



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

Escuela de Historia
Centro de Investigaciones Históricas de América Central
Postgrado Centroamericano en Historia
Número especial de Diálogos. Revista electrónica de Historia



X 9° CONGRESO
CENTROAMERICANO
DE HISTORIA
Universidad de Costa Rica

ISSN 1409- 469X

Fecha de recepción: 15 de mayo 2008
Fecha de aceptación: 30 de mayo 2008

**MECENAZGO POLÍTICO Y ESTATUARIA MONUMENTAL:
MIQUEL BLAY Y SU OBRA EN PANAMÁ**

Miembros del Consejo Editorial:
Dr. Ronny Viales, Dr. Juan José Marín

Editores Técnicos:
Allan Fonseca, Andrés Cruz, Gabriela Soto





Mecenazgo político y estatuaria monumental: Miquel Blay y su obra en Panamá

Borja Vilallonga

Universitat Autònoma de Barcelona

Preliminar

Los estudios más recientes de la historia cultural de la política en su vertiente dedicada al estudio de las representaciones nacionales han prestado gran atención a la estatuaria monumental de naturaleza política o nacional. En el mundo hispano –tanto en España, como en el resto de repúblicas hispanoamericanas– existe un parque monumental de tintes nacionales que contribuyó a la construcción nacional y a la nacionalización más o menos exitosa de sus ciudadanos. Situados en el período de apogeo de la estatuaria monumental de carácter nacional, entre los años finiseculares decimonónicos y los años novoseculares del novecientos, aparece la figura de Miquel Blay (Olot, 1866 – Madrid, 1936), prolífico escultor catalán que, a diferencia de lo que han proclamado los sucesivos estudios monográficos sobre el autor, dedicó gran parte de su producción a la estatuaria monumental. Empezando con la representación escultórica de un mito nacional procedente de su región de origen –el de los sitios de Gerona en 1808 y 1809–, Blay continuó por esta senda con la preparación de numerosas obras monumentales que encarnaban, ya sea los valores patrios, ya sea los héroes y los mitos nacionales justificativos de la existencia de una nación contemporánea. A la llegada de su muerte en 1936 la abundante obra de Blay, realizada o no realizada, era mayoritariamente monumental y de carácter nacional, nacionalista o con fines nacionalizadores.

Uno de los mejores ejemplos, realizados, de la estatuaria monumental nacional de Blay es el monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá. Patrocinado por Belisario Porras, presidente de la joven República de Panamá, en 1913, con el inestimable mecenazgo económico del rey de España Alfonso XIII, Blay y el valenciano Mariano Benlliure, paladín de la escultura monumental española, concibieron un monumento al explorador que había descubierto el océano Pacífico y fundado la primera población permanente sobre tierra continental en 1510. El pasado era reutilizado para las glorias nacionales de la joven nación panameña que, como toda nación contemporánea, necesitaba emprender su construcción nacional a partir de mitos, símbolos y una historia patria. Blay participó en el monumento para moldear el globo terráqueo y las cuatro figuras masculinas que lo sustentan –en una suerte de Atlas mitológico. En conjunto, todo el monumento ejerce una función pedagógica y divulgadora para dar a conocer –y encarnar a la vez– al padre fundador que se rememora constantemente en los elementos constitutivos del Estado panameño, hasta el punto de crear el *mito nacional fundacional* de la nación panameña. Además de esta función, el monumento fue pensado también para exaltar la raza hispánica, lo

que conecta con el hispanoamericanismo naciente y triunfante en España. Este tipo de discurso tenía muy buena acogida, tal y como lo atestigua la colaboración americana en los fastos del centenario de la Constitución española de 1812. Así pues, no es de extrañar que en la génesis de este monumento hubiese una participación española, presentada como la gran solidaridad del pueblo español hacia el recientemente liberado pueblo panameño.

El *Bâtissage-de-Nation*: el caso de Panamá

Cuando se piensa en la figura que Blay y Benlliure immortalizaron en escultural forma, se debe pensar en la creación de un *lieu de mémoire*¹. Concretamente, el monumento a Vasco Núñez de Balboa es una forma de *representación nacional*, propia del *Bâtissage-de-Nation* contemporáneo². Una *representación nacional* no dista conceptualmente de los *lieux de mémoire* de Nora. Aporta, eso sí, una mayor precisión al clasificar los distintos fenómenos ligados a la construcción de una identidad nacional. Incluso, se puede precisar más y aseverar que Vasco Núñez de Balboa es un *mito nacional*. Antes que nada, cabría definir qué es una *representación nacional* y un *mito nacional*.

La *representación nacional* surge de los estudios de historia cultural de la política dedicados a la nación y los nacionalismos³. Combina los elementos de teóricos y de análisis más exitosos de la *nouvelle histoire* francesa, centrada en los aspectos culturales y de las mentalidades, y aquellos instrumentos desarrollados por la filosofía posmoderna que pudieren ser de aplicada utilidad a la ciencia histórica⁴, además de las nuevas vías metodológicas de la historia política. En si, una *representación nacional* es una imagen construida de cualquier elemento que se haya considerado trascendente para la esencia de una nación. Uno parte de un hecho objetivo sobre el

1 Pierre Nora en su obra magna *Les lieux de mémoire* explora aquellos elementos que conforman la memoria de una nación, en su caso, Francia. Un lugar de memoria quiere detener el tiempo en un espacio etéreo de inmortalidad para que el recuerdo del pasado se fije en el presente, con el fin de mantener vivas las esencias de una nación y que éstas inspiren a los del tiempo presente en sus acciones, se codifique su idea de la nación y se consolide su identidad nacional [Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire: I. La République* (Paris: Gallimard, 1984), xxviii-xxxI].

2 El *Bâtissage-de-Nation* es el proceso histórico por el cual se *construye* una nación que antes no existía. El nacionalismo, principalmente canalizado a través del Estado, crea el cuerpo nacional con base a un pasado más real o más mítico que sustenta el edificio teórico de la nación.

3 La *historia cultural de la política* es la fusión de los grandes ámbitos de estudio surgidos de la renovación historiográfica de la *nouvelle histoire* francesa. Une la historia política y la historia cultural. A partir de unos estudios y parámetros de la historia cultural entra en temáticas de la historia política, sin olvidar sus mecanismos y su propia metodología.

4 Es el caso de las redes epistemológicas de Michel Foucault [Véase Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966)].



que se crea una imagen, un reflejo que facilite su recuerdo y su vuelta a la memoria. Este reflejo, aparentemente objetivo, se torna subjetivo cuando la memoria colectiva de los sujetos le añade un contenido –como los valores– un *uso público*⁵, explicaciones de situaciones presentes, legitimaciones, etc. La representación se codifica y se tiñe con todo aquello que sea nacional o que pueda hacer referencia a la nación. Esta codificación es el edificio de la imagen, de la representación⁶. Sin embargo, la significación de la representación se puede desplegar desde el proceso de construcción de ella misma –las producciones historiográficas, las producciones culturales (literatura, pintura, arte o música), las conmemoraciones, etc.–, o desde su propio contenido. Tiene esa doble naturaleza, compleja, que impide distinguir entre el proceso de creación y su contenido. Su vínculo es tal que llegan a ser inseparables.

De ahí, por consiguiente, deriva la definición del *mito nacional*. El mito nacional es un reflejo –una representación de carácter histórico– que la comunidad ha creado de un evento histórico, el cual se ha adscrito a una nación en concreto. El mito no es realidad histórica, pero tiene una base real que ha sido transformada, a partir de unos factores específicos –los mecanismos de la representación nacional– que han moldeado una idea mítica sobre la que se sustenta la esencia de los valores patrios, o los argumentos y justificaciones de la existencia de una patria. El reflejo de la realidad incorpora en su canon todo lo que los creadores del mito desean que se transmita, todo lo que un mito nacional debe aportar a la identidad nacional en construcción. Aparece, así, la disparidad entre la realidad y el mito, hasta el punto que la imagen creada del hecho histórico tiene más importancia, aceptación, difusión, dinamismo y durabilidad que la realidad en sí. Esta imagen creada no se debe entender como una manipulación o una instrumentalización del pasado. Es una idea simplista y simplificadora; el mito trasciende la manipulación. Los que construyen el mito pueden hacerlo involuntariamente y pueden *crear* en lo que hacen.

5 El *uso público* es la utilización por parte de la política –aunque no privativamente– de la historia o su memoria para sus propios fines. En este caso, la política se articula al entorno del nacionalismo, que es el fenómeno que emplea los usos públicos de la memoria y la historia para legitimarse y sostener su identidad y razón de ser [Juan José Carreras y Carlos Forcadell, “Introducción. Historia y política: los usos”, en *Usos públicos de la historia*, Juan José Carreras y Carlos Forcadell, eds. (Madrid: Marcial Pons y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003), 12-13].

6 Según la terminología de Roger Chartier –de quien se toma el concepto–, una representación es una imagen subjetiva que una colectividad tiene de un hecho histórico. Se trata de un instrumento de conocimiento con el que los individuos acceden a conocer el pasado, vinculado sentimentalmente a ellos a partir de la incorporación de un mensaje y unos valores en el supuesto reflejo objetivo del pasado que debería de ser la representación [Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa, 1992), 56-59].

Ellos mismos serían los primeros en asumir la interpretación mítica de la realidad.

El caso de Vasco Núñez de Balboa es un mito nacional ejemplar, de gran claridad y de proceso sencillo, que no simple. Responde a todos los factores que se necesitan. Existe una jovencísima nación panameña que exige dotarse de una identidad nacional para generar legitimidad y aceptación entre sus ciudadanos. Toda nación, fruto de una pulsión nacionalista anterior, avivada por las fuerzas interiores o exteriores que sean, necesita esta identidad. El caso de Panamá sigue el camino que tantas repúblicas hispanoamericanas habían emprendido en los tiempos de la independencia de la metrópolis. No obstante, Panamá no podía ensalzar las figuras de *sus* libertadores, porque no existían en un pasado cercano. Si había algún personaje que pudiese calificarse de libertador, todavía era vivo y posiblemente no generase el consenso necesario. Y, además, los vivos no sirven para los mitos. Se requería un muerto, un personaje histórico con la entidad suficiente y que, además, tuviese algún vínculo especial con lo que hasta entonces había sido la colombiana región de Panamá. El explorador y conquistador castellano se convirtió en un referente histórico muy útil. Su perfil era el ideal para que deviniera un mito nacional. Núñez de Balboa había explorado la región y fundado el primer establecimiento europeo en la zona de Panamá (que era también el primer asentamiento en tierra firme), Santa María la Antigua del Darién (1510). Con eso, fue el primer alcalde de dicho asentamiento y en poco más de un año obtuvo el cargo de gobernador de Veragua. Siendo gobernador, emprendió una exhaustiva exploración y consiguiente conquista del territorio que lo llevó a las aguas del océano Pacífico en 1513. A pesar de sus disputas e infortunios con Pedro Arias de Ávila, obtuvo en 1514 el título de *Adelantado del Mar del Sur y Gobernador de Panamá y Coiba*. Con todo, eso no impidió que Arias de Ávila consiguiera el arresto de Balboa por traición a la Corona y su posterior ejecución en 1519. En esta breve biografía del personaje se observan los elementos que ayudarán a formar el mito nacional para el Panamá independiente. Balboa era un conquistador de prestigio, que descubrió para los europeos las aguas del Pacífico. Construyó la primera ciudad continental (y de Panamá) y la gobernó, junto con todo el territorio que luego él incorporaría). Tuvo un título relevante, que incluía una útil referencia a un ente de soberanía política: la de “gobernador de Panamá”. Y, finalmente, Balboa tuvo una muerte trágica causada por la traición de un competidor. Balboa era no sólo el origen de Panamá –a través de la exploración, conquista y fundación de la primera ciudad–, sino también el primer dirigente político del territorio histórico del que la República de Panamá se quería heredera. Su función como fundador de la nación era idónea, de

perfecto amoldamiento a una identidad nacional en construcción. Es el suyo, pues, *el* mito nacional fundacional de Panamá. Toda nación tiene la obsesión de descubrir su origen. La nación española buscó su origen en la unidad política autónoma del reino visigodo⁷; por lo tanto, Panamá tuvo que hacer lo mismo, en un pasado no tan remoto: Balboa se convirtió en un *pater patriæ* de la nación *inventada*⁸.

La expresión artística de la identidad nacional: la estatuaria monumental

Toda nación necesita de una visibilidad, aquella visibilidad que conlleve una posible y deseada nacionalización de sus ciudadanos. No se trata de algo que las élites panameñas desearan originalmente; es un fenómeno transnacional, inherente a la propia nación, dado su origen en un nacionalismo precursor de la susodicha nación teórica. Para consumir el *Bâtissage-de-Nation* los constructores nacionalistas se valen de un sinfín de instrumentos, muchos de los cuales son de raíz cultural. Es decir, para la creación de un ente que luego será presentado como eterno –visión primordialista de la nación– o de esencia inalterable, inaccesible para el individuo de la comunidad nacional –componente esencialista nacional–, la cultura se revela como el mejor de los factores en el proceso de construcción de la nación. Así, el moldeado de una historia nacional, de una literatura nacional, de un arte nacional e incluso de un pensamiento nacional conformarán la esencia de la nación, junto con el supuesto carácter innato y perenne de los miembros del cuerpo patrio. Todo este proceso, muy válido para aquellas naciones con un “patriotismo étnico” previo, desarrollado durante la época moderna, se despliega sin muchas dificultades en los escenarios de las naciones más claramente nuevas, tales como las americanas⁹. De esta forma, la cultura nacional creada en las repúblicas hispanoamericanas durante el ochocientos y el primer tercio

7 José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001), 35-41.
Benoît Pellistrandi, *Un discours national? La Real Academia de la Historia entre science et politique (1847-1897)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2004), 201-211.

8 El concepto sobre la *invención de la nación* proviene del historiador británico Eric J. Hobsbawm. En ella sostiene que la nación se inventó *ex nihilo* en los albores de la época contemporánea por parte de los nacionalistas, con fines instrumentalistas dedicados a la legitimación de los regímenes liberales y sus Estados. Aunque esta concepción esté en la base de la llamada historiografía construccionista (en lo relativo a lo nacional), actualmente los estudios construccionistas han superado las tesis nacionalinventivas de Hobsbawm para reconocer un bagaje patriótico anterior y de cuño étnico, además de refutar el instrumentalismo del historiador británico [Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger, eds., *L'invent de la tradició* (Vic: Eumo, 1988), 16-18, 23, 247, 250-268, 270-278].

9 Los procesos nacionalistas de construcción nacional en las antiguas colonias americanas han estado teorizados y estudiados con profusión por Benedict Anderson en sus *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, hasta el punto que considera que el nacionalismo es una invención de cuño americano, exportado luego a Europa [Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 77-101].

del novecientos no diferirá en la mecánica del proceso de representación de los que se sucedían en las naciones europeas al mismo tiempo. Sí diferirán los referentes y la idiosincrasia propia de los distintos nacionalismos, puesto que su naturaleza será forzosamente distinta. A pesar de lo último, el despliegue de una cultura nacional, concretamente de un arte nacional en las naciones hispanoamericanas será similar al despliegue europeo, por no decir idéntico, dado que una gran parte del arte nacional producido en la América hispana o bien procederá de artistas formados en Europa, o bien de artistas europeos.

En el caso de estudio de este trabajo, todo el proceso se desarrolla bajo estos principios. Para la realización de un parque de estatuaria nacional, sea Panamá, sea la Argentina, sea España, sea Francia, los mecanismos son compartidos¹⁰. La teoría para la estatuaria monumental en su apogeo ochocentista finisecular y novecentista novosecular no varía según los casos prácticos nacionales. Las corrientes estéticas, las iniciativas y causas de la erección de un monumento público y su función social y nacional son homologables para todos los casos nacionales, salvando las pequeñas diferencias que pudieren operar en las trayectorias nacionales de cada país. Incluso las temáticas de las diferentes estatuarias nacionales se pueden juntar en un estándar común: todas ellas se nutren de la historia patria, construida anteriormente o en paralelo a la *estatuomanía*, por una historiografía nacionalista. Los héroes históricos y patrios, las grandes figuras culturales y científicas o los políticos más notables son los personajes que usualmente son representados en varios materiales que toman su forma. Se acompañan de un mensaje, unos valores que la piedra labrada desprende: patriotismo, libertad-orden, religiosidad, el progreso o la política moderna. El valor principal es el patriotismo, aunque haya otros que también sean de importancia. El patriotismo impregna cualquier monumento público desde el momento en que el personaje representado pertenece a la nación en la que se erige la estatua. Una ojeada somera al parque monumental de España en su edad de oro (1820-1914) constata que no hay ningún extranjero entre la lista de personajes inmortalizados en estatuaria forma¹¹. Se trata de

10 Un caso que puede ser de mucha ayuda para comprender el caso panameño es el de Costa Rica, su vecino país. Para la nación costarricense se dispone de unos cuantos estudios dedicados a la erección de la estatuaria monumental que representa mitos nacionales. En David Díaz Arias, "Fiesta e imaginería cívica: la memoria de la estatuaria de las celebraciones patrias costarricenses, 1876-192", *Revista de historia* 49-50 (2004), 111-154 se puede encontrar no solamente un análisis muy correcto de las representaciones nacionales en las producciones estatuarias de esta nación, sino también una relación bibliográfica de los trabajos sobre esta cuestión en el caso de Costa Rica.

11 Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914* (Madrid: Cátedra, 1999), 392.

un nacionalismo muy sutil, pero nacionalismo al fin y al cabo. Igualmente, cuando se elegía a un personaje concreto para representar –fuese del campo que fuese– su valor como personaje *nacional* prevalecía. Los valores que él pudiese aportar a las glorias nacionales encarnadas en el monumento eran el argumento principal para que tuviera su monumento público¹². Asimismo, cuando de una temática aparentemente alejada se trataba, el nacionalismo podía hacer acto de presencia: los monumentos de temática religiosa en España entre 1820 y 1914 –y más allá de 1914– contienen un alto grado de valores nacionalistas¹³, al igual que los monumentos dedicados a la libertad-orden o el progreso; la nacionalización tomaba todos los ámbitos que pudiese abarcar. Hasta un monumento aparentemente “inocuo” como el de Miquel Blay al industrial vasco Víctor Chávarri, impulsado por las élites vascas, puede ser la expresión de un provincialismo vasco deseoso de mostrar las virtudes en el progreso de las regiones Vascongadas alineadas con un nacionalismo español¹⁴.

Si se observan las distintas formas de iniciativa y ejecución de monumentos públicos, se puede comprender por qué todos éstos tenían una fuerte carga nacionalista. Retomando de nuevo el caso español, las iniciativas rara vez eran particulares¹⁵. Por consiguiente, el Estado, los gobiernos regionales, los municipios u otras instituciones públicas eran las encargadas de erigir los conjuntos monumentales. La importancia del Estado, los gobiernos regionales –las diputaciones provinciales en España– y los municipios fue clave para que se realizara un parque es-

12 *Ibid.*, 411-413.

13 El caso español más claro sería el del monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, centro simbólico de España [Javier Moreno Luzón, “Memoria de la nación liberal: el primer centenario de las Cortes de Cádiz”, *Ayer* 52 (2003): 235]. La nacionalización progresiva del catolicismo español es un fenómeno de gran interés para comprender cómo la iglesia deviene el bastión de las esencias patrias y generadora de un potente discurso nacional y nacionalizador, en base a la identidad católica de España [Álvarez Junco, 417-464].

14 La Restauración monárquica después de la caída de la I República Española se acompañó con el fin de la II Guerra carlista, focalizada en Navarra, las provincias vascas y Cataluña. El carlismo era la expresión superviviente de la contrarrevolución y el tradicionalismo. Su arraigo en las regiones españolas que conservaban los *fueros* –las leyes especiales de gobierno con múltiples prerrogativas– causó la identificación entre el fuerismo y el carlismo, lo cual comportó una política hostil de los gobiernos españoles hacia toda expresión fuerista, aunque fuese españolista. Esto ha sido identificado como un motivo del alejamiento entre las élites vascas con una identidad regional española de la identidad nacional de la cual se sentían parte integrante [Fernando Molina Aparicio, “España no era tan diferente. Regionalismo e identidad nacional en el País Vasco (1868-1898)”, *Ayer* 64 (2006): 179-200]. El monumento a Víctor Chávarri no sería la expresión de una identidad colectiva distinta y opuesta a la española, sino de una identidad regional integrante de la identidad española.

15 Si había alguna iniciativa privada, ésta se canalizaba a través de las instituciones públicas [Reyero, 302-303].

tatuario concreto. No se puede considerar que uno de los tres fuese más importante que los otros. A pesar de que el Estado se reservaba las grandes iniciativas monumentales, los municipios y las diputaciones tuvieron una gran importancia en la erección de los monumentos más *comunes*. Para el caso del monumento panameño a Vasco Núñez de Balboa, se constata la importancia del mecenazgo estatal en una gran iniciativa monumental; y aún más, la acción conjunta de dos Estados para promover y sufragar el coste de un monumento emblemático y de importancia capital para la joven nación panameña, que culminaba la construcción del *mito nacional Balboa*. Sin embargo, no se pueden concebir las iniciativas de las instituciones públicas desde la idea de un ente abstracto: detrás del Estado hay unas élites que articulan ese mecenazgo artístico. Las decisiones son muchas veces de carácter personal, pero se vertebran desde cargos públicos. El mecenazgo político es no solamente la expresión de unas élites, sino también de ideologías y partidos que se estructuran al entorno de grandes figuras. Cuando los movimientos políticos se basan en grandes figuras carismáticas con un gran poder de movilización y organización, el personalismo del mecenazgo se acentúa¹⁶. No se trata ya de la importancia de una u otra persona en las iniciativas que se toman en un gobierno; se trata de la importancia clave que un personaje político opera en las iniciativas políticas mencionadas, las cuales no tendrían ningún sentido y éxito sin su mecenazgo¹⁷.

Algunas notas sobre Miquel Blay

Cuando entre 1913 y 1914 Miquel Blay y Mariano Benlliure recibieron el encargo de realizar el monumento a Vasco Núñez de Balboa, en España se estaba viviendo el fin del apogeo del monumento público. Los grandes proyectos monumentales ya se habían erigido o estaban en curso de realización. El parque estatuario público español se había consolidado, como el resto de parques monumentales europeos, aunque todavía quedaban muchas estatuas significativas por levantar. En estos casos posteriores a 1914, se trata de monumentos que alargan la sombra de aquel apogeo finisecular y novosecular de la *belle époque*. En España, como ejemplo plenamente europeo que es, aquel apogeo se expresó estéticamente desde el moderno eclecticismo de raíz realista. Es decir, durante el período de la Restauración hubo una renovación en el lenguaje

16 *Ibid.*, 286-287.

17 Un ejemplo extraído del caso español sería el de la conmemoración del centenario de las Cortes de Cádiz. Para este caso, el mecenazgo decidido del liberal Segismundo Moret y el republicano Rafael María de Labra en las celebraciones fue clave para su éxito, además de las vinculaciones locales con la ciudad que ambos personajes mantenían [Moreno Luzón, 216-217].



estético escultural que supuso la adopción de una nueva estética, que rompía, en cierto modo, la estética anterior del período isabelino. El realismo en la escultura irrumpió con fuerza en la concepción de los monumentos españoles. Este realismo se basaba en tres premisas: el fortalecimiento de los personajes históricos como elementos centrales de los monumentos, el detallismo de las composiciones y el historicismo y rigor de la representación de las imágenes esculpidas. Las alegorías fueron arrinconadas del protagonismo estatuario o simplemente desaparecieron de los monumentos¹⁸.

Después de 1898, la fecha mítica en el imaginario español, el realismo se difumina en una evolución estética que no se rige por parámetros cerrados, sino por una inclusión de toda estética *monumentalista* del momento, esto es, se utilizaron todos los estilos posibles, mezclados, en la elaboración de monumentos si éstos servían a la misión monumental de la creación: es el eclecticismo. La aparición en la estética de la escultura del eclecticismo no significó el fin del realismo. Este estilo subsistió con mucha fuerza y fue la base de un eclecticismo ejecutado por escultores que provenían del realismo, como Mariano Benlliure. No obstante, habían roto las premisas realistas y mezclaban personajes de representación historicista con alegorías muy diversas, junto con elementos de abstracción¹⁹. El eclecticismo fue un movimiento profundamente academicista, aunque de corte moderno. El tratamiento que se daba a las superficies rompía los esquemas realistas y se aproximaba muy tímidamente a algunas ideas modernistas²⁰. Justamente, el importante y numeroso grupo de escultores catalanes, impregnados del movimiento modernista tan desarrollado en Cataluña adoptaron para sus monumentos eclécticos y academicistas la ductilidad de los elementos que los modernistas practicaban²¹. Dentro de esta corriente se encuentra Miquel Blay. Para comprender la difusión del eclecticismo es necesario conocer la importancia que tuvo a lo largo del período de apogeo monumental la escuela catalana en las artes escultóricas españolas. A pesar de que no exista una única escuela en Cataluña²², los escultores originarios de esta región española eran adscritos a esta corriente. Algunos de ellos dejaron su marca en la escultura española de la capital nacional, Madrid, tales como el propio Miquel Blay, u otros como Jeroni Suñol (1839-1902), Manuel Oms (1842-1889), Agustí Querol (1860-1919), los Vilamitjana (Agapit, 1833-1905; Venanci, 1826-1919; y Agapit, hijo de Venanci, 1850-1915),

18 Rezero, 47-76.

19 *Ibid.*, 77-91.

20 *Ibid.*, 92.

21 *Ibid.*, 94.

22 Algunas de las principales Escuelas de Bellas Artes se encontraban en Olot y Barcelona.

Manuel Fuxà (1850-1927) y Josep Clarà (1878-1958). La preponderancia de los escultores catalanes en la Corte se debió no solamente a la tradicional relevancia de las bellas artes – en este caso de la escultura– en algunos puntos de Cataluña, sino también a la influencia que tuvieron Damià Campeny (1771-1855) y Antoni Solà (1782-1861), maestros de la escultura neoclásica en España, en la Corte fernandina e isabelina, con lo que abrieron el camino a los numerosos escultores formados en las Escuelas de Bellas Artes catalanas. Además, se debe tener en cuenta la fuerte demanda de monumentos y obras escultóricas que la Corte generaba²³.

En este contexto se puede conocer en profundidad la figura de Miquel Blay. Nacido en la villa de Olot el 4 de octubre de 1866 en el seno de una familia humilde, Blay pudo desarrollar su dedicación a las bellas artes gracias a la existencia en la villa de la Escuela Pública de Dibujo, de considerable reputación en el ámbito catalán y con maestros de reconocida fama regional, como Josep Berga y Joaquim Vayreda. Ambos fueron maestros de Blay durante sus años de formación en Olot. El futuro escultor ingresó en la dicha escuela en 1880, a los catorce años. En paralelo a esta formación académica, Blay entró en el taller de imaginería religiosa El Arte Cristiano, dirigido por Berga y los hermanos Vayreda (Joaquim y Marià). Cuando cumplió los veintiún años, en 1887, Blay optó a una beca de ampliación de estudios artísticos que ofrecía la Diputación Provincial de Gerona, la institución de gobierno local. A través de Josep Berga y Joaquim Vayreda –que era diputado provincial en la mentada institución– obtuvo el apoyo necesario para ganar la beca en mayo de 1888 y partir hacia París en octubre del mismo año, donde ampliaría sus conocimientos artísticos²⁴. Una vez en París, Blay ingresó en la Académie Julian²⁵ y se puso bajo la tutela de Henri Chapu²⁶. Blay permaneció en París hasta finales del año 1891, cuando se trasladó a Roma para finalizar sus estudios. En Roma, Blay se unió a la colonia artística española de la ciudad en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, con los escultores Antoni Parera y Aniceto Marinas. Permaneció allí hasta 1893, cuando retornó a Olot. Durante sus estancias en París y Roma (1888-1893), Blay fue un pensionado de la Diputación Provincial de Gerona, que pagaba sus gastos y, a cambio, recibía algunas esculturas encargadas previa-

23 Violeta Montoliu, *Mariano Benlliure. 1862-1947* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1997), 228.

24 Pilar Ferrés, *Miquel Blay. L'escultura del sentiment* (Girona: Fundació Caixa de Girona, 2000), 33-37.

25 La Académie Julian fue creada por Rodolphe Julian (1840-1917) en 1868.

26 Henri-Michel-Antoine Chapu (1833-1891) fue un escultor francés de un tardío neoclasicismo muy alegórico. Elegido miembro (1880) y presidente (1889) de la Académie des Beaux-Arts de París, su obra tuvo una difusión bastante importante y gozó de una cierta popularidad. Sus obras más famosas fueron *Jeanne d'Arc à Domrémy* (1872), el monumento a Henri Regnault (1875) y las partes escultóricas de la Gare du Nord de París, el Ayuntamiento de París, la Opéra Garnier de París i el Palacio de Justicia de París.

mente que pasaban a engrosar el patrimonio artístico de la institución²⁷. Justamente, en estas esculturas de encargo se encuentran los primeros ejemplos de estatuaria monumental de temática nacionalista a la cual Blay dedicó la parte más notable de su carrera. Estos ejemplos primerizos se inspiran en un hecho heroico nacional, el de los sitios de Gerona en 1808 y 1809. Siendo un referente nacional y nacionalista español en la provincia de Gerona, no es de extrañar que, bajo el mecenazgo de la Diputación de la mencionada provincia, produjera obras monumentales de una representación nacional. En este punto del estudio de la obra de Blay se abre una importante disyuntiva entre la carrera profesional del escultor y lo que han interpretado posteriormente sus estudiosos. La visión que se ofrece de Miquel Blay usualmente es falsa, puesto que se niega la trayectoria monumentalista del escultor. Ciertamente, se está obligado a mostrar sus producciones monumentales, pero no se consideran obras clave de su producción escultórica, como si se tratasen de obras forzadas, sin ningún valor artístico y que no representaran al auténtico Blay. Siguiendo este argumento, dos tercios de las producciones de Blay deberían ser ignoradas para que se sostuviera. Los defensores de esta tesis han situado a Blay dentro de un universo mucho más regional y local, que obvia su vida en Madrid (1906-1936) y engrandece su modesta, casi irrisoria, producción catalana. ¿Cómo se puede presentar a un autor si se segrega de él su época de plenitud? En su lugar, los defensores de esta tesis enaltecen su segunda estancia en París (1894-1906), mucho más cómoda ideológicamente hablando, ya que no se puede inscribir dentro de un nacionalismo español. En realidad, durante este período posterior a su formación, Blay se estaba construyendo una carrera artística que lo encumbrase: necesitaba obtener los contactos y el prestigio necesarios para trasladarse a Madrid y empezar su auténtica carrera como escultor monumentalista y del poder²⁸. Su carrera no pasaba ni por su Olot natal, ni por la catalana Barcelona. Tenía que desplazarse a un sitio donde obtuviese un nombre y una visibilidad, con tal

27 *Ibid.*, 2000: 38-41; Pilar Ferrés, *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936)* (Itinerari artístic. Olot: Llibres de Batet. 2004), 36-54.

28 Dentro de esta línea que explota el sentimiento localista de Blay se encuentra la obra de Carme Sala, *Miquel Blay un gran mestre de l'escultura moderna* (1981), que simplemente ignora su etapa de plenitud en Madrid, y las obras de la principal estudiosa de Blay, Pilar Ferrés que, con matices, enfatiza las piezas que no comprometen la imagen construida de un Blay amante de su localidad y del arte por el arte. Se trata, en el fondo, de una imagen de un Blay que se puede insertar sin complicaciones dentro del nacionalismo catalán. Es muy significativo que esta autora no dude en criticar las obras monumentales de Blay –a la vez que no se abstiene de elaborar críticas sin sentido contra Benlliure, buen amigo de Blay–, o de presentarlas como “obras impuestas” o de una “convencional aparatosidad”, lo cual desdibuja al auténtico Blay [*Ibid.*, 2000: 60; 2004: 115], con excepción de la obra *La Cançó popular* (1909) que culmina la esquina del gran balcón del Palau de la Música Catalana en Barcelona, de tintes claramente catalanistas [*Ibid.*, 2000: 56, 196-199; 2004: 107-113].

de obtener un puesto dentro del mundo de la escultura. El talento de Blay facilitó las cosas y, en los primeros años del novecientos, aún en París, Blay estableció los contactos necesarios con las élites españolas que lo podían lanzar a la villa y Corte de Madrid, como así fue.

Con esta apreciación, la figura de Blay se transforma y se pueden comprender mejor las obras realizadas durante su beca de estudios con la Diputación Provincial de Gerona: el bajorrelieve *Dulce et decorum est pro Patria mori* (1890) con una escena fundamentalmente nacional y nacionalista²⁹; una estatua de tamaño natural titulada *Contra el invasor* (1891), de gran carga simbólica para un mito nacional como el de los sitios de Gerona³⁰; y algunas obras –*Gerona 1809* y un águila (ambas de 1893)– que debían formar un monumento mayor dedicado a los sitios de Gerona³¹. Todas ellas son un ejemplo de la obra que Blay desarrollaría con plenitud unos diez años más tarde.

Como se decía más arriba, la imagen que se nos lega de Blay mediante estudios parciales, manipuladores e incompletos, es la que desea transformar un Blay sin lectura catalanista en un Blay propio de un mundo catalanista que le era, más o menos, impropio. Pues, como todo lo que uno puede conocer sobre el autor procede de esta bibliografía manipulada, muchos de los datos que aporta³² deben ser puestos en firme duda. Sin embargo, actualmente no se dispone de más datos para trabajar. Así, se tiene que poner en entredicho la importancia que la bibliografía sobre Blay otorga a su segunda estancia en París (1894-1906). Se trata de un período de tránsito entre el escultor aprendiz que se sumerge en el mundo del arte y el autor que ha entrado en su plenitud. Naturalmente, una etapa de esas características no se puede menospreciar, pero se deben situar sus logros en un registro mucho más modesto. En verdad, la producción de Blay en estos años es la más “artística”, es decir, la más libre de mecenazgos, dado que se enfoca exclusivamente a las exposiciones de arte y a los concursos españoles y franceses, en los que Blay sale ganador unas cuantas veces. Durante este tiempo forja su nombre y su prestigio que

29 *Ibid.*, 2004: 38-39. Borja Vilallonga, *Aproximació a l'esplendor vuitcentista del mite dels setges de Gerona. 1868-1909* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, inédito), 69.

30 *Ibid.*, 2004: 41. Vilallonga, 70.

31 *Ibid.*, 2004: 51, 54. Vilallonga, 70-71.

32 El repetido uso de fuentes locales, con un sesgo regionalista/nacionalista catalán incluido, no permite trazar un retrato completo del autor, ya que se ignoran otras fuentes de nivel nacional español que serían de mucha más utilidad. Por ejemplo, se maximizan pequeños anecdotarios del artista, sin ninguna otra importancia que la que un nacionalismo catalán pueda necesitar, como un insignificante acto olotense de 1893 en el Centre Catalanista de la villa, lo que da información de hacia dónde se dirige la intencionalidad del narrador [*Ibid.*, 2000: 42; 2004: 58].

le abrirán las puertas del mecenazgo, la meta de cualquier escultor. Blay no es distinto de Benlliure u otros escultores catalanes, la mayoría de los cuales se instalaban en Madrid, el centro del mecenazgo monumental. Entrado en el siglo xx, se constata la aceptación por parte de los grupos de mecenazgo de Blay como un escultor más de sus redes clientelares. En 1902, sus mecenas hicieron sus respectivos encargos. Por un lado, recibió el encargo de moldear el monumento al industrial vasco Víctor Chávarri, que se inauguraría el 23 de diciembre 1903 en Portugalete³³. Por otro lado, Blay fue invitado a participar en la realización del gran monumento a Alfonso XII que se proyectó en el Parque del Retiro de Madrid. Blay diseñó el grupo escultórico dedicado a *La Paz*, situado bajo la estatua ecuestre del rey Alfonso XII, encargada a Mariano Benlliure. Blay finalizó el grupo en 1919 y se inauguró, junto con todo el conjunto monumental el 3 de junio de 1922³⁴. Las conexiones de Blay con el mundo del poder de la Corte en Madrid habían dado sus frutos. Estas conexiones son múltiples. Están sus buenos amigos escultores, ya consagrados (Benlliure y Querol), además de toda una cohorte de periodistas, escritores y gentes influyentes cerca del gobierno o dentro del gobierno mismo. Tales grupos de amistad política se reflejaron en la *soirée* en honor del artista celebrada en Madrid en junio de 1897³⁵. Sin ir más lejos, aunque muchos de sus amigos escultores participaban en la erección del monumento a Alfonso XII, fue el ministro de Gobernación Francisco Romero Robledo³⁶ quien concluyó el contrato del artista en tal obra magna. Finalmente, la consagración de Blay dentro del sistema político español llegó en 1906, fecha de su instalación definitiva en Madrid, con la inauguración del monumento al Dr. Federico Rubio y Gali³⁷. Basado en un proyecto de 1904, la erección de este monumento supuso el encumbramiento ansiado de Blay, habiendo conseguido incluso la asistencia del rey a la inauguración³⁸.

33 *Ibid.*, 2000: 194-195; 2004: 85-87. Reoyo, 530

34 Ferrés, 2004: 88-89, 153-154. Reoyo, 518-519. Socorro Salvador, “Los monumentos públicos de Miguel Blay en Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* xxvii (1989), 22-23.

35 Ferrés, 2000: 48.

36 La figura de Romero Robledo es de un gran interés para conocer mejor las redes clientelares en las cuales se movían los artistas españoles como Blay. Francisco Romero Robledo (1838-1906) fue uno de los artífices del sistema canovista de la Restauración desde un puesto clave en el mantenimiento de dicho sistema: el ministerio de la Gobernación. Ocupó este cargo repetidas veces –fue el primero en ocuparlo en 1876. Muy bien relacionado con las élites cubanas, Romero Robledo representó el prototipo de clientelismo político en la España de la Restauración, desde el mundo local, hasta el ámbito nacional.

37 Federico Rubio y Gali (1827-1902) fue un médico español que investigó en las operaciones extirpatorias, tales como la histerectomía, ovariectomía y la nefrectomía, donde fue un pionero. Igualmente, fue un miembro destacado del Partido Federal y embajador en Londres durante la I República española.

38 *Ibid.* 2000: 52-53; 2004: 105-108. Reoyo, 515. Salvador, 18-19

La etapa de plenitud del artista (1906-1926) coincide con su desarrollo pleno como artista del poder en Madrid. La dedicación de Blay a la estatuaría pública es exclusiva y sus obras sobrepasan el marco español para llegar hasta Hispanoamérica, donde radica el interés de este estudio. La carrera de Blay se aceleró y le llovieron no sólo los encargos, sino también los reconocimientos. En 1908 Blay fue propuesto para entrar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, el núcleo del academicismo artístico español y la culminación de la carrera de Blay. El escultor consiguió su ingreso en 1910. En el discurso de presentación, Blay ofreció una teoría estética de sumo interés, que permite conocer al auténtico motor estético del artista: “El monumento público”. Su teorización expresa no solamente las motivaciones estéticas del autor, sino una auténtica declaración del eclecticismo monumental español³⁹. Era, en el fondo, una guía de los patrones que Blay utilizaba en la creación de sus grupos esculturales, y que merece un estudio profundizado que todavía no se ha realizado.

Muchos son los monumentos que se acumulan en el haber de Blay y larga pudiere ser su descripción. Con brevedad, se tratará de ofrecer un retrato de este gran período vital de Blay. La mayoría de los encargos recibidos procedían de instituciones públicas municipales o de Estados soberanos diversos. El papel de los municipios es clave en la estatuaría pública de Blay, puesto que en los monumentos encargados Blay inmortalizó a distintas figuras vivas o de muerte muy reciente –políticas la mayoría–, algunas de ellas con rango *nacional*. En este apartado se encuentran el monumento al Conde de Romanones en Guadalajara (1914)⁴⁰, el monumento a Pi y Margall en Barcelona (inauguración parcial en 1917) y el monumento al Dr. Carlos María Cortezo en Madrid (1921)⁴¹. Los dos primeros monumentos son muy interesantes y ofrecen un buen conocimiento de la actividad escultórica de Blay. Por una parte, el monumento al Conde de Romanones de 1914 fue levantado en vida de éste. Las redes clientelares de Álvaro de Figueroa y Torres, primer Conde de Romanones (1863-1950), personaje clave y líder del Partido Liberal español fundado por Sagasta, se materializaron en la erección de este monumento en su distrito electoral de Guadalajara, donde detentaba todo el poder político y había construido sus redes clientelares locales más sólidas. Por otro lado, el monumento a Pi i Margall es un reflejo de un culto necesario del republicanismo español entorno a una figura de consenso. Pi i Margall (1824-

39 Miquel Blay, *El monumento público. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay* (Madrid: Imprenta de José Blass y Cía, 1910).

40 Ferrés, 2000: 62; 2004: 134-136. Reyero, 465.

41 Ferrés, 2000: 62; 2004: 136-137. Salvador, 21. Carlos María Cortezo (1850-1933) fue un médico español que se dedicó al ejercicio de la política con cargos relativos a la sanidad e higiene.

1901), antiguo presidente de la efímera I República española, era su principal figura y su muerte reciente permitía que entre 1907 y 1908 se comenzase a idear desde la gran plataforma electoral de la Solidaridad Catalana que incluía desde los republicanos hasta los carlistas, pasando por el catalanismo político. Retomado en 1914 y fomentado por una cierta y aparente unidad de las familias republicanas, el monumento se inauguró parcialmente en 1917, sin estar exento de polémica por su diseño, demasiado abstracto y recargado de alegorías para los contemporáneos barceloneses de Blay. Además, los avatares del monumento, muy ligado a una popularidad fluctuante del personaje, fueron los causantes del fracaso del conjunto de Blay⁴².

En un ámbito más amplio, se pueden contar algunos monumentos de personajes con rango *nacional* –que expresan las glorias de la nación– pero que ya no son contemporáneos de Blay. Sin embargo, la mayoría de estos monumentos también partieron de la iniciativa local, como los anteriores. Dichos monumentos son: el monumento a Mariano Moreno en Buenos Aires (1910), el monumento a Ramón de Mesonero Romanos en Madrid (1914)⁴³, el monumento a José Pedro Varela en Montevideo (1918)⁴⁴ y el monumento a Manuel Fuster y Arnaldo en Lérida (1918)⁴⁵. Los monumentos más notables de esta lista son las dos producciones hispano-americanas. Ambos monumentos fueron una iniciativa de las municipalidades de Buenos Aires y Montevideo. En el caso del monumento a Mariano Moreno, Blay había accedido al ámbito hispanoamericano gracias al concurso internacional que había ganado en 1908 con un proyecto de monumento a la Independencia de la República Argentina⁴⁶. Aunque no fue nunca realizado, el premio que obtuvo le reportó una cierta fama con la que al año siguiente pudo recibir el encargo de la municipalidad bonaerense para un monumento a Mariano Moreno⁴⁷, inaugurado el 25 de mayo 1910⁴⁸. La consideración de héroe nacional que envuelve al prócer argentino supuso

42 Ferrés, 2000: 63-64, 206-207; 2004: 147-150. Stéphane Michonneau, *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites* (Vic: Eumo, 2002), 205-210.

43 Ferrés, 2000: 62; 2004: 136. Reyero, 521. Salvador, 19-21. Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) fue un escritor costumbrista español.

44 Ferrés, 2000: 62, 202-205; 2004: 141-146.

45 *Ibid.*, 2000: 64, 201; 2004: 138-139. Manuel Fuster y Arnaldo fue un destacado alcalde de Lérida que aplicó la desamortización de los bienes eclesiásticos en la ciudad en 1838, durante la Revolución española. A él se deben igualmente numerosas reformas urbanísticas de Lérida.

46 *Ibid.*, 2000: 57.

47 Mariano Moreno (1788-1811) fue un personaje muy destacado en la Revolución de Mayo de 1810 y en la Primera Junta de Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Se trata de un héroe nacional, padre fundador de la nación argentina como ente independiente.

48 *Ibid.*, 2000: 58. La fecha de inauguración de este monumento no fue casual. El acto coincidió con el centenario de la constitución de la Primera Junta de Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata, en la

todo un reto, además de coincidir con el centenario de un mito nacional fundador de Argentina. Blay ya no tenía que inmortalizar a personajes o a políticos con un cierto rango nacional; ahora tenía que inmortalizar a un padre fundador de la patria argentina. Se trataba de un desafío que el escultor supo solucionar fácilmente. Había adquirido un bagaje y un dominio del monumento público. Podía monumentalizar a cualquier personaje, fuese del rango que fuere y en cualquier circunstancia. En cuanto al monumento a José Pedro Varela⁴⁹, llamado *El Reformador*, Blay imaginó un monumento de mucha más entidad, con diversos grupos escultóricos que enaltecen al político uruguayo. El monumento de Blay para *El Reformador* tenía la finalidad de monumentalizar un cruce de calles y avenidas del ensanche montevideano. La relación entre la ciudad y la estatua se articulaba en una doble vertiente: difundía un mensaje concreto entre sus ciudadanos y presentaba una imagen concreta al exterior. Toda capital ha seguido este proceso⁵⁰. En suma, se constata cómo Blay llevaba a la práctica sus principios expuestos en el discurso de admisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Con estas breves notas sobre Miquel Blay, uno puede tener una mejor idea del escultor que entre 1913 y 1914 recibió el encargo de erigir el mayor y principal monumento de la joven nación panameña. La trayectoria del escultor se asemeja a la de los otros escultores españoles al servicio de una estética estatuaria monumental y academicista. En el fondo, Blay tiene un doble perfil de escultor secundario y principal. Tiene obras muy relevantes en el parque escultórico español e hispanoamericano, pero no consiguió un encumbramiento absoluto como Mariano Benlliure. Después de la inauguración en 1924 del monumento a Núñez de Balboa, Blay entró en un marcado declive, que conllevó su ruina económica⁵¹ y su olvido en el mundo del arte español. Jamás abandonó Madrid; no tuvo el impulso de refugiarse en un mundo local olotense que le idolatraba. Fue consecuente con su plan vital y murió en Madrid en 1936 y allí reposa por propia voluntad. En el campo artístico Blay recibirá siempre un papel secundario, eclipsado por otros autores como Benlliure que mantuvieron una carrera de éxito hasta el fin de sus días. Aunque Blay fue próximo a las experiencias renovadoras modernistas, su estilo absolutamente integrado

cual Moreno fue secretario de guerra.

49 José Pedro Varela (1845-1879) fue un sociólogo y político uruguayo de tendencia democrática y anticlerical. Su importante plan de reforma educativa en Uruguay supuso la obligatoriedad de la escolarización de todos los niños y la asunción por parte del Estado de competencias plenas en dicha educación.

50 Reyero, 368-369.

51 Ferrés, 2000: 69.

en el conmemorativismo oficialista y academicista más institucionalizado⁵² le impidió abrirse a nuevas concepciones formales y estéticas. Esta incapacidad ya se manifestó en el diseño del monumento a Pi y Margall y se fue acentuando con el tiempo, cuando dejaron de llegar los encargos. Ciertamente, Benlliure podía haber seguido el mismo camino; pero él era el principal escultor academicista del poder en España y disfrutaba de una posición de predominio gracias a unas mejores redes clientelares que las de Blay. Por consiguiente, a pesar de disponer de una trayectoria brillante y con muchos reconocimientos⁵³, Miquel Blay escultor ha pasado a la historia como un personaje secundario en el mundo artístico español.

La materialización del *pater patriæ*: el monumento a Núñez de Balboa en Panamá

La génesis del monumento a Vasco Núñez de Balboa es la historia de una conjunción de factores, de complejos procesos que culminan en una aparentemente irrelevante erección de una estatua en la ciudad de Panamá en 1924. Sin embargo, subsisten detrás de este mero evento otros hechos de mucha más trascendencia y que explican procesos históricos iniciados y desarrollados en el joven Panamá independiente y en una España que mira a su viejo ultramar después del *Desastre*.

Y es que sólo se puede comprender el monumento a Núñez de Balboa bajo dos aspectos: el susodicho *Bâtissage-de-Nation* y el galopante hispanoamericanismo entre las élites culturales y políticas de España. La confluencia de ambos procesos supuso la erección del monumento al mítico (pero histórico) padre fundador de la patria panameña, Núñez de Balboa. Para llegar en este punto, se ha tenido que presentar con un cierto detalle la vida y la obra de uno de los escultores del conjunto, Miquel Blay. Luego, es también muy necesario conocer qué circunstancias animaron a España a participar en la construcción de ese monumento. La respuesta es, siempre, el hispanoamericanismo en España. Después del *Desastre*, se fraguó entre las distintas élites culturales y políticas una *obligación*, la de retomar el liderazgo de un mundo americano que, en

52 Reyro, 94-95.

53 Además de miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Blay obtuvo una gran cantidad de premios en salones, exposiciones y otras muestras y concursos. Ocupó también numerosas sillas en academias de arte: la de miembro correspondiente en la Académie des Beaux-Arts de París (1920 y de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona (1919). Igualmente, le fue otorgada la Legión de Honor francesa (*Chevalier* en 1901, *officier* en 1918 y *commandeur* en 1919).

apariciencia, se escapaba de su redil en 1898 con la pérdida de sus postreras colonias⁵⁴. El *Imperio*, si no podía ser político, debía ser cultural y simbólico⁵⁵. Esta necesidad nacionalista española de *un tipo* de expansión ultramarina coincidió con la vocación también nacionalista de algunas repúblicas hispanoamericanas que habían empezado a confeccionar un discurso nacional basado en el concepto de la raza, en el que España podía acomodarse a la perfección, siendo ella una parte integrante de aquella *raza hispana* amenazada por la *raza anglosajona* –encarnada por los Estados Unidos de América y el Reino Unido– en apogeo y máxima expansión. Con una relativa rapidez, diez años después del *Desastre*, algunas élites españolas, concretamente las liberales, comenzaron a articular un discurso hispanoamericanista. Raza y lengua se juntaban con unas relaciones en plena igualdad que la historia respaldaba. El recuerdo de las Cortes de Cádiz de 1812 en las que las colonias americanas participaron activamente equitativamente sirvió de revulsivo en 1912 durante su centenario⁵⁶. Solamente en este ambiente, que pronto se extendió de la familia liberal a la mayoría de las principales familias políticas españolas, se puede entender la proclamación por parte del gobierno *nacional* de Maura en 1918 del 12 de octubre, fecha del descubrimiento de América, como fiesta nacional española, siguiendo el ejemplo de unas cuantas repúblicas hispanoamericanas que ya celebraban el *Día de la Raza*. Dentro de esta efeméride y en plena ebullición hispanoamericanista, España se incorporaba de lleno en el mundo hispano y se habría camino como la *Madre Patria*⁵⁷.

En este ambiente tan proclive de hispanoamericanismo recíproco entre las antiguas colonias españolas en América y la Madre Patria peninsular pudo tener cabida la respuesta positiva del rey Alfonso XIII y su gobierno a la petición panameña de sufragar a medias la construcción de un monumento dedicado al *pater patriæ* de la nación. En 1913 el por entonces presidente de

54 Esta política hispanoamericanista fue denunciada por Fernando Ortiz como una suerte de “imperialismo manso” [Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación* (Madrid: Taurus, 1998), 323-325].

55 Javier Moreno Luzón, “Mitos de la España Inmortal. Conmemoraciones y nacionalismo español en el siglo xx”, *Claves de razón práctica*, 174 (2007), 31.

56 Moreno Luzón, 2003: 215-216, 223-225. La participación de numerosas delegaciones americanas en las celebraciones de Cádiz en 1912 supone no solamente el esfuerzo de algunos próceres liberales como Rafael María de Labra, sino la respuesta positiva que se dio de la parte hispanoamericana.

57 Moreno Luzón, 2007: 31. Serrano, 278-280, 318-322.

la República de Panamá Belisario Porras⁵⁸ envió al rey de España una carta⁵⁹ en la que pedía la colaboración española que facilitara dicha construcción. El gobierno español presidido por el conservador Eduardo Dato, abierto al pujante y exitoso hispanoamericanismo, mostró su consentimiento para que España pagase 50.000 pesetas –la misma cifra que el gobierno panameño– con tal de sufragar el coste del monumento. No obstante, España hizo otra aportación: con su colaboración económica llegó la colaboración artística y aportó a los escultores que idearon el conjunto monumental: Miquel Blay y Mariano Benlliure⁶⁰. Ambos artistas tenían un buen conocimiento del escenario americano. Benlliure había levantado su monumento al General Bulnes⁶¹ en Santiago de Chile (1910), el monumento al General Urquiza⁶² en Paraná (1920) o el monumento al Libertador San Martín en Lima (1924), coetáneo del monumento a Núñez de Balboa en Panamá. Se observa que el bagaje de Benlliure era comparable –e incluso superior– al de Blay⁶³. Con todo, Blay tenía un marcado perfil hispanoamericanista que lo hacía indispensable para la realización del proyecto. No solamente había erigido sus monumentos en Hispanoamérica, sino que el escultor presidía la Junta Consultiva para el Fomento de las Relaciones Artísticas con América y había expresado repetidamente su firme creencia en la importancia del escenario hispanoamericana para los artistas españoles, puesto que era un sitio virgen muy necesitado de escultores de prestigio y con un perfil academicista e institucionalizado muy sólidos⁶⁴. En consecuencia, Benlliure

58 Belisario Porras (1856-1942) es el personaje clave que posibilita la existencia del monumento a Núñez de Balboa. Porras pertenecía a la antigua élite política del Partido Liberal colombiano. Con la separación de Panamá, en un principio, Porras se opuso a la creación de la nueva nación, lo que le valió un intento de despojarle de su nacionalidad panameña en 1904. Con todo, Porras detentó la jefatura del Estado panameño tres veces (1912-1916, 1918-1920, 1920-1924), además de otros muchos cargos de representación diplomática. Como presidente, una de las actuaciones de Porras se centró en una intensa nacionalización de un país del que había rechazado su independencia. Con esta contradicción a cuestas, y respondiendo a la élite panameña que había respaldado la independencia y en la que él se integraba, impulsó la construcción del monumento a Balboa en la ciudad de Panamá en 1913 y él mismo lo inauguró en 1924. Igualmente, impulsó otros monumentos que incidían en el carácter nacional panameño con un discurso nacionalista propio de signos de gran visibilidad.

59 Esta carta fue grabada en una de las placas situadas en la peana del monumento.

60 Ferrés, 2000: 200; 2004: 157-159, 161. Montoliu, 163-164, 390. Blay diseñó la peana y los atlantes que sustentan el globo terráqueo donde descansa de pie la estatua de Balboa, obra de Benlliure. Curiosamente, Montoliu no reconoce la parte de paternidad de Blay en el monumento y se la atribuye toda a Benlliure.

61 Manuel Bulnes (1799-1866) fue uno de los militares implicados en la independencia chilena, bajo las órdenes de San Martín. Presidente de la República en 1838, 1841 y en 1846, lideró los ejércitos que derrotaron a los de la Confederación Perú-Boliviana en Yungay en 1839.

62 Justo José Urquiza (1801-1870) fue un general que presidió el gobierno de la provincia argentina de Entre Ríos, antes de un choque de intereses con el General Mitre que truncaron sus aspiraciones nacionales.

63 Montoliu, 161-163.

64 Helios, “En las regiones del arte: opiniones del escultor Miguel Blay”, *La Ilustración Española y*

aportaba su prestigio como el primer escultor español que era y Blay aportaba su conocimiento del mundo americano –del que había sido un pionero– y su declarado perfil de hispanoamericanista convencido. Además, Benlliure y Blay eran buenos amigos en el terreno artístico y personal, y habían colaborado juntos en la concepción de pequeñas obras menores⁶⁵.

Este perfil hispanoamericanista marcó el proyecto hasta el final, hasta los festejos de inauguración que se organizaron, en que se puede constatar claramente. El acto coincidió con el fin del ejercicio como presidente de Belisario Porras, con lo cual devino una suerte de “homenaje de despedida” a este prócer panameño por parte de las élites panameñas en un ambiente propicio. No faltó la presencia de una delegación española encabezada por Ángel Ranero. Para el desarrollo del programa, se empezó con la propia inauguración del conjunto monumental ante el Canal de Panamá, con los respectivos discursos de Porras y Ranero⁶⁶, en los que aparece el susodicho perfil hispanoamericanista –que subyace durante todo el proyecto del monumento–, enfatizado por la presencia de delegaciones de la mayoría de repúblicas hispanoamericanas. Al finalizar el acto, el gobierno de España ofreció una modesta recepción –en línea con su tímida presencia durante todos los festejos, a pesar de su importancia en la realización del monumento– en el Palacio de España de Panamá, culminación de este encuentro de naciones hermanas con la madre patria en el escenario de un joven país en construcción nacional.

No obstante todo lo anterior, el monumento a Núñez de Balboa no solamente tuvo esta función tan hispanoamericanista. Como se decía más arriba, en la construcción nacional panameña Balboa encarnaba al padre fundador⁶⁷, el mito nacional que requería una joven patria como Panamá. En este escenario interno, el monumento culminaba la tarea de construcción de la representación nacional de Balboa. En 1904 por la Ley de la Convención Nacional, se denominó a la moneda panameña como *Balboa*⁶⁸; uno de los puertos del Canal de Panamá lleva su

Americana, 30 de marzo de 1916, 188.

65 Ferrés, 2004: 161-62. Montoliu, 230.

66 J. Francos, “El monumento a Vasco Núñez de Balboa”, *Blanco y Negro*, 25 de enero de 1925.

67 No deja de sorprender que en 1921, coincidiendo con el centenario de la independencia de la vecina Costa Rica, esta república erigiese un monumento a su *pater patriae*. Juan Mora Fernández, primer jefe de Estado del país. Culminaba así la construcción del mito del padre fundador de la patria costarricense [Díaz Arias, 140-141].

68 Esta propuesta surgió de Demetrio H. Brid (1859-1917), miembro de la Comisión Monetaria de la Convención Nacional y considerado –por la Ley No. 27 del 1 de diciembre de 1953, que conmemoraba el cincuentenario de la independencia panameña– “Primer Presidente *de facto* del Estado y prócer de la Patria en grado eminente” [Asamblea Nacional de Panamá, “Ley No. 27 de 1953 por la cual se reconocen los servicios prestados a la Patria por el Sr. Don Demetrio H. Brid en la fundación de la República, y se honra su memoria”,

nombre; el distrito del Archipiélago de Perlas también lleva su nombre; y en 1933 por la ley no. 27 del 28 de enero se creó la máxima distinción panameña, denominada *Orden Vasco Núñez de Balboa*. El monumento de Blay y Benlliure no era una iniciativa aislada. Tampoco la acción del gobierno panameño se quedó encerrado en una mitificación exclusiva de Balboa. Justamente, Mariano Benlliure fue el encargado de levantar el monumento a Simón Bolívar en la ciudad de Panamá (1926)⁶⁹. Con este monumento se conmemoraba el centenario del Congreso que el libertador celebró en 1826 en la dicha ciudad. Así, la joven república se quería reivindicar como nación que participó de la independencia de las colonias americanas, no como una parte de la futura Colombia, sino como nación en sí. Seguramente, así se puede comprender el epígrafe del monumento: “Las naciones de América al Libertador Simón Bolívar”. Entre estas naciones también estaba Panamá, como si en 1826 ya fuese una nación más dentro de Hispanoamérica. En resumen, la creación del *mito nacional Balboa*, las representaciones nacionales de que se acompaña en su construcción y difusión, y la conexión con el hispanoamericanismo español y de las otras repúblicas americanas revela la concienzuda y aplicada tarea de nacionalización a la que se abocaron las élites gobernantes de Panamá. En esta nacionalización se debería de conocer a fondo sus éxitos y sus fracasos, caso que ya no compete este trabajo.

Conclusiones

Para finalizar, a partir de todo lo expuesto en el presente trabajo, se pueden extraer las siguientes ideas concluyentes:

- El *Bâtissage-de-Nation* no difiere del que siguieron el resto de naciones hispanoamericanas. A pesar de que no dispone Panamá de un libertador histórico, usó hábilmente a Bolívar y se dotó de un *pater patriae* histórico propio, Vasco Núñez de Balboa.
- Panamá supo con efectividad establecer unas relaciones culturales y políticas con España, mediante el hispanoamericanismo en boga a un lado y otro del Atlántico. Además, conectó hábilmente su construcción nacional con las aspiraciones de la construcción nacional española que en 1913 pasaba por el escenario americano.

Gaceta Oficial de Panamá, 21 de diciembre de 1953]. En noviembre de 1903, Brid era presidente del Consejo Municipal del Distrito de Panamá que declaró la independencia del departamento colombiano de Panamá, por lo cual devino en la práctica, el primer presidente del país, antes de la constitución de un gobierno provisional.

⁶⁹ Montoliu, 165.

- En este *Bâtissage-de-Nation* se constata la importancia de la cultura en la nacionalización de los ciudadanos. En el caso de Panamá, a causa de la juventud del Estado, el terreno es bien virgen y se puede observar cómo se desarrollaron cultural y políticamente unas apremiantes necesidades nacionalizadoras y legitimadores. Restaría por ver la efectividad y repercusión social de este proceso nacionalizador.
- En el desarrollo de las políticas nacionalizadoras es posible medir la importancia de la escultura. Por su visibilidad y lugar en el espacio público, es un mecanismo de representación nacional muy vistoso y efectivo. Con todo, el coste de un monumento público implica la existencia de un mecenazgo político muy marcado –más que en otras artes. Esta dependencia facilita el conocimiento de unas redes clientelares y caciquiles en la política que mezclan políticos y artistas.
- Con la descripción y análisis de algunas de las obras esculturales públicas más relevantes de España y ciertas repúblicas americanas, se puede apreciar la homogeneidad estética monumental de Hispanoamérica y España. No se perciben, pues, diferencias entre un escenario europeo que pertenece a la corriente estética europea (España) y el ámbito americano, artísticamente dependiente de Europa y su referente más próximo, el español, de dónde procedían muchos de los artistas que construyeron monumentos en Hispanoamérica.
- Finalmente, este trabajo ha servido para redefinir la figura del escultor Miquel Blay, sacándolo del mundo local y regional catalán donde los estudios recientes lo habían encerrado. El personaje se revaloriza y recupera su vertiente más monumental, a la vez que se sitúa en su lugar dentro del mundo artístico español –con sus coetáneos como Benlliure–, con sus respectivas e importantes conexiones con el mundo americano.