

Referencias romanas en la escultura pública emeritense

Roman references in public sculpture from Mérida

Moisés Bazán de Huerta

Universidad de Extremadura

mbazan@unex.es

RESUMEN: La ciudad de Mérida, junto a Badajoz y Cáceres, es un foco destacado en el ámbito de la escultura pública regional extremeña. Comparte rasgos comunes con otros centros en temática, autorías y calidad; pero ofrece una peculiaridad inconfundible: su pasado romano está en el origen de un amplio porcentaje de sus estatuas. Este artículo analiza esa situación y los diferentes medios seguidos para obtener las obras. Por una parte la reutilización de materiales originales para ornamentar plazas o rotondas con nuevos montajes. Por otra, se reproducen imágenes de época romana en bronce o piedra artificial. También estudiamos las esculturas de nueva creación, encomendadas a artistas contemporáneos (Ávalos, Zancada, Mesa, Teno, Hinchado...) y que muestran retratos, estatuas ecuestres y un amplio repertorio de símbolos y alegorías. Por último, a partir de algunos ejemplos, revisamos la, en ocasiones, complicada convivencia entre los monumentos que buscan afianzar el peso de la tradición y los que pretenden introducir propuestas más renovadoras.

PALABRAS CLAVE: Escultura, escultura pública, escultura romana, monumentos, Mérida, Extremadura.

ABSTRACT: The town of Mérida, with Badajoz and Cáceres, is a major focus in the field of Extremadura regional public sculpture. It shares common features with other places in themes, authorships and quality but it offers an unmistakable peculiarity: its Roman past is in the source of a large percentage of its statues. This article analyzes this situation and the different ways these works were obtained. On the one hand, reusing original materials to decorate squares and roundabouts with a new setting up. On the other hand, images from roman age in bronze or artificial stone are recreated. We also study new creation sculptures, entrusted to contemporary artists (Ávalos, Zancada, Mesa, Teno, Hinchado...) that shows portraits, equestrian statues and a wide range of symbols and allegories. Finally we review from a few examples the sometimes difficult coexistence between monuments seeking to secure the weight of tradition and those pretending to introduce more refreshing proposals.

KEYWORDS: Sculpture, Public Sculpture, Roman Sculpture, Monuments, Mérida, Extremadura.

Recibido: 4 de abril de 2016 / Admitido: 24 de junio de 2016.

1. EL CONTEXTO

La escultura pública es uno de los elementos que contribuye a formar la imagen de una localidad. Se concibe para proyectar a los ciudadanos y visitantes determinados personajes, valores o ideas que rememoran la propia historia, su origen, costumbres o tradiciones. Son sus promotores normalmente las autoridades locales, pero la iniciativa puede surgir también de colectivos concretos o implicar a buena parte de la población¹.

La importancia de la urbe, su dinamismo, el número de habitantes o los recursos económicos disponibles generan distintos modelos y pautas de actuación. Entre el papel referencial y aglutinador de una gran capital, que acoge todo tipo de proyectos, o un pequeño enclave rural, que con la estatua de un agricultor o un pastor busca fijar su idiosincrasia, hay por supuesto múltiples niveles y posibilidades².

Mérida es una ciudad de tipo medio, con 59.000 habitantes, y que gracias a la capitalidad de la Comunidad Autónoma de Extremadura, ha recuperado en la etapa democrática un inusual despegue urbano, poblacional y económico. Es a partir de ese momento cuando se concentran la mayoría de las iniciativas escultóricas. Unas 40 en total pueden contabilizarse, aunque esta cifra puede variar dependiendo de los parámetros que adoptemos al computar las obras. Por su número y entidad se sitúa en lugar prioritario de este particular *ranking*, junto a las dos capitales provinciales, Badajoz y Cáceres, y otros núcleos como Don Benito o en menor medida Plasencia, Villanueva o Almendralejo. El panorama es suficientemente variado y comparte rasgos comunes a otros centros en temática, autorías y calidad, pero podemos hablar del *caso emeritense*, porque ofrece algunas peculiaridades que le otorgan un carácter inconfundible.

La ciudad, fundada según Dion Casio por Augusto en el 25 a.C. para albergar a los soldados eméritos de las guerras contra los cántabros y astures, contó para su emplazamiento con una topografía y condiciones privilegiadas, que favorecieron el progreso de la urbe y la convirtieron en capital de la Lusitania. Fue dotada con todos los servicios y un carácter monumental de primer orden, que pervivió con altibajos a lo largo del tiempo.

¹ Este artículo surge del Proyecto de Investigación PRI08A047 «*Escultura pública en Extremadura. Catalogación, estudio, valoración y difusión*», dirigido por el autor y financiado gracias a la ayuda concedida por la Consejería de Economía, Comercio e Innovación de la Junta de Extremadura y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

² Son numerosos ya los estudios realizados sobre la escultura pública en las capitales españolas, con referencias inabundables aquí por el espacio disponible. Conocemos trabajos, entre otras, sobre Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante, Gerona, Zaragoza, Bilbao, Vitoria, Pamplona, Logroño, Valladolid, León, Salamanca, Oviedo, Gijón, Santander, Orense, Pontevedra, Sevilla, Málaga, Leganés, Palma de Mallorca, Gran Canaria... Para el ámbito extremeño hay que destacar LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Cáceres*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; y citar SUÁREZ CABALLERO, F. y PÉREZ AGUILAR, B., *Extremadura y sus símbolos parlantes. Guía para curiosos y desavisados. Badajoz y Cáceres*, Badajoz, Universitas Editorial, 1999.

Con estos precedentes, no es extraño que el origen y pasado romanos tengan una crucial importancia en el conjunto escultórico que puebla la ciudad, hasta el punto de condicionar buena parte del mismo. Un amplio porcentaje de las estatuas está directa o indirectamente relacionado con ese origen, y contribuye a dotar a este entorno de unas determinadas señas de identidad.

En esta revisión peculiar del patrimonio escultórico emeritense no voy a seguir un orden cronológico, sino que las obras aparecerán agrupadas en bloques, en función de su origen y naturaleza, aunque mantengan un mismo hilo conductor. Nuestra propia visión y un amplio material de archivo y prensa irán guiando el camino³.

2. ELEMENTOS ROMANOS REAPROVECHADOS

Mérida cuenta con un monumento conmemorativo excepcional, el más temprano de la región con estos fines y muy distanciado en el tiempo. Es el llamado *Obelisco de Santa Eulalia*, dedicado en el siglo XVII a la mártir y patrona de la ciudad. Surge como testimonio de la devoción mantenida a la joven que fue martirizada con 13 años por defender la fe cristiana en el siglo IV, durante la época del gobernador Daciano.

Inaugura un tipo de propuesta que en el campo escultórico será recuperada con el tiempo más de una vez: la reutilización de materiales originales romanos para configurar una nueva obra. En realidad es una práctica nada extraña en la tradición emeritense: sillares romanos fueron reubicados en la Alcazaba, al igual que las pilastras visigodas con las que se construyó el acceso al aljibe; el palacio de los Corbos, subvirtiendo su función, daba una segunda oportunidad de pervivencia al llamado Templo de Diana; y con elementos procedentes del Templo de Marte en 1612 se construía el «Hornito» también dedicado a la mártir.

Ahora un proceso sintético similar se aplicaba a un conjunto heterogéneo de piezas arquitectónicas y escultóricas. El montaje original, de 1652, fue realizado en tiempos del Gobernador Don Lope de Tordoya y Figueroa y utiliza fragmentos superpuestos sin un excesivo criterio. En la base un pedestal cuadrangular con inscripción alusiva a la Concordia de Augusto; sobre él tres altares votivos cilíndricos de 1 m de diámetro, dos primorosamente decorados con guirnaldas y bucráneos y uno inconcluso, más un capitel corintio del siglo I d. C.; por último, un nuevo bloque monolítico con textos epigráficos y motivos heráldicos, que culmina el singular y altísimo soporte para la escultura de la santa. Esta viste túnica talar y porta nimbo, libro, hornito y palma del martirio; su actitud es frontal e hierática, con proporciones

³ Agradezco la colaboración prestada por María Jesús Teixidó, Ángel Briz, José Antonio Peñafiel, Charo Pérez, Blas Barroso, David Garrido, José Julio García, María del Mar Lozano, Vicente Méndez y Miguel Alba. Dos estudios preceden al aquí presentado. Juan García-Murga Alcántara realizó una somera introducción al tema en: «Escultura urbana en la ciudad de Mérida (Badajoz)», *XXXI Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2002, pp. 220-228. José Luis de la Barrera Antón lo ampliaba en un capítulo de su libro *Memorias y olvidos en la historia de Mérida*, Mérida, Artes Gráficas Rejas S.L.-El Autor, 2006, pp. 243-282.



FIG. 1. *Monumento a la Mártir Santa Eulalia. 1652.*



FIG. 2. *Rotonda con columna y capitel romano. 2008.*

macizas y rasgos del rostro esquemáticos e impersonales; está labrada con torpeza sobre una escultura de época romana⁴.

Los anclajes féreos de las piezas y la prolongada exposición a la intemperie ocasionaron el deterioro de los componentes, que tuvieron una importante restauración en 1889, modificándose entonces el basamento escalonado por un bloque cúbico con columnas en esquina. Finalmente, en 1991, con motivo de una reforma en la Rambla de Santa Eulalia, los elementos fueron desmontados para sustituirse por réplicas y preservar los originales en el Museo Nacional de Arte Romano.

Dando un gran salto en el tiempo, recordemos que en los primeros años sesenta del siglo XX el Director General de Bellas Artes, Gratiano Nieto Gallo, declaraba su deseo de poblar zonas de la ciudad con estatuas, columnas y capiteles romanos originales⁵. En esa línea se colocaron en la estructura interna del llamado Arco de Trajano dos togados originales, rescatados en las excavaciones de la necrópolis ubicada frente a la Plaza de Toros. Se recuperaba con ello un hecho previo, ya que hubo otras estatuas en ese enclave (lo refleja un grabado de Ivo de la Cortina en el XIX), que, según el alcalde Pedro María Plano en sus *Ampliaciones*, fueron rapiñadas por las tropas inglesas a su paso por Mérida en la Guerra de la Independencia. De todas formas la nueva instalación no pervivió demasiado, pues las esculturas se acabarían retirando ante las agresiones sufridas.

En fechas más recientes vemos cómo se ha recurrido de nuevo a este sistema. En 2008 se instaló una pequeña *rotonda* para organizar el tráfico en la zona de la Torre de Mérida. Es un espacio exiguo y con escasa altura, que permite visionar con claridad los fragmentos expuestos. Un círculo de bloques curvos de cemento sirve de base para mostrar un capitel jónico y un fuste de columna estriada, que se inclina sobre dos leves soportes de hierro. Estos elementos se combinan buscando un efecto estético, aunque algo forzado en su disposición.

La reutilización de materiales romanos originales es aquí completa y se aprovechan piezas que de otro modo permanecerían probablemente almacenadas. Es además una operación muy rentable, por cuanto se monumentaliza un enclave sin apenas coste. De nuevo la romanidad se hace presente en un lugar céntrico y moderno, trasladando al mismo los restos de la tradición cultural. En realidad viene a ser como una mitificación de la ruina, pues los elementos se exhiben como testigos de un pasado, pero descontextualizados y habiendo perdido su función.

Sí, con todo, la opción recuperadora es válida, el conjunto produce un efecto final cuestionable, o cuando menos chocante, por la inclusión en la base de las señales de circulación en rotonda. Todo apunta a que era algo no previsto, y su inserción posterior por razones de seguridad sobresale y rompe los bloques de cemento ya instalados. El material metálico, de intenso color azul e incluso iluminado con pequeños *leds*, es un contraste excesivo con la imagen de antigüedad que rememora,

⁴ BARRERA ANTÓN, J. L., NOGALES BASARRATE, T. y otros, *El obelisco de Santa Eulalia*, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1992.

⁵ Recogido por BARRERA ANTÓN, J. L., *Memorias y olvidos... op. cit.*, p. 243.



FIG. 3. *Monumento a las Víctimas del terrorismo. 2009.*

y que sucumbe ante las servidumbres funcionales que implica su nuevo uso⁶. En diversos momentos se ha estudiado su retirada.

El mismo tipo de práctica, que surge ahora de un convenio entre el Ayuntamiento y el Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, se ejemplifica en una más afortunada intervención. Desde la alcaldía y ante los problemas presupuestarios que dificultaban acometer obras de alto coste, se solicita la colaboración de la entidad para instalar, en rotondas o ciertos enclaves, restos romanos que pudieran cumplir una función ornamental o conmemorativa. Se rescataba así la decisión abierta en los años sesenta y antes citada.

La iniciativa ahora era dedicar, en Nueva Ciudad, un *Homenaje a las Víctimas del terrorismo*, un tipo de conmemoración muy extendida en esos últimos años por numerosas localidades extremeñas y españolas. El ofrecimiento de la dirección del Consorcio en 2009, por el sentido de la obra, fue recrear uno de los hitos funerarios romanos más conocidos y mejor documentados de la ciudad. El Museo Nacional de Arte Romano muestra en su sala VI la tumba del legionario romano Zósimo, del siglo III, encontrada en 1979 en los terrenos de la Casa del anfiteatro⁷. Es un ejemplo de enterramiento particular que surge sin seguir modelos predeterminados. Un conjunto de bloques graníticos cortados de forma regular configuran una estructura

⁶ Opiniones en la prensa local denunciaban ya con ironía esta anómala solución. CONTRERAS LÓPEZ, P., «Opinión. Una “rotundita” en Mérida», *Hoy*, 27/10/2008.

⁷ *Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida. Liquidación de presupuestos y Memoria de Actividades. Año 2009*, Mérida, 2010, pp. 115-116.

escalonada de cuatro pisos, rematada por un pilar vertical con la placa que incluye la inscripción identificativa.

Similar esquema se recupera en la réplica contemporánea, aunque con la licencia de sustituir el pilar de sección recta por un fuste de columna más alargado. La idea es procedente, por la adecuación simbólica y temática que se persigue, si bien cuidar algún detalle en la realización final habría podido mejorar el conjunto. Por una parte, la elección del remate dificulta la ubicación del texto conmemorativo, que se coloca así en el último peldaño, con una placa dorada, sin duda menos procedente que el mármol o el bronce con letras capitales romanas que había sugerido el Consorcio. Tampoco se siguió la propuesta, muy oportuna, de rodear el conjunto con una vegetación complementaria de fuerte simbolismo funerario romano (laurel, hiedra, mirto, granado...), optándose por una solución con rosales más convencional y además demasiado próximos a la obra.

En el mismo marco de actuación surge otro ejemplo conmemorativo, también singular al no tratarse de una representación figurativa. En la rotonda de acceso a la urbanización del lago de Proserpina se dispuso hasta 2010 un ancla, que no acabó de ser aceptada por la Asociación de Vecinos al considerar que no estaba vinculada con la zona. Por ello se reclama una actuación del Ayuntamiento, y se hace de nuevo en virtud del citado convenio de colaboración con el Consorcio de la Ciudad Monumental, dirigido por Miguel Alba Calzado.

Desde la entidad se proponen varias opciones, tras valorar la historia y condicionantes del enclave. En la decisión final, aunque no sin dudas⁸, influyeron diversos factores. El terreno de la presa fue la principal cantera de la ciudad romana y por ello la presencia de la piedra se considera oportuna. De este modo, un gran bloque natural de granito erosionado ocupa la mayor parte de la rotonda (con el tamaño máximo que permitían los medios de transporte disponibles), emulando al batolito granítico preexistente.

Pero se busca también un contenido cultural, vinculado con la tradición histórica del lugar y que sea comprensible por el vecindario y los numerosos visitantes, pues no olvidemos que se encuentra en la Vía de la Plata. Así, la piedra actúa como soporte de una placa marmórea, truncada, con un hondo significado identitario. El hallazgo de una lápida (conservada en el Museo Nacional de Arte Romano) con una larga inscripción dedicada a la diosa Proserpina conllevó en su momento cambiar la denominación de la llamada «Albuera de Carija» por el nuevo nombre. Por ello la leyenda incisa en la nueva placa, labrada por los alumnos del módulo de escultura de la Escuela de Artes y Oficios, retoma parte del texto original en letra capital romana, con el epígrafe: «Dea Ataecina Proserpina Tvribrigensis» y dando así sentido a la iniciativa⁹.

⁸ MORCILLO, M. A., «Nuevas mejoras en Proserpina», *Hoy*, 12/05/2010. *IDEM*, «Vecinos de Proserpina piden retirar la piedra de la rotonda», *Hoy*, 21/06/2010.

⁹ En la línea de vincular obras con un determinado enclave, cabe citar también el proyecto no culminado del arquitecto José Menéndez Pidal en 1974 para dedicar un monumento al auriga Diocles

3. RECUPERAR MODELOS DE LA TRADICIÓN

Un segundo mecanismo que traduce de forma directa la vinculación de la escultura pública emeritense con la iconografía romana es la reproducción de piezas originales creadas en aquella época. Los materiales utilizados para las réplicas son el bronce o la piedra artificial; es una maniobra relativamente económica, ya que el coste es el del proceso de fundición o duplicado y el precio del taller o la persona encargada de llevarlo a cabo. Quedaría solo la ejecución del pedestal, que no suele suponer un incremento significativo, ya que normalmente corre a cargo del arquitecto municipal y se recurre a modelos sencillos.

Curiosamente, estaríamos ya en esta nueva tipología a partir del momento en que, por razones de conservación y seguridad, para la última intervención en el obelisco a la mártir Santa Eulalia se utilizaron reproducciones en vez de los componentes originales. La nueva opción que nos va a ocupar y que corre en cierto modo paralela, busca ahora obtener copias de obras conocidas para trasladarlas al ámbito monumental. No deja de ser paradójico, pues las imágenes escogidas gozan ya de una exposición pública en enclaves abiertos o en museos, pero tiene sentido dentro del mismo discurso, que pretende hacer omnipresente la tradición romana ante la ciudadanía.

Un primer ejemplo que abre este nuevo bloque es la *Loba Capitolina*, erigida en 1997 en un lugar privilegiado, configurando una pequeña rotonda que da acceso desde el puente romano. Se instaló sobre un pedestal granítico y con un tosco sistema de iluminación, que dificulta incluso la percepción de los niños bronceos.

Llegó a Mérida por una vía singular y de lo más rentable, ya que fue un regalo del Ayuntamiento de Roma. Su función es conmemorativa, y la cartela lo expresa de forma clara: «La ciudad de Roma a la ciudad de Mérida, ayer Augusta Emérita». La conexión se hace evidente, por cuanto la leyenda que la inspira está ligada a los orígenes de la urbe italiana. Según el mito, los gemelos Rómulo y Remo, futuros fundadores de Roma, fueron abandonados en el río Tíber por su madre Rea Silvia para protegerlos y encontrados por la loba Luperca, que los amamantó hasta ser recogidos por un matrimonio de pastores.

La escultura de referencia se encuentra en el Palacio de los Conservadores de Roma. Reproduce probablemente un original creado en el ámbito etrusco, hacia el siglo V a. C.¹⁰, al que en el Renacimiento se añadieron las figuras de los niños, modeladas por Pollaiuolo. Refleja en cualquier caso una gran expresividad. La copia emeritense es fidedigna y como monumento resulta eficaz, por cuanto es una imagen reconocible y en general bien asumida por los ciudadanos.

Pero no aporta mucho a la originalidad del patrimonio artístico local, porque es un motivo muy extendido. Réplicas de la Loba existen por supuesto en Roma,

en el entorno del circo romano, pero en este caso se concebía ya con materiales modernos. *Cit.* por BARRERA ANTÓN, J. L., *Memorias y olvidos... op. cit.*, pp. 279-280.

¹⁰ Aunque en fechas recientes se ha cuestionado esta tradición para considerarla una obra medieval.



FIG. 4. *Loba Capitolina*. 1997.

como la situada sobre una columna cerca de la Piazza del Campidoglio; y de modo similar se muestra también en Pisa, en Aquilea o sobre un pedestal desde 1906 en Bucarest. Sorprende algo más su frecuente presencia en Iberoamérica: en Guatemala o Argentina, donde hay dos ejemplos en el Parque Lezama (regalo de la ciudad de Roma en 1921) y el Jardín Botánico de Buenos Aires, y en Mar del Plata, donada en 1958 por la Asociación de excombatientes italianos. En Chile la encontramos en Santiago, Valparaíso e incluso en Talca, un regalo de Mussolini en 1940 a la amplia comunidad de italianos residentes allí¹¹. Pero también aparece en España, en otras poblaciones ligadas al mundo romano. Es el caso de Segovia, que asimismo la obtuvo por obsequio de la capital italiana y la instaló de manera afortunada en 1974, próxima al acueducto. Y hasta dos hay en Tarragona, obtenidas en los años sesenta por un empresario italiano y ubicadas en el Paseo arqueológico y ante la Torre del Pretorio.

Volviendo a Mérida, las obras que ahora comento se realizan con piedra artificial, una mezcla de cemento blanco, cal y polvo de mármol, que con un coste reducido permite un buen resultado y es muy duradera a la intemperie. Son también

¹¹ Por cierto, la loba de Talca fue robada en 2010, sin que volviera a aparecer. En mayo de 2011 la Embajada italiana facilitó la colocación de una nueva réplica.

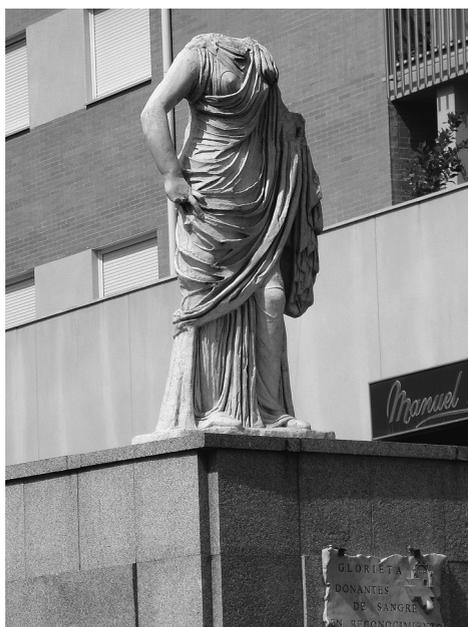


FIG. 5. *Donantes de sangre*. 1999.



FIG. 6. *Diosa Ceres*. 2006.

reproducciones, aunque en este caso al menos proceden del Museo Nacional de Arte Romano y tienen por tanto una mayor singularidad. Todas ellas se deben a la intervención de Luisa Díaz Liviano, especializada en la restauración y realización de mosaicos, pero también en la obtención de réplicas escultóricas. A través de su taller en Mérida, *Ex Officina Antea*, asumió ya la sustitución de las piezas originales del Obelisco de Santa Eulalia en 1991 y reprodujo una serie de obras del M.N.A.R. y el Teatro para la Plaza de Extremadura en Leganés. Entre ellas figuraba la Diosa Proserpina, que reaparecerá en la capital emeritense, a pesar de no ser muy adecuada para mostrarse en una rotonda, por su concepción prioritariamente frontal.

En mayo de 1999 se inauguraba la *Rotonda de los Donantes de Sangre*, en la Avenida de la Constitución, próxima al Hospital. Como se precisa en su cartela, el original, del siglo II, procede del Teatro romano, donde decoraría el frente escénico junto a otras series de esculturas. Podría ser una musa, aunque parece identificarse mejor con la diosa Proserpina. En la inauguración, el presidente de la Hermandad justificaba la elección porque:

«Creemos que Proserpina representa muy bien las raíces e historia de Mérida y es una de las figuras más bonitas que yo había visto en el Museo de Arte Romano. Además, pensamos que tratándose de una ciudad como Mérida era obligatorio poner un motivo romano en alguna de las rotondas»¹².

¹² MORCILLO, M. A., «Donantes de sangre inaugura la rotonda que lleva su nombre», *Hoy*, 31/05/1999.

La elección de la pieza parece un tanto aleatoria, pues tan solo se arguye una motivación estética y la procedencia del mundo romano. El hecho de disponer ya del molde y abaratar por tanto su coste fue también un factor no confesado. En realidad, poco tiene que ver la iconografía del personaje con el tema que simboliza, aunque buscándole algún sentido, cabría contemplar que Proserpina es una deidad de vida, muerte y resurrección, que vuelve temporalmente desde el inframundo, y podríamos ver en ello un trasunto del sentido positivo que encarna la Hermandad.

Lo interesante en cualquier caso es que el criterio aplicado de apuesta por la romanidad se convierte ya en una *obligación*, como si estuviese excluido de antemano valorar otras opciones. Y, de hecho, este proceso se va a convertir en pauta y lo veremos repetido más veces.

En 2006 se instala en el exterior del recinto del teatro, junto a la barriada de la República Argentina, otra reproducción de una pieza conservada en el Museo. Se enmarca en las acciones del Plan de excelencia turística, que incorporaba también la peatonalización de la zona. En este caso es la *Diosa Ceres*, cuya imagen en resina de poliéster preside a su vez la Valva Regia del frente escénico del teatro. Ceres es la madre de Proserpina y se inscribe así en un mismo ciclo argumental, que en el teatro se cierra con la presencia de Plutón. La diosa, cuyo original en mármol conserva el M.N.A.R., fue labrada a principios del siglo II d.C. con más de 2 m de altura; aparece sedente y majestuosa, con un canon estilizado y un elaborado trabajo en los pliegues, ambos aspectos estudiados en función de su colocación¹³.

La pieza cumple de nuevo su función conmemorativa del pasado romano emeritense, y se exhibe así de forma duplicada en un margen espacial muy próximo. Una vez más se sitúa en el centro de una rotonda, con un sobrio pedestal revestido por placas de granito gris. Cabe objetar que, por su propia configuración, la parte lateral y posterior no resultan demasiado adecuadas para una exposición pública en que puede verse desde todos los ángulos.

Aún hay otro dato que comentar. Curiosamente ahora es Mérida y no Roma quien exporta los modelos. Lo señalo porque otra réplica, obtenida por el mismo medio, fue regalada por Mérida al Ayuntamiento de Don Benito con motivo del 150 aniversario de la ciudad, e instalada ese mismo año en la rotonda de Cuatro Caminos. Allí reorienta su sentido y cobra una acepción más concreta, al dedicarse expresamente al gremio de los agricultores. *El objetivo era erigir un monumento que representase la importancia y trascendencia económica de la agricultura y su aportación al progreso y bienestar de la localidad*¹⁴. La imagen surgía además como una fórmula novedosa en la región: el intercambio, en este caso por un desnudo femenino del escultor Pedro Torre-Isunza, cuya reciprocidad por cierto aún no se ha producido¹⁵.

¹³ PEGUERO, C., «Acaba el plan de excelencia con la renovación de la zona del teatro», *El Periódico Extremadura*, 11/10/2006.

¹⁴ MARTÍN, M., «Ceres adorna la rotonda de Cuatro Caminos», *El Periódico Extremadura*, 24/11/2006.

¹⁵ La obra de Torre Isunza se previó en su momento para instalarse en una rotonda junto al velódromo, en la que llegó a colocarse el pedestal. «El PP pide que se retome la donación de una



FIG. 7. *Personificación del Río Guadiana*. 2010.

Un último ejemplo más reciente, de 2010, es de nuevo una propuesta del citado director del Consorcio de la Ciudad Monumental. Logra cubrir, con un bajo coste, un espacio ocupado tradicionalmente por una pequeña fuente, cuya función se quería mantener en la nueva obra. Se lleva a cabo gracias una vez más a la colaboración de la restauradora Luisa Díaz Liviano. Es la reproducción parcial de un dintel en mármol que en el siglo III d.C. marcaba la entrada monumental a una tumba familiar emeritense, y que hoy se expone reconstruido sobre una estructura metálica en el centro de interpretación del conjunto funerario de los llamados columbarios.

El original muestra, flanqueando una inscripción, las personificaciones de los dos ríos que bañan la ciudad: el Guadiana y el Albarregas, jerarquizados en su disposición e iconografía (el *Ana* a la derecha, como un anciano con barba, y el *Barraeca* joven e imberbe). Adoptan una misma postura, apoyándose sobre el costado y con las piernas cubiertas por un ligero paño; sujetan unas plantas ribereñas mientras un jarro inclinado vierte agua. Su resolución plástica no es muy afortunada, con evidentes carencias en la definición de la anatomía y el rostro¹⁶.

escultura por Don Benito», *Hoy*, 22/01/2008. «El PP pide que se ponga una estatua de Torre Isunza», *El Periódico Extremadura*, 10/02/2008.

¹⁶ CANTO, A., BEJARANO, A., y PALMA, F., «El mausoleo del dintel de los ríos de Mérida. *Revue Anabaraecus* y el culto de la confluencia», *M M.*, 38, 1997, pp. 247-294. MOSQUERA

Para esta instalación en la calle del Puente, próxima espacialmente a la *Loba Capitolina*, se seleccionó solo la imagen del Guadiana, pero modelada a una escala mucho mayor del tamaño original, por lo que no surge directamente de un molde, sino que se recrea a partir de la obra romana. Que solo sea un personaje tiene sentido por localizarse junto al río que representa, aunque con ello se pierde la simetría y el mensaje global de la obra primigenia. Con esta opción, el dintel se convierte en un relieve encastrado en un bloque férreo que da paso a una fuente en su zona inferior.

El diálogo con el entorno funciona bien, porque su simbolismo es acertado, aunque la escasa calidad de la talla original puede resultar un tanto decepcionante para el observador que desconozca el origen de la pieza y por ello se ha incluido una placa aclaratoria que permite paliar en parte o justificar esta situación.

4. A LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO PATRIMONIO ESCULTÓRICO

El bloque temático ya analizado, el más amplio, se completa con una imagen anterior en el tiempo que representa al *Augusto de Prima Porta*, y que por sus peculiares circunstancias comentaré más adelante. Lo haré en relación a otra escultura, la de *Oceanus a Emérta*, que en realidad serviría conceptualmente para abrir ahora este nuevo apartado: el de las esculturas de nueva creación, encomendadas a artistas contemporáneos. Y es que, a pesar de la recurrencia a las piezas y modelos antiguos, es obvio que también se puede generar patrimonio artístico con creaciones actuales y originales¹⁷.

En Mérida existe esta opción, por supuesto, centrada sobre todo en los retratos y diversas alegorías conmemorativas, pero ciñéndonos al tema romano, hay que consignar una nueva imagen de la mártir Santa Eulalia, creada por el escultor Eduardo Zancada tras un largo proceso.

Aunque en realidad hubo un proyecto previo al que nos va a ocupar ahora, y que comento por ser poco conocido. En el año 1973, y con la vista puesta ya en la celebración del Bimilenario de la ciudad, el célebre escultor Juan de Ávalos (1911-2006) diseñaba un boceto dibujado para erigir un monumento a la mártir en los dos próximos años. Lo dio a conocer a través de varios artículos en el diario *Hoy*, ilustrados con la imagen¹⁸. Un marco pétreo daba cobijo arquitectónico a la estatua en mármol

MÜLLER, J. L., y NOGALES BASARRATE, T., *Aquae Aeternae. Una ciudad sobre el río*, Mérida, Confederación Hidrográfica del Guadiana, 2000, pp. 80-81.

¹⁷ Sobre este punto, ver ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., «Nuevo arte público: ampliación y revalorización del patrimonio urbano», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), *Pvulchrum. Scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno/Universidad de Navarra, 2011, pp. 60-68.

¹⁸ «Juan de Ávalos tiene hecho el proyecto del monumento a Santa Eulalia», *Hoy*, 19/04/1973. MONTEJANO MONTERO, I., «Juan de Ávalos y su proyecto para la Mérida bimilenaria», *Hoy*, 25/05/1973. M. M.: «Dos años necesita Ávalos para hacer la gran Santa Eulalia. Pero nadie se la ha encargado aún», *Hoy*, 02/06/1973. ÁVALOS, J., «Cartas al Director. Juan de Ávalos y el Bimilenario de Mérida», *Hoy*, 14/11/1973.

de la mártir, con túnica y los brazos abiertos sobre una columna que se alza entre una hoguera en llamas. En los muros laterales situaría sendos grupos de figuras a tamaño mayor del natural. Él ofrecía el trabajo, aunque el ayuntamiento debía correr con los gastos materiales de la iniciativa. Ante la falta de respuesta municipal, un particular abrió un año después una cuenta bancaria para financiar el proyecto¹⁹, pero aún así la idea no acabó de cuajar y se vería sustituida por otras dos realizaciones que pronto comentaré.

Tenemos pues que avanzar unos años para ver consumada la nueva imagen. Su autor será el también emeritense Eduardo Zancada (1946), residente en Madrid, como Juan de Ávalos, y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Su estilo figurativo de formas serenas y clásicas, su origen y su trayectoria consolidada con importantes obras monumentales en España, facilitaron su elección²⁰.

Las primeras noticias al respecto aparecen en prensa en marzo de 2003, cuando se da cuenta de un concurso restringido entre artistas locales, al que solo concurren dos propuestas. La idea es que el monumento sirva para clausurar el próximo año eulaliense, con motivo del XVII centenario del martirio en diciembre de 2004. Lo fomenta la Asociación para el Culto de la Mártir y desde un primer momento se piensa en la Rambla para su ubicación, por ser el lugar donde comenzaron los hechos²¹.

En julio se publica la adjudicación a Zancada, sin precisar este aún si será en bronce o mármol. Pero indica ya algunos elementos de la iconografía que quiere plasmar. Pretende *emplear las llamas como base, para que parezca que la imagen está levitando* y con ello acentuar el sentido de espiritualidad. La palma y el hornito del martirio irían en los laterales. Unos meses después baraja la idea de representarla con las manos atadas, aunque finalmente lo refleja con mayor sutileza y estarán solo unidas²².

En diciembre de ese año se abren cuentas en las principales entidades bancarias para recaudar fondos, pues se dispone solo de 18.000 € de los 78.000 presupuestados²³. En los meses siguientes las noticias en este sentido se suceden. Se ha conseguido implicar al Ministerio de Cultura y otras instituciones en la celebración de un congreso y una exposición, y la escultura sería el tercer pilar de los actos. Para

¹⁹ «Para que Ávalos haga su monumento», *Hoy*, 30/03/1974.

²⁰ Ver BAZÁN DE HUERTA, M., «Zancada, Eduardo», *Gran Enciclopedia Extremeña*, Mérida, Ediciones Extremeñas, 1992, tomo X, p. 243; y LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y otros: *Plástica Extremeña*, Badajoz, Fundación Caja de Badajoz, 2008, p. 618.

²¹ «Un artista local hará la estatua de la mártir, que cuesta 75.000 €», *El Periódico Extremadura*, 30/03/2003.

²² «Eduardo Zancada realizará el nuevo monumento de la mártir» y «Eduardo Zancada, escultor. Me parece que he acertado con la imagen», ambos en *Hoy*, 18/07/2003. «Zancada esculpirá en la Rambla una estatua de la mártir Santa Eulalia», *El Periódico Extremadura*, 18/06/2003. «Escultura de la mártir con las manos atadas», *El Periódico Extremadura*, 22/12/2003.

²³ «Recaudan dinero para hacer un monumento», *El Periódico Extremadura*, 15/12/2003.

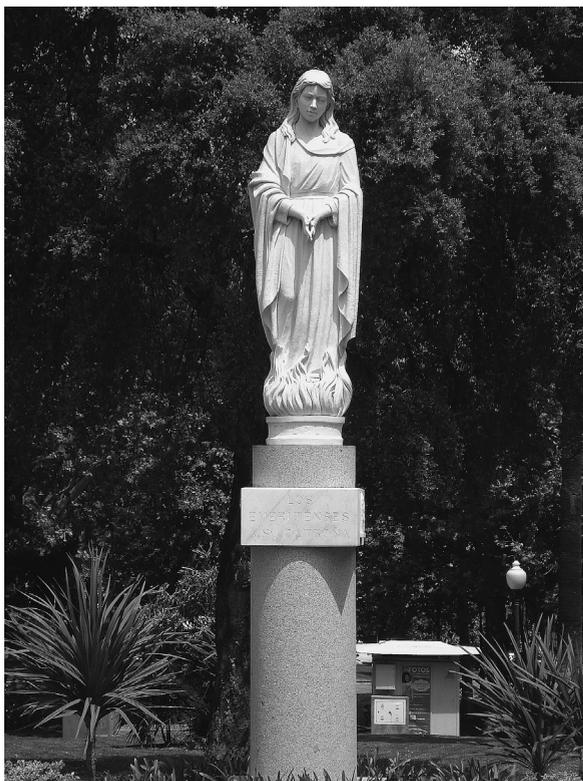


FIG. 8. *Santa Eulalia*. 2007.

ello se intensifican las campañas de captación de fondos en marzo, mayo y julio, intentando implicar a empresarios y la población, con festivales, subastas, edición de monedas conmemorativas, la presidencia de los reyes, y más adelante la subasta del ramo y otras iniciativas²⁴.

En noviembre se celebran la exposición en el M.N.A.R. y el congreso, que contribuyen a poner de actualidad la figura de la Santa. El modelo de la escultura está ya concluido, pero aún faltan 25.000 € para su financiación. La prensa informa que se va a labrar en mármol de Carrara en un taller italiano, ya que un accidente de tráfico sufrido por el artista le impide acometer la obra definitiva, y se retrasa la

²⁴ SORIANO J., «Cultura participará en los actos del XVII centenario del martirio de Santa Eulalia», «Campaña para recaudar fondos para el nuevo momento», ambos en *Hoy*, 02/03/2004. PEGUERO, C., «La estatua a la mártir necesita 63.000 € para su financiación», *El Periódico Extremadura*, 02/03/2004. «Santa Eulalia busca fondos para financiar la escultura de La Mártir», *Hoy*, 22/05/2004. «Urgen 54.000 para hacer el monumento a Santa Eulalia», *El Periódico Extremadura*, 22/05/2004. SORIANO REDONDO, J., «Los Reyes aceptan presidir la asociación de Santa Eulalia», *Hoy*, 16/06/2004. SORIANO, J., «Los actos del centenario de Santa Eulalia comenzarán en octubre», *Hoy*, 24/08/2004. ESPINOSA, M: «Miles de fieles acuden al besamanos y la subasta del ramo de la Mártir», *Hoy*, 4/10/2004. «La estatua de la Mártir, más cerca», *El Periódico Extremadura*, 4/10/2004. «La subasta del ramo de Santa Eulalia alcanza los 3.200 euros», *Hoy*, 5/10/2004.

inauguración hasta el año siguiente²⁵. Finalmente, aunque no se especifica si pudo reunirse la totalidad del importe con una ayuda municipal o más aportaciones particulares, la escultura llega en mármol a la ciudad el día 10 de marzo y el 12 se procede a su inauguración, ante la presencia de cientos de personas²⁶.

La obra definitiva mide 2,75 m de altura, más otro tanto el pedestal, formado por una base escalonada y un cilindro de granito gris al que se superpone encajado un bloque cúbico de mármol con la inscripción «Los emeritenses a su patrona», y en los laterales la palma y el hornito. La imagen viste una sencilla túnica, que deja un hombro ligeramente al descubierto, y une las manos ante el cuerpo. Su rostro presenta rasgos concretos y próximos, que le otorgan naturalismo y humanidad. Goza de un emplazamiento privilegiado, en una zona ajardinada y visible con gran amplitud desde la Puerta de la Villa. Con ello cierra además espacialmente un triángulo simbólico junto al hornito y el obelisco.

En esta línea de nuevas creaciones (aunque por su temática y factura sigan remitiendo al mundo antiguo), de nuevo al escultor local Eduardo Zancada se le encargaron, por procedimiento negociado sin publicidad previa, sendas *estatuas ecuestres del fundador de la ciudad: Octavio Augusto, y su yerno e impulsor: Marco Vipsanio Agripa*. Los contratos y expedientes completos de los mismos los conserva el Ayuntamiento, fechados en julio-septiembre de 2005 y enero-marzo de 2007²⁷. Se pretendía dejar una huella significativa en la ciudad y era una apuesta importante, pues hablamos de 112.780 € por cada escultura, y en una tipología compleja y arriesgada, para la que era preciso un autor solvente.

En los informes del Ayuntamiento se le califica como probablemente el mejor escultor de trabajos ecuestres del momento. Y se valora expresamente que «se trata de un escultor que se mueve dentro de una tradición clásica, académica, seguidor de una vertiente realista, aunque siempre idealizada, que tiene mucho que ver con el mundo de la escultura griega y romana». Así pues, el *clasicismo académico realista idealizado* se considera el estilo adecuado para garantizar el buen fin de la obra, y el resultado se ajusta fielmente a estas premisas. Ambas estatuas siguen unos modos figurativos tradicionales, y en ese sentido no son muy innovadoras, pero presentan una innegable calidad, y es algo que se echa en falta en un gran número de iniciativas monumentales de la región.

En efecto, la imagen de Augusto presenta una impecable factura, llevada a cabo por la fundición Codina en Madrid. Se eleva sobre un sobrio pero ajustado

²⁵ «El monumento de Zancada a la patrona necesita 25.000 euros de financiación», *El Periódico Extremadura*, 28/11/2004. PEGUERO, C., «El monumento a la mártir no estará terminado hasta marzo», *El Periódico Extremadura*, 30/11/2004. SORIANO, J., «El monumento a Santa Eulalia se inaugurará en primavera», *Hoy*, 30/11/2004.

²⁶ «El monumento a Santa Eulalia se inaugurará el próximo 5 de marzo», *Hoy*, 14/12/2004. «El arzobispo dice que la imagen de la mártir es ya universal», *El Periódico Extremadura*, 13/03/2005.

²⁷ *Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Mérida*. Expte. 32/05 (Expte. 595-2005. Archivo 1205-4). Adquisición a título oneroso de la estatua ecuestre del emperador Octavio Augusto. *Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Mérida*. Expte. 1/07. Adquisición escultura de Marco Vipsanio Agripa.



FIG. 9. *Estatua ecuestre de Octavio Augusto.* 2005.



FIG. 10. *Estatua ecuestre de Marco Agripa.* 2007.

pedestal de sillares de granito gris, que ensalza la obra sin restarle protagonismo. Su visibilidad es correcta desde muy distintos ángulos. Está situada en una de las rotondas principales de entrada a la ciudad, en la intersección de las Avenidas de Portugal y Reina Sofía, tras el acceso desde Badajoz y Sevilla. En 2005 se barajó la opción de instalarla en Las Tres Fuentes²⁸, pero se decidió finalmente este enclave, más oportuno, aunque hubo que esperar un tiempo hasta tenerlo configurado, por lo que la inauguración de ambas estatuas en 2007 casi coincidió en el tiempo, en fechas previas a elecciones²⁹.

El caballo camina al paso, con claras reminiscencias de la estatua de Marco Aurelio instalada en la Plaza del Capitolio en Roma, única imagen ecuestre que ha pervivido de la Roma imperial. La singular posición de las orejas se mantiene, pero el animal avanza solo sobre dos patas, el vientre se ha aligerado y también ha disminuido el tamaño del jinete para acomodarlo a una escala más real. Por su complexión el equino es más afín al de la estatua del rey Carlos III en la Puerta

²⁸ «El consistorio encarga a Zancada la estatua del emperador Octavio», *El Periódico Extremadura*, 14/09/2005.

²⁹ VINAGRE, J., «La estatua ecuestre de Augusto coronará la glorieta de Cepansa», *Hoy*, 01/02/2007. *IDEM*, «Acedo afirma que las obras en Reina Sofía acabarán en mayo», *Hoy*, 26/04/2007. PEGUERO, C., «La Avenida Reina Sofía estará acabada en mayo», *El Periódico Extremadura*, 26/04/2007. «El alcalde de Mérida inaugura la rotonda con la estatua ecuestre de Augusto en la Avenida de Portugal», *Extremadura de hoy.com*, 25/04/2007.

del Sol de Madrid, que Zancada amplió a partir de un modelo de Juan Pascual de Mena. En la obra emeritense el emperador Augusto monta sin estribos, como es procedente pues su incorporación a occidente es posterior; viste uniforme militar con coraza decorada, sujeta las riendas y porta un bastón de mando, con la espada al cinto. Su actitud es solemne y pacífica, a diferencia de la otorgada a Marco Agripa.

El general, vencedor en Actium, que terminó las guerras de los cántabros y astures y consolidó la Pax Augusta en la Hispania romana, sigue parámetros estilísticos similares y se muestra sobre un pedestal idéntico al del emperador. Aunque ambos coinciden en el uniforme militar, Agripa encarna sin embargo una condición más activa y resuelta, levantando firme la espada en posición de ataque. La capa se abre movida por el viento, y lo que en Augusto era serenidad, aquí es acción y arrogancia.

El caballo, cuyas crines se hacen más presentes y airosas, se dispone en corveta, asentado solo en los cuartos traseros, y por tanto gana en altura, hasta casi los cuatro metros. Esta posición imprime energía, potencia y dinamismo, y conlleva una mayor complejidad, pues durante el proceso de fundición a la cera perdida debe controlarse el peso del material para asegurar su equilibrio, misión en que la cola tiene un importante papel, al ser un tercer punto de apoyo.

Como en el caso anterior, tampoco se tuvo clara su ubicación hasta el momento final. Se barajaron la rotonda junto al Hotel Velada, descartada pronto, y la exterior que se abre a Cáceres y Montijo, pero esta precisaba un permiso de Fomento que retrasaría la colocación hasta pasado el periodo electoral. Por ello a última hora se escogió una nueva rotonda en la zona de Las Abadías, en la llamada Ronda de los Eméritos. Es otra de las entradas a la ciudad, aunque en este caso mira hacia la misma y no hacia la salida; un espacio que, como deseaba el artista, es abierto y bien visible³⁰.

En el informe del ayuntamiento sobre la imagen de Agripa se dice que una escultura tiene una función estética, histórica, cultural y lúdica, y que esta reúne al menos los tres primeros conceptos. Las dos esculturas bronceas de Zancada tienen similar entidad, aunque esta última es más arriesgada e interesante en su resolución. Curiosamente, en paralelo se dedicó otra estatua ecuestre a Marco Agripa en Los Corrales de Buelna, obra en mármol de Carrara del artista Salvador García Ceballos³¹.

5. TEMAS TANGENCIALES

Cabe ahora abrir un subgrupo con obras de nueva creación basadas en temas en cierto modo tangenciales al mundo romano. Aún así su vinculación es clara,

³⁰ VINAGRE, J., «Zancada ultima para la ciudad una estatua ecuestre de Agripa», y «El promotor turístico», *Hoy*, 12/02/2007. *IDEM*: «La estatua de Agripa coronará la glorieta de la carretera de Cáceres», *Hoy*, 11/04/2007. *IDEM*: «Apuran los últimos retoques de Agripa para instalar su estatua antes del 27-M», *Hoy*, 08/05/2007. «El ayuntamiento instala la escultura de Marco Agripa a caballo en la rotonda de Las Abadías», *El Periódico Extremadura*, 26/05/2007. «Marco Agripa se instalará en la Ronda de los Eméritos», *Hoy*, 24/05/2007. «Marco Agripa ya se encuentra en la Ronda de los Eméritos», *Hoy*, 26/05/2007.

³¹ CAVIA, N., «Marco Agripa conquistó una rotonda», *El Diario Montañés*. 16/06/2007.



FIG. 11. *Monumento a los Arqueólogos Emeritenses. 1975.*

por cuanto conmemoran a personajes relacionados con la recuperación, estudio y difusión de este legado.

El primero de estos homenajes es el ofrecido *A los arqueólogos* que excavaron los restos romanos emeritenses. En concreto, la inscripción situada helicoidalmente sobre el pedestal cilíndrico especifica su dedicatoria «a los beneméritos iniciadores de las grandes excavaciones, don José Ramón Mélida y don Maximiliano Macías, y a cuantos han contribuido al engrandecimiento arqueológico de la ciudad de Mérida. MCMLXXXV. Año del Bimilenario».

Responde al interés del escultor Juan de Ávalos por dejar huella en la ciudad con motivo del Bimilenario, que ya apuntamos con motivo de su proyecto de monumento a la mártir Santa Eulalia dos años antes. Este es finalmente el trabajo que culminó el proceso y corre en paralelo a la fundición en bronce del Monumento a los emeritenses caídos en las guerras de España, obtenido a partir del molde destinado poco antes a conmemorar la Independencia de la República Dominicana³².

³² BAZÁN DE HUERTA, M., *Juan de Ávalos*, Badajoz, Caja de Badajoz, 1996, pp. 136 y ss. En el Archivo Municipal de Mérida se conserva el Expediente completo de la obra, presupuestada en 2.500.000 pts., más las obras de urbanización, instalación del pedestal y ajardinamiento. *Archivo Municipal del Ayuntamiento de Mérida*. Año 1975. Expediente 247. Legajo 101. Carpeta 2; y Año 1976. Expediente 60. Legajo 2360. Carpeta 2.

Como es habitual en el artista, recordado por su colosal intervención escultórica en el Valle de los Caídos y con una extensa producción monumental, prefiere expresarse a través de la alegoría. Así pues, no encontramos los retratos de los homenajeados, sino, en palabras de Ávalos, una hermosa mujer emeritense, enérgica y fuerte. Su presencia se idealiza en un rostro sereno, que despliega al viento sus cabellos y gira la cabeza con gesto resolutivo. Sujeta una rama de laurel y viste una túnica de sólida construcción, equiparable al fuste de una columna romana. Su iconografía remite a una obra anterior, realizada a tamaño natural para el salón de actos de la Casa de Extremadura en Madrid y que entonces simbolizaba a la región. Con posterioridad se hizo a partir de ella una versión menor en bronce destinada al edificio de la Asamblea de Extremadura.

La obra estaba ya modelada en el estudio del artista en septiembre de 1975, y Ávalos la donaba a la ciudad a cambio de los costes materiales y la fundición. Se financió con parte de los 9 millones de pesetas liberados por el gobierno nacional para los actos conmemorativos del Bimilenario y que gestionó el Ayuntamiento³³. En noviembre el pedestal fue colocado en la plaza junto al Parador de Turismo, hoy de la Constitución, aunque la inauguración, prevista para el día 20, se pospuso por coincidir con la muerte del general Franco, se realizaría un mes después, aprovechando una exposición de sus obras en Badajoz³⁴. Fue el artista quien propuso esta ubicación, pero con buen criterio en 1983 se decidió trasladarla, y no fue fácil, pues al no lograr separar el bronce del pedestal, ambos fueron transportados juntos por una grúa hasta su nuevo destino en la Puerta de la Villa³⁵. Desde allí, en el centro de una rotonda, ahora fuente, sigue mirando hacia la calle José Ramón Mélida, que conduce al teatro y anfiteatro romanos.

En 1996 se firma un convenio entre el Ayuntamiento, la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Arte Romano y la Asamblea de Extremadura, por un importe de 400.000 pesetas, para dedicar una escultura al arqueólogo e historiador local *José Álvarez Sáenz de Buruaga* (1916-1995), que sería instalado el año siguiente³⁶. Desde los años cuarenta se entregó a la recuperación, conservación, estudio y fomento del valioso patrimonio arqueológico y artístico emeritense; primero con la dirección del Museo Arqueológico, y además desde los sesenta con el Patronato de la Ciudad Monumental³⁷.

³³ MANZANO, M., «Monumento dedicado a la arqueología», *Hoy*, 03/09/1975. RACY, J., «Los nueve millones del Bimilenario», *Hoy*, 14/10/1975. SORIANO NAVARRO, M., «Mitos ibéricos. Juan de Ávalos», *Arriba*, 07/12/1975.

³⁴ RACY, J., «El monumento de Ávalos a los arqueólogos», *Hoy*, 16/11/1975. MANZANO, M., «No se pudo inaugurar el monumento donado por Ávalos», *Hoy*, 22/11/1975. «El monumento a los arqueólogos se inaugurará el día 21», *Hoy*, 04/12/1975. MANZANO, M., «Inauguración del monumento hecho y donado por Juan de Ávalos», *Hoy*, 22/12/1975.

³⁵ «Ávalos por los aires», *Hoy*, 15/04/1983.

³⁶ *Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Mérida*. Acuerdo del Consejo de Gobierno de 18 de diciembre de 1996.

³⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., «José Álvarez Sáenz de Buruaga (1916-1995), impulsor de la arqueología emeritense», *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, vol. 2, 2006, pp. 184-197.



FIG. 12. *José Álvarez Sáenz de Buruaga.*
1996.



FIG. 13. *Margarita Xirgu.* 2008.

Ya en el convenio se estipula que el retrato se instalaría ante el Convento de Santa Clara; un enclave acertado, porque fue la primera sede del Museo Arqueológico de Mérida, al que el personaje estuvo tan estrechamente ligado.

La autoría se debe una vez más a Eduardo Zancada, quien crea una media figura en bronce, de tamaño ligeramente mayor al natural. Apoya un brazo sobre un capitel corintio y sostiene un sempiterno libro con la otra mano, resumiendo así sus dos prioridades profesionales. Junto a una certera aproximación fisonómica, la actitud es serena y afable, acorde con el carácter del protagonista.

Cierra este apartado el homenaje a otra figura en este caso encargada de la difusión del legado clásico a través del ámbito teatral. La actriz *Margarita Xirgu* fue la protagonista de *Medea*, obra de Séneca adaptada por Miguel de Unamuno y dirigida por Cipriano Rivas Cherif en 1933. Fue la primera de las representaciones que se hicieron en el teatro romano en época contemporánea y la muestra sirvió para abrir la prolongada trayectoria del Festival de Teatro Clásico³⁸. En 2008, con motivo del 75 aniversario de aquella obra, el ayuntamiento decide consagrar una estatua a la actriz para conmemorar el evento.

³⁸ No fructificó en este sentido la propuesta de Juan de Ávalos en 1961 para ubicar en el recinto los retratos de Miguel de Unamuno, José María Pemán y Eduardo Marquina. Citado por BARRERA ANTÓN, J. L., *Memorias y olvidos... op. cit.*, p. 280.

La iniciativa se plasma en sumar el nombre de la artista a la Plaza del Teatro y la realización de la escultura bronceínea por un importe de 18.000 €, instalada en un lateral tras la escena del edificio. La autoría es del joven escultor e imaginero Eduardo Acero Calderón, natural de Villanueva de la Serena, quien tras culminar su licenciatura en Bellas Artes en Sevilla, había vuelto a su localidad para montar su taller y acometer desde allí diversos trabajos. Implicado también como actor en el mundo teatral, con esta obra pudo ver colmada su oportunidad para congeniar estos dos ámbitos de la cultura.

No es extraño por tanto que la actriz aparezca encarnando el papel de Medea, con una túnica clásica, sujeta por los hombros y que cae con pliegues de factura nerviosa. Su actitud es declamatoria, con la mano izquierda abierta y la contraria en la cabeza. A la estatua le falta altura en el tercio inferior, aunque intenta cumplir desde el realismo idealizado con su función conmemorativa³⁹.

6. OPCIONES SIMBOLISTAS Y CONCEPTUALES

El último bloque de referencias lo componen aquellas obras que no se expresan de manera directa, sino a través del simbolismo y la alegoría. Lo más próximo a esta condición sería la imagen clasicista con que Ávalos homenajeó a los arqueólogos de las excavaciones emeritenses, ya vista, y la estatua de *Oceanus a Emérita* de la que me ocuparé pronto. Pero en concreto quiero destacar ahora las instalaciones de Rufino Mesa, escultor extremeño nacido en 1948 en Valle de Santa Ana, aunque la mayor parte de su trayectoria se ha desarrollado en Cataluña.

Su forma de entender la creación artística se aparta bastante de los cánones y pautas que estamos viendo en la escultura pública. Su presencia en Mérida tuvo un primer momento clave con la exposición *Señales en la piel*, que, auspiciada por la Junta de Extremadura y el Festival de Teatro Clásico, propició la instalación en 1988 de 25 esculturas en el recinto del teatro y el anfiteatro⁴⁰. Uno de estos trabajos, el *Porteador* de 1986, pasaría a formar parte del patrimonio artístico emeritense, al ser adquirido por la Junta⁴¹. Tras varios años depositado en el recinto de la Alcazaba, fue emplazado en 2002, a instancias del Consorcio de la Ciudad Monumental, en el nuevo área de servicios turísticos junto al teatro. Tras la exhibición parcial de la serie en Badajoz, otras dos piezas, *Mascarón* y *Animal con dos puñales*, se ubicaron de forma definitiva en la capital pacense.

³⁹ PEGUERO, C., «Convocadas bolsas de trabajo para 30 categorías», *El periódico Extremadura*, 26/04/2008. J. V., «El Gobierno local firma convenios con colectivos vecinales y clubes para promocionar el deporte», *Hoy*, 26/04/2008. «El festival de Mérida celebra hoy su 75 aniversario con actos en homenaje a Xirgu», *Hoy*, 18/06/2008. «Mérida rinde homenaje a Margarita Xirgu», *Hoy*, 19/06/2008.

⁴⁰ *Rufino Mesa. Señales en la piel*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1988.

⁴¹ En 1991 el autor ofrece al Ayuntamiento la adquisición de la escultura *Personaje con el brazo roto* por 900.000 pts., lo cual se acuerda favorablemente, aunque finalmente no debió culminarse la operación. *Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Mérida*. Acuerdo del Consejo de Gobierno de 21 de enero de 1991.

FIG. 14. *Porteador*. 2002.FIG. 15. *Siete sillas*. 2001.

Incluir esta obra en el estudio quizás no sea procedente, pues no está directamente vinculada con la iconografía romana, pero sí establece un diálogo con el pasado y el entorno muy peculiar. En realidad Mesa bebe en las fuentes del arte ibérico, y dota a sus obras de un aire arcaico y primitivista inconfundible. El mismo autor señala que quiso otorgar a sus figuras una factura inacabada y sugerente, como si procediesen de un pasado perdido en la memoria. Por eso parecen vestigios arqueológicos, e impactan por su factura totémica y expresiva.

La otra creación de Rufino Mesa que sí encaja totalmente en este trabajo es *Siete sillas*, un espectacular proyecto de 1990 que fue finalmente realizado entre los años 2000 y 2001. A instancias del Consorcio, dirigido entonces por María del Mar Lozano Bartolozzi, el patrocinio fue asumido por la Confederación Hidrográfica del Guadiana, y la ejecución técnica corrió a cargo de la empresa Dragados S.A. Conviene recordarlo para entender su inusual ubicación, en la ribera del río y orientado hacia el mismo. En realidad el monumento mira hacia la ciudad romana desde la otra orilla, en la zona de expansión, entre los puentes romano y Lusitania, y rodeado por un agradable espacio con jardines y árboles. Su presencia supone un nuevo hito en el horizonte de la ciudad.

Son siete monolitos de granito gris, de 8 m de altura y 210 toneladas de peso, que se alzan sobre el terreno con remates escalonados que se recortan finalmente en distintos esquemas geométricos, apuntados ya en algunos ejemplos de las series *Cultura de restos* y *Señales en la piel*. En cada frente, cinco huecos actúan como

estantes para albergar sendas hileras de libros fundidos en bronce. Construye así una simbólica biblioteca que preserve para el futuro los testimonios del pasado.

Mesa afirma que se centra «en las señales de la ciudad, en sus tatuajes y sus símbolos, en el tiempo registrado en las calles y en la escritura de las piedras que la formaban. Lo más importante de todo era la ocultación de restos y el presentimiento de que los documentos escritos sobre la propia sustancia del suelo podían revelarnos aspectos desconocidos»⁴². De este modo, el paso del tiempo tapa y oculta esos documentos, creando estratos que son como las páginas del libro de la historia.

Como en la serie *Señales en la piel*, la pretensión de Mesa era trabajar sobre la evocación y la memoria, y así lo refleja en el texto de su proyecto. Pero partía aquí de un hecho muy concreto, ligado a la historia local. Con el nombre de *las 7 sillas* era como se conocían hasta las excavaciones de principios del siglo XX los restos del graderío del teatro, en secciones que emergían sobre el terreno y que según la leyenda popular servían de asiento a los siete reyes moros que gobernaban Mérida. Pero además quiso ligar el significado del número 7 con otras referencias, como la biblioteca de Alejandría, los archivos cuneiformes de Susa y Jorsabad o el laberinto que Umberto Eco recrea en *El nombre de la rosa*⁴³; incluso podríamos sumar las 7 hermas con remates antropomorfos del Bosque Sacro de Bomarzo. Un cúmulo de referencias para una creación singular, que evoca no solo la tradición romana, sino las sucesivas culturas que han ido configurando Mérida hasta el presente.

La importancia del pasado emeritense se ha visto refrendada también por reconocimientos de carácter internacional. En 1993 el conjunto arqueológico de Mérida merecía la declaración de Patrimonio de la Humanidad, como bien cultural, por parte de la UNESCO, una distinción que en el ámbito extremeño hasta entonces solo ostentaba el casco histórico de Cáceres. Años después, de nuevo en 2007, el gobierno municipal quiso llevar este nombramiento más allá de lo honorífico y plasmarlo en un nuevo elemento conmemorativo. Es en concreto el logotipo que identifica a las ciudades poseedoras de esta concesión: un doble círculo que alberga una estructura interna romboidal, con el triple lema «Patrimonio Mundial, World Heritage, Patrimoine Mondial». El símbolo se forjó en hierro, sobre un pedestal de piedra con los rótulos: «Mérida» y «Patrimonio de la Humanidad» en cada frente. La finura del material y las letras hace que se perciba con dificultad, y más teniendo en cuenta el lugar de tránsito en que se ubica.

Para su instalación se aprovechó una de las múltiples rotondas dispuestas en el eje de la Avenida Reina Sofía, a la altura del nuevo Hotel Velada. Presiden estas rotondas piezas escultóricas de muy diversa entidad: desde el ya citado homenaje a los eméritos caídos en las guerras de España de Juan de Ávalos, a una desacertada aldeana modelada por el ceramista Rafael Ortega y la más consistente escultura

⁴² Rufino Mesa. *Memoria del Proyecto*, en JIMÉNEZ ACOSTA, L., *Arquitectura, escultura e ingeniería del siglo XX en Mérida. Un itinerario por sus obras más significativas*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, p. 131.

⁴³ CANO, J., «Las Siete Sillas de Mérida, una biblioteca para el futuro», *Foro*, vol. 23, 04/ 2001.



FIG. 16. *Nuestra herencia romana*. 2010.

de María Auxiliadora junto al colegio de los salesianos, obra del onubense Martín Lagares, para acabar en la anicónica rotonda de Las Tres Fuentes, que sustituyó al antiguo paso elevado del *Scalextric*⁴⁴.

Aún hay que sumar a este bloque una última obra que supone una clara apuesta por la modernidad. Fue instalada en 2010 en el nuevo Palacio de Justicia de Mérida. Su autor es el escultor José Luis Hinchado (Badajoz, 1965) y su título *Nuestra herencia romana*. De gran formato y complejidad técnica, se configura a partir de la adición de pequeñas siluetas de acero corten, con personajes que encarnan todos los sectores de la sociedad actual. El abanico de presencias cotidianas (hombres, mujeres, niños y animales) es muy variado, así como sus actitudes: caminan, desfilan, saltan, dialogan o esperan, en un friso cosmopolita que se superpone en capas adaptándose a la fisonomía del rostro.

Iconográficamente, la idea era representar la cabeza semienterrada, como asomando a modo de vestigio o *herencia*, ya que la justicia actual deriva en buena

⁴⁴ VINAGRE, J., «La rotonda junto al hotel Velada se llamará Patrimonio de la Humanidad», *Hoy*, 21/03/2007. «Apuran los últimos retoques de Agripa para instalar su estatua antes del 27-M», *Hoy*, 08/05/2007.

medida de esos orígenes. La obra muestra la venda en los ojos como atributo propio de esta alegoría. La construcción a base de elementos soldados con figuras humanas va más allá de ser un mero soporte técnico. Expresa la idea de que la Justicia es fruto de la sociedad que la crea y además afecta a todos por igual, por lo que cobra pleno sentido en su enclave⁴⁵.

7. Y UN REVELADOR EJEMPLO FINAL

Pero como he venido anunciando, he dejado para concluir el artículo una situación muy concreta, aunque suponga volver un poco atrás en el tiempo. Lo hago así porque tiene unas implicaciones y lecturas significativas en relación a los usos y mensajes que la escultura pública transmite; porque dice mucho de cómo afectan a este ámbito los vaivenes políticos y las decisiones de los promotores; y porque nos permite revisar algunas cuestiones apuntadas sobre la creación contemporánea original y la reproducción. Veamos el proceso de forma algo más detenida.

En el año 1991, aprovechando la remodelación viaria que generaba el Puente Lusitania diseñado por Santiago Calatrava, el alcalde de la ciudad plantea la erección de una escultura de gran formato en la nueva rotonda de acceso. La misma sustituiría a las plataformas a distintos niveles en que se sustentaba anteriormente el monumento a José Fernández López, desplazado luego a una ubicación próxima pero más discreta⁴⁶.

Para ello la alcaldía contactó con el escultor Aurelio Teno (Valle de los Pedroches, 1927-Córdoba, 2013), quien después de su formación inicial en Córdoba y Madrid y su estancia en París desde 1959, había regresado a España en 1965, y tras una cierta itinerancia se había asentado desde fines de los ochenta en el Monasterio de Pedrique, donde instaló su estudio y un peculiar museo. Su estilo tiene como denominador común el trabajo con la materia y la voluntad expresiva y discurre técnicamente entre la pintura, la orfebrería y la escultura, con fórmulas a menudo informalistas y distorsionadas. La incorporación de Teno a la escultura monumental fue relativamente tardía; tuvo lugar en 1976 con el monumento a Don Quijote en el Kennedy Center de Washington, recreado por él mismo en Buenos Aires unos años después. Su veta expresionista y gestual se percibe en el monumento para Mérida, que nace en paralelo a otro para Fuente Obejuna de similar factura⁴⁷.

La obra le fue adjudicada desde la alcaldía por encargo directo, en una relación muy personalizada, que podría ser cuestionable, aunque resultó eficaz. Era de todas

⁴⁵ Nos hemos ocupado de esta obra en MELÉNDEZ GALÁN, E. y BAZÁN DE HUERTA, M., *El escultor José Luis Hinchado*, Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 2016, pp. 126-127.

⁴⁶ El expediente con el diseño y la configuración urbanística inicial del monumento a Fernández López, realizado por el arquitecto José Luis López Márquez, se conserva en el *Archivo Municipal del Ayuntamiento de Mérida*. Año 1975, Exp. 165, Legajo 4376, Carpeta 3.

⁴⁷ CANDAMO, L. G., *Aurelio Teno*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976. LUQUE, R., PALENCIA, J. M. y CASTRO, J., *Aurelio Teno*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1991. GARCÍA-OSUNA, C., *Aurelio Teno*, Córdoba, Diputación Provincial, 1998.



FIG. 17A. *Ofrenda de Oceanus a Emérita.*
Boceto. 1991.



FIG. 17B. *Monumento de Oceanus a Emérita.*
1991.

formas una opción con cierto riesgo, porque el presupuesto era alto (unos 25 millones de pesetas de entonces), y porque se trataba de un escultor desvinculado del ámbito extremeño y además con un estilo poco convencional que podía no ser aceptado por una buena parte de la población.

El autor se desplazó a Mérida y encontró en la propia ciudad sus fuentes de inspiración, combinando elementos mitológicos y alegóricos. Se buscaba una conexión con el río Guadiana y finalmente el protagonista fue *Oceanus*, divinidad fluvial de la mitología grecorromana, hijo de Urano y Gea, primogénito de los titanes y padre de los oceánidas y las oceánides, personificaciones de los ríos, arroyos y fuentes. El artista pudo ver su representación en el mosaico cosmológico de la Casa del Mitreo, en cuyo ángulo inferior izquierdo aparece como un personaje semidesnudo, barbado y de cierta edad, aunque recio y corpulento.

Algo de ello hay en la personal interpretación plástica que Teno hace del mismo: lo sitúa sedente, con la cabeza alta, barba y rasgos imprecisos; su complexión anatómica es poderosa y como elemento significativo eleva enérgicamente un brazo, con el que sostiene un pez que cierra compositivamente el grupo. Así lo refleja ya en dos expresivos bocetos previos que se conservan en dependencias del Ayuntamiento.

Estos dos últimos aspectos, el brazo y el pez, cobran especial sentido al asociarse con referencias arquitectónicas concretas: la columna y el arco. El brazo, vigoroso y firme, actúa como una columna, tan presente en las construcciones de la ciudad, mientras el pez es en realidad una anguila, larga y estilizada, que se arquea para emular

la estructura curva del Puente Lusitania y sobre cuya superficie el escultor incluyó una sucesión de arcos que homenajearan a su antecesor, el vecino puente romano.

El simbolismo global del conjunto va aún más allá, al entenderlo el artista como una alegoría del pasado, el presente y el futuro de la ciudad. La parte izquierda de la figura se muestra parcialmente mutilada, erosionada, aunque embellecida por el tiempo, en alusión al pasado histórico. La parte derecha, fuerte y pujante, se alza proyectándose hacia el futuro. El elemento acuático integra finalmente la presencia del río y el puente, básicos en la génesis de Mérida y signo de prosperidad y riqueza⁴⁸.

Creo que la escultura gana en interés con el conocimiento de estas claves interpretativas, que nos permiten entender mejor su inspiración y mensaje; el lenguaje plástico de Teno, poco dado a la narración y el anecdotismo, resulta quizás algo críptico y difícil de asumir sin estas referencias conceptuales. Vemos pues cómo aporta personalidad a un género, el monumental, poco dado a la renovación plástica.

De todas formas, cabe plantearse una aproximación meramente formal, que en sí misma ofrece también aspectos a considerar. La obra está modelada con perfiles imprecisos, que sugieren más que detallan; el artista deja que sea el espectador quien reconstruya los diferentes elementos. Los planos se suceden separados por líneas de inflexión, pulimentadas para remarcar su presencia; igualmente el bronce se patina en tonos diferentes según las zonas y alterna texturas pulidas y rugosas, creando efectos de contraste.

El pedestal, realizado por los servicios municipales, es un gran bloque de hormigón revestido finalmente por fragmentos de piedra granítica gris. Se descartó con ello una opción inicialmente barajada: la de forrar el núcleo con una sucesión en altura de sillares de piedra e hiladas de ladrillos, emulando el sistema constructivo del acueducto de Los Milagros. Se complementa con expresivos relieves, también realizados por Teno; son rostros humanos de cabellos aristados bajo los que cae una cascada de bronce y se unen en la base por las estilizadas cabezas de caballos-peces que a modo de caños lanzan agua sobre la fuente.

Finalmente, la escultura, modelada y fundida en 1991, fue instalada el 16 de enero de 1992, ubicándose en ese primer momento solo la figura sobre el pedestal; los relieves habrían de esperar algún tiempo, así como la instalación hidráulica, no culminada hasta junio de 1993 y a la que siguió el acondicionamiento del entorno⁴⁹.

La obra fue concebida para integrarse en este ambiente y disfrutaba de un enclave privilegiado que la convertía en punto de referencia inevitable, al confluir en la rotonda muy diversas vías. La escultura pervivió allí hasta el año 1999, en que, con un mandato político de orientación distinta, se toma una decisión de lo más significativa, pues conllevaría su reemplazo.

⁴⁸ BAZÁN DE HUERTA, M., «El monumento de Oceanus a Emérita, obra de Aurelio Teno», en *Empresa 92 (Revista del Instituto de Formación Profesional Emérita Augusta)*, Mérida, vol. 6, 05/1997, pp. 89-91.

⁴⁹ Noticias en prensa se dan al respecto en los diarios *Hoy*, del 17, 18 y 24/01/1992; y *El Periódico Extremadura*, 18/01/1992 y 12/06/1993.

FIG. 18 A Y B. *Octavio Augusto. 1999.*

Se trata en principio del encargo para la ciudad de una estatua del emperador Octavio, réplica del *Augusto de Prima Porta* descubierto en 1864 y conservado en los Museos Vaticanos. Es una obra de referencia, que conviene contextualizar.

La adopción del título y nombre de Augusto, que fue todo un acierto por parte del emperador, requería tener también su reflejo en las artes plásticas, para difundir esa imagen noble y elogiosa, acorde con su nueva condición. Augusto emprendió así un proceso de normalización iconográfica basado en el culto a su persona, que se hizo omnipresente. Su efigie heroica y divinizada se mostraba en las monedas, pero también en esculturas repartidas por Roma y todo el imperio⁵⁰.

Ninguna estatua como el Augusto de Prima Porta encarnó mejor dichos principios. En ella el emperador viste uniforme militar de gala, con el *paludamentum* enrollado a la cintura y el brazo izquierdo, y en actitud de arengar a las tropas. El canon y la postura siguen los postulados del clasicismo griego; de hecho va descalzo como los antiguos dioses y héroes, y el autor, sin duda griego, versiona libremente el *Doríforo* de Policleto. Es una imagen *thoracata*, que originalmente iría policromada. En la coraza despliega todo un programa iconográfico que ensalza a través de Marte la victoria contra los partos entre las imágenes de Hispania y la Galia dolientes por su derrota. Otras alegorías y dioses completan el programa: el cielo, el sol, la luna y la aurora, la tierra, y por fin Apolo y Diana.

⁵⁰ Ver ZANKER P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Aunque esta escultura nos muestra al Augusto más potente y airoso, el caso es que en general no se adoptaron en su representación unos modos exagerados. Su rostro muestra una serena nobleza y la actitud es atemporal y distante. Utilizó para ello los parámetros de una belleza clásica que fijó la imagen del *princeps* a lo largo de todo su mandato y que fue difundida por todos los que desde las provincias promovían y financiaban esculturas en su honor. Ello puede comprobarse en el excepcional retrato que conserva el Museo Nacional de Arte Romano, una cabeza *togata*, como la del Augusto de Vía Labicana, encontrada en las excavaciones del Aula Sacra del teatro.

Contar en Mérida con una nueva efigie pública a fines del siglo XX se pensó como un homenaje al fundador de la ciudad. Al igual que con la *Loba capitolina*, se obtenía una imagen de fácil asunción iconográfica, que reforzaba los lazos de unión con Roma. Y como en aquel caso, la misma pieza se encuentra también en otras capitales españolas, situada en ellas junto a restos romanos, más acordes con el carácter de la obra. Todas prescinden del Eros sobre un delfín que en el original romano aparecía a los pies. Una réplica de la estatua fue regalada por Mussolini a Tarragona en 1934, todavía en tiempos republicanos, y por ese hecho causó un cierto dilema al alcalde de la ciudad, que no sabía si acoger el presente con agrado, dada su procedencia. En 1940 se repite el hecho en Zaragoza, esta vez sin problemas en la recepción; tras un largo peregrinaje por diversas ubicaciones en la ciudad, hoy se muestra sobre un pedestal de piedra negra de Calatorao ante los restos de la muralla romana. Y también la encontramos en Gijón, situada junto a las termas romanas.

De las tres, fue la de Zaragoza la que sirvió para conseguir la réplica emeritense. Fue retirada temporalmente para obtener un molde en doce secciones y a partir de él positivar la obra en bronce en la Fundición Villaguz de Villanueva del Gállego, con un peso final de 700 kilos. Estamos pues ante una *reproducción de una reproducción*, aunque hay que señalar que ello no afecta a la calidad de la misma, que sigue siendo muy buena.

La iniciativa llegó a buen término gracias a la colaboración del ayuntamiento zaragozano con el emeritense y a la financiación de la Asociación de la Pequeña y Mediana Empresa de Mérida y Comarca, un tipo de apoyo privado no demasiado habitual, que permitió asumir los 6 millones de pesetas que costó la operación. Por ello no resulta extraño que la recepción en mayo de 1999 viniera acompañada de una intensa campaña informativa, que da cuenta del proceso de fundición, la llegada y el emplazamiento, incluyéndose un anuncio a página completa en el Diario *Hoy*, cuyo titular y pormenores son bastante elocuentes, expresando que «se hace realidad una situación hasta ahora inexplicable»⁵¹.

⁵¹ GÓMEZ FORNÉS, V., «La estatua de Augusto irá en la rotonda del Lusitana», *Hoy*, 8/05/1999. *IDEM*, «La estatua del Augusto de Prima Porta ya está en Mérida», *Hoy*, 26/05/1999. *IDEM*, «El Augusto de Prima Porta preside ya una de las entradas a la ciudad», *Hoy*, 12/06/1999. «El fundador de Augusta Emérita llega a la Capital de Extremadura», *Hoy*, 11/06/1999. HERRERA C., «El mito que nunca visitó Mérida», *Hoy*, 15/06/1999. MOSQUERA MÜLLER, J. L., «El Augusto de Fernández López», *Hoy*, 15 de junio de 1999.

Se podrían haber barajado diversos enclaves para la ubicación de la estatua y por eso es tan llamativo que la decisión fuese situarla en el lugar que ostentaba la escultura de *Oceanus*. Ello implicaba desmontar esta y trasladarla a otro lugar para el que no había sido concebida. La justificación era realzar con la imagen del fundador una de las entradas principales a la ciudad y formar un eje con la *Loba Capitolina*, que marcaba a su vez el acceso desde el puente romano. El alcalde manifestaba en prensa que contaba con el asesoramiento de expertos locales, y el concejal delegado de obras argumentaba que con la operación conseguían «ornamentar una parte de la ciudad y qué mejor que hacerlo con algo que está incardinado con ella y con su pasado romano». Asumía también que iba a encontrar protestas, pero que «no todo el mundo está siempre de acuerdo».

Efectivamente, la decisión fue polémica y encontró respuesta en el grupo municipal contrario, quien denunciaba que se rompiera «una norma esencial de respeto hacia las actuaciones de otras corporaciones locales». Y se añadía cierto dramatismo al tema porque la retirada se hizo con nocturnidad y en condiciones precarias, que incluso ocasionaron el accidente de dos operarios que hubieron de ser hospitalizados⁵². El desenganche fue complejo, porque hasta 20 barras de hierro fijaban la estatua a su base, lo que prolongó la operación completa del cambio hasta la tarde del día siguiente. El pedestal era por tanto el mismo que sustentó a *Oceanus*, y al inaugurarse permanecían también los relieves en bronce que formaban parte de la obra anterior.

En la premura de la actuación hay que computar además claves políticas, pues no olvidemos que los hechos coincidían con el cierre de la campaña electoral. Pero sobre todo podríamos decir que estamos ante una singular *damnatio memoriae*, locución habitual en el mundo romano, que suponía la ocultación o el desprestigio de los predecesores en un cargo. En este caso se relega una actuación anterior a un papel secundario, y vemos cómo las implicaciones políticas actuales no parecen tan lejanas del mundo romano antiguo.

Detrás de todo este episodio hay también una determinada concepción de la ciudad. La Mérida romana que exhibe su pasado en contraposición con la *nueva ciudad* al otro lado del río. Esa dicotomía se había resuelto con gran acierto en el edificio sede de las Consejerías de la Junta sobre el solar de Morería, de Juan Navarro Baldeweg, en el que conviven en armonía pasado y presente⁵³. Pero ahora la dualidad volvía a evidenciarse.

El traslado de la obra de Teno se materializa un tiempo después, desplazándola a la otra ribera, primero en condiciones precarias, hasta que en 2002 se proyecta

⁵² MORCILLO, M. A., «Dos obreros sufren heridas al retirar la estatua de Oceanus», *El Periódico Extremadura*, 12/06/1999.

⁵³ ALBA CALZADO, M. y NAVAREÑO MATEOS, A., «Morería (Mérida): 2000 años de actividad constructiva», *Actas del Coloquio Vivir las ciudades históricas*, Mérida, 1997. LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Mérida. Algunas consideraciones sobre la gestión de su patrimonio. El Consorcio de la ciudad monumental de Mérida», *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, vol. 3, 1999.

una nueva fuente y asume su configuración actual⁵⁴. Reubicarla parecía coherente por cuanto compartiría espacio con otras construcciones significativas de corte *moderno* en esa nueva zona, como la Biblioteca Pública (Joaquín Arranz, 1999) y el más próximo edificio de la Escuela de Administración Pública (1990), de Francisco Javier Sáenz de Oíza, completados posteriormente con el Palacio de Congresos de Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto.

Valorando los hechos, cabe considerar que quizás la estatua de *Oceanus* no contara con la aprobación de una buena parte de los ciudadanos, pero es una buena escultura. Esta afirmación se justifica por la originalidad de su planteamiento, su buena resolución técnica y estética, su expresividad y el adecuado diálogo con el entorno para el que fue concebida. Es por eso que su retirada también indignó a muchos, entre los que me incluyo, y recuerdo haberlo comentado con los alumnos en algún viaje, argumentando que se estaba perdiendo un patrimonio moderno y original para cambiarlo por una mera reproducción, por muy acorde que esta estuviera con el pasado histórico de la ciudad.

Si algo ha atemperado un tanto esa reacción ha sido cotejar que la propuesta romanizante ha calado entre los ciudadanos; pero sobre todo comprobar que el *Oceanus* de Teno tenía suficientes recursos como para seguir funcionando bien en su nuevo emplazamiento, muy próximo ahora al puente romano. Máxime desde el momento en que se mantuvo la condición de fuente y la presencia del agua, necesarios para entender su mensaje y contexto. Algunos de sus elementos formales y simbólicos no tienen la misma resonancia, pues el arco que traza la imagen ya no dialoga con el puente de Calatrava. Pero la respetuosa alusión al puente romano que por medio de arcos había incluido Teno dentro del mismo, cobra ahora un nuevo protagonismo.

Hasta aquí el recorrido, con una reflexión final sobre una Mérida que en su última etapa se ha ido dotando de un patrimonio arquitectónico de primer orden, y que podría verse acompañado por una escultura pública entendida con los mismos criterios de calidad y renovación. Sirvan estas notas para valorar la seriedad con que deben acometerse este tipo de actuaciones públicas, que en definitiva configuran el paisaje urbano en que el ciudadano se desenvuelve y contribuyen a forjar unas determinadas señas de identidad.

⁵⁴ «La estatua del dios *Oceanus* volverá a estar rodeada de una fuente con agua», *Hoy*, 10/09/2002.