

La Fuente del Genio Catalán, Barcelona. Historia y significado político

Carlos Reyero
Universitat Pompeu Fabra
carlos.reyero@upf.edu

RESUMEN

Este artículo revisa, con nuevos datos, uno de los más importantes monumentos de Barcelona, la Fuente del Genio Catalán, con objeto de profundizar en su significado. Se han tenido en cuenta factores urbanos y políticos en relación con la plaza de Palacio, donde está situado. Se siguen paso a paso los pormenores del proceso constructivo, que permiten aclarar su autoría y explican las modificaciones adoptadas. Asimismo, se proponen nuevas conexiones formales e iconográficas que nos acercan a la época en la que fue concebido. El monumento fue inaugurado en 1856 con una inscripción en honor al marqués de Campo Sagrado, aunque había sido proyectado en 1851 para conmemorar el nacimiento de María Isabel de Borbón, hija mayor de la reina Isabel II y princesa de Asturias. No obstante, la relevancia visual y semántica del genio condicionó, desde el principio, su fortuna y su valoración política y moral en el espacio público. En tal sentido, el monumento trató de presentar la imagen de Cataluña en el nuevo estado liberal. Por otro lado, el desnudo de la estatua nos ofrece una curiosa controversia entre las autoridades.

Palabras clave:

catalanismo; monumentos; escultura del siglo XIX; alegoría política; moralidad pública

ABSTRACT

The Font del Geni Català, Barcelona: History and political meaning

This article uses new data to revisit one of the most important monuments in Barcelona, the Font del Geni Català, and investigate its meaning in further depth. Urban and political factors related to the Pla de Palau where the monument is situated are taken into account. The construction process is analyzed step by step in order to solve the issue of its authorship and determine the changes made to the monument. In addition, new connections, both formal and iconographic, are suggested, thus bringing us closer to the time it was erected. The monument was revealed in 1856 with an inscription in honor of the Marquis of Campo Sagrado, although it had been conceived in 1851 to commemorate the birth of María Isabella of Spain, the eldest daughter of Queen Isabella II and Princess of Asturias. Nevertheless, the visual and semantic importance of the genius determined, from the beginning, its success and moral and political sense in the public space. In this regard, the monument sought to present the image of Catalonia in the new state. Additionally, the nude statue gave rise to a curious controversy among authorities.

Keywords:

catalanism; monuments; nineteenth-century sculpture; political allegory; public morality

El monumento al marqués de Campo Sagrado, más conocido como Fuente del Genio Catalán, es uno de los conjuntos escultóricos de carácter conmemorativo más singulares de la Barcelona decimonónica¹. Las complejas circunstancias de su ejecución, la estrecha relación con las aspiraciones políticas de la época, la particularidad del material empleado, la relevancia de su ubicación y, sobre todo, la novedad de su iconografía, en particular la figura del genio, hacen de él una obra especialmente destacada, cuyo interés no ha pasado desapercibido para el investigador ni ha sido ajeno al imaginario popular². Pero su alto poder icónico, que condiciona, más que ninguna, cualquier manifestación de arte público, ha ocultado o tergiversado su significación histórica: constituye una articulación visual de lo que aspiraba a significar Cataluña en el marco del liberalismo y del progreso económico impulsado por el Estado³.

Un monumento para un lugar y una época

Aunque los monumentos públicos han terminado por tratarse como piezas mobiliarias, su comprensión histórica es inseparable de los lugares para los que fueron concebidos: los edificios circundantes constituyen un *decorado* representativo y estético impuesto con el que hay que contar, y la estructura urbana se articula como un *escenario* donde se desarrolla la vida pública que los explica.

En ese sentido, la plaza de Palacio, donde se ubica el monumento, es el espacio público más amplio y con más edificios representativos de la Barcelona anterior a la Restauración⁴ (figura 1).

Desde fines del siglo XVIII, se había configurado como un centro de poder emergente, en torno al cual las élites provinciales formularían una cultura nueva, específicamente urbana, liberal en lo político y progresista en lo económico⁵. Su denominación deriva de la existencia, en uno de los lados, del antiguo Palacio Real, destruido en 1875, que fue residencia de los virreyes y de los capitanes generales, según reza el siguiente documento:

[...] quienes lo han ocupado hasta el año 1844, que se habilitó para recibir a S.M la Reina Doña Isabel II, habiéndose hecho desde dicha época diferentes obras de comodidad y de adorno, con el fin de hacer más agradable su estancia a las augustas personas cuando se dirijan pasar a esta ciudad. Se han reformado las cuatro fachadas del edificio quitando los balcones salientes, poniendo otros de hierro colado, al nivel de la pared, de diferentes dibujos al estilo gótico; se han construido dos magníficas tribunas, con un balcón saliente en el centro, de exquisito gusto, los cristales son de diferentes colores, habiéndose pintado y decorado las paredes al estilo gótico que tenía primitivamente⁶.

En efecto, se había terminado de restaurar poco antes de 1846 como palacio real, lo que se hizo constar en una lápida colocada en la puerta: «Ab Elisabeth secunda restauratum exornatum-que anno MDCCCXLVI»⁷. Por lo tanto, el edificio poseía un carácter representativo, como moderna residencia regia, vinculado específicamente a la persona de Isabel II, y, en definitiva, a cuanto significaba la monarquía en el nuevo estado. En él, ya se había alojado el rey Carlos IV en 1802 y la propia reina en 1840, acompañada de su madre, en su primera visita a Barcelona.



Figura 1.
Vista de la plaza de Palacio (Barcelona ca. 1870).

La plaza tiene una forma rectangular, con los lados mayores cruzados por un paseo que corre paralelo al mar, entonces separado por la muralla. Es el paseo de Isabel II o de Xifré, como todavía se conocía en 1844⁸, que continúa, hacia el Portal de la Paz, con el entonces llamado paseo de la Muralla del Mar: era «el paseo más concurrido tanto en invierno como en verano [...] Aquí es donde se ven confundidas todas las clases, sin poderse distinguir el poderoso del proletario»⁹. En 1855, una guía extranjera decía de ese lugar: «Para ir a la *Muralla del Mar* hay que elegir un día festivo. Ese día toda la belleza y la moda de la ciudad se encontrará allí»¹⁰.

En el lado nordeste de la plaza, se encontraban, además del mencionado Palacio Real y frente a él, al otro lado del paseo, el Palacio de la Aduana, aún en pie, terminado poco antes de 1802, también utilizado como residencia de parte de la comitiva regia que acompañó a Carlos IV cuando visitó la ciudad en esa fecha¹¹. En el otro lado mayor del rectángulo, el del suroeste, también está todavía el edificio más notable de la misma, la Casa Lonja o Lonja de Mar, que, si bien se levantaba sobre una construcción medieval, en parte conservada, había sido completamente trasformada en el último tercio del siglo XVIII. La entrada principal se dispuso precisamente por la plaza de Palacio. Una guía de viaje de 1840 dice que «es sin disputa el más hermoso

y magnífico edificio de Barcelona»¹², lo que da idea de su relevancia estética y representativa y, por extensión, del lugar. Frente a él, por este lado sureste, se terminó de construir, en 1840, la Casa Xifré, el más elegante edificio de viviendas de la ciudad en aquel tiempo, cuya decoración escultórica ofrece un complejo programa iconográfico relacionado con el comercio, el progreso y el paso del tiempo¹³. La plaza se cerraba por el lado sureste, el que daba al mar y a la Barceloneta, por las Puertas de Mar, aún no concluidas a mediados del siglo XIX¹⁴. Manuel Angelón, en su *Guía satírica de Barcelona*, de 1854, se burla de ellas, por su extraña forma ensanchada en la parte superior, más bien «aptas para globos». De la plaza, en concreto, dice que:

[...] tendría muy poco que objetar, si el ala que hace frente a las puertas de mar no desdijera en grado sumo de las tres restantes. Sus casas son feas, viejas y raquíticas. El todo pudiéramos compararlo con un hombre vestido a la última moda y que se hubiera puesto un chaleco usado, remendado y sucio de su abuelo¹⁵.

Por lo tanto, en torno a la plaza de Palacio, se concentraba el poder político y económico de una nueva Barcelona, llamada a ocupar un papel central en el estado isabelino. Aunque contaba con una larga tradición como espacio comercial



Figura 2.
Proyecto de monumento a Isabel II (1834-1835).



Figura 3.
Proyecto de monumento a Isabel II (1834-1835).

y marítimo, a través del cual la ciudad se conectaba con el puerto y el mar, se configuró entonces como una plaza *moderna y de progreso*, frente a la *histórica*, pero mucho más pequeña, plaza de San Jaime, entonces denominada «plaza de la Constitución», como recordaba hasta hace poco una placa colocada en 1840¹⁶, que había sido remodelada con la nueva fachada del Ayuntamiento, frente al cual estaba, en aquel momento, la Diputación Provincial y la Audiencia.

Los proyectos conmemorativos que se idearon para la plaza, en los años inmediatamente anteriores a la decisión de colocar allí la Fuente del Genio Catalán, resultan esclarecedores para entender el sentido que se quiso dar a ésta. En el lugar, o en sus proximidades, donde ya existía una fuente¹⁷, se habían propuesto levantar varios monumentos. La Junta de Comercio proyectó una columna monumental, con motivo de la visita de Carlos IV en 1802. Iba a ser ubicada en el entonces llamado paseo del Prado, la avenida que unía la Muralla del Mar con la Ciudadela, a través de la plaza de Palacio¹⁸. Más tarde, se pensó levantar un obelisco dedicado al general Lacy¹⁹. Finalmente, se colocaría un monumento a Fernando VII, en recuerdo de su visita en 1827, que permaneció allí hasta 1835²⁰.

El monumento a Fernando VII, que pretendía contribuir a la exaltación de la monarquía

y el poder central, marcó durante varios años la memoria conmemorativa del lugar. La estatua, en bronce, obra del escultor francés Pierre-Joseph Chardigny²¹, aparece pormenorizada y halagadoramente descrita, junto con el pedestal realizado con distintos mármoles de procedencia italiana y catalana, en la *Gaceta de Madrid*. Allí se indica, entre otros datos de interés, que «el plan del monumento» fue ideado por el capitán general de Cataluña —nada menos que el temible conde de España, uno de los más crueles represores absolutistas, que había sucedido en el cargo al marqués de Campo Sagrado— y estaba «colocado en el centro de la plaza de Palacio mirando al suntuoso edificio de la Lonja»²². Por lo tanto, en la misma orientación elegida después para la fuente.

La desaparición del monumento a Fernando VII alentó nuevas propuestas conmemorativas para el lugar o sus proximidades, prueba indiscutible de la importancia que se otorgaba al frente marítimo, aún amurallado, aunque el único de carácter definitivo llevado a cabo fue el monumento a Galcerán Marquet, en la cercana plaza del Duque de Medinaceli, inaugurado el 29 de junio de 1851. Entre el Palacio y la Aduana se colocó, con motivo de la proclamación de Isabel II como reina en 1833, un templete, conocido a través del dibujo de Onofre Alsamora



Figura 4.
«A la unión de los españoles todos» (ca. 1843).

(Barcelona, Museo de la Ciudad), en el que se ven los dos palacios iluminados, el Real con una apariencia todavía clasicista, anterior a la reforma neogótica²³.

El 7 de octubre de 1852, se propuso también colocar, en el centro de la plaza de Palacio, un monumento a Colón²⁴. Ese mismo año se da noticia en la prensa del nunca llevado a cabo monumento a Castaños, en cuyo diseño participó Francesc Daniel Molina, involucrado entonces en la Fuente del Genio Catalán, por lo que cabe relacionarlos. Se dijo, entonces, que «los dos primeros cuerpos y las estatuas» del proyectado monumento a Castaños serían «de piedra de Montjuich; la columna y la fama con que rematará de hierro fundido». A pesar que era un proyecto columnario de gran altura, se aprecian, en relación con el después dedicado al marqués de Campo Sagrado, similitudes en el material pétreo y en la opción de un programa alegórico para recordar a un personaje histórico que también había sido capitán general, incluyendo una figura alada como coronación. Como sucederá con el genio, también se planteó el problema de la fuente, que, en el caso de Castaños, se descartó, «como corresponde a un monumento de esta clase»²⁵.

Durante el reinado de Isabel II, la plaza de Palacio fue escenario de muchos acontecimientos de carácter político, por lo que acogió diversos

monumentos de carácter efímero, como el que se erigió en honor de los voluntarios que regresaban de la guerra de África en 1860, obra también de Francesc Daniel Molina²⁶, o el levantado meses después con motivo de la visita de Isabel II²⁷, que compartieron protagonismo, siquiera circunstancial, con la fuente. Es, pues, un espacio monumental y político por antonomasia²⁸.

Un frustrado monumento a la monarquía

La primera idea de dedicar un monumento a la reina Isabel II en la plaza de Palacio data de mediados de los años treinta²⁹. El Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona conserva dos proyectos relacionados con esa empresa. En uno de ellos, que lleva en el pedestal la inscripción «Barcelona / A Isabel II / MDCCCXXXIV», aparece la reina niña sobre un plinto, con el escudo de Castilla y León, acompañada de una matrona en pie, con indumentaria clásica y corona mural, que representa a España³⁰ (figura 2). El otro corresponde, según indica una inscripción a lápiz en la parte posterior, al premiado en 1835 por la Academia de San Fernando en el concurso convocado para levantar un monumento en la mencionada plaza³¹. En él, se ve a

la joven reina sostenida por su madre, sentada y vestida como una matrona romana, en lo alto de un pedestal adornado con un relieve mitológico, sobre la inscripción «Fernando VII. / En MDCCCXXVII», en alusión a la visita del monarca a Barcelona en 1827 (figura 3).

Aunque esta iniciativa entronca con el carácter monárquico de la plaza, hay que vincular específicamente la propuesta monumental con la campaña propagandística emprendida para legitimar los derechos dinásticos de Isabel frente a su tío don Carlos y con el combate liberal de aquel momento, que utilizó a la reina como bandera. En esa misma línea, una xilografía que ilustra un panfleto liberal de hacia 1843³² (figura 4) representa a Isabel II sobre un pedestal, aclamada por un grupo de militares liberales, entre los que destaca un catalán, con su barretina. Aunque la imagen no tiene pretensiones verosímiles ni intención de evocar ningún lugar concreto, es significativo, en referencia a Barcelona y al progreso, el fondo marino y los barcos, tan cercanos, por otra parte, a la plaza de Palacio.

De hecho, la idea de exaltar a la monarquía allí se retoma, en la práctica, algunos años después³³. En efecto, el primer motivo que justificó la ejecución de un monumento, más tarde conocido como Fuente del Genio Catalán, fue la proximidad del alumbramiento de la reina Isabel II, esperado para finales del año 1851. Según parece, la intención inicial había sido levantarlo «en el centro de la plaza de la Boquería»³⁴, lugar que se desechó enseguida³⁵. Se trataba de «perpetuar la memoria del natalicio del Príncipe o Princesa de Asturias», tal y como se indica en la memoria presentada por el arquitecto Francesc Daniel Molina a la Academia de Bellas Artes de Barcelona para su aprobación. Dicha memoria está fechada el 14 de diciembre de 1851, es decir, unos días antes del nacimiento de la infanta María Isabel Francisca de Asís, primogénita de la reina, que tuvo lugar el 20 de diciembre. La mayor parte de los elementos funcionales, relativos al carácter de fuente, decorativos e iconográficos que se describen en aquella memoria, y muy especialmente las «cuatro estatuas que podrán ser de bronce en representación de las cuatro provincias catalanas [...] sosteniendo sus respectivos escudos entrelazados y unidos a festones o guirnalda de laurel y roble simbolizando la unión que entre ellas existe», responden a la idea de lo que finalmente se llevaría a cabo. La única diferencia sustancial reside en que «remata el expresado monumento con la estatua en bronce de la Reina N. S^a. D^a Isabel 2^a en además de presentar al pueblo al Príncipe de Asturias, primogénito de la Corona de España»³⁶. «Príncipe primogénito», porque el sexo de la criatura no se conocía todavía.

El nacimiento del heredero era siempre motivo de celebraciones en las principales ciudades del reino. En Barcelona, en concreto, con motivo del nacimiento de la princesa Isabel, el alcalde de Barcelona, Santiago Luis Dupuy, dictó un bando el 22 de diciembre de 1851, declarando tres días de fiesta, «con que Barcelona va a expresar la satisfacción que ha tenido de recibir la primera noticia del suceso venturoso que saluda la España entera»³⁷.

La presentación del príncipe heredero o de la princesa heredera, ya sea por el monarca reinante o en su presencia, es un modelo iconográfico al que el imaginario decimonónico recurrió en repetidas ocasiones. En la pintura de historia, donde es posible encontrar muchos referentes, fue especialmente famoso el cuadro de Achille Devéria titulado *Nacimiento de Enrique IV* (1827, París, Museo del Louvre), donde se evoca la figura de Henri d'Albret, en este caso abuelo de la regía criatura, que es levantada en sus brazos, en el castillo de Pau, junto a su hija Jeanne, reina de Navarra, convaleciente del parto. En el retrato decimonónico, también hay ejemplos de reyes con sus hijos. En el caso de Isabel II, dada su triple condición de mujer, madre y reina, las pinturas combinan el atractivo femenino, el afecto materno y la majestad del trono. Es interesante subrayar el énfasis que se puso, en los años siguientes al nacimiento de la princesa de Asturias, en difundir su existencia en relación con su madre, la reina Isabel II: además de los conocidos cuadros de Franz Winterhalter y Federico de Madrazo, hay que hacer especial mención de una medalla conmemorativa del nacimiento de la princesa en 1851, en cuyo reverso aparece la reina coronada y sentada en un trono, con la infanta en su regazo³⁸. Además, en las colecciones del Patrimonio Nacional, se conserva una escultura en yeso (ca. 1852, Aranjuez, Palacio Real) que pone en evidencia la voluntad de hacer permanente en un material menos perecedero, bronce o mármol, la continuidad dinástica en la persona de la princesita.

No se conoce ningún documento que relacione esta pieza con el proyecto barcelonés para la plaza de Palacio, pero es evidente que la idea es coincidente y, cuando menos, prueba que se encontraba muy arraigada. De hecho, también hay que considerar como antecedentes iconográficos las mencionadas propuestas monumentales de 1834 para la propia plaza de Palacio que presentaban a Isabel II niña, protegida ya por su madre ya por España³⁹. Incluso la idea tiene continuidad en la misma Barcelona: con motivo del nacimiento de Alfonso, príncipe de Asturias, en 1857, se acuñó una medalla, en cuyo reverso aparece la reina Isabel II en pie, con corona, traje y manto real, que presenta en sus manos al recién nacido,



Figura 5.
Agapit Vallmitjana, *Isabel II con el príncipe de Asturias* (1862).

levantado entre sus brazos⁴⁰. Todos estos ejemplos constituyen el antecedente iconográfico directo de una pieza mucho más famosa, *Isabel II con el príncipe de Asturias* (1862, Museo del Prado) (figura 5), el futuro Alfonso XII, nacido en 1858, obra de Agapit Vallmitjana, que, a su vez, arranca de la visita de la reina a Barcelona en 1860, donde Isabel II pudo ver una estatua suya, salida del taller de los Vallmitjana, en el patio de la Audiencia⁴¹, y, sobre todo, un boceto donde ya aparecía con su hijo en brazos, que, al parecer, el escultor le regaló y sirvió para encargar el mármol⁴². Hay que añadir, además, una referencia *real* y *real*: Isabel II se asomó al balcón del Palacio con su hijo, el príncipe Alfonso, en brazos, y lo mostró a la muchedumbre congregada en la plaza, como puede verse en algunos grabados⁴³. El poder icónico de esta imagen debió de ser tan grande que, años después, fue utilizada en la caricatura política⁴⁴.

Desde el punto de vista semántico, la idea de conmemorar el natalicio a través de la imagen de la reina en el momento de presentar a su hija como heredera encierra tres ideas: en primer lugar, la continuidad y legitimidad dinástica, vertiente angular de la monarquía como institución, en el marco del estado liberal que se estaba construyendo; en segundo lugar, subraya la idea de futuro, aspecto fundamental de la política pro-

pagandística moderna, en tanto que eslabón en el progreso, esperanza en un mañana mejor, y, en tercer lugar, explora la fascinación poética del destino infantil y el atractivo de una reina aún joven.

Cambios en el proyecto

La primera oposición que los académicos barceloneses presentaron al proyecto de Molina fue su carácter de fuente, pues no resultaba a propósito para conmemorar el natalicio del heredero de la Corona, «dos cosas esencialmente distintas [a las que] es filosóficamente muy difícil dar unidad», según se lee en una anotación al margen del informe, oficialmente firmado el 18 de diciembre de 1851. El arquitecto propuso unos días después, el 27 de diciembre, una modificación en el remate, suprimiendo la estatua de la reina, al entender que era ésta el motivo del conflicto representativo percibido por los académicos, sin renunciar a la dualidad funcional y conmemorativa. Así, se substituyó una referencia real por una alegórica:

Se remata la fuente con una alegoría que simboliza el natalicio de la Princesa de Asturias, representado por un Genio que sostiene con su derecha una estrella, astro de luz vivificante del pueblo español, aparecida en el horizonte de esta magnánima nación, cual estrella benéfica que aparece por toda la monarquía sus luminosos rayos, y con ellos la paz y la prosperidad del comercio, de la industria y de las artes, reflejando al propio tiempo, las esclarecidas dotes, y eminentes virtudes de su excelsa madre⁴⁵.

Es entonces, por tanto, cuando aparece mencionado, por primera vez, el genio, en origen relacionado exclusivamente con la monarquía española y el progreso. La respuesta académica fue, en esta ocasión, positiva: o sea que el conflicto, tal y como supo interpretarlo el arquitecto, se debió únicamente a la presencia de una estatua de la reina en una fuente, y no a la concurrencia de un motivo conmemorativo en una obra pública. Por eso, las secciones de escultura y arquitectura de la Academia barcelonesa emitieron un informe, fechado el 30 de diciembre de 1851, en el que daban el visto bueno, recogiendo los argumentos ofrecidos por el propio autor⁴⁶.

Una noticia fechada en Barcelona el 9 de julio de 1852, y publicada en la *Gaceta de Madrid* unos días después, confirma que, en los primeros meses de aquel año, el proyecto seguía adelante en esos términos alegóricos, sobre los que da otros detalles, aunque no parece que estuvieran en el proyecto, sino que fueron exagerados o imaginados por el cronista:



Figura 6.
Detalle de la Fuente del Genio Catalán (Barcelona, 1851-1856).

Según parece adornarán este monumento algunas colosales figuras de bronce que representarán los principales ríos de España, rematando el todo un genio sosteniendo una estrella de gas. Creemos que no podía escogerse un punto mejor que la plaza de Palacio, ya de por ser la de más extensión con que cuenta esa ciudad, ya por la necesidad que tiene de recibir un refuerzo de luces. Se dice que el monumento estará rodeado de 12 hermosos faroles⁴⁷.

Parece ser que el anónimo cronista confunde la personificación de las provincias con las tradicionales representaciones de los ríos como hombres maduros, robustos y barbados, de la tradición clásica, que, acaso por eso, imagina *colosales*. En realidad, la representación de los ríos en el monumento, el Llobregat, el Ter, el Ebro y el Segre —no sólo significativamente catalanes, sino cada uno de ellos vinculado de forma inequívoca a las provincias catalanas personificadas—, se reduce a las cabezas de león colocadas entre las doncellas (figura 6).

Un monumento al marqués de Campo Sagrado

Pese al visto bueno académico y a la difusión de la noticia en la capital del reino, el contenido conmemorativo de la fuente de la plaza de Palacio sufrió una nueva y más radical modificación

por parte de las autoridades municipales. El 13 de julio de 1852, el pleno del Ayuntamiento de Barcelona acordaba, finalmente, dedicar la fuente al marqués de Campo Sagrado, Bernaldo de Quirós, que fuera capitán general de Cataluña, recordado por haber traído las aguas desde Montcada, lo que se hizo saber al gobernador y a su viuda. En realidad, este cambio conmemorativo no repercutía en el último diseño, que se mantuvo, aunque se dejaba abierta la posibilidad de alguna modificación. El 3 de agosto de ese año, Francesc Daniel Molina remitía al Ayuntamiento una nueva memoria para la realización de la fuente, en la que ya se habla sólo del «Monumento al marqués de Campo Sagrado», cuya descripción formal es esencialmente similar. Pero el principal motivo alegórico, el genio, cambiaba de significado. El coronamiento del monumento se explica ahora en otros términos:

Remata la fuente monumental con una alegoría que simboliza el Genio emprendedor de los Catalanes, sosteniendo con su derecha una estrella, que, cual astro de luz, esparce sus luminosos rayos y con ellos la prosperidad de la industria, coronando con la mano izquierda la dedicatoria.

Podrá sustituirse, si se cree conveniente, la estatua del Genio, con la del Excmo. Marqués de Campo Sagrado, o bien con una matrona que simbolice a la Ciudad de Barcelona⁴⁸.

Esta sugerencia fue, en principio, aceptada por la comisión municipal que debatía sobre el monumento, por lo que, el 11 de agosto de 1852, propuso «una sola enmienda, la de sustituir el genio que sirve de remate a la obra con la estatua del marqués de Campo Sagrado»⁴⁹. Con ello, se volvía a la idea primitiva de incluir una figura histórica, reforzando así su dimensión conmemorativa, sin renunciar al carácter funcional. En todo caso, se modificaba definitivamente su intencionalidad: el monumento está dedicado a un capitán general y tiene explícitas referencias militares. Se trataba, por tanto, de un ejercicio de propaganda, que pretendía presentar su contribución al progreso, con objeto, muy probablemente también, de diluir las connotaciones represoras.

Un largo proceso de ejecución

La ejecución, fijada en aquellos términos, se puso en marcha inmediatamente. En el pliego de condiciones, fechado el 13 de agosto de 1852, así como en el presupuesto económico anexo, se indica que «toda la parte estatuaría [...] y la estatua con que se remata el monumento, serán de hierro fundido». Cuatro meses después, el 18

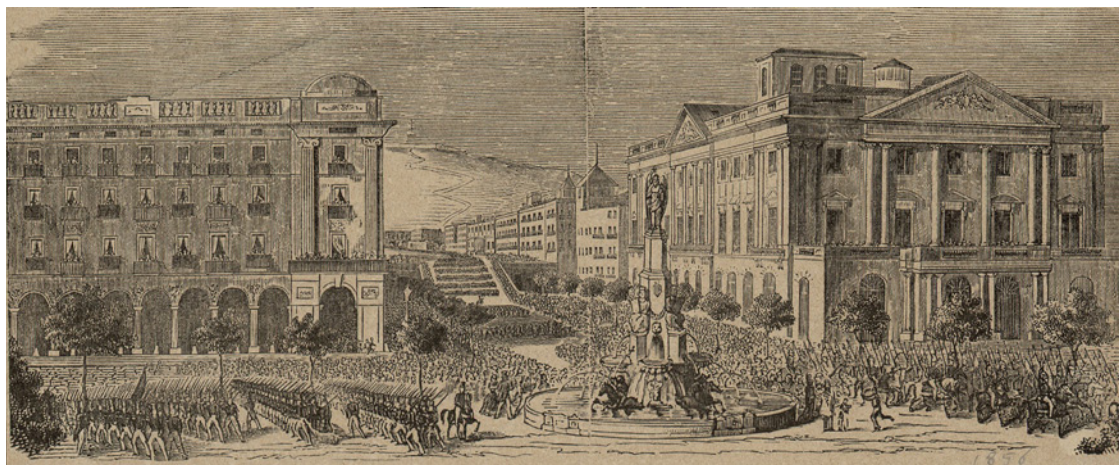


Figura 7.
Vista de la plaza de Palacio (Barcelona, ca. 1856).

de diciembre de 1852, un documento informa de que la parte de mármol —se entiende que la estructura de la fuente y acaso algunos elementos ornamentales— se adquirirá a los hermanos Baratta, de Carrara, vecinos de Barcelona. Pero se dio la circunstancia de que nadie se presentó a la subasta para la realización del modelado y la fundición de las estatuas, por lo que los hermanos Baratta di Leopoldo aprovecharon la ocasión para dirigir una solicitud al Ayuntamiento el 31 de marzo de 1853, con el fin de llevarlas a cabo también ellos, en mármol, con ventajas económicas, lo que quedó aprobado el 20 de abril de 1853. Sin embargo, los hermanos Baratta no pudieron cumplir a tiempo el compromiso de entrega de todas ellas. Solicitaron una primera prórroga el 14 de abril de 1854 y una segunda el 8 de junio de ese mismo año, en la cual hay algunas informaciones interesantes: parece ser que las estatuas sufrieron desperfectos en la travesía desde Carrara, lo que significa que algunas se tallaron allí, «las cuales por la rigidez extrema no ha permitido su colocación el arquitecto Director de la obra, motivo por el cual debían mandarse la formación de otras nuevas». Otras, en cambio, «se hallan ya del todo terminadas y prontas a embarcarse». Las dificultades de los Baratta continuaban todavía más de un año después⁵⁰.

Prueba de que aún, a mediados de 1854, la idea era coronar el monumento con una estatua del marqués de Campo Sagrado —aunque no haya constancia alguna de que se hubiera llevado a cabo en aquel momento— es el hecho de que la Academia se viera invitada a opinar, a petición del Ayuntamiento, sobre si dicha estatua «debe mirar o colocarse de frente a la muralla o a la puerta de mar». La sección de arquitectura sopesó ambas opciones el 1 de junio de 1854. Emitió un dictamen en el que manifiesta

su preferencia por la colocación «mirando a la ciudad, si se desea recordar los beneficios que de la autoridad del Excmo. Sr Marqués de Campo Sagrado la misma representó»⁵¹, por lo que la Academia adoptó, finalmente, la decisión de informar al alcalde respecto a que la estatua debía «colocarse mirando á la muralla de mar»⁵². El debate tiene una cierta relevancia respecto a la orientación de la plaza. La propuesta final de los académicos situaba al monumento en el eje del paseo, que se veía de frente, como así sucedió finalmente, a modo de límite visual para el paseante, pues más allá no estaba entonces más que la ciudadela y el cementerio. La alternativa rechazada, en cambio, hubiera enfatizado la idea de plaza conectada con el puerto, pues el monumento hubiera mostrado su frente a quien atravesaba las puertas, a modo de bienvenida.

Al respecto, resulta curioso un grabado⁵³ (figura 7), realizado en una fecha poco posterior a la inauguración del monumento, que lo presenta girado ciento ochenta grados respecto a la posición en que se colocó. En efecto, en esta imagen, lo vemos dando la espalda a la muralla y, por lo tanto, a la ciudad, con la montaña de Montjuïc al fondo, flanqueado por la Casa Xifré a la izquierda y la Lonja a la derecha. En ninguna de las varias fotografías ni en los grabados que reproducen el lugar en el siglo XIX, ya sea con el Palacio o con las Puertas de Mar como fondo, que son los preferidos, se aprecia cambio alguno de orientación. Como el mencionado grabado presenta un movimiento militar, es probable que el ilustrador quisiera presentar como fondo la ciudad de Barcelona, según la perspectiva habitual, por lo que se vio obligado a falsear la orientación del monumento, para que el genio no diera la espalda a los militares, como, en realidad, así estaba implícito en la opción elegida.



Figura 8.
Fuente de la plaza de la Concordia (París, 1840).

Sobre la autoría y sus referentes

Toda la bibliografía existente sobre el monumento suele atribuir su autoría a Fausto Baratta, con el que colaboró un hermano, aunque también se ha anotado la posibilidad de que hubiera participado Josep Anicet Santigosa⁵⁴.

En la documentación manejada, sólo aparecen los hermanos Baratta como artífices materiales de las esculturas. Tanto en los escritos firmados por ellos como en las referencias que hacen otras personas, siempre se presentan como «los hermanos Baratta di Leopoldo», sin particular preocupación por la contribución de cada uno, como si fueran una sociedad. De modo explícito, sólo se menciona el nombre de Fausto Baratta i Rossi, nacido en Carrara en 1832 y fallecido en Barcelona el 27 de noviembre de 1895, sin que conste el nombre del otro hermano, ni alusiones a ningún otro escultor⁵⁵.

En todo caso, ninguno de los dos puede considerarse artista en el sentido que tiene esa palabra en el siglo XIX. Más bien se trata de marmolistas al servicio de un diseño concebido por otro, que es el creador de la idea. De hecho, en una guía de Barcelona de 1849⁵⁶, los hermanos Baratta aparecen entre los «Lapidarios y Marmolistas» existentes en la ciudad. Un artista escultor no ofrece sus servicios en esos términos.

En ese sentido, podría decirse que la exclusiva autoría de la Fuente del Genio Catalán corresponde al arquitecto Francesc Daniel Molina, con el que colaboraron estos artífices en su ejecución material. Pero, en ningún caso, ellos

han de considerarse responsables de su creación, como sucede, en cambio, con la mayoría de monumentos públicos posteriores en los que interviene un arquitecto. Aquí estamos ante una obra de ornato urbano, ante una fuente, independientemente de su sentido conmemorativo o del alcance icónico de las piezas escultóricas.

Si interpretamos la obra como una fuente diseñada por un arquitecto, el hallazgo de paralelismos formales con otras obras y, por tanto, de su significado urbanístico, es más evidente. Ha de entenderse como un ejemplo europeo más en la aplicación de los programas ornamentales del barroco al espacio burgués decimonónico, aunque su modelo inmediato no hay que buscarlo en el arte francés del Segundo Imperio, como se sugirió en virtud de la coincidencia cronológica⁵⁷, sino, por un lado, en la propia Barcelona y, por otro, en las transformaciones urbanísticas del París de Luis Felipe.

Aunque ha tendido a juzgarse más como un monumento conmemorativo concebido por escultores, se trata, primeramente, de una fuente, que ha de explicarse, por tanto, en relación con la forma y la función de éstas en la ciudad de Barcelona⁵⁸. En concreto, los paralelismos con la Fuente del Viejo, ubicada en la plaza de las Comedias hasta su desmontaje en 1877, son esclarecedores. Proyectada igualmente por un arquitecto, Pere Serra i Bosch, a iniciativa de un capitán general, Francisco Javier Castaños, en 1817, su forma de pirámide truncada tenía un programa iconográfico comparable. Por un lado, en cada uno de los cuatro lados de esa pirámide, se pensaron colocar cuatro esculturas alusivas a vías de comunicación catalanas relacionadas con el agua: el río Llobregat, conocido enseguida por *el Vell*, obra de Damià Campeny, que fue la única llevada a cabo; el puerto de Barcelona; la acequia Condal, y el canal de Urgel⁵⁹. Por otro lado, el conjunto estaba rematado por una figura alegórica que representaba la Barcelona industrial, de Salvador Gurri⁶⁰. Por tanto, aparecían unidos identidad catalana y progreso a través del agua, controlada por la acción humana.

Tan importante como esta referencia hay que considerar como posible modelo las dos fuentes monumentales, la de los Mares y la de los Ríos, que el arquitecto francés Jacques-Ignace Hittorf diseñó para la plaza de la Concordia de París, inspiradas, a su vez, en las de San Pedro del Vaticano e inauguradas el 1 de mayo de 1840 (figura 8). En la primera hay, en la parte baja, alrededor del eje de la fuente, personificaciones del Océano y el Mediterráneo, así como de la pesca de perlas, conchas, peces y corales; y en la parte superior, personificaciones de la navegación marítima, comercio y astronomía. En la otra, están personificados, en el primer nivel, los ríos Ródano y

Rin, junto a la siembra, la vendimia, la recogida de flores y la de frutos, y, en el segundo nivel, la navegación fluvial, la agricultura y la industria. Además, Hittorf coronó los ocho pabellones construidos por Gabriel en los ángulos de la plaza con otras tantas personificaciones de ciudades francesas, sedentes, con diversos atributos, Brest, Ruán, Lille, Estrasburgo, Lyon, Marsella, Burdeos y Nantes⁶¹. Se diría que Francesc Daniel Molina recogió en la fuente la idea global de la plaza de la Concordia, al aludir a los ríos, al progreso y a la geografía política, en un conjunto que posee el mismo fondo nacionalista.

El Geni Català: iconografía y significado

Todo indica que el monumento al marqués de Campo Sagrado iba a inaugurarse en 1854. De hecho, se dio el visto bueno a la inscripción incorporando esa fecha, que hubo de cambiarse por la de dos años después. De todos modos, por entonces, ya se había hablado mucho de un proyecto que no se terminaba nunca. En 1854, Manuel Angelón, crítico con la moda del hierro, se refiere a él:

[...] futuro monumento, si el tal monumento llega nunca a ser presente. Ni la columna *Vendome*, ni la *Trajana*, creemos tardarán en levantarse lo que este monumento que gracias a un marmolista que se ofreció a hacerlo muy barato, se ha escapado a la terrible ley del hierro colado⁶².

El caso es que los trabajos se ralentizaron todavía más, hasta la primavera de 1856, sin que exista documentación de ese periodo que explique la dilación, aunque seguramente hay que relacionar esta circunstancia con la epidemia de cólera que asoló Barcelona en 1854. También se han ofrecido razones económicas para tratar de comprender este retraso, pero ninguna de ellas basta para justificar la decisión de sustituir la estatua del marqués por la del genio, que debió de producirse en algún momento del año 1855. Es cierto que una alegoría abstracta, vinculada a un repertorio, podía ser ejecutada por un marmolista con mayor fortuna y facilidad que el retrato de un individuo concreto. Pero tal vez haya que considerar también que el Ayuntamiento constitucional, que rigió los destinos de Barcelona durante el Bienio Progresista, viera con mejores ojos una alegoría política, estrechamente relacionada con los ideales liberales, que un recuerdo tan explícito de un capitán general de la Ominosa Década, por más que se hubiese negado a firmar la condena a muerte del general

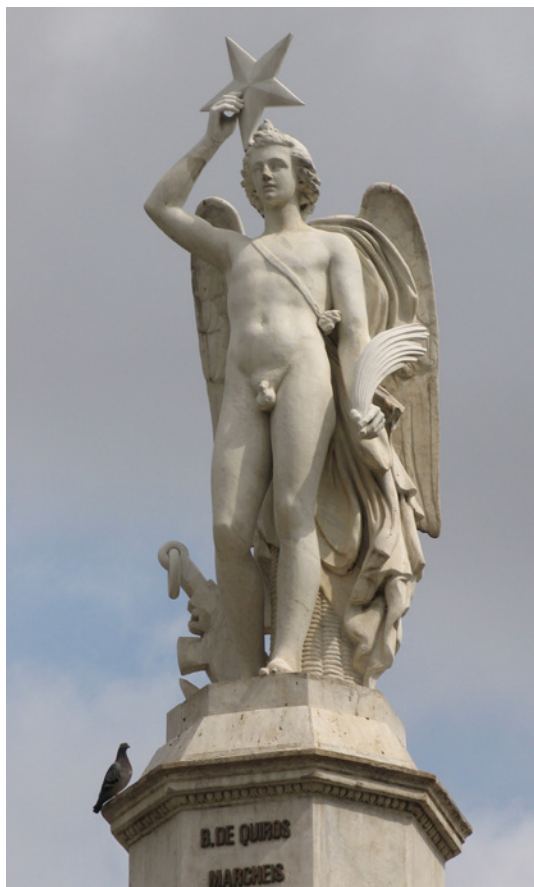


Figura 9.
Fuente del Genio Catalán (Barcelona, 1856).

Lacy o por beneficiosa que hubiese resultado la traída de aguas.

El caso es que, el 1 de abril de 1856, Fausto Baratta comunica a la Academia de Bellas Artes de Barcelona que está concluyendo «una estatua colosal que representa un Genio para colocarse en el monumento de la plaza de Palacio de esta ciudad», por lo que invita a la comisión de escultura de la corporación a que visite su estudio, con el fin de dar el permiso de colocación⁶³. Este documento descarta por completo la autoría de cualquier otro artista. La estatua del genio se llevó a cabo en Barcelona, en el taller que el escultor Fausto Baratta tenía «enfrente de Atarazanas, esquina a la calle del Dormitorio de San Francisco», y estaba ya concluida el 7 de abril de 1856, cuando el Ayuntamiento de la ciudad solicita al capitán general de Cataluña «un carro que dé completa seguridad en la conducción de la referida estatua» hasta la plaza de Palacio⁶⁴.

El genio es la pieza escultórica más llamativa de la fuente diseñada por Francesc Daniel Molina, tanto por el significado que concentra como por el hecho de coronar el conjunto, hasta el punto que ha servido para identificarlo, lo cual ha relegado su intención conmemorativa originaria (figura 9).



Figura 10.
Personificación de Tarragona (ca. 1854).

Este tipo de caracterizaciones alegóricas se popularizaron, como se sabe, en el entorno del Neoclasicismo y la cultura de la Ilustración, bases estéticas e ideológicas que alimentaron el imaginario político moderno en sus orígenes. El Genio de la Muerte, de Antonio Canova, un adolescente andrógino procedente de una tradición anterior, pero inicialmente singularizado en la tumba de Clemente XIII en el Vaticano, y después repetido en otras, es el modelo a imitar, más adelante recuperado con significaciones diversas por otros artífices y en otros contextos culturales.

En el entorno revolucionario francés, la figura de un joven desnudo, ya sea un genio —el Genio de Francia aparece en algunas monedas— o un Apolo, con el haz de rayos que sale de su cabeza, como en la escultura de Joseph Chinard *La Razón encarnada en Apolo venciendo a la superstición* (1791, París, Museo del Louvre), suele adquirir matices benéficos e, incluso, patrióticos. El motivo sobrevivió a la Restauración borbónica: Carlos X encargó a François Gérard, poco antes de 1830, para la llamada Sala de las Siete Chimeneas, del Palacio de Versalles, una sobrepuerta que representaba al genio, una iconografía ya plenamente consolidada como alegoría vinculada al poder.

No pueden dejar de tenerse presentes, en todo caso, proyectos anteriores del entorno académico catalán, en concreto, dos obras de Campeny: por un lado, el *Apolo-Sol* (ca. 1802-1806) que corona el *Ramillete* o *Trionfo de Tavola* para la Embajada de España ante la Santa Sede, hoy en la Galería Nacional de Parma, donde el dios aparece desnudo y con la llama vivificante en su mano, con cuatro mujeres jóvenes sentadas que aquí aluden a los cuatro elementos. Por otro, el *Mercurio con una lámpara de gas* (1827), teniendo en cuenta no sólo la figura mitológica desnuda, sino también la relevancia de la iluminación y su presencia en la Lonja⁶⁵.

Por otra parte, en el debate simbólico entre liberales y absolutistas, planteado en España después de 1812, hay varias referencias a la figura de un genio con implicaciones territoriales y políticas; por ejemplo: en una celebración constitucional realizada en Cuba en 1812, aparecía el Genio de la Habana representado por medio de un joven alado, y, con ocasión de la visita de Fernando VII a Navarra en 1827, se dispuso un genio que representaba a la provincia. Al igual que en Francia, también adquirió eventualmente connotaciones patrióticas: un genio adolescente, a modo de Eros, constituye la personificación espiritual del Amor Patriótico o Patriotismo, cuyo ejemplo más notable es la escultura de Francisco Pérez del Valle para el Monumento a los Héroes del Dos de Mayo, situado en Madrid⁶⁶.

Desde el punto de vista puramente semántico, el *Diccionario de la lengua castellana*, en su primera edición de 1780, define al *genio* como «la natural inclinación, gusto, disposición y proporción interior para alguna cosa, como de ciencia, arte, o manufactura», que parece la acepción que el autor de la memoria del monumento otorga inicialmente a la palabra cuando la emplea. Vinculado a la idea de progreso, la palabra es de uso común en el siglo XIX. Por ejemplo: en 1840, con ocasión del recibimiento dispensado a la reina María Cristina de Borbón y a sus dos hijas en Barcelona, ya se formula un discurso propagandístico comparable, reclamándose la pacificación política y el progreso económico en el marco de la Corona⁶⁷.

En las reclamaciones del Ayuntamiento de Barcelona para que se llevase a cabo el ensanche de la ciudad, se ruega que se tuviera presente «el genio activo, industrioso y creador de estos habitantes»⁶⁸. De hecho, el monumento recuerda a una figura pública en virtud de su contribución al progreso.

No se puede olvidar, de todos modos, que el genio apareció en el programa iconográfico de la fuente que nos ocupa en un momento avanzado del proyecto, y ni siquiera cuando la con-

memoración del marqués de Campo Sagrado sustituyó al natalicio de la Princesa de Asturias su presencia estuvo asegurada. Sin embargo, con lo que siempre se contó, desde el principio, sin que el cambio conmemorativo implicara modificación alguna, fueron las personificaciones de las cuatro provincias catalanas, lo que significa que constituían la parte insustituible del monumento, lo esencial. Se diría que el pretexto conmemorativo era variable, pero no esa referencia geográfico-política. Estas piezas remiten, de facto, a sus capitales —a las ciudades y no a las provincias—, con lo cual constituía una representación de su grandeza histórica con vocación universal, al margen de la división administrativa provincial impuesta por el Estado. Así se describe, por ejemplo, la figura de Barcelona, con ocasión de la inauguración del monumento:

[...] sostiene con la mano derecha el caduceo como muestra de ser su ciudad el emporio del comercio, de la industria y de las artes, y muestra en la izquierda un pergamino en ademán de hacer de sus leyes marítimas que tan justa fama adquirieron entre las naciones extranjeras; ciñe su cabeza una corona cívica de laurel y roble, sobre la cual resalta la condal⁶⁹.

Desde el primer momento, se subraya que sus escudos han de aparecer entrelazados, sugiriendo, por tanto, la existencia de una unidad territorial y espiritual catalana que la división provincial no contemplaba. La descripción periodística del monumento insiste precisamente en que:

[...] no obstante de aparecer separadas y en caras opuestas, se ven unidas por festones o guirnalda entrelazadas con los frutos que produce el suelo de cada una. Con ello se ha querido simbolizar la unión que las estrecha, marchando compactas por el sendero de la civilización y del comercio, de la agricultura, de las artes y de la industria, revelando al propio tiempo la laboriosidad de sus moradores⁷⁰.

Por otra parte, la representación de los ríos, uno asociado a cada provincia (el Llobregat, a Barcelona; el Ebro, a Tarragona; el Segre, a Lérida, y el Ter, a Gerona), cuyas aguas vivificantes manan desde un tronco común, presidido por el genio, refuerza esa integración espiritual. El agua, como fuente de vida, se convierte, así, en metáfora de la fuerza fecundadora (masculina) sobre los territorios (femeninos).

La personificación de las provincias, según la nueva estructura del Estado, es rara en la Es-

paña isabelina. Se alude más a los antiguos reinos, como sucede en el Salón de Conferencias del Congreso de los Diputados, donde también las alegorías femeninas de los territorios históricos de la Corona alternan con las masculinas de los ríos. No obstante, en el caso de Cataluña, hay una personificación de cada una de las provincias⁷¹. Ello demuestra, cuando menos, que el discurso simbólico del liberalismo recurre a un lenguaje visual comparable, donde se funden conceptos heterogéneos, geográficos, históricos, políticos y económicos que convergen, de forma articulada, en un elemento central, superador e integrador, colocado en la cúspide, que, en el caso de la fuente, es el genio.

El hecho de que el decreto de creación de las provincias, dictado por Javier de Burgos en 1833, no incluyera ningún nivel administrativo entre éstas y el poder central, no sólo no barrió de la memoria la conciencia territorial anterior, sino que el prestigio de la historia también contribuyó a mantenerla muy presente, con independencia de su entidad jurídica.

Las doncellas que, en la fuente, encarnan a Barcelona, Tarragona (figura 10), Lérida y Gerona —según la denominación castellana, entonces en uso— remiten, pues, a una realidad administrativa moderna, pero, a través de su unión, se reconoce la personalidad histórica de Cataluña, denominación que entonces sólo se aplicaba precisamente a la Capitanía General.

La elección de un genio para dar forma a esa existencia, siquiera en términos espirituales, tiene que ver, por un lado, con la tradición liberal que fomentaba el patriotismo, ya que personifica el amor a las doncellas, que aquí representan a la patria catalana, según la estructura estatal de entonces, y, por otro, alude a una forma de ser, a la idiosincrasia de lo catalán, a su genio: la laboriosidad. Y cuanto significa, no sólo es un elemento caracterizador de carácter identitario, sino que también enlaza con la idea moderna del progreso económico y social que cualquier monumento decimonónico tiende a difundir. Por eso, cuando se inauguró, se habló, no sin exageración, de su «robustez varonil» y de su «actitud de marchar orgulloso por la senda del progreso»⁷².

El atributo más destacado del genio es la estrella, expresamente mencionada, tanto en la memoria del monumento como en su descripción periodística, donde se pone especial énfasis en aludir a su significado. Es, por tanto, un elemento iconográfico fundamental para completar el sentido que se quiso dar al conjunto. Se ha interpretado como «símbolo del regio alumbramiento»⁷³, en línea con lo que había especificado en la memoria inicial. De hecho, su uso en relación con el nacimiento de la heredera

contaba con una cierta tradición: una gran estrella se había colocado como adorno de la Casa General de Cruzada, en Madrid, con motivo del nacimiento de Isabel II en 1833⁷⁴. Pero la historia constructiva del monumento permite relativizar esta justificación o, al menos, añadir otras posibilidades. Al fin y al cabo, la metáfora de la luz es recurrente en el imaginario político desde la Ilustración. Se inserta, pues, en una tradición luminista, donde el espíritu del progreso se concibe como un foco de luminosidad que se abre paso frente a las tinieblas.

Sin embargo, no suele ser una estrella —que, por lo demás, es un elemento ostentadamente exhibido por el genio, por encima de su cabeza, como un estandarte, que obliga a mirar hacia allí— el motivo que suele sostener una figura alegórica de este tipo, sino una antorcha, como ocurre en los ejemplos citados con anterioridad, en el cuadro de Gérard, por ejemplo. La alternativa de la estrella y, sobre todo, su relevancia visual, obliga a pensar en ella como una opción cargada de nuevas intenciones.

La estrella luminosa es un símbolo de la Divinidad en el lenguaje simbólico de la masonería. En España, la estrella aparece en varias alegorías constitucionales del primer liberalismo, alguna muy difundida, como la medalla conmemorativa de la promulgación de la Constitución de 1812, de Félix Sagau, o las ediciones del código constitucional. A mediados del siglo XIX, la plaza de San Jaime de la propia ciudad de Barcelona, cuando se llamaba «de la Constitución», tenía «en el centro una estrella de un mosaico» tan delicado que, ya en 1854, aparecía muy deteriorado⁷⁵. Es sabida, por otra parte, la vinculación de los liberales con la masonería, cuya implantación en Cataluña desde la década de 1840 fue muy relevante⁷⁶.

Por otra parte, los estudiosos de la masonería insisten en que no pueden interpretarse necesariamente como masónicos símbolos que tienen un uso muy genérico, si no existen más datos objetivos, preferentemente de carácter documental, que justifiquen esa orientación, relacionados con el promotor, diseñador o personaje conmemorado⁷⁷. Pero hay tres motivos que permiten insinuar esta posibilidad.

En primer lugar, el lenguaje de la masonería es críptico por definición, mucho más en el contexto histórico de aquel momento, por lo que no cabe esperar evidencias. No cabe duda de que el monumento posee un cierto carácter enigmático y, desde luego, un doble sentido: encierra una dimensión patriótica catalana, en el marco del progreso moderno, enmascarada por una conmemoración, el recuerdo al marqués de Campo Sagrado, que únicamente aparece explicada en la inscripción.

En segundo lugar, la estrella de cinco puntas, también llamada Pentalfa o Pentagrammom, que simboliza el dominio del espíritu sobre los elementos de la naturaleza, suele ser representada con una G inscrita en el interior, en referencia a la Geometría, a la Gnosis, a la Génesis o a la Generación Universal. También a God ('Dios')⁷⁸. Aunque la estrella del monumento no lleva la letra G, ésta es la inicial de *genio*, la personificación de una fuerza espiritual que actúa sobre la materia.

En tercer lugar, hay que considerar el entorno, sobre el que se ha hecho hincapié al comienzo de este trabajo. Los tres edificios representativos de la plaza —el Palacio, la Aduana y la Lonja— presentan una vinculación semántica con el monumento, en relación con el gobierno, el comercio y el progreso. El cuarto es un edificio de viviendas, la Casa Xifré. Como se sabe, la ornamentación exterior de la construcción tiene implicaciones masónicas, y en los Porxos d'en Xifré se encuentra el café Set Portes, para el cual se diseñó un espectacular programa de símbolos masónicos⁷⁹.

La controversia moral del desnudo

El hecho de que el genio estuviera encarnado por un adolescente desnudo, de gran tamaño, y quedara ubicado en un lugar de gran representatividad, supuso la violación de un tabú —la exhibición en público de los genitales masculinos— que generó una controversia entre las autoridades eclesiásticas, que se otorgaban el derecho de salvaguardar la moral; las académicas, a quienes correspondía velar por el arte, y las políticas, responsables del ornato urbano⁸⁰. Aunque la polémica se cita tangencialmente en relación con el monumento⁸¹, la revisión de la documentación sobre todo el proceso aporta datos importantes sobre esta circunstancia crítica, que constituye algo más que una anécdota, pues revela la resistencia del autor de la obra, el arquitecto Molina, a rechazar cualquier modificación de su diseño.

Con membrete del Gobierno Eclesiástico de la Diócesis de Barcelona, la Academia de Bellas Artes recibió un escrito, del que se da cuenta mediante copia al Ayuntamiento, fechado el 5 de abril de 1856, que dice lo siguiente:

Por diferentes conductos ha llegado a mí noticia de que la estatua que debe coronar la fuente monumental que se levanta en el centro de la Plaza de Palacio es la figura de un Genio cuyas formas se presentan en la más completa desnudez. Varias personas ilustradas que la han examinado han hecho

ya presente al artista que si en las galerías de una Academia puede tolerarse el que se expongan estatuas en que la naturaleza aparezca con toda su verdad, en una obra que debe ser juzgada por un público, y un público no acostumbrado a las prácticas de los grandes museos, sería objeto de grande escándalo que se menospreciasen las respetables exigencias del pudor; y si bien sabiendo lo que se observa en las salas de estudio de esa Academia, no me cabe la menor duda de que se corregirá oportunamente el defecto, indicando cuando la referida estatua se someta a la inspección de la misma, he creído de mi deber el llamar acerca de este asunto y de las consecuencias que podría ocasionar la delicada y entendida atención de V.E.⁸².

En el escrito dirigido al alcalde constitucional de Barcelona, el vicario añade que confía «en el recto discernimiento que distingue todos los actos se sirva, si está en sus atribuciones, disponer la corrección que se indica en pro del público decoro, y para que el monumento que se construya no sea objeto de una justa censura». Al margen, se anota el talante de la respuesta del Ayuntamiento, que debe quedar en buen lugar, indicando el pensamiento sobre la estatua, así como ejemplos nacionales y extranjeros que lo justifican. La corporación municipal, con fecha 10 de abril de 1856, trata de «tranquilizar los temores» dando «las disposiciones oportunas para que una cinta que trabaja en mármol el artista cubra en la estatua lo que la modestia exige quede encubierto»⁸³.

Por lo que se refiere a la Academia, la sección de escultura emite un informe fechado el 11 de abril de 1856, en relación con la petición del vicario «para que la Academia no permita la exposición [...] de una estatua completamente desnuda», al que responde que «nada puede hacer en el particular porque la estatua ha sido aprobada por la Academia de San Fernando»⁸⁴.

En principio, por lo tanto, las dos corporaciones eluden responsabilidades, sin querer asumir la decisión de censurar la obra, pero ambas se muestran inquietas y cautelosas. Por lo que respecta al Ayuntamiento, parece preocupado sobre si los «trabajos se han ejecutado con las reglas que prescribe el arte», según manifiesta la comisión municipal encargada de seguir los trabajos de la fuente, en un escrito dirigido a la Academia el 13 de mayo de 1856⁸⁵, y en otro, fechado el 17 de mayo, dirigido al arquitecto Francesc Daniel Molina, expone su deseo de «saber, antes de proceder a su admisión, si se han observado todos los requisitos prevenidos en las disposiciones vigentes sobre ejecución de monumentos públicos, y si se ha seguido la tra-

mitación marcada en dichas disposiciones sobre obras de esta naturaleza»⁸⁶.

El 28 de mayo de 1856, el arquitecto Francesc Daniel Molina respondía al Ayuntamiento afirmativamente, de modo que el monumento «está acabado con las reglas que el arte prescribe», recordando la aprobación de la Academia de San Fernando, y aún añade:

A pesar de lo expuesto, y a fin de evitar ulteriores reclamaciones y de relevar como es debido de toda responsabilidad al Excmo. Ayuntamiento, antes de llevar a efecto la colocación de las estatuas en el monumento en construcción, previne, por ser de su incumbencia, al Sr. D. Fausto Baratta, escultor que las ha realizado, oficiase a la Academia de Bellas Artes de esta provincia, como así lo efectuó, a fin de obtener su asentimiento y saber al propio tiempo el parecer de tan ilustre Corporación, y dicho Sr. Baratta manifestó haberse dignado una comisión de su seno acercarse al taller donde se elaboraban, por no ser dable el traslado de dichas estatuas, los Señores individuos que componen la sección de Escultura de esta Academia, que las hallaron admirables, y por lo tanto dignas de su colocación, por lo dicho V.E. como siempre con su superior ilustración, podrá apreciar decididamente si en la realización de la obra de que se trata, se han llevado lo prescrito en las disposiciones vigentes⁸⁷.

La Academia, por su parte, había acordado, el 17 de mayo de 1856, dirigirse de nuevo al Ayuntamiento, para cerciorarse de que existía el visto bueno de la Academia de San Fernando «a fin de no emitir su dictamen sin un exacto conocimiento de causa»⁸⁸. A ello responde el consistorio el 26 de mayo diciendo que el proyecto había sido aprobado por Real Orden de 14 de noviembre de 1852, habiendo sido remitido al gobernador de la provincia, y que el modelo que la Real Academia de San Fernando tuvo presente «se halla en la casa que habita D. Francisco Daniel Molina, en un estado bastante deteriorado», donde se puede examinar, ya que resulta difícil trasladarlo por su gran peso⁸⁹.

El caso es que una comisión de académicos acudió directamente a la fuente, ya prácticamente concluida, «con el fin de examinar su parte estatuaria», que se encontraron cubierta, por lo que pidieron al arquitecto «si podía separarse el cortinaje a fin de ver el efecto que presentaban las mencionadas estatuas, a lo que contestó no ser posible». Por ese motivo, «tuvo la Comisión que centrarse a examinar aquellas, particularmente las principales, colocadas a gran altura, desde dentro del pilón de la misma fuente, es decir en un



Figura 11.
Fuente del Genio Catalán (Barcelona, 1851-1856).

punto de vista desde el cual no podía juzgarse de ninguno de sus detalles, ni aún formar una idea del conjunto». La Academia así se lo hizo saber al Ayuntamiento el 1 de junio de 1856, haciendo constar su extrañeza por semejante proceder, que aumentó al haber sido invitada a la inauguración del monumento, por lo que «se cree en el deber de declinar como declina toda responsabilidad»⁹⁰. Está claro que Francesc Daniel Molina no deseaba, de ningún modo, que los académicos entorpecieran la fase final de ejecución de la fuente con eventuales exigencias morales.

Así, el genio mostraba sus genitales al descubierta el 1 de junio de 1856, día de la inauguración. Ello no fue óbice para que, como recoge

explícitamente la prensa, asistieran las mujeres: «en un entoldado reservado para convidados había un gran número de señoras»⁹¹. Por supuesto, el cabildo de la catedral fue invitado «a la función que ha de celebrarse con motivo de la bendición de las aguas de la mencionada fuente», según consta en un escrito del Gobierno Eclesiástico de la diócesis de Barcelona remitido al Ayuntamiento el 31 de mayo de 1856⁹².

Pero la controversia moral sobre el desnudo del genio no se zanjó con la inauguración del monumento. Puig i Alfonso cuenta, con sorna, que allí acudían las «dones a prendre vistes de la gentilesa de formes de l'esmentada estàtua», lo que aumentó la concurrencia del mercado del Born, al tiempo que produjo envidia entre los comerciantes de la plaza de Santa Catalina, que quisieron levantar un monumento parecido⁹³.

El hecho de que, sólo unos días después de ser inaugurado, el 12 de junio de 1856, el Ayuntamiento propusiera la construcción de una reja a su alrededor, para evitar actos vandálicos, pudiera tener relación con un distanciamiento físico de la polémica estatua. La Academia aprobó el enrejado el 9 de julio. En un escrito del 19 de agosto de 1856, se justifica en estos términos:

Además de ser el complemento de adorno de la expresada fuente, evitará por completo la menor mutilación de sus partes, que si bien es doloroso recordar, no faltarán corazones que se complacen en destruir sólo por vía del pasatiempo o por incalificable deseo de hacer mal⁹⁴.

Fue inútil. Parece ser que, a iniciativa del obispo de la diócesis, se montaron de nuevo los andamios y castraron al genio a martillazos, lo que obligó a improvisar un paño que tapara las vergüenzas de la estatua, tal y como se ve en grabados y fotografías del siglo XIX⁹⁵. Esta decisión se ha relacionado con la orden del papa Pío IX de mutilar o cubrir todos los atributos masculinos de la colección escultórica vaticana, que se produjo en 1857⁹⁶. Tras diversas vicisitudes posteriores, en tiempos recientes ha recuperado su aspecto original (figura 11).

1. Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación *El otro siglo XIX*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (HAR2010-16328), dirigido por la Dra. Mireia Freixa Serra (Universitat de Barcelona).
2. Véase un estado de la cuestión sobre el monumento en: Carmen GRANDAS (2009), «Font del Geni Català», en: Ignasi DE LECEA et al., *Art Públic de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 56-57 (con bibliografía anterior). Sobre la popularidad del monumento como icono catalanista, véase: Xavier BARRAL I ALTET (2001), *Iconografia e identitat catalana*, Barcelona, Isard, p. 278.
3. Es cierto, como señala Michonneau, que «el conjunt, de qualitat artística discutible, fa clarament ostentació dels valors provincialistes dels seus promotors» (Stéphan MICHONNEAU (2002), *Barcelona: memòria i identitat: Monuments, commemoracions i mites*, Vic, Eumo, p. 62).
4. En la prensa francesa, probablemente en *L'Illustration*, se reprodujo una vista de la plaza con el título *Événements d'Espagne: La troupe faisant évacuer la place du Gouvernement à Barcelone*, dibujada por Vicente Urrabieta y grabada por Cosson Smeeton, hacia 1870, lo que da idea del valor icónico del lugar, también en el ámbito internacional (AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, R.4675).
5. MICHONNEAU (2002), *Barcelona: memòria...*, op. cit., p. 60.
6. Manuel SAURÍ y José MATAS (1849), *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo o sea Guía General de Barcelona dedicado a la Junta de Fábricas de Cataluña*, Imprenta i Librería de Manuel Saurí, Barcelona, p. 182.
7. «Si bien no se ha vuelto al original aspecto de sus primitivos tiempos, así todo, se le ha infundido otra importancia mucho más agradable a la vista, transformándolo por medio de buenas pinturas y correspondientes remates que han trabajado artistas catalanes, en un palacio gótico de los de mejor gusto» (Antonio DE BOFARULL (1847), *Guía cicerone de Barcelona*, Barcelona, Imprenta del Fomento, p. 131).
8. *Barcelona en julio de 1840. Sucesos de este periodo, con un apéndice de los acontecimientos que siguieron hasta el embarque de S.M. la Reina Gobernadora en Valencia. Vindicación razonada al pueblo de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de José Tauló, 1844, p. 74.
9. Manuel SAURÍ y José MATAS (1849), *Manual...*, op. cit., p. 222.
10. *Cosas de España or Going to Madrid via Barcelona*, Nueva York, 1855, p. 177.
11. Laura GARCÍA SÁNCHEZ (1998), *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: La visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, p. 337.
12. Fernando PATXOT (1840), *Manual del viajero de Barcelona*, Barcelona, p. 150.
13. Carlos CID PRIEGO (1998), *La vida y la obra del escultor neoclásico Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, p. 251-263.
14. «[...] dirigen al muelle, Barceloneta, Estación del camino de hierro y al cementerio. Hace muchos años que se está trabajando en ellas, y aun no están concluidas del todo; la fachada de la puerta de la Ciudad será un adorno que embellecerá la plaza de Palacio. Hay dos, una para la entrada y otra para la salida» (véase Manuel SAURÍ y José MATAS (1849), *Manual...*, op. cit., p. 79).
15. Manuel ANGELÓN (1946), *Guía satírica de Barcelona (1854): Bromazo topográfico-urbano-típico-burlesco*, Barcelona, p. 16 y 29.
16. Con anterioridad, en Barcelona, el nombre de la Constitución lo había llevado precisamente la plaza de Palacio, como recordaba una placa colocada en el edificio de la Lonja en 1820. La lápida que estuvo en la fachada de la Casa de la Ciudad es obra de Celedoni Guixà (véase Lluís CAMÓS I CABRUJA (1934), «La lápida de la Constitució de la Casa de la Ciutat», *Ondas: Revista de Radio Barcelona*, 1 de diciembre, p. 10-11). Fue retirada en agosto de 2013 y enviada al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (*La Vanguardia*, 14 de agosto de 2013).
17. Fernando PATXOT (1840), *Manual del viajero de Barcelona*, op. cit., p. 177.
18. Laura GARCÍA SÁNCHEZ (1998), *Arte, fiesta...*, op. cit., p. 734 y s.
19. Francesc PUIG I ALFONSO (1920), *Curiositats barcelonines*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, v. I, p. 34.
20. Francesc PUIG I ALFONSO (1920), *Curiositats...*, op. cit., v. I, p. 36.
21. Al parecer, la escultura en bronce se la llevó su viuda, María Cristina de Borbón, al exilio francés, instalándose en la Malmaison, que pasó a propiedad de Napoleón III, el cual se la cedió a la duquesa de Montpensier, Luisa Fernanda, hija del efigiado. Esta pieza estuvo instalada en el Salón de Columnas del Palacio de San Telmo de Sevilla en 1862 y pasó después a los jardines, según puede verse en algunas imágenes del Archivo Fotográfico de la Universidad de Sevilla. Cuando los jardines pasaron a dominio público, el monumento fue retirado. Con algunos desperfectos, se trasladó al Museo Arqueológico Municipal de Sevilla, sito antaño en los jardines de la Torre de don Fadrique, donde quedó (véanse, entre otros: FRANCISCO COLLANTES DE TERÁN (1970), *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, p. 97; VVAA (1992), *El Ayuntamiento de Sevilla: Historia y patrimonio*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, p. 60, y Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ (1999), *El Palacio de San Telmo*, Sevilla, Ediciones Gever, p. 234-235). Parece más lógico pensar, no obstante, que la pieza sevillana sea una réplica de la pieza que estuvo en Barcelona.
22. *Gaceta de Madrid*, 26 de noviembre de 1831, p. 642.
23. Teresa NAVAS (1995), «Onofre Alsamora y el plan de Palacio como una imagen central de Barcelona (1833)», *Quaderns d'Història*, p. 113-116.
24. Antonio FAJAS Y FERRER (1861), *Reseña de los festejos tributados a S.M. la Reina Doña Isabel II en su visita a Barcelona en setiembre de 1860, precedidos de los que se dedicaron al valiente general Prim a su entrada triunfal en la misma dedicada al Exmo. Sr. D. Domingo Dulce, capitán general de Cataluña, por A.F. y F., que los escribió para el periódico La Prensa de la Habana*, Barcelona, Librería El Plus Ultra, p. 43.

25. *Gaceta de Madrid*, 18 de octubre de 1852.
26. Víctor BALAGUER (1860), *Reseña de los festejos celebrados en Barcelona, en los primeros años de 1860, con motivo del regreso de los voluntarios de Cataluña y tropas de ejército de África*, Barcelona, Imprenta de Luis de Tasso, p. 18.
27. Se trataba de un obelisco ejecutado con frutas y legumbres, reproducido en las fotografías realizadas del viaje, que estaba previsto fuera coronado por una estatua de la Abundancia, pero no se llegó a colocar por miedo a que se lo llevase el viento (véase Antonio FAJAS Y FERRER (1861), *Reseña de los festejos...*, op. cit., p. 23). Con ocasión de esa visita de Isabel II, se editó un álbum conmemorativo, con distintas fotografías, entre otras de la plaza de Palacio (véase Reyes UTRERA GÓMEZ (2005), «Álbum dedicado a Su Majestad la reina Isabel II en 1860: Una inédita y sugestiva visión fotográfica del viaje real», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 165, p. 46).
28. Desde los orígenes de la fotografía en Barcelona, el lugar fue reiteradamente fotografiado desde distintos puntos de vista. Fue escenario de paradas y movimientos militares que tuvieron eco en la prensa. La plaza tuvo una repercusión visual enorme durante la visita de la reina Isabel II a Barcelona, ya que la familia real se alojó en el palacio, desde cuyo balcón principal presenciaron numerosos actos, entre otros, la Cabalgata de Colón, que, dibujada por Urrabieta y litografiada por Donon, ilustró la crónica del viaje (véase Antonio FLORES (1861), *Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas Reales a las islas Baleares, Cataluña y Aragón, en 1860*, Madrid, M. Rivadeneyra, p. 288-289).
29. Francesc PUIG I ALFONSO (1920), *Curiositats...*, op. cit., v. I, p. 39.
30. AHCB. R. 6307.
31. AHCB. R.6306.
32. «A la unión de los españoles todos», Barcelona, Imprenta de Francisco Vallés, s. d. (*Romance nº 116*, AHCB). Marie Angèle OROBON (2010), «El cuerpo de la nación: Alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)», *Feminismo/s: Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, núm. 6, p. 50.
33. El AHCB tiene catalogado entre sus fondos un proyecto de monumento a Isabel II, supuestamente fruto de un concurso celebrado en 1853, que no ha podido ser consultado (AHCB. R.6308).
34. La prensa informa del modelo días antes del parto de la reina: «además de un juego de aguas, figura en el proyecto un grupo de estatuas destinados recordar el nacimiento del príncipe de Asturias» (*El Áncora*, 12 de diciembre de 1851).
35. *El Áncora*, 4 de enero de 1852.
36. RACBASJ (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi). Expediente de un proyecto sobre fuente monumental dedicado al natalicio de S.A. la Princesa de Asturias presentado por D. Francisco Daniel Molina. Sin clasificar. Quiero agradecer a Victoria Durá Ojea las facilidades ofrecidas para consultar este expediente.
37. *Bando del alcalde de Barcelona*, s. l. [Barcelona], s. d. [1851].
38. Martín ALMAGRO-GORBEA, María Cruz PÉREZ ALCORTA, Teresa MONEO y José María VIDAL BARDÁN (2005), *Medallas españolas*, Madrid, Real Academia de la Historia, col. Catálogo del Gabinete de Antigüedades, p. 270-271.
39. Véase notas 30 y 31.
40. Martín ALMAGRO-GORBEA et al. (2005), *Medallas españolas*, op. cit., p. 275-277.
41. Con motivo del recibimiento al general Prim, unos meses antes de la visita de la reina, se dice: «En el patio de la Audiencia [edificio de la Diputación Provincial] se colocará una preciosa estatua en yeso representando a S.M. [de los Vallmitjana] [...] será colocada sobre un pedestal proporcionado, teniendo en el frente y a los pies de la misma, un bellissimo grupo representando un león que con la garra derecha sostiene el escudo de las armas de España, y con la izquierda sujeta a un tigre que puesto patas arriba se haya amenazado y despedido por su poderoso y noble adversario» (Antonio FAJAS Y FERRER (1861), *Reseña de los festejos...*, op. cit., p. 16).
42. Leticia AZCUE BREA (2009), «Escultores catalans del segle XIX en el Museo Nacional del Prado: Una primera aproximación», *Bulletí MNAC*, núm. 10, p. 116 y 128 (nota 40), con bibliografía anterior.
43. Aclamación de los artesanos de Barcelona a su monarca, el 23 de septiembre de 1860. *Museo Universal*, núm. 47 (18 de noviembre de 1860), p. 373. La estatua de la audiencia se describe en Antonio FAJAS Y FERRER (1861), *Reseña de los festejos...*, op. cit., p. 29.
44. *La madeja política*, 5 de diciembre de 1874.
45. RACBASJ. Sin clasificar.
46. RACBASJ. Sin clasificar.
47. *Gaceta de Madrid*, 15 de julio de 1852, p. 4.
48. AMAB (Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona). Expediente 1296.
49. AMAB. Expediente 1296.
50. Dirigen un escrito fechado en Barcelona el 24 de septiembre de 1855 con la intención de «implorar su protección hacia una infortunada familia que arrojada de su país natal por efecto de las convulsiones políticas y por su acendrado amor a la libertad recibió la hospitalidad de la ciudad de los Condes, que la familia Baratta ha aceptado por su nueva patria, y ha procurado ilustrar la ejecución de su profesión de escultor marmolista» (AMAB. Expediente 1296).
51. RASCBAJ. Sin clasificar.
52. El libro de actas de la Academia recoge el dictamen de la Sección de Arquitectura en su sesión del 4 de junio de 1854, que dice: «atendido el objeto de la estatua, puede colocarse mirando á la ciudad, pero si se atiende á la grande importancia de las puertas de mar, y si la actitud de dicha estatua lo permite, pudiera colocarse, mirando á dichas puertas de mar» (*Llibre d'actes de de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, en http://www.rachb.org/docs/actes_1850-1855.pdf)
53. AHCB. R. 4567.
54. El nombre de este hermano, colaborador de Fausto, es incierto, aunque su papel artístico parece secundario, quizá como importador y preparador del

material marmóreo. Judith Subirachs apunta implícitamente que pudiera ser un tal Leopoldo Baratta, supuesto hermano de Fausto, a quien el Ayuntamiento encargó algunas obras municipales por esa época, e indica la colaboración de Josep Anicet Santigosa i Vestraten (véase Judith SUBIRACHS I BURGAYA (1986), *L'escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936*, Barcelona, La Llar del Llibre, p. 203). Se sabe que un tal Baratta de Leopoldo, de nombre Jacobo, según el marqués de Borja, trabajó, en 1862, en el Panteón de Infantes del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (recogido por Enrique PARDO CANALÍS (1995), «El Panteón de Infantes», en: *La escultura en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposium 1/4-IX.1994*, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, núm. 4, Madrid, p. 261). Wifredo Rincón señala que ese contrato fue firmado, en realidad, con Santiago Baratta de Leopoldo (Wifredo RINCÓN (2002), *Ponciano Ponzano (1815-1877)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, p. 134). Francesc Fontbona, por su parte, proporciona el nombre de Ángel Baratta, que «mantenía una especie de sociedad de trabajos escultóricos» con Fausto (véase Francesc FONTBONA (2003), «La imagen de Barcelona a través de la escultura pública», en: María del Carmen LACARRA DUCAY y Cristina GIMÉNEZ NAVARRO (coords.) (2003), *Historia y política a través de la escultura pública, 1820-1920*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», p. 92). Se sabe de la existencia en Italia de, al menos, un Baratta, de nombre Eumone, nacido en Carrara en 1823, por lo tanto, coetáneo de los mencionados, activo en Roma y Florencia, que fue profesor de escultura en la Academia de Bellas Artes de Carrara (véase Alfonso PANZETTA (1990), *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, Turín, Umberto Allemandi, p. 20).

55. Hasta ahora, se situaba la muerte de Fausto Baratta en 1904, pero el periódico *La Vanguardia* del 28 de noviembre de 1895, recogiendo algunas noticias de su biografía, indica que «falleció ayer».

56. Su nombre aparece, sin la doble te habitual, como «Marata hermanos». El establecimiento está ubicado en la calle Monserrat, número 1 (véase Manuel SAURÉ y José MATAS (1949), *Manual histórico-topográfico, estadístico y*

administrativo o sea Guía General de Barcelona, dedicado a la Junta de fábricas de Cataluña, Barcelona, p. 291).

57. Feliu ELIAS (1926), *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, Barcino, v. I, p. 76. Ya afirmó también que se trataba de «un monument importatíssim des del punt de vista arqueològic», lo que significa que fue consciente de su trascendencia.

58. José María RIUTORT (1946), *Historia y leyenda de las fuentes urbanas y campestres de Barcelona*, Barcelona, Millà.

59. Carlos CID PRIEGO (1998), *La vida y la obra...*, op. cit., p. 242-245.

60. María OJUEL, «L'estàtua al·legòrica de Minerva», *L'Avenç*, núm. 355, p. 56-57.

61. Pierre KJELLBERG (1988), *Le nouveau guide des statues de Paris*, París, La Bibliothèque des Arts, p. 106.

62. Manuel ANGELÓN (1946), *Guía satírica de Barcelona (1854)...*, op. cit., p. 16.

63. RASCBAJ. Sin clasificar.

64. AMAB. Expediente 1296.

65. Carlos CID PRIEGO (1998), *La vida y la obra...*, op. cit., p. 201-217 y s.

66. Carlos REYERO (2010), *Alegoría, Nación y Libertad: El imaginario constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, p. 128-129 (con bibliografía anterior).

67. *El Guardia Nacional*, 1 de julio de 1840.

68. Francesc PUIG I ALFONSO (1920), *Curiositats...*, op. cit., v. I, p. 73.

69. *Diario de Barcelona*, 2 de junio de 1856, edición de la tarde, p. 4487-4488.

70. *Ibidem*.

71. Amalia SALVÁ HERÁN (1997), *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, Ediciones Encuentro, p. 62. Con posterioridad, el monumento a los propulsores del ferrocarril en Vilanova i la Geltrú, de 1881, obra de Ramon Padro y Joan Roig i Solé, utiliza una composición muy similar con la personificación de las ciudades.

72. *Diario de Barcelona*, 2 de junio de 1856, edición de la tarde, p. 4488.

73. Joan BASSEGODA NONELL (1989), «La fuente de Palacio pierde su estrella», *La Vanguardia*, 3 de abril, p. 19.

74. Jesusa VEGA (1990), *Origen de la litografía en España: El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, p. 240.

75. Manuel ANGELÓN (1946), *Guía satírica de Barcelona (1854)...*, op. cit., p. 29.

76. Juan Antonio FERRER BENIMELLI (1987), *La masonería en la España del siglo XIX*, Salamanca, p. 63 y s.

77. David MARTÍN LÓPEZ (2009-2010), «Arte y masonería: Consideraciones metodológicas para su estudio», *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, vol. I (2), p. 18-36.

78. Véase René LABAN (2006), *Los símbolos masónicos*, Barcelona, Obelisco, p. 95 y s.

79. Xavi CASINOS (2000), *La masonería a Barcelona: Dels inicis a l'actualitat*, Barcelona, La Busca Edicions, p. 26-27; ÍDEM (2008), *Passejades per la Barcelona maçònica*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 82.

80. Véase una aproximación general a este problema en: Carlos REYERO (2012), «El prestigio del desnudo artístico masculino, ¿pero hasta dónde?», en: Fernando DURÁN (coord.), *Obscenidad, vergüenza, tabú: Contornos y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, p. 51-71 (con bibliografía anterior).

81. Véase, sobre todo, Judith SUBIRACHS I BURGAYA (1986), *L'escultura commemorativa...*, op. cit. p. 203-204, y Carmen GRANDAS (2009), «Font del Geni Català»..., op. cit., p. 57.

82. AMAB. Expediente 1296; RACBASJ. *Ibidem*.

83. AMAB. Expediente 1296.

84. RACBASJ. *Ibidem*.

85. «Terminada ya la parte estatutaria de la fuente monumental en la Plaza de Palacio por los constructores los

hermanos Baratta, se ofrece la duda a esta Sección de si dichos trabajos se han ejecutado con las reglas que prescribe el arte; por lo que necesitaría oír el autorizado dictamen de V.I. sobre el referido extremo, esperando que V.I. se servirá emitirlo con el celo que tiene acreditado, tratándose de una obra destinada al hermoseo de la plaza más principal de Barcelona» (AMAB. Expediente 1663).

86. AMAB. Expediente 1663.

87. AMAB. Expediente 1296.

88. AMAB. Expediente 1663.

89. AMAB. Expediente 1663.

90. AMAB. Expediente 1663. El malestar de la Academia motivó un largo escrito al Ministro de Fomento, fechado el 10 de junio de 1856, donde,

además de explicar las vicisitudes del monumento y justificar la actitud de la institución en cada momento, aborda «el estado anómalo de relaciones en que la Academia de Barcelona se hallaba respecto a la central de San Fernando con motivo de presentar muy a menudo proyectos que no teniendo ambas mutuo conocimiento a resulta darse con ello lugar que sea reprobado por una lo que había sancionado la otra». Respecto a la petición de la autoridad eclesiástica «para que no se consintiese la colocación de la estatua con que se remata el monumento, cuyas formas se presentaban en la más completa desnudez en mengua del pudor y decoro, se abstenía de dar el dictamen solicitado, hasta tanto se le dijera cual fuese la verdad relativa al asunto», por lo que, también ante el Ministerio, declina cualquier responsabilidad

(RACBASJ. Ibídem).

91. *Diario de Barcelona*, 2 de junio de 1856, edición de la mañana, p. 4473.

92. AMAB. Expediente 1663.

93. Francesc PUIG I ALFONSO (1920), *Curiositats...*, op. cit., v. II, p. 159.

94. AMAB. Expediente 1664.

95. El monumento también se reproduce en la prensa ilustrada, en ocasiones con intención satírica, e incluso en pintura: la parte baja aparece como elemento ambiental en el cuadro de Félix Mestres i Borrell *Diumenge de Rams* (1911, Museu Abadia de Montserrat).

96. Carmen GRANDAS (2009), «Font del Geni Català»..., op. cit., p. 57.