañan. En la cara norte, aparece el blasón de Montevideo y bajo él la siguiente leyenda "AL FUNDADOR DE MONTEVIDEO/ GENERAL DN. BRUNO MAURICIO DE ZABALA". En la cara sur, las armas nobiliarias de los Zabala, y bajo ellas "20 DE ENERO DE 1724/ ENTRADA DE LAS TROPAS ESPAÑOLAS/ EN LA PENINSULA MONTEVIDEANA". Por su parte, en las secciones correlativas con las caras mayores, el número de peldaños se eleva hasta los cinco, actuando el último de ellos, más alto y corto, como soporte de un bronceo altorrelieve.

El zócalo, de gran sencillez, también está construido con piedra arenisca amarilla, y en él habría que destacar: una especie de plinto, que colocado en su frente norte sirve de soporte a una estatua; las antefijas situadas en sus esquinas; y un cierto escalonamiento de su extremo superior para mejor adaptarse al neto del pedestal. No obstante, este molduraje se resuelve con un mayor resalte cuando corre bajo los dos relieves de las caras mayores del neto, en aras a su mejor lucimiento.

El neto del pedestal, también de forma rectangular, presenta sus esquinas achaflanadas y rehundidas, así como juegos de molduras para su mejor adaptación visual al zócalo y al remate que lo corona. Realizado en mármol rosáceo, lo más notorio de él son los rehundimientos que presentan sus costados laterales para recibir sendos bajorrelieves. El reborde de estas especie de cajas rectangulares se decora con el característico bocelón barroco de la escuela arquitectónica madrileña, que en su parte superior adopta la forma de un arco mixtilíneo con la clave destacada. En su factura se emplea mármol blanco para contrastar con el fondo y fundirse con el relieve.

Por encima, coronando la arquitectura del conjunto, corre una moldura de plinto, también rectangular y achaflanada, que emplea en su fábrica arenisca amarillenta. Sobre ella descansa la pétreo base de la estatua del Mariscal. Su cuerpo inferior está realizado en mármol rosáceo, mientras que la peana propiamente dicha lo está en mármol blanco.

Sobre este complejo pedestal se disponen una abundante serie de elementos escultóricos. En su cúspide se sitúa la broncea estatua de Bruno Mauricio de Zabala, fundador de Montevideo. Montado sobre un caballo, en cuyo perfil se muestra una cierta referencia a la raza criolla, la característica de aquellas tierras, parece mirar

a la distancia, contemplado la ciudad que ha fundado. Viste traje de general con armadura, según los usos de principios del siglo XVIII. En la mano derecha, la de plata, sostiene las riendas y la espada, mientras que en la izquierda lleva el bastón de mariscal.

Los relieves del neto del pedestal, labrados en mármol blanco, están dedicados a los dos acontecimientos más importantes en la fundación de la ciudad. En el situado sobre la cara este se recrea la toma de posesión de Montevideo por las tropas españolas a través del emplazamiento de la batería de San José, germen del futuro fortín que reprimiría las ansias expansionistas lusas. En primer término, sobre un alto, frente a la costa, tres soldados apuntan el cañón hacia la escuadra portuguesa que se ve en la lejanía, mientras que otro prepara la pólvora y las balas necesarias para el disparo. En un segundo plano, Bruno Zabala dirige la operación, vestido con casaca y sosteniendo junto al costado, con su metálica mano, el sombrero. A su lado, un oficial, sable en mano, vigila atentamente el trabajo de los artilleros, y por detrás, cerrando la composición, un indeterminado número de fusileros. En el de la cara oeste se representa la entrega de la población al poder civil por parte del poder militar, o lo que es lo mismo, la constitución del primer Cabildo de Montevideo, que tuvo lugar tras el señalamiento de sus términos jurisdiccionales y el reparto de los solares. En lo que parece ser la plaza mayor de la primitiva Montevideo, se disponen ceremonialmente, frente a frente los militares, hacia el lado derecho, y los civiles, hacia el izquierdo, mientras que Zabala, actuando de maestro de ceremonias, se coloca en el centro de la composición. El Mariscal viste su uniforme y esconde bajo la solapa de la casaca su maltrecha mano, mientras que con la otra entrega el bastón de capitular a un vecino ataviado a la usanza de un gaucho. Tras él, hacia la derecha, sobre una mesa, se muestran los documentos constitucionales, y junto a ella un sacerdote, que parece ir tomando juramento a los nuevos funcionarios reales. Al fondo, cerrando este lado del relieve, unos soldados armados con mosquetes. Por su parte, junto al nuevo concejal están sus compañeros, que por sus diversas vestimentas parecen pertenecer a diferentes grupos sociales. Al fondo, algunas figuras que representan a los pobladores, y cerrando la perspectiva el caserío urbano, en cuyo centro se yergue destacada una sencilla iglesia, con rosetón cruzado y espadaña.

Por último, en la cara norte de el neto, destaca, labrada en mármol blanco, la figura alegórica de la *Abundancia*, que de pie, totalmente desnuda, sostiene en su brazo derecho el cuerno cargado de dones que la caracteriza.

En el zócalo, casi apoyándose en el último de los escalones del graderío, se encuentran dos grandes altorrelieves, que por la disposición de sus figuras parecen marcar un movimiento de avance hacia el frente norte del pedestal. Lo mismo que la figura ecuestre, están fundidos en bronce. En la cara este se ubica el dedicado a la primera familia, representada por un matrimonio de campesinos españoles de los tiempos de la fundación. El padre, carga con una gavilla del trigo que acaba de cortar y que aparece tras él, Y la esposa, mirándole satisfecha, le pone cariñosamente la mano derecha en el hombro, a la par que sostiene al pequeño, sentado en la cruz de la enorme vaca sobre

la que se respaldan. En la cara oeste, se emplaza el dedicado al gaucho, característico personaje de las pampas rioplatenses, sostén, desde los primeros tiempos de la colonización, de las explotaciones ganaderas de Uruguay. Viste el traje típico de sus labores, botas, poncho y sombrero, y se respalda, además de apoyarse, sobre su caballo, mientras ante él pasa el rebaño de ovejas que tiene a su cuidado.

Finalmente, indiquemos que el conjunto monumental se eleva hasta una altura de 12 metros y que la firma del escultor, "LORENZO/COVLLAVT/VALERA", se sitúa en el extremo derecho de la cara delantera de la peana de la figura alegórica de la *Abundancia*.

ICONOGRAFÍA

Para una mejor comprensión del contenido iconográfico de este monumento dedicado al fundador de Montevideo, sería conveniente una aproximación a su figura histórica.

Bruno Mauricio de Zabala, había nacido en Durango, Vizcaya, el 6 de octubre de 1682. Siguiendo la tradición familiar se dedicó a la carrera de las armas, que inició, cuando contaba diecinueve años, alistándose en el ejército del rey de España. Con él estuvo en las campañas de la Guerra de Sucesión, destacando sus acciones en los sitios de Gibraltar, Zaragoza, Alcántara y Lérida, precisamente en este último perdió el brazo derecho, que desde entonces suplió con medio brazo y mano de plata, los cuales solía llevar en cabestrillo. En reconocimiento a sus servicios, Felipe V le nombró gobernador y capitán general de Buenos Aires. El hito más notable de su mandato fue la fundación de Montevideo, hecho por el que ha pasado a la Historia. Falleció de un ataque de apoplejía el 31 de enero de 1736, recién promovido a la presidencia y capitanía general del Reino de Chile, cuando regresaba de pacificar una revuelta en el territorio de Paraguay¹⁴.

En el año 1716, antes de partir para su destino en Buenos Aires, Felipe V le ordenó que fortificara y poblara los puertos de Montevideo y Maldonado, a fin de impedir la penetración portuguesa. Sin embargo, una vez tomada posesión en 1717, aunque recibió las mismas órdenes no se le enviaron los pertrechos y hombres necesarios para llevarlas a cabo. La situación se fue dilatando durante algunos años, mientras aquellos territorios eran constante víctima del saqueo, tanto de portugueses como de los piratas que se aprovechaban de la anarquía¹⁵.

14. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes de Montevideo (1607-1749)*. Buenos Aires, La Facultad, 1933. Págs. 69 y 184. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación española en Uruguay*. Montevideo, 1965. T. II. Pág. 258.

15. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes...* Op. cit. Págs. 70-78. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación...* Op. Cit. T. II. Págs. 259-75. ARTEAGA, Juan José y COOLIGHAN, María Luisa. *Historia del Uruguay desde los orígenes hasta nuestros días*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1992. Págs. 133-35.

En el año 1723, los portugueses decidieron afianzar su dominio enviando una expedición al mando del maestro de campo Manuel Freitas de Fonseca, que ocupó Montevideo. Demandadas explicaciones ante aquella usurpación, Zabala obtuvo por respuesta del gobernador portugués Vasconcellos, la de que aquellos territorios eran de su señor. Sin dudarlo armó una flotilla para reconquistar el puerto. Ante tanta decisión, los lusos prefirieron retirarse en evitación de un conflicto internacional¹⁶.

No obstante, Zabala, puesto que tenía preparada la expedición, resolvió llevar a cabo, de una vez por todas, el mandato de su Rey, y el 24 de enero de 1724 entró con sus tropas en el puerto de Montevideo, comenzando de inmediato las labores de fortificación. Entre ellas destacó la instalación de la batería de San José, con 10 cañones servidos por otros tantos soldados españoles y 1.000 indios tapes¹⁷.

Antes de volver a Buenos Aires dejó nombrado comandante del puesto a Francisco de Lemos, quien habría de continuar con los trabajos de fortificación, dirigidos por el ingeniero Domingo Petrarca, mientras se esperaba la llegada desde España de una expedición en la que vendrían familias canarias y gallegas para el poblamiento, tanto de Montevideo como de Maldonado¹⁸.

No obstante, las circunstancias se unieron para retrasar la fundación: desde España no acababan de enviar a los nuevos colonos y la situación revolucionaria de Paraguay le impedía a Zabala ocuparse de otros asuntos. Aun así, aquél había sido un mandato de su Rey, por lo que tras marchar sobre Asunción y reprimir la revolución de José de Antequera, y como no llegaba la expedición española, envió a Montevideo a siete familias de Buenos Aires protegidas por un destacamento militar al mando del capitán de corazas Pedro Millán¹⁹.

El 30 de enero de 1726 plantearon la población, a la que llamaron la ciudad de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago de Montevideo. El 19 de noviembre llegó un nuevo contingente de población civil, formado por veinte familias canarias. Y el 24 de diciembre Pedro Millán procedió a señalar los términos jurisdiccionales de la ciudad y a distribuir el terreno entre sus pobladores²⁰.

16. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes...* Op. Cit. Págs. 79-89. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación...* Op. Cit. T. II. Págs. 276-84. ARTEAGA, Juan José y COOLIGHAN, María Luisa. *Historia del Uruguay desde...* Op. Cit. Pág. 135.

17. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes...* Op. Cit. Págs. 84-86. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación...* Op. Cit. T. II. Págs. 284-88. ARTEAGA, Juan José y COOLIGHAN, María Luisa. *Historia del Uruguay desde...* Op. Cit. Pág. 135.

18. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes de...* Op. Cit. Págs. 85-86. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación...* Op. Cit. T. II. Págs. 288-89. ARTEAGA, Juan José y COOLIGHAN, María Luisa. *Historia del Uruguay desde...* Op. Cit. Pág. 135.

19. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes de...* Op. Cit. Págs. 90-106. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación...* Op. Cit. T. II. Págs. 290-92. ARTEAGA, Juan José y COOLIGHAN, María Luisa. *Historia del Uruguay...* Op. Cit. Pág. 135.

20. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes de...* Op. Cit. Págs. 107-133. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación...* Op. Cit. T. II. Pág. 292. ARTEAGA, Juan José y COOLIGHAN, María Luisa. *Historia del Uruguay desde...* Op. Cit. Págs. 135-36.

Finalmente, el 1 de enero de 1730 se constituyó el primer Cabildo de Montevideo, con lo que la nueva ciudad tuvo su estatuto jurídico de acuerdo con las Leyes de Indias, quedando plenamente incorporada a los reinos de España ²¹.

Iconográficamente, Coullaut concibe el monumento como un homenaje a la figura de Bruno Zabala, en el que se exalta tanto su papel en la fundación de Montevideo como el de los pobladores que tras él vinieron.

Al igual que en la mayoría de los monumentos, en éste también pueden distinguirse dos planos, el arquitectónico y el escultórico, ambos con valor simbólico e iconográfico.

La arquitectura de este conjunto vendría a representar a la ciudad de Montevideo, aunque en sus momentos iniciales, los dieciochescos, puesto que a través de ella se viene a establecer el marco cronológico y geográfico en el que se encuadran los más importantes acontecimientos históricos a los que hacen alusión los motivos escultóricos. No obstante, se trata de un marco abierto, puesto que Montevideo se concibe como germen del Estado uruguayo, y los hechos aludidos sobrepasan la misma fundación para englobar toda la colonización, tanto antigua como moderna.

Por su parte, la escultura se encarga de efigiar al fundador de la ciudad, de narrar los grandes acontecimientos que él protagonizó y que la hicieron posible, pero también de recordar la labor que en la creación de la floreciente riqueza de la nación uruguaya, aludida por la alegórica figura de la *Abundancia*, jugaron tanto los primeros colonizadores de origen hispano, como sus modernos herederos.

Si comparamos la arquitectura del monumento, o mejor su sección frontal, con el tema fundamental del escudo de Montevideo, se perciben las enormes concomitancias que ésta mantiene con su tema heráldico. El cerro, coronado por el castillete y bañado por las aguas marinas, se recrea en el pedestal del conjunto, de tal manera que adopta la forma simbólica de la ciudad. Su enorme altura, su verticalismo, recuerdan a la peña y a su enhiesta fortaleza, lo mismo que los aletones y la escalinata alabeada se asemejan a los acantilados y al rompiente oleaje marino.

No obstante, las similitudes son más conceptuales que puramente formales puesto que Coullaut y Muguruza olvidan cualquier agreste apariencia y construyen el basamento a partir del lenguaje arquitectónico del barroco dieciochesco hispano, y más concretamente del madrileño, que podía considerarse el más oficial y cortesano, y por ello el de mayor valor simbólico, o mejor histórico, para encuadrar los principales acontecimientos a los que hace referencia el conjunto monumental, tanto en su exacta cronología, es decir, durante el primer tercio del siglo XVIII, como en su concreta geografía, o sea, en España, aunque la España de aquellos tiempos tuviese una fronteras más dilatadas que las actuales, y dentro de ellas se englobase la gobernación del Río de la Plata y la Banda Oriental, con capital en Montevideo.

21. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes de...* Op. Cit. Págs. 134-150. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación...* Op. Cit. T. II. Págs. 293-94. ARTEAGA, Juan José y COOLIGHAN, María Luisa. *Historia del Uruguay...* Op. Cit. Pág. 136.

Sobre esta arquitectura se disponen una serie de elementos escultóricos y decorativos que irán perfilando la historia, tanto la de los grandes héroes como la de los anónimos protagonistas, que participaron en la fundación y creación de Montevideo y con ella de Uruguay.

Corona el conjunto la estatua de Bruno Zabala, por cuanto él, con su coraje y tenacidad, fue el artífice de la fundación de Montevideo. Se le representa caracterizado como lo que fue, como un mariscal español del siglo XVIII, con coraza y peluca. No obstante, su apariencia se idealiza, pues se le efigia juvenil y gallardo, aun cuando en los momentos de la fundación tuviera más de cincuenta años. Es su mano derecha sostiene la espada y las riendas, aunque de una manera algo envarada para señalar que se trataba de una prótesis de plata, la que sustituyó a la mano perdida durante el sitio de Lérida. Monta a caballo, como era la costumbre en los monumentos a militares decimonónicos, para evidenciar su talante valeroso y aguerrido, aunque en el siglo XVIII, sólo los soberanos podían representarse de esta manera, por cuanto ello era uno de los símbolos de su poder.

En este punto cabría señalar como este monumento, ecuestre y situado en el centro geométrico de la que podría considerarse la plaza mayor de Montevideo, o al menos uno de sus principales centros cívicos, carece de cualquier alusión al significado que esta tipología de espacio urbano tenía en el barroco, es decir, al poder absoluto de la monarquía. Simplemente seguirá una vieja tradición decimonónica en la búsqueda del orden y la razón, que lleva a erigir en el centro de las plazas un monumento donde está presente una clara intencionalidad didáctica, en la que, como en este caso, el personaje va a caballo tan sólo porque se trata de un militar.

Rehundidos en el neto del pedestal y enmarcados por un bocelón barroco, que acentúa la ubicación histórica, se sitúan los relieves que representan los dos hechos capitales en la fundación de Montevideo, y que fueron protagonizados por Bruno Zabala.

El primero de los relieves, el situado en la cara este, se dedica a la fundación de la ciudad, que tuvo un marcado carácter militar. Coullaut elige uno de los momentos de mayor valor simbólico dentro del conjunto de acontecimientos: la instalación de la batería de San José, germen del fortín que en adelante mantendría alejados de Montevideo a los portugueses y salvaguardaría la soberanía española de aquel puerto. A partir de él construye una escena de gran claridad, fuerza y trascendencia, en la que unifica dos anécdotas históricas acaecidas a finales de febrero de 1724, recién tomado el puesto por Zabala, pero no por ello menos relevantes: el incidente del *Santa Catalina*, barco que llegó a Montevideo para reforzar a Freitas da Fonseca cuando éste ya había huido de la ciudad, y que tras una breve escaramuza partió pacíficamente; y la presencia de tres navíos procedentes de Colonia del Sacramento, que pronto se marcharon al comprender el cambio de situación producido²². Así vemos al mismo Zabala dirigir

22. ARAZOLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes...* Op. Cit. Pág. 86. BAUZA, Francisco. *Historia de la dominación...* Op. Cit. T. II. Págs. 286-88.

la defensa artillera²³, acompañado de sus soldados y ayudado por uno de sus oficiales, el capitán Domingo Petrarca, quien encargado de las tareas de fortificación, aparece en el relieve de espaldas, controlando la maniobra de tiro, mientras que por el horizonte se mantienen distantes, atemorizadas por las posibles andanadas, las naves portuguesas. El resultado es una imagen escultórica que resume perfectamente la significación histórica de las actuaciones militares de Zabala en la fundación de Montevideo: frenar la política expansionista lusa en el Río de la Plata y la Banda Oriental.

El otro de los relieves, el de la cara oeste, está dedicado a la constitución del primer Cabildo montevideano. Reconstruye fielmente, aunque destacando sus elementos simbólicos, aquel suceso histórico: una ceremonia pública cuyo maestro fue, como delegado de la autoridad real en aquellas tierras, Bruno Zabala. Así, en la plaza mayor de la ciudad de Montevideo, Zabala, gobernador y capitán general de Buenos Aires, entrega los bastones de concejales a los miembros del futuro Cabildo. Tras él, los soldados recuerdan el poder militar saliente; junto a él, sobre una mesa, los documentos constitucionales dimanados de las Leyes de Indias, sobre los que el sacerdote exige juramento; y ante él, la ciudadanía que desde aquel momento se convertirá en la dueña de sus destinos, quizás como preludio de futuras democracias. De este modo, la imagen evidencia plásticamente como la fundación de Montevideo no sólo tuvo un carácter militar, sino también, y muy importante, colonizador.

En ambos relieves habría que destacar la circunstancia, ya comentada en la estatua ecuestre, de la juventud del Mariscal, concesión iconográfica al intento de glorificar su figura.

Por debajo, en el zócalo del pedestal, se sitúan los motivos escultóricos destinados a glosar el floreciente devenir económico de Montevideo, la capital de Uruguay, desde los tiempos de la fundación. Así, acompañando a la figura alegórica de la *Abundancia*, que en su cara norte, como una especie de mascarón de proa, señalaba el carácter ubérrimo de aquellas tierras y su inagotable feracidad, Coullaut Valera proyectó inicialmente colocar en los costados del zócalo sendos altorrelieves que recordarían tanto la prosperidad aportada por los primeros pobladores con sus explotaciones agrícolas basadas en el cultivo del cereal y la cría de ganado vacuno, como la renovación de las estructuras económica que los modernos inmigrantes trajeron al introducir la industrialización²⁴. Sin embargo, sus comitentes enmendaron en parte esta primera idea, por cuanto Uruguay sólo contaba con una mínima industria de transformación cárnica, y le propusieron que en su lugar enfrentara el tema de la renovación que en la estructura

23. En el proyecto inicial del monumento, el escultor pensó que en este relieve la figura de Zabala debía ir a caballo. Sin embargo, en la versión definitiva, para darle más protagonismo y situarla más próxima a sus soldados y al acontecimiento mismo, la colocó pie a tierra.

24. De este modo proyectó un altorrelieve, en composición muy parecido al de los primeros pobladores, donde en una especie de taller fabril, entre ruedas, bielastros y motores, se sitúa una joven familia obrera. El pequeño centra el grupo, de pie sobre el yunque en el que ha dejado de trabajar el padre. Éste, vestido con el mono, lo contempla a su izquierda, y la madre, a la derecha, lo sujeta para que no se caiga, mientras trae el canasto del almuerzo.

económica uruguaya supuso la cría del ganado ovino, promovida, desde 1860-70, por colonos de origen inglés, escocés, irlandés, francés, alemán y vasco, quienes al adoptar nuevas técnicas de marcado carácter empresarial hicieron desaparecer a los viejos estancieros señoriales y sus arcaicos sistemas de explotación pecuaria²⁵.

De este modo, la *Abundancia* con sus exuberantes formas y su pródigo cuerno se mantuvo en su sitio, lo mismo que el altorrelieve de la primera familia, que en el costado este representaba una arcádica escena en la que una familia de colonos españoles del siglo XVIII se convertía en el símbolo de los primeros pobladores que desde Montevideo civilizaron el país, creando las bases de su economía a partir de una incipiente agricultura, según advierte la mies que engavilla el padre, y sobre todo de las grandes vaquerías, a las que alude la hermosa res sobre la que la madre, con tono premonitorio, sienta a su pequeño, y que explotadas para la corambre, el charque y el sebo fueron el germen de la principal fuente de riqueza de Uruguay. La novedad sobre el proyecto original fue el altorrelieve del gaucho cuidando el rebaño de ovejas, que se situó en la cara oeste. El eje de su iconografía fue la figura del gaucho, mítico personaje surgido en las zonas ganaderas de la Argentina septentrional y la Banda Oriental, de vida seminómada y siempre a caballo, valiente, duro e independiente, cuyo marco vital era el ganado libre y la pradera sin dueño, es decir, el de las primitivas estancias bovinas. Sin embargo, Coullaut Valera lo representa pie a tierra, y aunque tenga a su caballo junto a él, o vista aún con el poncho, el sombrero, las botas de potro y las espuelas de antaño, o sostenga el látigo, poco le queda de su orgullo y fiereza, atento tan sólo al rebaño de ovejas que tiene ante sí y que cuida para otro²⁶. De este modo, a través de la conversión del gaucho en pastor, el escultor evidencia el histórico triunfo de los modernos sistemas de explotación ganadera, más rentables a través de la introducción de nuevas especies y del alambre.

Finalmente, habría que hacer referencia a los elementos heráldicos, perfectamente imbricados en el basamento, el símbolo de la ciudad de Montevideo. En la cara sur del zócalo, es decir en la trasera del monumento, queda el escudo nobiliario de los Zabala y en su cara norte, o sea, en la delantera del conjunto, el blasón de Montevideo. Entre los dos señalan el pasado y el presente de Montevideo, su noble origen, en el caballeresco temple del hidalgo español que la fundó, y su gloriosa realidad, como una de las más grandes urbes de América y capital de una nación.

25. ARTEAGA, Juan José y COOLIGHAN, María Luisa. *Historia del Uruguay desde los orígenes...* Op. Cit. Págs. 394-96.

26. En un principio, Coullaut Valera colocó a los pies del gaucho un perro, compañero inseparable del pastor. Sin embargo en la versión definitiva lo suprimió, pues con su carácter anecdótico daba un tono intrascendente poco adecuado para la épica social con la que deseaba dotar la expresión del relieve.

ARTE

A pesar de lo avanzado de su realización, a finales del primer tercio del siglo XX, este monumento se encardina perfectamente con la tradición del realismo historicista de finales del siglo XIX.

Ello se ve aseverado por el estudio de los modelos que Coullaut y Muguruza presentaron al concurso de adjudicación. En ellos se plantea un pedestal neobarroco, cubierto por figuras y relieves ejecutados dentro del más rancio realismo historicista.

De todas maneras, tanto comitentes como artistas se percataron de que el proyecto podía parecer algo desfasado por lo que llevaron a efecto una renovación formal, que no conceptual, de tal manera que la arquitectura del pedestal se simplifica y geometriza, intentando hacerse eco de la desornamentación y racionalización que defendían las vanguardias; mientras que la escultura, en menor medida, busca poner de manifiesto algo del formalismo postrodiniano.

La concepción general del monumento prácticamente no ofrece ninguna novedad a la fórmula del pedestal rodeado y coronado de esculturas.

Cabría destacar en él, la pretensión de monumentalidad, conseguida a través de sus grandes dimensiones y del vigor de sus formas.

También merece señalarse el empleo de diferentes materiales, tanto para su arquitectura como para su escultura, lo que además de obedecer a la voluntad barroquizante del conjunto, tiene por misión clarificar y diferenciar sus distintos elementos. El bronce, en la figura ecuestre de Zabala, consigue que sus formas se recorten con claridad sobre el resplandeciente cielo, al igual que en los altorrelieves del zócalo permite que se distinguen nítidamente sobre la amarillenta arenisca. De parecida manera, cuando emplea el blanco mármol para los relieves del neto y la alegoría de la *Abundancia*, procura contraponerlos al rosado mármol de éste. Y con semejante voluntad se van superponiendo un zócalo de arenisca amarilla, un neto de mármol rosado, una moldura de plinto de arenisca amarilla y un ático de mármol rosado, lo que da por resultado la perfecta distinción de cada una de las partes del pedestal.

Menos barroco resulta, sin embargo, la multiplicidad de puntos de vista que procura ofrecer el monumento. No obstante, se priman los de tres cuartos frontal, tanto desde su cara derecha como izquierda, debido a que casi todas las figuras miran hacia adelante, llamando la atención del espectador, y a que la ubicación de la alegoría de la *Abundancia* focaliza la visión del conjunto.

El historicismo que embarga el monumento hace que su arquitectura se desarrolle por la ya mencionada senda del neobarroco.

Dentro de un marcado verticalismo, su composición tanto en planta como en alzado, se resuelve dentro de una simetría biaxial, en torno a la cual se desarrolla el juego de curvas y el dinamismo de entrantes y salientes, cuyos soportes fundamentales serán el zócalo y el graderío.

El alabeo del graderío en los cuatro frentes del monumento produce un dinamismo bastante barroco en su planta. Sin embargo, la presencia de los aletones,

perpendiculares a los costados del zócalo, fuerza un ritmo ortogonal de entrantes y salientes que poco tiene que ver con este estilo y sí mucho con los vanos intentos renovadores del eclecticismo novecentista, que para ello se tiñe de vanguardismos.

Estos aletones que en su origen recuerdan los trasdosados nervios de la borrominesca cúpula de *San Ivo de la Sapienza*, son también la clave del dinamismo ascendente del pedestal que a través de ellos no sólo consigue armonizar su verticalismo con la horizontalidad del terreno, sino que también contribuyen a unirlo, por las líneas de fuerza que marcan, con el espacio circundante.

No obstante, sobre los pilarotes en los que terminan, se sitúan jarrones cuya misión es recuperar el verticalismo, como dinamismo fundamental del monumento, pero también conectarlo estéticamente con el jardín en el que se enclava, como si de una pieza lúdica se tratara, pues este motivo ornamental es característico del jardín francés de los siglos XVII y XVIII.

También resulta bastante barroco el vigor formal de los elementos arquitectónicos del basamento, pero en especial de su zona inferior, aunque en ella se emplee una solución manierista para reforzar visualmente las esquinas del neto del pedestal. En vez de situar sobre ellas columnas o pilastras, el artista las achafлана y remete, con lo que sin añadir volumen las destaca a través del juego de claroscuros.

Sin embargo, a pesar de todos los rasgos del eclecticismo decimonónico presentes en la arquitectura del pedestal, en ella también laten signos de modernidad, procedentes de la experiencias de la *sezession* vienesa y del protorracionalismo europeo. Así se percibe una tendencia, más que a la desornamentación, a la racionalización y geometrización decorativa, con lo que el origen naturalista del repertorio ornamental barroco se pierde entre forzadas geometrificaciones, que le dan al conjunto un cierto tono *art déco*.

Por lo que se refiere a la escultura de este monumento, hemos de señalar que se imbrica perfectamente con el soporte arquitectónico, del que podríamos decir que actúa en función de su mejor lucimiento, lo que sería tremendamente verosímil por cuanto Muguruza era el colaborador de Coullaut, y no a la inversa.

De todas formas la arquitectura será el elemento de conexión entre las diferentes piezas escultóricas que pululan sobre el monumento, las cuales mantienen entre sí múltiples contactos estilísticos y conceptuales, pero no compositivos, tal y como ocurre entre los relieves y figuras de un retablo eclesial.

Según indicamos, los distintos elementos escultóricos del monumento se desenvuelven estilísticamente dentro del realismo, tan querido al neobarroco 1900, del que este conjunto puede considerarse hasta cierto punto heredero.

La figura ecuestre del mariscal Bruno Zabala, se muestra como una fiel interpretación de un militar de comienzos del siglo XVIII, llegando la atención por los detalles a particularizar la ubicación geográfica de sus hazañas a través de la raza del caballo, precisamente la que fue criada por los españoles a orillas del Río de la Plata.

Al respecto habría que señalar como este anecdótico matiz debió ser una concesión a los comitentes, puesto que en el boceto inicial no se particulariza ninguna raza equina. Ciertamente, los uruguayos y argentinos de aquellos años eran unos entusiastas de

sus caballos, en los que veían la herramienta fundamental para poder sacar adelante su gran fuente de riqueza, los inmensos rebaños de vacas y ovejas.

El modelo del que toma Coullaut para resolver esta estatua parte sin lugar a dudas de Mariano Benlliure. Sus dos grandes figuras ecuestres, la de *Martínez Campos* y la de *Alfonso XII*, ambas en el Retiro madrileño, dan la pauta a seguir en la de Bruno Zabala. Con ellas comparte la composición y el dinamismo. El personaje, un militar, monta su caballo y contempla la lejanía. De todas maneras, las semejanzas llegan hasta ahí, puesto que ni su intenso realismo ni su vigor expresivo son tenidos en cuenta por Coullaut que prefiere moverse por una senda más idealizadora.

Esta idealización donde más claramente se aprecia es en el rostro del Mariscal, que alejándose de los arquetipos clásicos en busca de otros más modernos, cae en superficiales convencionalismos que le hacen perder el carácter, aunque manteniendo cierta grandeza.

Una vez más hemos de señalar como el modelo presentado al concurso de adjudicación muestra al militar vasco juvenil e idealizado, pero sin frisar las tipologías humanas de los escultores novecentistas, que se mantuvieron seguidores de un cierto naturalismo, pero simplificándolo y dulcificándolo. Este cambio se explica dentro del proceso de realización del monumento, que llegó hasta 1931, y durante el cual Coullaut se abrió a la sugestión de estas nuevas tendencias plásticas.

El modelado de la estatua resulta correcto, atendiendo más a los detalles que caracterizan al personaje y a su época, que a los volúmenes, cuya textura, cuidada y atenta a las calidades, propicia un efecto de claroscuro bastante pictórico que sin ocultar las formas tampoco las destaca.

Compositivamente predomina en ella el estatismo, tanto en el animal, que no muestra la más mínima fogosidad, como en el jinete, que con las dos manos casi a la misma altura, sosteniendo la espada y el bastón de mariscal, más parece pasmado que orgulloso y aguerrido, como corresponde a su condición militar. Esta falta de dinamismo, poco excusable en una escultura ecuestre, determina una importante merma de expresión, que en nada corrige el mencionado convencionalismo del rostro.

Por debajo de la estatua de Bruno Zabala, en el neto del pedestal, se alojan dos relieves dedicados a la historia de la fundación de Montevideo.

El de la cara este es el dedicado a la toma de posesión de Montevideo. Se desarrolla dentro de un marcado pictoricismo en el que se busca, y se consigue, dar la sensación de profundidad. Las numerosas figuras que en él aparecen, se ordenan compositivamente en torno a dos filas diagonales que llevan la vista del espectador hacia su extremo superior izquierdo, por donde huyen las naves portuguesas. No obstante, a este efecto de perspectiva se une el tratamiento del modelado. En el primer término, los artilleros y el oficial que sirven el cañón, presentan unos volúmenes más poderosos que subrayan su proximidad. Por contra, el pelotón de fusileros, que se sitúa tras ellos, se resuelve desde el poderoso bulto del mariscal Zabala, que los manda, hasta casi el palilleo en el abanderado situado en el extremo final, marcando su fuga hacia la

lejanía. A este efecto de perspectiva, se suma el del claroscuro, que al ser violento en las figuras del primer plano las resalta, y al ser muy suave en las del fondo las aleja.

El modelado, pues, no parece prestar demasiada atención por los volúmenes, sino por la profundidad y los detalles históricos del acontecimiento. Aún así, una vez labrado en mármol, las poderosas formas de algunas de las figuras del primer plano consiguen reforzar la plasticidad del conjunto

El tono heroico de aquel acontecimiento se ve acrecido por el dinamismo en diagonal que traza la composición, de manera que en él se unen la búsqueda de la profundidad y de la expresión. Las figuras parecen avanzar decididas contra el enemigo, que ante su empuje se retira; lo que efectivamente ocurrió.

En fin, el resultado no es otro que el del un cuadro de historia resuelto sobre el mármol.

En el otro relieve del neto del pedestal, el que ocupa su cara oeste, el concepto es idéntico, tan sólo cambia el tema, que ahora es la entrega de la ciudad al poder civil por parte del poder militar.

De nuevo, un gran número de figuras se disponen sobre un amplio plano relivario en el que tiene cabida el paisaje, en este caso el caserío urbano de la recién fundada capital.

La búsqueda de la profundidad lleva al escultor a resolver la composición de las figuras haciéndolas formar dos filas enfrentadas y convergentes hacia la iglesia situada en el centro y al fondo del relieve. Entre ambas, en medio, aunque algo hacia la derecha, donde se acumulan los soldados, aparece el protagonista de aquella ceremonia, el mariscal Bruno Zabala.

De nuevo, el modelado, además de particularizar todos los detalles históricos de aquel acontecimiento, colabora al efecto pictórico del relieve. La figura de Zabala es la que presenta el máximo bulto, no sólo por ser la más próxima al espectador, sino también por ser éste un recurso expresivo para poner en evidencia su protagonismo. Las restantes se mueven entre el bajorrelieve y la casi total planitud, buscando trasuntar la velazqueña perspectiva aérea.

El estatismo de la composición, el que todas las figuras están de pie, prácticamente en la misma postura, y la falta de profundos claroscuros determinan en el relieve una serena expresión, la apropiada para un ceremonial que en su tiempo no dejó de ser anecdótico, pero cuya trascendencia llegaría a convertirlo en el germen de una nación.

El último conjunto de relieves se ubica en el zócalo del basamento, por encima del graderío. Se trata de dos poderosos altorrelieves, en los que casi podría hablarse de bulto redondo.

Como se señaló, están dedicados al pasado y al presente de la economía uruguaya, y en ambos se lleva a cabo una exaltación, una heroización de los protagonistas del trabajo que hunde sus raíces en la escultura social de finales del siglo XIX, en la obra de Meunier o Vincenzo Vela.

Comenzando por el primero de ellos, el que se sitúa en el costado derecho del pedestal, sus figuras, en buena medida, se yuxtaponen sobre el paramento pétreo, con lo que se suprimen los efectos pictóricos y se refuerza el volumen.

Esta potencia volumétrica se ve afianzada por el tamaño de las figuras y por el vigoroso modelado que, no obstante, se preocupa ante todo de los detalles y las calidades.

Compositivamente, se yuxtaponen las figuras, todas ellas en pie, salvo el pequeño, que aparece sentado sobre la cruz de la vaca, sujeto por su madre. No obstante, presentan un cierto dinamismo, un movimiento de avance, desde la izquierda hacia la derecha del espectador, de marcado valor expresivo. El campesino se acerca con la gavilla de trigo hacia su esposa, que le recibe colocándole la mano en el hombro. A través de ella recibe su impulso, que parece inclinar su torso contra la vaca sobre la que se respalda. No obstante, este dinamismo, que había nacido en las gavillas cortadas a la espalda del campesino, vuelve a morir en el suelo, hacia donde se proyecta por el cuello y la cabeza de la res. Se traza, así, una casi parábola invertida, que otorga al relieve, sin perder su rítmica progresión, una gran serenidad, trasunto de la calma y la alegría que aquellos primeros colonizadores encontraron en la nueva Arcadia que para ellos fueron las tierras de Uruguay. Quizás por esta razón, aunque su tratamiento plástico es realista, se acusa una cierta idealización, una búsqueda del arquetipo, que de simples personas busca convertir las figuras en héroes.

El segundo de los relieves del zócalo, el de la cara oeste, está dedicado al personaje más característico de la Pampa argentina y uruguaya, al gaucho. Sin embargo, Coullaut no quiere sondear en él, como hizo Martín Fierro, el espíritu de una raza, sino mostrarlo como el símbolo negativo de los cambios que los nuevos tiempos trajeron a las explotaciones ganaderas, la gran actividad económica de Uruguay desde los tiempos de la fundación de Montevideo. Por esta razón, el escultor lo representa con todos sus atributos, de una manera sencilla y sin retórica, pero cargada de melancolía.

Como en el caso del relieve compañero en el otro lado del pedestal, la composición se resuelve mediante la yuxtaposición de figuras, en esta ocasión animales y humana. Y de semejante manera se marca un ritmo de avance, hacia el frente del pedestal, que cual navío guiado por la alegoría de la *Abundancia* parece surcar los procelosos mares de la Historia.

En buena medida, este dinamismo surge más de la composición que de las actitudes de las figuras. En primer término se sitúa un rebaño de ovejas, que por su escasa altura marca la vanguardia de una comitiva cuya principal figura es el gaucho, que meditabundo apoya el codo sobre la cruz de su caballo. El resultado es que describen una cuña, cuyo ángulo menor está en la línea del avance, con lo que el movimiento se carga de pesadumbre.

Una vez más, el tamaño de las figuras, resalta la resolución volumétrica del modelado, cuya preocupación fundamental es la caracterización realista de animales y personaje. Al respecto convendría señalar que, aunque a Coullaut nunca se le dio demasiado bien la interpretación plástica de los animales, en este trabajo, ya de su etapa final, su tratamiento es espléndido, especialmente en el caso de las ovejas.

A nivel expresivo, el intenso claroscuro que determina el minucioso modelado, embarga al relieve de una oscuridad, que unida al tono cansino de las figuras y a su declinante marcha, sitúa la escena en una realidad no tan feliz como la de los primeros colonizadores.

Ya que Coullaut estuvo visitando Uruguay y conoció de primera mano la vida de estos peones de las estancias, posiblemente quiso manifestar la tristeza de su actual condición, que en cierta medida era similar a la de los jornaleros de su natal Andalucía. De esta manera, la conciencia social que intermitentemente surge en su obra, aparece aquí para señalar que los nuevos sistemas de explotación ganadera a pesar de su bondad económica no beneficiaron a todos.

Terminemos nuestro estudio de la escultura del monumento a Zabala aproximándonos a la que es, sin lugar a dudas, su pieza de mayor interés y calidad: la alegoría de la *Abundancia*.

Para su realización Coullaut partió de una idea precedente: la mejor de las *Victorias* que realizó para la Exposición Hispanoamericana de Sevilla. Se trataba de una magnífica figura femenina, ataviada con transparentes ropajes, en la que los ecos del modernismo le otorgaban una belleza y sensualidad poco corrientes en la escultura que por aquellos años se hacía en la capital andaluza.

De nuevo, en el proyecto primigenio, la figura muestra un tratamiento diferente al que se le dará en la obra definitiva, y una vez más ello es el resultado del proceso evolutivo que el escultor sufrirá durante los siete años que tardó en realizarse el monumento.

En el modelo inicial venía a ser una repetición del trabajo andaluz, sin embargo, a lo largo del proceso de ejecución sufrirá unos cambios que ponen de manifiesto lo acertado del nuevo rumbo plástico que estaba iniciando el escultor.

En primer lugar se la libera de los ropajes que la envolvían, reduciéndolos a una especie de largo velo que por su dorso, tras enrollarse en el cuerno de la abundancia cae hasta el suelo. Ello no sólo significa una liberación de las anécdotas y detalles inherentes al tratamiento del ropaje sino también la asunción por parte del escultor de la importancia que tienen los volúmenes en la resolución formal. Además, su presencia cayendo por la trasera de la figura le convierte en una especie de soporte que la refuerza en su masa y monumentalidad.

Si para el trabajo sevillano partió de la *Fuente* de Ingres, aunque acentuando su dinamismo, decorativismo y sensualidad, ahora vuelve de nuevo a ella, pero subrayando su monumentalidad y el vigor de sus volúmenes.

En la *Victoria*, el *contraposto* de la *Fuente* se convirtió en un movimiento helicoidal, de origen manierista y a fin de cuentas miguelangelesco, que rompía con la frontalidad de la obra de Ingres, permitiéndole ofrecer una multiplicidad de visiones y reforzando su plasticidad.

En la *Abundancia*, vuelve a la serenidad del modelo ingresco y del mismo modo la resuelve frontal. Su ubicación, apoyada visualmente sobre la cara delantera del pedestal así lo recomiendan, pero también el papel que juega en el mismo, marcando

el rumbo de riqueza y prosperidad por el que se desarrolla el devenir histórico y económico de la ciudad de Montevideo.

Su composición insiste en el clásico esquema del *contraposto*, pero el escultor no quiere olvidar que se trata de una figura femenina, que además es el símbolo de la abundancia, con todo lo que ella implica de fecundidad, por ello dispone sus miembros de tal manera que la muestren en toda su sensualidad, sensualidad ubérrima de una *Dea Mater*, pero sensualidad al fin.

En buena medida ello se logrará a través del movimiento, pues la serenidad de su actitud no implica estatismo. Así Coullaut la presenta sacando sus frutos del cuerno en el momento inmediatamente anterior al de lanzarlos. Como sostiene la cornucopia en el brazo derecho, apoyado sobre el hombro, hace que cargue su peso sobre la pierna de ese lado, con lo que la cadera resulta especialmente marcada. Paralelamente, al extraer los dones con la mano izquierda, que pasa por encima de la cabeza, obliga a que su torso se estire y flexione, lo que determina que se muestre la belleza de sus curvilíneas formas y que se recupere algo del ritmo helicoidal que tuvo la primitiva versión sevillana, y que tanta sensualidad le otorgaba.

El modelado, fuerte, poderoso, resuelve magistralmente sus formas, en las que resplandecen con claridad los vigorosos volúmenes de su hermoso cuerpo. Su factura alisada subraya la sensualidad de estas formas, circunstancia a la que no resulta ajeno el esfumado que la luz produce sobre sus superficies.

Tanto el modelado, como la interpretación formal de la figura, dentro de un canon heroico de origen clásico, pero leído desde la perspectiva del nuevo idealismo novecentista, la dotan de unas dimensiones de modernidad que avalan unas posibilidades plásticas que la muerte del escultor, prácticamente ocho meses después de inaugurado el monumento, impidió llevar hasta sus últimas consecuencias.

Esta nueva tipología humana, cuya mejor expresión serían estas hembras poderosas de eterna sensualidad es el mejor ejemplo del estilo de Coullaut en sus postreras obras. Un estilo de inspiración clásica, pero en el que la exigencia cultural de acentuar los volúmenes por encima del natural, verdadero o idealizado, crea figuras vigorosas y monumentales, diríase casi titánicas, hijas de una raza poderosa cuyas gestas habían de recuperarse. Este matiz regeneracionista se evidencia en el rostro de la figura, donde unos convencionales rasgos agitanados buscan su caracterización hispánica, racial.

La aproximación, por tanto, al mediterraneismo de Maillol es clara, puesto que comparte con él un mismo intento de renovación plástica fundamentado en poderosas formas de carnal sensualidad, tratadas con un equilibrio y armonía que a pesar de su origen clásico nada tienen de académicos.

Concluamos nuestra aproximación al monumento a Bruno Mauricio de Zabala, reafirmado su cualidad epigonal. En él se aprecia lo que fue y lo que pudo ser el estilo de Lorenzo Coullaut Valera. Ello determina la cierta indefinición estilística que lo embarga, puesto que fue realizado en un momento de crisis escultórica, cuando el artista, poco antes de morir se hizo consciente de la modernidad a la que su plástica era ajena y que por tanto era necesario encontrar.



Lám. 1. Proyecto del monumento a Bruno Zabala. Vista lateral derecha.



Lám. 2. Proyecto del monumento a Bruno Zabala. Vista lateral izquierda.



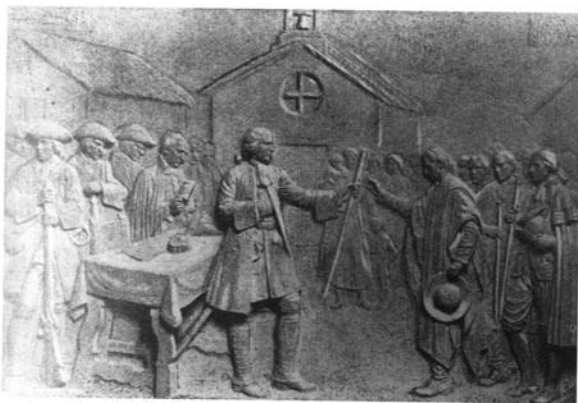
Lám. 3. Vista general del monumento a Zabala.



Lám. 4. Modelo de la Estatua del mariscal D. Bruno Zabala.



Lám. 5. Modelo del relieve *La defensa de Montevideo.*



Lám. 6. Modelo del relieve *La constitución del primer Cabildo de Montevideo.*



Lám. 7. Modelo del relieve *La Primera Familia*.



Lám. 8. Modelo del relieve *El Gaucho*.



Lám. 9. Modelo de la *Abundancia*.