

El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao

(The monument to the Sagrado Corazón de Jesús
(Jesus Sacred Heart) in Bilbao)

Álvarez Cruz, Joaquín

Univ. de Sevilla. Fac. Geografía e Historia. Dpto. Historia del Arte.
María de Padilla, 1. 41004 Sevilla

BIBLID [1137-4403 (2003), 22; 5-44]

Recep.: 15.11.01

Acep.: 19.12.02

En este artículo se estudia el monumento al Sagrado Corazón de Jesús erigido en Bilbao, en 1927, detallando su proceso de erección, con especial atención al concurso internacional abierto para su adjudicación; profundizando en la iconografía de sus elementos arquitectónicos y escultóricos, y en la significación que adoptan en este tipo de monumentos; y analizando las aportaciones artísticas que sus autores, Lorenzo Coullaut Valera y Pedro Muguruza Otaño, llevaron a cabo en él.

Palabras Clave: España. Euskadi. Bilbao. Escultura. Arquitectura. Monumento público. Lorenzo Coullaut Valera. Pedro Muguruza Otaño. Siglo XX. 1927.

Jesusen Bihotz Guztiz Santuari Bilbon 1927an egindako monumentua aztertzen da artikulu honetan; xehetasunak ematen dira eraikitze prozesuaz, eta obra esleitzeko zabalduko nazioarteko lehiaketari arreta berezia eskaintzen zaio. Era berean, haren arkitektura eta eskultura osagaien ikonografian sakontzen da, elementuok mota honetako monumentuetan hartzen duten esanahia ikertzen da eta horren egileek, Lorenzo Coullaut Valera eta Pedro Muguruza Otaño, burutu ekarpen artistikoak aztertzen dira.

Giltza-hitzak: Espainia. Euskadi. Bilbo. Eskultura. Arkitektura. Monumentu publikoa. Lorenzo Coullaut Valera. Pedro Muguruza Otaño. XX. mendea. 1927.

Dans cet article on étudie le monument au Sacré cœur de Jésus érigé à Bilbao en 1927, en détaillant son processus d'érection, en prêtant une attention spéciale au concours international ouvert pour son adjudication; en creusant l'iconographie de ses éléments architecturaux et sculpturaux, et leur signification dans ce genre de monuments; et en analysant les apports artistiques réalisés par ses auteurs, Lorenzo Coullaut Valera et Pedro Muguruza Otaño.

Mots Clés: Espagne. Euskadi. Bilbao. Sculpture. Architecture. Monument public. Lorenzo Coullaut Valera. Pedro Muguruza Otaño. XXème siècle. 1927.

RESEÑA HISTÓRICA

La línea fundamental de la política vaticana durante el papado de Pío XI (1922-39) estuvo encaminada a la resolución de la *cuestión romana* y la recuperación del poder temporal de la Iglesia católica en el mundo. Pero sus orígenes hay que buscarlos en el pontificado de León XIII (1876-1903), quien a través de sus encíclicas, la potenciación de la jerarquía secular y regular, las misiones y el afianzamiento de la Iglesia en los países donde se veía denostada, dio los primeros e importantes pasos hacia la recuperación de la presencia y prestigio católicos en la vida cotidiana. Uno de los recursos utilizados para hacer saber a sus fieles que eran católicos, por encima de cualquier otra consideración, fue la creación de nuevas prácticas litúrgicas y el fortalecimiento de antiguas advocaciones, que a partir de ahora cobran un nuevo significado. La principal de ellas será el Sagrado Corazón de Jesús, símbolo del reino de Cristo.

A pesar de que la devoción al Sagrado Corazón de Jesús no alcanzase un verdadero auge en el mundo católico hasta finales del siglo XIX, sus orígenes son bastante más antiguos, casi tanto como el de las otras manifestaciones piadosas a las que ha sustituido. Sus raíces se pueden hundir en el culto a las cinco llagas de Cristo, muy difundido durante la baja Edad Media, que trasladó la herida del costado derecho al lado izquierdo, para hacer más verosímil el hecho de que con el lanzazo fuese atravesado su corazón. Este interés por el corazón de Cristo, tiene uno de sus primeros difusores en el siglo XII, con San Bernardo, quien habla ya del dulce corazón de Jesús, como símbolo de su amor por los hombres.

De todas formas, el culto litúrgico a esta faceta de la religiosidad católica no aparecerá hasta finales del siglo XVII, cuando el padre Juan Eudes, fundador de los eudistas, comience a difundirlo. Sus obras *El Oficio del Sagrado Corazón*, de 1668, y *La Devoción al Corazón Adorable de Jesús*, de 1670, abren esta senda, pero pronto serán eclipsadas por las visiones de Margarita María de Alacoque, monja del convento de las Visitadoras de Paray-le-Monial, que en 1673 tuvo la primera de ellas, cuando en el momento de la exaltación del Santísimo Sacramento durante la misa, Cristo se le apareció con las cinco llagas fulgentes como cinco soles, mientras que su pecho se abría para dejar al descubierto el corazón, convertido en viva fuente de sus llamas. Entonces, se le quejó de que los hombres menospreciasen su amor, y le pidió que iniciase un culto de reparación¹.

Muy pronto, desde 1685, esta devoción fue apoyada por el catolicismo romano, en su lucha contra la herejía jansenista, que exigía de los cristianos un rigorismo totalmente ajeno al inmenso amor de Cristo, del que era símbolo su corazón abierto. Desde entonces, los ostensorios fueron dejando la forma tradicional redonda, para adoptar la de un corazón.

1. REAU, L. *Iconographie de l' Art Chretien*. París. P.U.F. 1957. T. II. V. II. pp. 47-49.

Posteriormente apariciones al sacerdote jesuita Bernardo de Hoyos, en San Ambrosio de Valladolid, acabaron por darle el peso necesario, al punto que Clemente XII, en 1765, la aprobó oficialmente.

Sus grandes difusores fueron las mujeres, entre las que destacaron las reinas María Leczynska, que la introdujo en todas las diócesis francesas y procuró que los obispos polacos la difundiesen por su país; y María I, reina de Portugal, que en 1780 encargó la primera imagen del Sagrado Corazón de Jesús al italiano Pompeo Batoni².

Sin embargo, su triunfo definitivo y difusión universal no tendrían lugar hasta que los católicos franceses, tras la Guerra Francoprusiana y la Comuna de París, no proyectasen el resurgimiento nacional bajo la protección del Sagrado Corazón de Jesús. A tal fin, elevaron en la colina de Montmartre la basílica del *Sacre Coeur*, que pronto se convertiría en uno de los principales santuarios de esta devoción³.

¿Pero, cuál fue la clave de este éxito? Resulta difícil de aclarar cuando ni la misma Iglesia ha enfrentado con nitidez el tema. No obstante, hemos de suponer que se halla en directa relación con los cambios sufridos por la política vaticana a lo largo del siglo XIX.

Esta centuria, junto a sus antecedentes dieciochescos, supuso un terrible trauma para la Iglesia. La Ilustración, la Revolución Francesa y sus diferentes coletazos europeos, al abolir el Antiguo Régimen, la desposeyeron del papel fundamental que jugaba en la sociedad como segundo de los estamentos. Por otra parte, las teorías liberales, naturalistas materialistas la convirtieron en blanco de sus demolidores ataques, que le hicieron perder su credibilidad moral, pero no conformes con ello, tan pronto como llegaron al poder, se empeñaron en desposeerla de sus bienes y deshacer su estructura interna. Mas como si aquello no fuese suficiente, se vio envuelta en la oleada de los nacionalismos. El proceso de unificación italiana, a lo largo de sus diversas etapas fue mermando paso a paso los Estados Pontificios, al punto, que finalmente sólo se mantenían gracias al apoyo de potencias extranjeras, como Francia, que cuando retiró sus ejércitos para enviarlos a la lucha contra los prusianos no pudo evitar la entrada en Roma, el 20 de septiembre de 1870, de las huestes de Víctor Manuel II. Pío IX vio entonces como sus posesiones se limitaban al Vaticano, Letrán y Castelgandolfo, hecho que no admitió, de manera que excomulgó a los usurpadores y se encerró en sus palacios, considerándose prisionero.

Ante tal cúmulo de desfavorables avatares, la Iglesia desplegó una amplia política destinada a recuperar y afianzar su situación temporal, a resolver la *cuestión romana* y a reforzar su deteriorado prestigio espiritual.

2. Ídem.

3. Ídem.

En el apartado religioso y moral, vilipendiado por el racionalismo y sus ideologías acólitas, propiciadoras del indiferentismo en sus más diversos grados, dio un gran impulso a los movimientos misionales y a los catequésicos, entre los que cabría destacar el de Acción Católica; fueron definidos nuevos dogmas, como el de la Inmaculada, respuestas teológicas a la fe popular; se canonizaron nuevos santos, muestras de la vitalidad católica; se fundaron nuevas congregaciones religiosas y nuevos templos; y se publicaron importantes encíclicas destinadas a solucionar los males espirituales del siglo, tales como la *Rerum Novarum*, el *Syllabus* y la *Pascendi*.

En el ámbito temporal se procuró retomar el perdido papel social. A tal fin, la diplomacia vaticana desplegó todas sus dotes, consiguiendo la firma de numerosos concordatos, mediante los que se regularon sus relaciones con los Gobiernos de diferentes países. Gracias a ellos se logró restablecer la jerarquía donde había desaparecido y se consolidó la libertad eclesiástica. Se celebraron varios concilios, como el Vaticano I, en el que se dictaminó la infalibilidad papal, encaminados principalmente a dar testimonio de la gran actividad existente en el seno de la Iglesia. Y finalmente, se logró la consecución del Pacto de Letrán, gracias al que se resolvía el problema de la sede pontificia en el Estado italiano.

Estas actuaciones le reportaron a la Iglesia, en el campo temporal, el respeto institucional, sin embargo, después de siglos influyendo en los destinos terrenales de la sociedad, no fue capaz de resignarse a la nueva situación, y una vez serenado el decurso histórico se empeñó en la tarea de recuperar su potestad. La estrategia, tal vez aprendida de los procesos revolucionarios europeos, fue bastante soterrada. Poco a poco, fue favoreciendo la creación de partidos políticos confesionales, hacia los que intentó dirigir el voto católico, de manera que defendiesen sus intereses en los foros parlamentarios. Por otra parte, buscó el que los gobernantes supiesen del peso político que podían tener los feligreses a su tutela sujetos. Para ello organizó grandes concentraciones multitudinarias fuera de los templos, con la excusa de peregrinaciones, congresos eucarísticos y consagraciones al Sagrado Corazón de Jesús.

En esta línea es en la que hay que adscribir la recuperación decimonónica de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús. Durante el siglo XVII logró grandes triunfos haciendo ver a los católicos que el amor a Cristo estaba por encima de los rigorismos jansenistas. Dos siglos después les volvía a recordar el gran amor del Salvador, pero esta vez en contra del laicismo, el gran azote moral que estaba privando a la Iglesia del importante papel antes jugado en el quehacer diario de sus miembros. De ahora en adelante, las consagraciones al Sagrado Corazón de Jesús de familias, ciudades o naciones, recordarían a los católicos la obligación de seguir los mandatos de Cristo y su Iglesia como contrapartida de la donación amorosa realizada por Éste.

Sin embargo, esta carga temporal no se adscribía demasiado correctamente a la simbología amorosa de esta devoción. Por ello, Pío XI, el verdade-

ro artífice de la configuración actual del Estado Vaticano, creó en 1925, a través e la encíclica *Quas Primas*, una nueva festividad religiosa en la que se recordaría a los católicos los *deberes* terrenales para con el Salvador y su Iglesia. Se trataba de la fiesta de Cristo Rey, cuya fundamentación teológica la realizaba el mencionado documento pontificio basándose en los textos del Antiguo y Nuevo Testamento, así como en los escritos de los Padres de la Iglesia. Demostrada la realeza del Hijo de Dios, se definía su reino como espiritual, universal y, en extraña repetición, también internacional, de manera que volvió a ponerse sobre el tapete la tradicional teoría del origen divino del poder, base del Antiguo Régimen y totalmente derogada por las formulaciones del racionalismo ilustrado. Por esta razón, si los gobernantes *legítimos* se proclamaban bajo la potestad divina harían un uso legítimo del poder que les había sido otorgado, con lo que dignificarían a sus súbditos y evitarían cualquier causa de sedición, puesto que, aunque los juzgasen vituperablemente, habrían de ver en ello la autoridad de Cristo. Continuaba la encíclica refiriendo los precedentes de esta celebración, entre los que estaban las consagraciones al Sagrado Corazón de Jesús. Y finalizaba indicando que su meta era la de combatir el laicismo, para lo que recordaba la majestad de Cristo, fundador de la institución perfecta de la Iglesia, que exigía "...por derecho propio al cual no puede renunciar, plena independencia del poder civil; y en el ejercicio de su ministerio de enseñar, regir y conducir la felicidad eterna a todos aquellos que pertenecen al reino de Cristo", por lo que "no puede depender del arbitrio de nadie". Con ello se advertía a las naciones de su obligación de obedecer y venerar a Jesús que si se veía arrojado de la sociedad, vengaría las injusticias recibidas en el Juicio Final⁴.

De esta manera, la devoción al Sagrado Corazón de Jesús recuperó su primitivo significado, pero paralelamente se fue vaciando de capacidad militante. Con ello las imágenes del Sagrado Corazón se fueron arrinconando en escondidos altares, mientras que los monumentos a Él levantados se arruinaban olvidados en sus escarpados emplazamientos. De todas maneras en España, por el tradicionalismo de su jerarquía y el especial decurso de su historia, donde el segundo tercio del siglo XX estaría marcado por un proceso de involucionismo político, esta tendencia se vio retrasada.

La consagración de todo el género humano al Sagrado Corazón de Jesús, llevada a cabo por el Papa León XIII en el Año Santo de 1900, inicia una práctica que se repetirá innumerables veces a nivel familiar, de comunidades, de diócesis o de naciones, como un sutil acto de vasallaje al poder de Cristo, cuyo depositario en la Tierra era la Iglesia romana. España, con su rey Don Alfonso XIII a la cabeza, lo hizo el 30 de mayo de 1919 en el Cerro de los Sagrados Corazones, aunque el Monarca supo zafarse limpiamente de los manejos políticos que con su presencia en aquel acto quisieron hacer de su persona y de la institución que representaba.

4. TOTH. T. *Cristo Rey*. Madrid. Atenas. 1946. BRUÑO. G. M. *Historia de la Iglesia Católica*. Madrid, 1928; pp. 299-391.

Eco de este acontecimiento fue la pretensión de levantar en Bilbao un monumento al Sagrado Corazón de Jesús. La idea partió de un anónimo socio del Apostolado de la Oración bilbaíno, quien en 1920 ofreció la importante cantidad, al menos para aquellas fechas, de 50.000 pesetas con destino a su erección, que serían ampliadas a más cuando hicieran falta⁵.

Recogida por el P. Luis María Ortiz, S.J. y director del Centro del Apostolado de la Casa Profesa de Bilbao, inmediatamente contó con la colaboración de este organismo y con la de los adscritos a las parroquias de los Santos Juanes y de San Vicente. Fruto de estos trabajos previos, desarrollados a lo largo de 1920, fue la aprobación y adhesión al proyecto del obispo de Vitoria, junto con la formación de una junta ejecutiva en la que figuraban distinguidas personalidades de la vida bilbaína. Una de sus primeras actuaciones sería la apertura, el 1 de enero de 1921, de una suscripción pública con destino a allegar los fondos necesarios. No obstante, la consecución de estos no sería el principal escollo con el que se encontraría en su gestión⁶.

Para levantar el monumento, la junta ejecutiva buscó un lugar lo suficientemente céntrico, como para que pudiese ser contemplado desde cualquier punto de la ciudad, y lo suficientemente amplio, como para que junto a él se pudiesen reunir multitudes. Se pensó, entonces, en la plaza de Bélgica, dando frente a la avenida de los Aliados, prolongación de la Gran Vía, teniendo a la izquierda una gran alameda, a la derecha la ría, con su continuo fluir de barcos mercantes venidos de todos los confines del orbe, y detrás las grandes factorías de Euskalduna, símbolo de la industria vizcaína.

Elegido el emplazamiento, el paso siguiente fue obtener del Ayuntamiento bilbaíno el permiso de erección. Tras lo ocurrido con el monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, en los ambientes políticos hispanos se tenía conciencia del sentido oculto de estas, en apariencia, inocentes manifestaciones del fervor popular. Por ello, cuando el proyecto del monumento fue presentado al Cabildo para que concediese la pertinente autorización se mostraron múltiples dudas y surgieron enconadas resistencias. El asunto fue visto en la sesión municipal del 20 de octubre de 1922. Durante ella el debate alcanzó un tono tempestuoso y consiguió ser aprobado sólo después de vencer numerosas dificultades. Así, si bien se acordó conceder a la junta del Apostolado de la Oración el permiso para levantar el monumento en el centro de la plaza de Bélgica, se pusieron algunos requisitos previos: de un lado, el Ayuntamiento se reservaba la aprobación del proyecto monumental a realizar, que debería ser presentado en el plazo máximo de un año; de otro, el solar de emplazamiento se retenía para siempre como propiedad municipal; y, finalmente, se designaba al alcalde, por ser arquitecto, y a los arquitectos municipales, don Ricardo Bastida y

5. "Bilbao. El monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Exposición de anteproyectos". En: *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*. T. 68, número 451, julio de 1923; pp. 596-98.

6. Ídem. Y "Monumentos públicos al Sagrado Corazón de Jesús en España. El monumento de Bilbao". En: *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*. T. 72, número 532. S/p.

don Marcelino Odrizola, para que representasen al Cabildo en la comisión de técnicos que había de elegir el proyecto y examinar las obras⁷.

Del acuerdo, ante el que no se interpuso ningún recurso, fue informada la junta ejecutiva en oficio municipal de fecha 28 de octubre de 1922⁸. Dado que se fijaba en un año el plazo límite para presentar el proyecto monumental a levantar, la inmediata actuación fue la convocatoria de un concurso que permitiese la elección del más apropiado.

Este quedó abierto en enero de 1923, teniendo un carácter internacional en busca de una mayor trascendencia y de la consecución de la alta calidad artística que se pretendía. A ello tampoco fueron extrañas ni las cuantías de los premios ni el montante económico de la obra a realizar. Las bases del concurso se elevaron hasta el número de 20 y se ordenaron en torno a 6 apartados, buscando siempre la máxima claridad y concreción.

El apartado primero se dedicaba a la descripción del monumento y señalaba:

B.1. El monumento se compondrá de dos partes: basamento y estatua del Sagrado Corazón. Esta deberá ir a la máxima altura para que domine el máximo radio.

B.2. El basamento habrá de quedar inscrito en un círculo de 24 metros de diámetro, en el centro de la plaza de Bélgica. Habrá de ser de piedra o mármol, procurándose que todos sus elementos, tanto los tectónicos como los ornamentales no sean fácilmente deteriorables. A su vez, hacia la avenida de los Aliados deberá presentar una disposición en gradería que permita la adecuada colocación de un altar elevado para la celebración de actos litúrgicos o de otra índole.

B.3. La estatua será de bronce dorado. Representará a Jesucristo en pie, descubierto su Sagrado Corazón. Su actitud será de reposo, lleno de divina realeza y en ademán de amparo y protección.

B.4. Se estudiará, también, una potente iluminación que haga destacar el monumento durante la noche.

El apartado segundo enunciaba los requisitos que habían de reunir los anteproyectos a presentar:

B.5. Los anteproyectos incluirán, sin excepción, los siguientes tipos de planos: planta general; tres alzados, frente, costado y posterior; y, además,

7. "Insistiendo sobre el monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 16-XI-1923. Pág. 1.

8. Ídem.

una vista de conjunto en perspectiva. La escala a emplear en la planta y los alzados será de 1:25.

B.6. Los planos podrán ser sustituidos, según criterio de los participantes, por una maqueta a la misma escala que los planos.

B.7. Como detalles a mayor escala sólo serán admitidos aquellos que pretendan ofrecer un mejor conocimiento de la figura del Sagrado Corazón: uno para la estatua y otro para el busto. Los planos se remitirán en bastidores o cartones.

B.8. Los planos serán acompañados de una breve memoria explicativa de sus apartados simbólico y constructivo. Asimismo, se adjuntará un avance del presupuesto lo suficientemente detallado y cuyo importe, incluidos todos los gastos, no sobrepase las 800.000 pesetas.

B.9. Los trabajos habrán de ir firmados y serán entregados, antes del primero de mayo de 1923, al Sr. secretario del Apostolado de la Oración de Bilbao.

El apartado tercero caracterizaba al jurado calificador:

B.10. El jurado encargado de calificar los anteproyectos estará compuesto por: don Juan Arancibia, arquitecto y alcalde de Bilbao; don Ricardo Bastida, arquitecto municipal de Bilbao y comisario regio de Bellas Artes en la provincia de Vizcaya; don Marcelino Odrizola, arquitecto municipal de Bilbao; don Miguel Blay, escultor, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid; don Enrique Jagnier y Villavechia, arquitecto de Barcelona; un arquitecto diocesano, en representación del Obispado de Vitoria y tres representantes del Apostolado de la Oración, organizador del concurso.

B.11. El fallo del jurado habrá de emitirse antes del primero de junio de 1923, será inapelable y no podrá reclamarse contra él.

B.12. El jurado habrá de tener en cuenta en su valoración, no sólo los méritos artísticos, sino también, y principalmente, el sentimiento religioso que los informa, pues el monumento tiene por fin homenajear a Cristo y reavivar perennemente la fe.

B.13. El jurado adjudicará, si hubiera lugar, un primer premio de 15.000 pesetas y otro de 10.000 pesetas. Además, dispondrá de 20.000 pesetas para otros premios de menor cuantía.

B.14. Los trabajos premiados quedarán en propiedad del Apostolado de la Oración.

B.15. Los anteproyectos que no sean premiados serán devueltos a sus autores por cuenta de la junta ejecutiva, pero sin responsabilizarse de posibles deterioros.

El Apartado cuarto perfilaba la función de la comisión ejecutiva:

B.16. Terminada la misión del jurado con la adjudicación de los premios se nombrará una comisión ejecutiva cuya función consistirá en representar al Apostolado de la Oración en todo lo concerniente a la redacción del proyecto definitivo, así como en el contrato de las obras, inspección y liquidación de las mismas hasta la recepción final del monumento. Estará compuesta por el director, presidente y tesorero de dicha junta, así como por cuatro vocales elegidos entre los técnicos que hubieran formado parte del jurado calificador.

El quinto apartado detallaba las condiciones del proyecto definitivo:

B.17. La comisión ejecutiva encargará el estudio del proyecto definitivo del monumento a quien estime conveniente entre los autores de los anteproyectos premiados en el concurso.

B.18. El autor o los autores en quienes recaiga esta designación, una vez aceptado el encargo, habrán de redactar el proyecto completo para el 15 de septiembre de 1923. Presentarán planos de construcción a escala 1:25, memoria descriptiva y presupuesto detallado, ajustándose en todos estos documentos a las normas e instrucciones que reciban de la comisión.

B.19. Si el concursante o los concursantes encargados del proyecto no fueran a la vez contratistas de la construcción de la obra, tendrán la obligación de presentar presupuestos realizados por casas constructoras de reconocida competencia y que se comprometan a realizar aquella con las debidas garantías, siempre bajo la responsabilidad de la dirección artística.

Finalmente, el sexto y último apartado señalaba los pasos a seguir para la realización de la obra:

B.20. El proyecto definitivo, después de haber obtenido la reglamentaria aprobación del Ayuntamiento de Bilbao, habrá de ser objeto de un contrato para la construcción del monumento entre su autor o autores y la comisión ejecutiva. En este contrato se estipularan con detalle, tanto las condiciones de la futura construcción como la duración de las obras, honorarios, plazos, etc.

En resumen, el concurso constaría de dos fases: la primera, que finalizaría el primero de mayo de 1923, en la que un jurado eminentemente artístico seleccionaría y premiaría los anteproyectos más notables; y la segunda, que concluiría el 15 de septiembre de 1923, donde una comisión ejecutiva, formada por algunos de los miembros del anterior jurado y por representantes del Apostolado de la Oración, elegiría de entre los preseleccionados el proyecto que habría de erigirse, lo que no podría llevarse a efecto sin la previa aprobación del Ayuntamiento de Bilbao⁹.

9. "Concurso internacional para un monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 12-I-1923; pp. 1 y 2.

Concluido, el primero de mayo de 1923, el plazo de presentación de anteproyectos, se recibieron trabajos procedentes de diferentes ciudades españolas y europeas. Para un mejor estudio por parte del jurado y para una posterior y más cómoda contemplación por parte del público, estos se situaron ordenadamente en el paraninfo de la Universidad de Deusto. Allí, perfectamente iluminados con “luz eléctrica” se reunieron alrededor de 60, la mitad de los cuales iban acompañados de maquetas. Muchos de los artistas participantes, para controlar más de cerca la idónea colocación de sus proyectos se desplazaron hasta Bilbao, estando entre ellos Lorenzo Coullaut Valera¹⁰.

Más concretamente, la lista de participantes ascendía hasta 63, figurando en ella los siguientes artistas: Agustín Aguirre y José Azpiroz, arquitectos de Madrid; José Abricio, escultor de Roma; José Armal y Manuel Sánchez Arcas, escultor y arquitecto, de Madrid; J. Auberlet y Villeneuve, escultores de París; Mariano Aznares Torán y Rafael Hidalgo, arquitectos de Madrid; Luis Bakalovic, arquitecto de Barcelona; Eduardo Balcells y José A. Homs, arquitecto y escultor, de Barcelona; Higinio Basterra, escultor de Bilbao; Arsenio de Beascoechea, ayudante de arquitecto de Bilbao; Tomás Bilbao y José Capuz, arquitecto y escultor, de Bilbao; Gustavo Blhom, arquitecto de Hamburgo; Higinio Borobio y Felix Birriel, arquitecto y escultor, de Tarragona; Mario Camiña, Diego Basterra y X. Keller, arquitectos y escultor, de Bilbao; Eugenio Carbonell, escultor de Valencia; Miguel Castellanos, escultor de Barcelona; Pedro Cendoya, arquitecto de Barcelona; José Cort, Edmundo Figueroa y X. Anaya, arquitectos y escultor, de Madrid; W. Enry Dietrich, escultor de Dusseldorf; Eberhard Encke, escultor de Berlín; F. Escudero, escultor de París; Casto Fernández Shaw y Juan Cristóbal, arquitecto y escultor, de Madrid; Luis de la Figuera y Pascual Temprano, arquitecto y escultor, de Zaragoza; Guido Florini y Pedro Lombardi, arquitectos de Roma; José Pradera y Roberto Homs, arquitectos de Barcelona; Alfonso Francken y Simón Goosens, arquitecto y escultor de Amberes; Wilhem Friz, arquitecto de Alemania; Fernando García Mercadal, arquitecto de Madrid; Felipe Grande Buillo y Santiago Arralla, escultor y arquitecto, de Bilbao; Pedro Guimón, arquitecto de Bilbao; Pedro Herault, arquitecto de Bilbao; Felipe Herebero, arquitecto de Madrid; J. Hiriart, G. Tribout y G. H. J. Beau, arquitectos de París; Clemens Helzmeister, arquitecto de Austria; Moisés Huertas y Manuel Galíndez, escultor y arquitecto, de Bilbao; P. Izpizua, Joseph Soufre y Jules Dechin, arquitectos de París; A. Lamber y Louis Hasere, arquitectos de Bruselas; P. Muguruza y L. Coullaut, arquitecto y escultor, de Madrid; Tomas Myrtek, arquitecto de Breslau; Ramón Núñez Fernández, arquitecto de Valladolid; Luciano y Luis Osle, arquitectos de Barcelona; Emilio Otadoy, arquitecto de Bilbao; Heiner Pauly, escultor de Dusseldorf; Octavio Rotsaert, escultor de París; Rafael Rubio Rosell, escultor de Valencia; Friz Sackermann, arquitecto de Hohenlimburg; Luis Sala,

10. “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 1-V-1923. Pág. 1. Y “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 4-V-1923. Pág. 1.

José María Ledesma y Carlos Mingo, arquitectos y escultor, de Madrid; Escuelas Profesionales Salesianas de Barcelona, Sarriá; Augusto Sanz Marcos y M. Galán, arquitecto y escultor, de Madrid; Estanislao Segurola, arquitecto de Bilbao; José Siro Bofarull y Enrique Monjo Garriga, arquitecto y escultor, de Barcelona; Miguel Six, escultor de Viena; Ignacio María Smith, arquitecto de Bilbao; Santos Temezter, escultor de Budapest; Quintero Torre, escultor de Bilbao; Isidro Uribesalgo, escultor de San Sebastián; Urrutia y Madariaga, escultores de Bilbao; Vetter, arquitecto de Lucerna; Heirich Wadere, escultor de Munich; Paul Wymand, escultor de Berlín; Hans Wissel, escultor de Magdeburgo; y Wily Zimmerbeutel, arquitecto de Alemania¹¹.

Ante el número y la calidad de los trabajos presentados, las deliberaciones del jurado se prolongaron por espacio de dos semanas, y ni aun así el fallo emitido pudo ajustarse, en cuanto al número y la cuantía de los premios, a las bases del concurso. No obstante, se llegó a él por unanimidad y el 14 de mayo de 1923 se hizo público el dictamen con la lista de los galardonados, inaugurándose esa misma tarde la exposición pública de los trabajos participantes. Se ordenaron las recompensas en tres series, considerándose iguales entre sí dentro de cada una de ellas. Obtuvieron el primer premio, con 6.000 pesetas cada uno los anteproyectos presentados por: Juan Arnal, Manuel Arcas y Juan Asuara; Tomás Bilbao y José Capuz; Manuel Galíndez y Moises Huertas; y Pedro Muguruza y Lorenzo Coullaut Valera. Alcanzaron el segundo premio, dotado con 4.000 pesetas cada uno, los trabajos presentados por: Pedro Cendoya y Federico Mares; J. Hiriart, G. Tribout y G. H. J. Beau. Y premios de 2.000 pesetas cada uno, los proyectos presentados por: Regino Borobio y Félix Burriel; Casto Fernández Shaw y Juan Cristóbal; Pedro Guimon; Luis Sala, José María Ledesma y Carlos Mingo; y Estanislao Segurola¹².

La siguiente fase del concurso la resolvería, según las bases, una comisión ejecutiva expresamente formada, que habría de dictaminar, antes del 15 de junio de 1923, cual de los cuatro proyectos ganadores del primer premio se ejecutaría. Efectivamente así lo hizo, concediendo la realización del monumento al Sagrado Corazón de Bilbao al trabajo presentado por Pedro Muguruza y Lorenzo Coullaut Valera. De todas formas, de su labor no hubo trascendencia pública y de su fallo no se supo nada en medios periodísticos. Tan sólo el 28 de septiembre de 1923 apareció en la prensa una fotografía del proyecto a erigir, sin que se nombrase en lo más mínimo a sus autores¹³.

11. "El monumento al Sagrado Corazón". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 13-V-1923; pp. 1 y 2.

12. "El monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 15-V-1923. Pág. 1.

13. "El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 28-IX-1923. Pág. 1.



Modelo de la estatua del Sagrado Corazón de Jesús, junto a su autor, el escultor Lorenzo Coullaut Valera.

Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932) era uno de los escultores españoles más importantes del reinado de Alfonso XIII. Nacido en Marchena (Sevilla), se formó con Antonio Susillo y Agustín Querol. Sus éxitos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en muchos de los concursos monumentales a los que se presentó le permitieron jalonar una brillante carrera artística en la que su talento le permitió enfrentar todos los géneros, desde el retrato al relieve, pasando por la imaginería y la escultura funeraria. No obstante, su especialidad serían los monumentos públicos, de los que llegaría a levantar una treintena entre España e Iberoamérica, destacando los madrileños a los *Saineteros*, *Campoamor*, *Echegaray*, *Juan Valera*, *Cervantes* y *Hermanos Álvarez Quintero*; los sevillanos a *Bécquer*, la *Inmaculada Concepción* y *Colón*; los gallegos a *Curros Enríquez* y *Emilia Pardo Bazán*; y los de *Pereda*, en Santander, *Sagrado Corazón de Jesús*, en Bilbao, y *Navarro Villaoslada*, en Pamplona. Su estilo se mantuvo siempre dentro del realismo aprendido de sus maestros, aunque procuró actualizarlo, primero con la sugestión del *art nouveau* y después, ya en su madurez, liberándolo de adhe-

rencias pictoricistas para hacerlo más sobrio, sincero y hermoso, lo que le acercaba a planteamientos parecidos a los del realismo castellano y el clasicismo mediterraneista, las tendencias sobre las que pivotaba la renovación plástica hispana de la tercera década del siglo XX¹⁴.

Pedro Muguruza Otaño (1893-1956) era por aquellos años un joven arquitecto que había obtenido su título en 1916 y que buscó completar su formación artística, era un excepcional dibujante, en el taller de Coullaut Valera, lo que le llevaría, desde 1917, a convertirse en su asiduo colaborador. No obstante, su carrera arquitectónica, en la España de su época, sería muy brillante. Dentro de un eclecticismo renovado y escenográfico, en el que se multiplicaban las influencias de la vanguardia arquitectónica, llevó a cabo obras como la *estación de Francia*, en Barcelona, el *Palacio de la Prensa* y la *reforma del Museo del Prado*, en Madrid, a las que acompañaron en Florida y California numerosos palacetes del conocido como “estilo californiano”, y en Nueva York un rascacielos de marcado racionalismo. Años después, con posterioridad a la Guerra Civil, ocuparía la Dirección General de Arquitectura, centrando su labor en la construcción del *Valle de los Caídos*, donde realizaría la *basílica* y el *convento de los benedictinos*¹⁵.

Según las bases del concurso, y en cumplimiento del acuerdo municipal del 20 de octubre de 1922, el 16 de octubre de 1923, el presidente de la junta del Apostolado de la Oración, don José R. Moranot, hizo entrega a la Alcaldía bilbaína del proyecto elegido para que ésta diese su preceptiva aprobación¹⁶.

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

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

16. “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 28-X-1923. Y “Insistiendo sobre el monumento al Sagrado Corazón de Jesús”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 16-XI-1923. Pág. 1.

El proyecto, elogiado por cuantos lo vieron, tuvo excelente acogida en el Ayuntamiento, del que se esperaba una rápida y favorable resolución, puesto que se habían producido importantes cambios en el mismo a raíz de la instauración del Directorio del General Primo de Rivera. Así, de inmediato pasó a informe de la Comisión de Fomento, en la que figuraban los arquitectos municipales Srs. Odrizola, Bastida y Arancibia, los cuales ya habían estado presentes en el jurado calificador del concurso monumental¹⁷.

Como no podía ser menos, éste tuvo un carácter favorable, sin ningún voto en contra¹⁸, y fue presentado para su aprobación en la sesión municipal del 9 de noviembre de 1923, según acuerdo tomado el 20 de octubre de 1922. Presidida por el alcalde, Sr. Somonte, cuando llegó el momento de tratar el asunto, abandonó la presidencia y pasó a un escaño, alegando su obligación de impugnar el informe no porque estuviera en contra del mismo, sino porque deseaba dar otra dirección, más acertada desde su punto de vista, a todo el tema monumental. Él entendía que la misión del Ayuntamiento debía ser la de directriz de cuantos fondos pasasen por él, y que podía y debía aconsejar su mejor destino. Por ello proponía al Cabildo que se dirigiese a los representantes de los donantes para pedirles que destinaran los fondos del monumento a la construcción de un asilo bajo la advocación del Sagrado Corazón, y que se solicitase el beneplácito del obispo. Argumentaba que su idea no era menos cristiana que la del monumento y sí más práctica, por lo que pedía a la Comisión de Fomento que rehiciera el informe y al Consistorio que aprobara su propuesta. Le respondió el Sr. Artiach, diciéndole que en principio estaba de acuerdo, pero había que contar con que Ayuntamientos anteriores ya habían concedido los terrenos, y que los concejales no podían desvirtuar la voluntad de los donantes. Los Srs. Gondara y Astorga intervinieron para defender el informe, y el Sr. Sampedro se sumó a la iniciativa del alcalde. Pasada a votación, ésta fue aprobada por 22 votos a favor y 9 en contra¹⁹.

Es necesario señalar que lo acordado exactamente, según constaba en la correspondiente acta, aprobada en la sesión municipal del 16 de noviembre de 1923, fue que “dejando en suspenso la aprobación del informe se acordara exponer a la comisión o junta directiva del Apostolado de la Oración, que el Ayuntamiento vería con agrado que el importe que se destinara a la construcción del monumento lo dedicaran a un asilo nocturno y otra institución de caridad bajo la advocación del Sagrado Corazón de Jesús”²⁰. No obstante, ciertas manipulaciones periodísticas, nacidas en *El Liberal* de Bilbao, y a las que no era ajena el alcalde Sr. Somonte, que a pesar de su vinculación al Directorio procedía de un pensamiento político

17. “La sesión municipal”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 10-XI-1923. Pág. 2.

18. “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 14-XI-1923. Pág. 1.

19. “La sesión municipal”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 10-XI-1923. Pág. 2.

20. “Ayer en el Ayuntamiento”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 17-XI-1923. Pág. 2.

liberal, intentaron presentar el asunto como una negativa municipal a la erección del monumento.

Inmediatamente una comisión de la junta directiva del Apostolado de la Oración visitó, el día 12 de noviembre, al alcalde para manifestarle que, según las referencias periodísticas que ellos tenían acerca de lo ocurrido en la sesión municipal del día 9 de noviembre, ellos no podían, ni legal ni moralmente, destinar los fondos recaudados para el monumento a un fin distinto, aunque no se oponían a la idea del asilo, para cuya construcción ellos ofrecían su cooperación material y su colaboración²¹.

Otro punto que quedó sobre la mesa en la sesión municipal del 9 de noviembre fue la demanda realizada por el alcalde sobre la necesidad de conocer la opinión que el nuevo obispo de Vitoria tenía con respecto a la erección del monumento. De hacérsela saber a la opinión pública y al Cabildo se encargó el diario *La Gaceta del Norte* que en un artículo publicado el 14 de noviembre de 1923, donde se recordaban las palabras pronunciadas por monseñor don Zacarías Martínez en la salutación que dirigió desde la basílica compostelana, el 3 de agosto de 1923, al pueblo de Bilbao: "...me infunde valor y me consuela saber que en este gran pueblo de Bilbao se va a levantar una estatua gigante al sacratísimo Corazón de Jesús..."²².

Paralelamente, la junta ejecutiva del monumento visitó a los señores concejales para manifestarles el dislate que suponía aquella maniobra y para pedirles que aprobaran el proyecto monumental. De otra parte, presentaron un escrito ante el Cabildo, exponiéndole que la erección del monumento estaba ya aprobada, lo mismo que la cesión de los terrenos en la plaza de Bélgica, y que el único paso administrativo que le quedaba por dar al Consistorio era la aprobación artística del proyecto²³.

Ante este estado de cosas, y con la aquiescencia del alcalde Sr. Somontes, por aquellas fechas ausente de Bilbao, el alcalde suplente, Sr. Artiach presentó a la sesión municipal del 21 de diciembre de 1923 el informe favorable de la Comisión de Fomento, acerca del proyecto del monumento al Sagrado Corazón de Jesús, para su aprobación en cumplimiento del acuerdo municipal del 20 de octubre de 1922. De entrada, el concejal Sr. Sabater planteó una cuestión previa, destinada a paralizar una vez más el tema, solicitando que el asunto quedase sobre la mesa ya que el alcalde, que había intentando dar otra dirección al tema con su propuesta del asilo, no estaba presente. Tras una discusión Artiach manifestó que había traído el tema con el pleno conocimiento del alcalde, pues si no hubiera sido una descortesía.

21. "El monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 13-XI-1923. Pág. 1.

22. "El monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 14-XI-1923. Pág. 1.

23. "Sesión de ayer del Ayuntamiento". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 29-XII-1923. Pág. 2.

Votada la petición, fue rechazada por 17 contra 8. Inmediatamente, se pasó a la deliberación del informe de la Comisión de Fomento y después de dos horas de debate se aprobó por 20 votos a favor y 1 en contra²⁴. En la sesión municipal posterior, la del 28 de diciembre de 1923, se aprobó el acta sin votos en contra, aunque el alcalde Sr. Somontes intentó dejar en mal lugar a su suplente el Sr. Artiach, acusándole de complicidad con la junta ejecutiva del monumento y de haber intentado violentarle aprovechando su ausencia de Bilbao. Artiach le contestó que le había informado de todo, que lo que había hecho era resolverle el asunto y que aun estando en la ciudad ese día no fue a la sesión porque no quiso²⁵.

Inmediatamente, el secretario municipal comunicó a la junta directiva del Apostolado de la Oración la aprobación del proyecto del monumento al Sagrado Corazón, del que eran autores Pedro Muguruza y Lorenzo Coullaut Valera, y que había sido realizada en la sesión pública ordinaria celebrada en segunda convocatoria el día 21 de diciembre de 1923²⁶, con lo que la maquinaria monumental se puso en marcha. Tras resolver las pertinentes cuestiones contractuales con los artistas y las empresas constructoras, el 29 de junio de 1924, festividad de San Pedro, se colocó la primera piedra del monumento.

La ceremonia celebró en el marco de unas grandes solemnidades, a las que por cierto se negó a asistir la Comisión Permanente del Ayuntamiento bilbaíno²⁷.

En la mañana del día 29 Bilbao amaneció engalanada, los balcones cubiertos con colgaduras y los barcos del puerto adornados con banderas. La asistencia de público fue multitudinaria, llegando a congregarse en torno a la plaza de Bélgica unas 15.000 personas. En su centro se situaron tres tribunas: una para el altar, desde el que se celebraría una misa, y dos para las autoridades. Entre éstas habría que destacar la presencia del general gobernador, don Julio Echagüe, en representación del presidente del Directorio, el presidente de la Diputación provincial, don Esteban Bilbao, concejales del Cabildo bilbaíno, el comandante de Marina, el delegado de Hacienda, el presidente de la Audiencia, representaciones de los Ayuntamientos de Vizcaya, el prelado de la Diócesis, don Zacarías Martínez, todos los párrocos de la villa y las directivas, comisiones y representaciones del Apostolado de la Oración. A las diez y media comenzó el acto con la celebración de una misa. Una vez terminada, se procedió a depositar una caja metálica, conteniendo un ejemplar de los principales

24. "Después del acto de nuestro Ayuntamiento". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 22-XII-1923. Pág. 1.

25. "La sesión de ayer del Ayuntamiento". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 29-XII-1923. Pág. 2.

26. "El Ayuntamiento y el monumento". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 8-I-1924. Pág. 1.

27. "Monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 27-VI-1924. Pág. 1.

diarios bilbaínos, dos medallas de plata, una de la Virgen de Begoña y otra del Sagrado Corazón, y un pergamino, firmado por las autoridades, con el siguiente texto: “Padre del humano linaje y Rey de/ las naciones:/ El Apostolado de la Oración/ Dirigido por los P.P. de la Compañía/ de Jesús/ de la Casa Profesa de Bilbao,/ Por suscripción popular,/ Erige este Monumento/ Como homenaje social de Vizcaya/ Para que sea fuente de vida, faro/ de luz, centro de orden y paz,/ Bendijo y colocó la primera piedra/ El Excmo. y Reverendísimo señor/ Obispo/ Doctor Fr. Zacarías Martínez/ O.S.A./ El día de la festividad de San Pedro,/ Domingo 29 de Junio del año de la/ Encarnación de 1924./ ¡Gloria a Ti, dulcísimo Corazón de/ Jesús,/ Y bendice hasta el término/ Esta obra felizmente comenzada/ por tu gloria!” (sic.). A continuación se bendijo y colocó la primera piedra, comenzando después el turno de los discursos. Los inició el P. Ortiz, director del Apostolado de la Oración bilbaíno. Tras él tomó la palabra el director general del Apostolado, el P. Parra, y después lo hicieron el presidente de la Diputación, don Esteban Bilbao, y el prelado diocesano, don Zacarías Martínez, quien después de la lectura de un telegrama enviado por el Sumo Pontífice, bendijo al pueblo y dio por terminado el acontecimiento²⁸.

No obstante, y a pesar de la buena voluntad los trabajos se desarrollaron con cierta lentitud, prolongándose hasta 1927.

De la construcción del pedestal se encargó el contratista don Eustasio Legorburu y de la dirección de los trabajos, ante la dificultad que Muguza tenía para desplazarse a Bilbao, el arquitecto local don José Murga Acebal. La piedra para su construcción la suministró don José Bilbao, empleándose en el conjunto 407.667 metros cúbicos de piedra y mármol, y 481.449 metros cúbicos de hormigón²⁹. La base del pedestal estuvo concluida en junio de 1926³⁰ y se colocó la bandera en la cúspide del fuste el 18 de septiembre de 1926³¹.

Con respecto a la estatua, para su fundición, que se realizó en las factorías bilbaínas de Euskalduna, aportaron bronce los Altos Hornos de Bilbao, tonelada y media, Eduardo K.L. Earle, media tonelada y don Dionisio Rementería, 11 kilogramos³². Dirigió los trabajos don Ángel Calahorra, estando ter-

28. EGUÍA, Julián de. S. J. “Bilbao. El monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Colocación de la primera piedra”. En: *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*. T. 69, número 465, septiembre de 1924; pp. 854-57.

29. “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en la Plaza de Bélgica”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 19-IX-1926. Pág.1.

30. “El monumento al sagrado Corazón de Jesús de Bilbao”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 24-IV-1926. Pág. 1.

31. “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en la Plaza de Bélgica”. En: *La Gaceta del Norte*. 19-IX-1926. Pág. 1.

32. “Bronce para la estatua del Sagrado Corazón”. En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 12-VIII-1926. Pág. 1.

minados a finales de noviembre de 1926. La estatua quedó situada en su lugar a principios del mes siguiente³³.

Completaban el apartado escultórico del monumento cuatro relieves de bronce dorado ubicados en el basamento del pedestal. Fueron fundidos en los talleres bilbaínos de Navarro Hermanos, que los tuvieron acabados a finales de mayo de 1927³⁴.

Durante el mes de junio de 1927 se procedió a darle los últimos retoques al conjunto, que se inauguraría el 26 de ese mismo mes³⁵, y a iluminarlo con potentes reflectores instalados por la A. E. G.³⁶.

En la mañana del domingo 26 de junio de 1927, Bilbao amaneció engalanada para el acontecimiento, mostrando sus balcones colgaduras, gallardetes e inscripciones.

A primera hora de la mañana, monseñor Tedeschini, el nuncio de su Santidad en España, expresamente llegado para los actos, celebró misa en la parroquia de San Vicente Mártir de Abando, para después dirigirse a la Gran Vía donde se estaba formando un ingente cortejo que marcharía ceremonialmente hacia el monumento. Para formar parte de él, desde la diez de la mañana se fueron situando en la amplia avenida las representaciones que marcharían en la solemne comitiva. Figuraban en ella los comisionados de las ordenes, congregaciones, asociaciones y cofradías religiosas residentes en la provincia, los cabildos de todas las parroquias de Bilbao, los obispos de Lérida, Gerona, Tortosa, Calahorra, Santander y Pamplona; los Ayuntamientos de la provincia, formados en corporación; y la Diputación foral, precedida de maceros, clarines y atabaleros, además de unas 30.000 personas que se sumaron al desfile.

Una vez llegados a la plaza de Bélgica, donde se habían levantado varias tribunas y un altar, comenzaron los actos presididos por el representante de S. M., el capitán general de la Región Militar de Burgos, Sr. López Pozas, el nuncio de su Santidad, monseñor Tedeschini, el gobernador, general Echagüe, representante del Gobierno, el comandante de Marina, los obispos citados, el presidente de la Diputación y diputados, el alcalde y concejales, y demás autoridades.

33. "Ayer fue terminada la obra en bronce del Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Tarde*. Bilbao, 26-XI-1926. Pág. 1.

34. "Los altos relieves del monumento". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 29-VI-1927. Pág. 1.

35. "El monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 3-IV-1927. Pág. 1.

36. "La inauguración del monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 26-VI-1927; pp. 1 y 2.

A las once en punto, monseñor Tedeschini bendijo el monumento, que quedó así inaugurado, y a continuación se celebró una misa, oficiada por el prelado de la diócesis, don Zacarías Martínez.

Después llegó el turno de los discursos, pronunciados por el obispo de Vitoria, don Zacarías Martínez, el presidente de la Diputación, don Esteban Bilbao, el comandante de Marina, Sr. López Barril, y el nuncio de su Santidad, monseñor Tedeschini, quien bendijo a los asistentes.

Por último, cerró el acto la consagración de Vizcaya al Sagrado Corazón de Jesús, leída por don Esteban Bilbao³⁷.

DESCRIPCIÓN

El monumento se levanta en la plaza de Bélgica, al final de la Gran Vía bilbaína, en su confluencia con la avenida de Alfonso XIII, y está orientado hacia el centro de la ciudad. Se compone de un alto pedestal, adornado con relieves, y una estatua del Sagrado Corazón.

El pedestal, por su parte, lo conforman un plinto y un alto fuste, ambos de planta octogonal, donde los recuerdos del gótico son claves para la interpretación de muchos de sus elementos arquitectónicos.

Comenzando por el plinto, este queda constituido, de abajo a arriba, por: un zócalo; un filete; un acuerdo rehundido, un toro remetido, que bajo los relieves del neto deja espacio para una cartela rectangular y de perfil mixtilíneo; otro filete, que bajo cada uno de los relieves se adorna con cuatro escudos; y un acuerdo rehundido.

En cuanto al fuste, continúa el ritmo ascendente iniciado en el plinto con la disminución en su área de los diferentes elementos que en él se superponen. De planta octogonal, lo componen una abigarrada base, un pilar y, sobre éste, un pequeño templete que actúa como soporte de la estatua.

La base octogonal se resuelve mediante la superposición de dos altas gradas, cuyas tabicas decoran filetes verticales. En sus esquinas, tangentes a la grada inferior, se levantan ocho estribos de sabor gótico, en cuyas tres caras vistas se disponen vacíos escudos, apoyados en tacos, dispuestos bajo simplificadas coronas y cobijados por un apuntado arco conopial, que a su vez es rematado por geometrizado florón. Los ángulos de estos estribos se adornan con baquetones asentados sobre basas y terminados en un abalaustrado adorno, mientras que sus cúspides se rematan con un truncado y achaflanado pináculo.

37. "La inauguración del monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 25-VI-1927. Pág. 1. Y "Vascongadas. Inauguración del monumento al Sagrado Corazón de Jesús". En: *ABC*. Madrid, 27-VI-1927. Pág. 26.

Alternativamente, sobre cuatro de las caras de este octógono, entre los señalados estribos, se abren unos apaisados y mixtilíneos encuadramientos destinados a albergar los bronceos relieves. Coronan la parte superior de estos encuadramientos unos arcos conopiales, con los trasdoses de sus claves ornamentados por florones.

Por encima de esta base, un juego de molduras de plinto actúa de transición al pilar, que como aquella se compone de un núcleo octogonal adornado en sus esquinas por adosados estribos. Las caras del octógono se muestran cajeadas y se rematan con aguzados arcos conopiales, coronados por florones. Los pináculos, por su parte, concluyen en pirámides sobre cuyas cúspides se disponen bolas.

Sobre el pilar se levanta un pequeño templete de planta octogonal, compuesto por una base, un cuerpo y un remate. La base se hunde entre lo que parece ser una prolongación de los pináculos del pilar, mostrando en la parte más alta de sus caras una especie de ventanucos cuadrangulares, preludio de los vanos que encontraremos por encima. El cuerpo del templete

trata sus caras en forma de alargados ventanales coronados por arcos de medio punto con las claves sobrealzadas y decoradas con florones. Y el remate adopta una disposición entre cupuliforme y cilíndrica para mejor apoyo de la estatua.



Vista general del monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao.

Es necesario indicar que este basamento encierra en su interior una escalera que permite el acceso al mirador situado en su parte más alta, en los ventanales del cuerpo del templete.

En cuanto a la figura del Sagrado Corazón de Jesús, se nos presenta serena y majestuosa, dirigiendo su mirada a quienes pasan bajo ella. Vestida con túnica y manto, descubre con la mano izquierda su resplandeciente corazón, mientras que con la derecha procede a bendecir a quienes levantan sus ojos para contemplarla.

Por lo que respecta a los relieves, como ya dijimos, se colocan alternativamente sobre cuatro de

las ocho caras de la base del pilar. De los cuatro que fueron proyectados, y por razones que hasta la fecha no hemos logrado averiguar, sólo aparecen tres, quedando el hueco del dedicado al tema de la Crucifixión.

Como ya se indicó al hablar de sus encuadramientos arquitectónicos, son de forma rectangular, presentándose apaisados, y con el lado superior resuelto en forma de un arco mixtilíneo.

El primero de ellos es el que se dedica a la Última Cena. Su situación en la base del fuste es la central, ocupando la cara principal del mismo, la que enfila hacia la Gran Vía, hacia el centro de la ciudad. En él se nos presenta el momento en que Jesús anuncia la traición de uno de sus discípulos. Vemos a Cristo presidiendo la mesa en torno a la que se sitúan los Apóstoles, formando diferentes grupos. A la derecha, sentados en una banqueta, cuatro; a la izquierda, también sentados sobre otra banqueta, cinco; sentado a la derecha de Jesús, San Juan; y en el fondo, de pie, hacia la derecha, otros dos. Encima de la mesa, cubierta con un mantel, se disponen el Santo Grial, una gran bandeja y una jarra; y delante de ella, sobre el suelo, un aguamanil con su correspondiente jofaina.

El segundo de ellos es el dedicado a la Virgen María, se ubica hacia la izquierda del anterior, tras dejar una de las caras del octógono vacía. En él se nos ofrecen tres escenas sobre el mismo plano narrativo. En el centro, y a mayor escala, se sitúa el tema de la Inmaculada Concepción, con la Virgen, erguida, manteniendo sus manos unidas en actitud de oración y elevándose sobre una luna con los cuernos hacia arriba. Viste túnica y manto, y su cabeza luce descubierta, con el cabello suelto. A su derecha, a escala algo menor, se nos presenta la escena de la expulsión del Paraíso de Adán y Eva. Así, un alado ángel, con la espada flamígera en su mano, ordena a nuestros Primeros Padres que salgan del Edén, mandato que ellos obedecen alejándose hacia el fondo, abandonando en primer término al árbol del Bien y del Mal, en torno al que se enrosca la diabólica sierpe. Al otro lado, a la izquierda de la figura central y a una escala también menor, se nos muestra el momento de la Anunciación. El arcángel San Gabriel le anuncia a María la Buena Nueva, que ella recibe arrodillada ante un atril sobre el que estaba leyendo las Sagradas Escrituras.

El tercero de los relieves se dispone hacia la derecha del dedicado a la Sagrada Cena, tras dejar vacío uno de los lados del octógono que conforma la base del pilar. Desarrolla el tema del Camino del Calvario, presentándonos a la figura de Cristo con la cruz a cuestas. Tras él, Simón de Cirene le ayuda en el terrible esfuerzo, y ante él, esperando su paso, le contemplan apenas las tres Marías, una de las cuales, la más alejada, se arrodilla conmovida ante el Sagrado Sacrificio que contempla.

El cuarto de los relieves estaba destinado a ocupar la cara posterior de la base del pilar, la diametralmente opuesta al relieve de la Última Cena. Su tema era el de la Crucifixión. En su centro, y algo en segundo término se situaba Cristo muerto en la cruz. A sus pies, hacia la derecha, la Virgen

María, derrumbada por el inmenso dolor, sostenida por María Magdalena y María Cleofás. Tras ellas, avanzando hacia la derecha, Longinos, que a caballo, portando lanza y escudo, se tapaba la cara transido por el dolor y el arrepentimiento, y uno de sus legionarios. Hacia el otro lado de la cruz se disponía en pie San Juan, pensativo y entristecido, con los brazos cruzados en aspa sobre el pecho y la cabeza semicubierta por el manto. A su espalda, uno de los espectadores del martirio, se arrodillaba al comprender que quien acababa de morir era el Hijo de Dios.

En cuanto a las dimensiones del monumento, hay que señalar que se eleva hasta una altura de 40 metros, de los cuales 7 metros corresponden a la estatua del Sagrado Corazón, y que su base ocupa una superficie circular cuyo diámetro es de 21 metros.

Por lo que se refiere a las cantidades de los materiales empleados en su construcción hay ciertas divergencias, no obstante, las que parecen más fidedignas indican que para el basamento se emplearon 132 piezas de sillaría de Motrico y 1.520 de Escobedo, Santander, en total unos 425 metros cúbicos de piedra, a los que habría que sumar otros 180 de piedra de mampostería para la cimentación, otros 70 de hormigón y 14.000 kilogramos de hierro. Así, el peso total del monumento alcanza las 2.350 toneladas³⁸. Tanto para la estatua del Sagrado Corazón, como para los relieves, se empleó bronce, aproximadamente unas 2 toneladas. No obstante, buscando una mayor nobleza del metal, al igual que un mayor lucimiento, el bronce fue sobredorado con oro de ley³⁹.

En relación con las epigrafías del monumento, hay que señalar las que se sitúan en la base de la estatua, donde en letras doradas puede leerse: "REINARE / EN / ESPAÑA". De las que tuvo el plinto del pedestal, sólo quedan las huellas, pues han sido retiradas.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Tradicionalmente, los monumentos dedicados al Sagrado Corazón de Jesús solían situarse en emplazamientos elevados, desde los que ejercían su protección moral y beatífica.

En el caso de Bilbao, tanto la carencia de estribaciones naturales que ofrecieran esa posibilidad de uso, como el emplazamiento elegido para el monumento, en uno de los extremos de su casco urbano, aconsejaron a

38. "Monumentos públicos al Sagrado Corazón de Jesús en España. Monumento de Bilbao". En: *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*. T. 72, número 532, octubre 1927. S/p.

39. "Bronce para la estatua del Sagrado Corazón". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 12-VIII-1926. Pág. 1.

Coullaut y a Muguruza la construcción de un alto pedestal que lo situara a la conveniente altura.

Para trazarlo, las coordenadas artísticas del momento, las del eclecticismo, ofrecían todas las posibilidades estilísticas de la historia de la arquitectura. Indudablemente, la elección se vio limitada por la condición religiosa y cristiana del monumento. Se hizo, pues, necesario elegir entre las que hubieran correspondido a los momentos de esplendor de la arquitectura cristiana.

Coullaut y Muguruza eligieron un neogótico modernizado al hilo de los nuevos tiempos, pero que mantenía las dosis de espiritualidad deseadas, además de subrayar la condición religiosa del conjunto. No obstante, la riqueza de su concepción arquitectónica, así como la sobreabundancia de escudos heráldicos, aunque todos ellos estén vacíos de armas, le dan un llamativo tono triunfal, bastante acorde con sus ocultas pretensiones de hacer presente a Cristo y a su Iglesia en la vida civil.

Como se señaló en la descripción, la arquitectura del monumento se compone de un basamento y un alto fuste, dividido en dos cuerpos. En planta, todos estos elementos se basan en el octógono, a excepción, quizás del zócalo, que muestra una intermediación entre éste y el círculo. La redundancia en el octógono, además de razones de armonía arquitectónica, revela el intento de dotar al conjunto de un sentido trascendente.

El octógono es la trasposición geométrica del número ocho, que dentro de la numerología cristiana es el símbolo de la regeneración. Su forma central, entre el cuadrado, orden terrestre, y el círculo, orden celestial, le da el carácter de regeneración que durante el Medievo le llevó a ser empleado en los baptisterios, donde el agua bautismal limpiaba a los individuos del Pecado Original y les permitía acceder a la vida eterna⁴⁰.

Parecidas connotaciones se le quiso dar, a través de sus monumentos e imágenes, a la devoción al Sagrado Corazón de Jesús y a la que llevaba aparejada del Cristo Rey. Para el hombre contemporáneo ella debía ser la clave con la que superar la materialidad del mundo moderno y construir en la tierra un nuevo orden espiritual, espejo del celestial.

Idéntico tono de regeneración espiritual, pero sin recurrir a la numerología, puede apreciarse en el alzado del basamento, donde su ritmo ascendente, marcado por la disminución y alargamiento de los diferentes cuerpos superpuestos, conduce al espectador desde la inmediatez terrenal del pedestal a la sobrenatural figura del Sagrado Corazón, recortándose sobre los cielos.

Con similar sentido se dispone sobre el pedestal la escultura del monumento. Toda ella hace referencia a la misión de Cristo en la tierra y pone de manifiesto el sentido de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús.

40. CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Op. Cit. Pág. 338.

Como será usual en la iconografía de sus monumentos religiosos, Coullaut dispone un cuerpo de tierra y un cuerpo de gloria, según los esquemas de la pintura tardonanierista y barroca, especialmente.

A partir de esta idea, el pedestal del monumento será el soporte formal de las imágenes escultóricas que trazaran el plano terrenal y el celestial. El primero, por su inmediatez y materialidad, se situará en el basamento del mismo, y el segundo, por su tono portentoso y sobrenatural, en su cúspide.

Ciertamente, la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, y la iconografía de ella derivada, pocas opciones parecían ofrecer para esta distinción de planos.

A través de ella se veneraba el inmenso amor de Cristo, quien llegó hasta la muerte por la humanidad. Aunque sus orígenes se remontaban a la Edad Media, no será hasta el siglo XVII, con María de Alacocque, cuando alcance su plena definición.

Esta monja, profesa en el convento borgoñón de Paray-le-Monial, comenzó a tener, desde el año 1673, unas visiones en las que se le aparecía Cristo. La primera y más importante de ellas tuvo lugar en el momento de la ostentación del Santísimo Sacramento sobre el altar. Contaba que se le apareció Jesús con las cinco llagas brillantes como cinco soles; su pecho, abierto, dejaba al descubierto el corazón, que era la viva fuente de las llamas; se dolía de la ingratitud de los hombres que despreciaban su amor; y le pedía que tomase la iniciativa de un culto de reparación⁴¹.

El culto se puso en marcha, de tal manera que la nueva devoción fue consagrada oficialmente en el año 1685, y aprobada por el Papa Clemente XIII en el año 1765⁴².

El desarrollo que a lo largo de aquellos años y posteriores, prácticamente hasta nuestros días, tuvo esta devoción determinó la necesidad de imágenes que sirvieran de soporte para su culto. El punto de partida para ellas fueron las visiones de la monja Margarita, es decir, una aparición sobrenatural. La primera representación iconográfica del Sagrado Corazón de Jesús, en su versión antropomorfa, fue el citado cuadro que pintó Pompeo Batoni, en el año 1780, para la reina María I de Portugal. De todas formas, la que más trascendencia tuvo, puesto que está al origen de las muchas estatuas que del Sagrado Corazón se hicieron a lo largo del siglo XIX, fue la labrada por Danois Thorwaldsen con destino a la iglesia de Nuestra Señora en Copenhague⁴³. En todas ellas Cristo aparecía vestido con túnica y manto, con el pecho más o menos abierto para mostrar su flamígero corazón, y con las llagas de pies y manos claramente marcadas.

41. REAU, L. *Iconographie de l' Art Chretien*. Op. Cit. T. II. V. II, pp. 47-49.

42. Ídem.

43. Ídem.

Así pues, con pocos, casi nulos, antecedentes iconográficos contaba Coullaut para poder trazar un monumento al Sagrado Corazón de Jesús donde se presentaran más elementos escultóricos que la figura de Cristo coronando el conjunto.

No obstante, para conseguirlo el escultor se va a la fuente, a las visiones de María de Alacocque, donde se señalaba al dolor de Cristo por la ingratitud de la humanidad como uno de los rasgos fundamentales de esta devoción, y con un concepto docente, muy decimonónico, coloca en el plano de tierra lo que Jesús hizo por la salvación eterna de los hombres y en el celestial su figura, que con actitud entristecida reclama algo del amor que Él dio.

Así pues, en el plano de tierra, en los relieves que decoran el pedestal, se sitúan los principales hechos que fundamentaban el compromiso de Cristo con la redención de la humanidad: su encarnación en la Mujer Perfecta, María; la institución de la Eucaristía, en la Última Cena; su martirio, en el Camino del Calvario; y su muerte, en la Crucifixión. Todos y cada uno de ellos buscan poner de manifiesto la importancia de lo que hizo Jesús y los sufrimientos que pasó para redimir a los hombres, a fin de que estos no lo olviden y sepan valorarlo.

Al respecto llama la atención el número de relieves que el escultor situó en el pedestal. Dado que le ofrecía ocho caras, pudo elegir entre uno y ocho, y eligió cuatro. En esta elección, de nuevo actuaron consideraciones numéricas. El cuatro simboliza a la tierra, a la espacialidad terrestre, a lo material y a las realizaciones tangibles. Por tanto era el número adecuado para trazar aquella aproximación a los principales acontecimientos de la obra de Cristo en la tierra⁴⁴.

En el plano celeste, es decir, en la cúspide del pedestal, colocó la imagen del Sagrado Corazón, que siguiendo la visión de María de Alacocque, solicita de la humanidad, a la que tanto ama, un poco de atención.

Aproximándonos al tratamiento iconográfico de cada uno de estos temas, comencemos por los que se desarrollan en el plano terrestre del monumento, es decir, en los relieves. De los cuatro proyectados, sólo pueden contemplarse tres, los dedicados a la Virgen María, a la Última Cena y al Camino del Calvario. De todas formas, la falta del destinado a la Crucifixión en nada altera la iconografía general del conjunto, por cuanto viene a insistir en el mismo aspecto señalado por el del Camino del Calvario, es decir los sufrimientos que pasó Cristo para sancionar su pacto salvífico con la humanidad. Ello nos lleva a pensar que quizá el monumento fuera inaugurado sin su colocación, a pesar de que las noticias periodísticas contemporáneas no señalen su falta.

44. CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Op. Cit. Pág. 330.

Comenzando por el relieve destinado a la Virgen, en él se mezclan tres temas iconográficos: la Expulsión del Paraíso Terrenal, la Inmaculada Concepción y la Anunciación. A través de ellos se destacan las especiales circunstancias de la Encarnación del Hijo de Dios. El ángel, con la espada flamígera en la mano, echando del paraíso a Adán y a Eva, recuerda como el Pecado Original condenó a los hombres a estar lejos de Dios y a la eterna condenación. La figura de la Virgen, en pie, sobre la Luna, señala el Dogma de la Inmaculada Concepción, y manifiesta el plan divino: María fue concebida sin el Pecado Original para poder ser madre de Cristo. Finalmente, el arcángel, sorprendiendo a María mientras lee en un reclinatorio el libro de Isaías, indica el portento de la Encarnación de Cristo, la Anunciación.

Coullaut desarrolla la iconografía de estos tres temas dentro de la más ortodoxa tradición del arte cristiano. Quizás cabría destacar en el dedicado a la Inmaculada Concepción, la colocación de los cuernos de la Luna, hacía arriba, y no hacía abajo, por influencia de los modelos sevillanos que le sirven de referente.



Relieve de la Sagrada Cena.

El siguiente relieve es el dedicado a la Última Cena. Este tema ofrecía una doble vertiente, la histórica, es decir, la de la última reunión de Cristo con sus discípulos, en la que anuncia la traición de uno de ellos, y la simbólica, o sea, la de la institución del sacramento de la Eucaristía. Coullaut, en el deseo de subrayar los principales acontecimientos que ponían de manifiesto el compromiso de Cristo con la salvación de la humanidad, siguió la segunda de las versiones. Para ello tomo como base una de sus

más logradas recreaciones artísticas e iconográficas, el cuadro pintado por Juan de Juanes que se conserva en el Museo del Prado. De todas formas habría que señalar como en esta pintura el maestro valenciano se deja influir por el fresco que pintó Leonardo para el refectorio de Santa María de las Gracias, que quizás sea el mejor ejemplo de la otra versión del tema. De este modo, además de en los matices compositivos y espaciales, donde mejor se aprecia la huella del maestro florentino es en la enfatización de la expresión, pues, aunque el momento carece de dramatismo, Cristo está bendiciendo el pan y el vino, los apóstoles muestran una extemporánea alteración.

Coullaut, siguiendo a Juan de Juanes, sienta a los comensales en torno a una mesa rectangular, pero serenando su expresión, y coloca a Jesús en el centro, presidiéndola, en el preciso momento de la consagración eucarística. Sin embargo, a diferencia del cuadro que le sirve de referencia, no sostiene la hostia en la mano, sino que bendice la copa de vino situada ante Él sobre la mesa. En su forma el cáliz también parte del modelo pictórico y repite la de la reliquia conservada en la catedral de Valencia, según la tradición el Santo Grial⁴⁵.



Relieve de la Virgen María.

45. REAU, L. *Iconographie de l' Art Chretien*. Op. Cit. T. II. V. II, pp. 409-426.



Modelo del relieve de la Crucifixión.

El último de los relieves es el dedicado al Camino del Calvario. Coullaut lo interpreta siguiendo con fidelidad el Evangelio de San Lucas. Cristo se muestra con la cruz a cuestas, marchando penosamente con la ayuda de Simón de Cirene, en el momento de llegar hasta un grupo de mujeres de Jerusalén que se herían y lamentaban, representado por tres figuras femeninas de doliente actitud, a las que les dijo: “Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras mismas y por vuestros hijos, porque días vendrán en que se dirá: dichosas las estériles, y los vientres que no engendraron, y los pechos que no amamantaron. Entonces dirán a los montes: Caed sobre nosotros; y a los collados: Ocultadnos, porque si esto se hace con el leño verde que se hará con el seco, ¿qué será?”⁴⁶.

No obstante, deberíamos comentar el inexistente relieve de la Crucifixión, para de este modo tener una visión general del programa iconográfico trazado por Coullaut. Su tema es el de la Crucifixión, pero no elige la tradicional expiración, cuando se produce la muerte de Cristo, sino la escena del segundo desmayo de la Virgen, de mayor vigor expresivo para una composición con múltiples personajes. La interpreta siguiendo soluciones pictóricas del siglo XV, aunque simplificándolas en anécdotas y número de figuras. La aparición, en segundo término, de un espectador arrodillado, elevando las manos al cielo, y de Longinos a caballo y lamentándose, sitúa el desvaneci-

46. *Evangelio de San Lucas*. 23, 26-32.



Relieve del Camino del Calvario.

miento de María en los momentos inmediatos al lanzazo, pero sin caer en el tópico gotizante de las salpicaduras sanguinolentas. Por su parte, la figura de San Juan cobra un gran protagonismo. Situada en primer término, de pie, al lado izquierdo de la cruz, muestra un profundo, pero viril dolor, cruzando sus manos sobre el pecho e inclinado la cabeza, que por cierto se muestra semicubierta en alusión al tono oculto de sus textos⁴⁷.

Por lo que se refiere a la figura del Sagrado Corazón de Jesús, Coullaut busca interpretarla con fidelidad a las visiones de María de Alacocque. No obstante, se trataba de una escultura cuyos comitentes, en forma del Apostolado de la Oración, eran los jesuitas, quienes ante una devoción tan querida para ellos planteaban unos especiales requerimientos iconográficos a los que el escultor ya se había sometido en anteriores trabajos.

Aunque el escultor tuvo constancia de ellos directamente, a través de charlas con miembros de la Compañía especialmente conocedores del tema, nosotros podemos saber de ellos a partir de un extenso artículo publicado por el P. Augurio Salgado, precisamente en la revista *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*, editada por el Apostolado de la Oración de Bilbao, que a fin de cuentas era la institución promotora de aquel monumento.

Comenzaba indicando que el objeto de toda imagen era el de producir inmediatamente la misma impresión que el modelo que le había servido de inspiración. En el caso del Sagrado Corazón la del amor de los amores, por lo que había de encender el amor en los sentimientos y ofrecerlo a la razón. Este era el ideal de cualquier imagen del Sagrado Corazón puesto que ese era el núcleo de esta devoción.

47. *Ibidem*. T. II. V. II, pp. 492-503.

Advertía después que, la consecución de este ideal no debía hacer temer al artista mermas en la belleza, pues conseguir la suprema belleza debía ser lo mismo que expresar el supremo amor. Para descubrir esa hermosura espiritual el artista debía ser un fervoroso creyente y para expresarla ser capaz de unir forma, idea y sentimiento. No obstante, esta síntesis había de ser expresión de la sagrada humanidad de Cristo, debiendo unir lo humano y lo divino.

Señalaba como, de las dos maneras de presentar al culto el Sagrado Corazón, la simbólica y la antropomorfa, había triunfado la última. Sin embargo, a pesar de ofrecer un mayor campo a la inspiración del artista, también lo hacía a sus desmanes. No toda imagen de Cristo podía ser la del Sagrado Corazón, ya que esta había de adaptarse a las visiones de Margarita de Alacoque, pero tampoco podía ser la instantánea de algún momento de la vida de Cristo, sino que había de ser una síntesis gloriosa de todos, pero mostrando un dejo de la amargura producida por la ingratitud e indiferencia de los hombres.

Se lamentaba de que tan arduas dificultades hubieran llevado a los artistas a fracasar en sus recreaciones, tanto por exceso de idealización como por exceso de humanización. La causa de estos fallos estaba en el divorcio existente entre los fines del artista y los de la obra de arte, aunque en el caso de la imagen del Sagrado Corazón parecían concentrarse en la falta de meditación sobre el tema, ya que el artista no vivía el verdadero espíritu cristiano. La solución a estos errores estaba en buscar la inspiración en la palabra de Dios, manifestada a través de las Sagradas Escrituras, y en las revelaciones de Paray-le-Monial, donde Cristo pedía que su imagen fuese la del amor coronado de espinas, la del amor que atrae más que por la plenitud de su poder, belleza o gloria, por el desamparo y soledad que en torno a él se produce.

Finalizaba alentando al artista para que emprendiera la tarea y no tuviera miedo de teñir la imagen del Sagrado Corazón de dolor, aunque éste no debía ser signo de debilidad o desesperación, no debía descomponer la serenidad del rostro, había de ser tristeza humana con expresión divina⁴⁸.

A partir de estas o parecidas consideraciones, Coullaut quiso que la estatua del Sagrado Corazón de Jesús destinada a coronar el monumento plasmara el inmenso amor de Cristo y fuera capaz de encenderlo en el ánimo de los que la contemplaran. Para conseguirlo, además de seguir las visiones de la monja borgoñona, recurrirá al empleo de la belleza, puesto que la belleza es el recurso clasicista, y por tanto occidental, para poner de manifiesto la hermosura espiritual. Pero de una belleza ideal, en la que intenta unir lo humano y lo divino, la profundidad de sentimientos con la serena majestad, para una mejor expresión de la doble naturaleza de Cristo.

48. SALGADO, A. "La imagen del Sagrado Corazón". En: la revista *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*. T. 54, números 338 y 339, febrero y marzo de 1919; pp. 110-116 y 174-185.

A la vez, procura que muestre un cierto dejo de amargura, la que le producía la ingratitud de los hombres.

Así lo recrea apolíneo y heroico, pero dotado de un gesto dulce y triste. Vestido con túnica y manto, abriendo su pecho para dejar ver su flamígero corazón, el símbolo de su amor, y bendiciendo bondadosamente a cuantos levantan la cabeza para dirigirle una mirada.

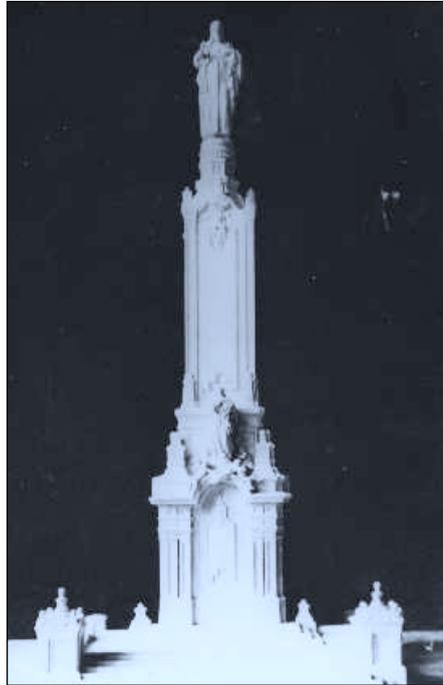
En resumen, un correcto tratamiento iconográfico que da respuesta a su misión de interconectar el mundo terrenal con el celestial y en el que la escultura recuerda a los cristianos el verdadero sentido de la Encarnación de Cristo: salvar a la humanidad por amor.

De todas formas, la inscripción que figura en el pedestal de la estatua: "Reinaré en España", junto a los numerosos escudos heráldicos, que no por permanecer sin blasones carecen de significado, pues aluden a las naciones del mundo, introducen de manera sutil la nueva devoción del Cristo Rey que vendría a sustituir a la del Sagrado Corazón de Jesús en la lucha de la Iglesia por participar en los destinos temporales de la humanidad.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Tanto el origen andaluz de Coullaut, como su afincamiento madrileño, donde la mejor arquitectura religiosa se halla trazada en estilo barroco, le llevaron a elegir y proyectar el pedestal del monumento al Sagrado Corazón bilbaíno en este estilo. No obstante, a lo largo de su construcción y por razones que nos son desconocidas el conjunto sufrió un radical cambio, en el que no sólo se varió su estilo, sino también su arquitectura y su escultura.

El primero de los proyectos monumentales, el que posiblemente se presentó a la primera fase del concurso de adjudicación, concebía el conjunto levantado sobre un graderío cuadrangular en cuyo frente, rematando las esquinas, se situaban sendos pilastrones tratados como templetes y coronados por diversos motivos entre los que destacaban unas campanas inver-



Maqueta del primer proyecto del monumento al Sagrado Corazón de Bilbao.

tidas. En el centro de esta base se erigía el monumento propiamente dicho. De planta cuadrangular, quedaba compuesto por un alto podio, reforzado en sus esquinas por templetos de ángulo, rematados por encima de las cornisas con una geometrización del motivo acampanado, ya empleado anteriormente. Por encima el cuerpo del pedestal, también de planta cuadrada, constaba de zócalo y fuste. En el frente del primero y apoyándose sobre el podio un grupo escultórico representado la Inmaculada Concepción, de claras resonancias murillescas. Sus frentes, lo mismo que los del podio, se mostraban cajeados y moldurados con ritmos mixtilíneos, mientras que las cimas de sus esquinas ofrecían pináculos barroquizantes. Finalmente, coronando el conjunto, sobre una base octogonal ricamente ornamentada, la estatua del Sagrado Corazón de Jesús. El resultado era un conjunto claramente neobarroco.

El segundo de los proyectos venía a ser una reelaboración más concienzuda del anterior. Claramente conocida su ubicación, se ofrecía rotundamente multifacial. Quedaba compuesto por un podio cuadrado, reforzado en sus esquinas por templetos de ángulo, en cuyas caras externas se situaban vacíos escudos reales. Eran coronados por motivos en forma de farol, uno más grande en el centro, y cuatro más pequeños en las esquinas. Entre estos pilares de situaban las caras del podio, ricamente decoradas con relieves inscritos en una especie de anchísima serliana. Los temas escultóricos que en ellos se ubicaban eran: en el frente, la Inmaculada entre la Expulsión del Paraíso y la Anunciación; en los costados, Cristo con la Cruz a Cuestas y la Última Cena; y en la trasera, la Crucifixión. Debajo de cada uno de estos relieves se situaba un altar, ante el que se derramaba una escalinata. Sobre este podio se erigía el cuerpo del pedestal, compuesto de doble zócalo y doble fuste, superpuestos en un ritmo decreciente de plantas, suavizado con la presencia de pináculos. El primer zócalo era de planta cuadrada y en sus esquinas presentaba prismáticos pináculos, de rica molduración. Entre ellos se situaba el segundo de los zócalos, de planta octogonal. Por encima, el primer cuerpo del fuste, también octogonal, con las caras profundamente cajeadas y con sus aristas reforzadas por unas especies de baquetones, terminados en



Maqueta del segundo proyecto del monumento al Sagrado Corazón de Bilbao.

pináculos bulbosos. Entre ellos se levantaba el segundo de sus cuerpos, también octogonal y con sus frentes tratados como vanos ciegos de medio punto, con las aristas decoradas por columnas y las claves por bolas. Finalmente, sobre una base circular, la estatua del Sagrado Corazón de Jesús, bendiciendo. Estéticamente resultaba un monumento marcadamente ecléctico, pues en él se mezclaba el barroco con una cierta sintaxis formal de origen gótico.

La diferencia entre los dos proyectos descritos podría explicarse dentro de un proceso de clarificación y elaboración de la idea monumental llevada a cabo por sus propios autores a lo largo de las diferentes fases del concurso. Sin embargo, lo que definitivamente se construyó parece obedecer a sugerencias venidas de fuera, a un intento de agradar a Bilbao y a sus fuerzas vivas, a un consenso estético que facilitara su erección ante las muchas dificultades que se estaban presentando.

De todas formas, tanto Coullaut como Muguruza supieron adaptarse a aquellas sugerencias y elaborar un conjunto unitario y armónico.

Las principales indicaciones vinieron en dos líneas: la sustitución del pedestal neobarroco por otro en un estilo más acorde con la idiosincrasia vasca, que buscaba sus raíces en el medievo, o con las modas neogóticas de la arquitectura religiosa de la época; y una cierta transformación expresiva de la figura del Sagrado Corazón, que en vez de bendecir con el brazo en alto, en una actitud aparentemente autoritaria, lo haría con más recato.

Con respecto a la arquitectura, por las razones iconográficas anteriormente comentadas no había mucho donde elegir, o un estilo medieval o el barroco. Si este último no gustaba, Muguruza y Coullaut se remitieron al medievo, y dentro de él al gótico, del que había notables ejemplos arquitectónicos en el ámbito vizcaíno y cuyas sugerencias, hasta cierto punto, estaban presentes en el proyecto rechazado.

La elección del gótico obligó a un replanteamiento total del podio del basamento, así como a remodelar algunos elementos del fuste, suprimiendo los matices barroquizantes que pudieran presentar.

Para los cambios en la estatua del Sagrado Corazón, Coullaut no hizo otra cosa que rescatar el modelo empleado en la primera versión del proyecto, donde la figura de Cristo se mostraba mucho menos altisonante.

El resultado de las tareas de readaptación del proyecto fue lo que definitivamente se levantó: un monumento de estilo ecléctico, donde el neogótico de base se ve remozado con la incorporación de sugerencias protorracionalistas de origen vienés, y en el que la escultura, a pesar de su concepto realista, acusa una cierta renovación conceptual que contribuye a actualizarla.



Proyecto a lápiz del monumento al Sagrado Corazón que definitivamente se levantaría en Bilbao.

Se trató de un monumento de gran altura y voluntad multifacial, que buscaba poder ser visto desde cualquier punto de la ciudad, especialmente en la época que se levantó, cuando los edificios no alcanzaban la altura actual y por tanto no lo ocultaban. De todas formas, en él prima una de sus caras, la frontal, marcada por la dirección en la que mira la figura. Ello hizo que el conjunto, erigido en el extremo de una ancha avenida que conducía hacia el centro urbano, se orientara hacia éste.

En el aspecto arquitectónico, su resolución técnica y formal es de una gran corrección. A la calidad de los materiales empleados se une un perfecto tratamiento, lo que dota al conjunto de una cuidada y suntuosa apariencia. Paralelamente, sus diferentes elementos se hallan magníficamente armonizados produciendo un efecto de gran equilibrio y majestuosidad.

Dentro de un concepto ecléctico, la elección del estilo gótico resultó de gran acierto, pues además de acomodarse a los gustos arquitectónicos locales se adaptaba perfectamente a la función de aquel pedestal, tanto por la espiritualidad implícita en las formas góticas, ya que era un monumento religioso, como por el verticalismo que se le exigía para poder elevar la estatua de Cristo a una altura tal que, además de ofrecerse a la fácil contemplación de los bilbaínos, les recordase lo mucho que como hombres Dios había hecho por ellos, y les hiciera sentir la tutela divina que recibirían después de la consagración de la ciudad al Sagrado Corazón.

De todas maneras, Muguruza llevó a cabo una revisión de este neogótico, intentando armonizarlo con los nuevos tiempos. Dejándose influir por el protorracionalismo que estaba naciendo en Centroeuropa, pero especialmente por el vienés, incorporó una racionalización de las formas y una geometrización de la decoración en las que el recuerdo de la *sezession* vienesa y de Adolf Loos es manifiesto. Aun así, el contexto español no era el austriaco, por lo que el vigor renovador se vio bastante mediatizado.

El resultado final fue un pedestal antigótico, pues ni era racionalista ni era neogótico, sino que buscaba compatibilizar los dos estilos, con lo que al forzarlos los negaba. La arquitectura gótica, de inspiración lignaria, era orgá-

nica y naturalista, y aunque estaba llena de sabiduría constructiva y conocimientos matemáticos, no se la podía someter a la depuración formal y a la geométrica racionalización de la arquitectura renacentista o de la funcionalista. Ello suponía forzarla, tergiversarla y negarla, por lo que el resultado no fue otro que el de la falsedad.

En su aproximación al gótico, Muguruza eligió los modelos barroquizantes de la arquitectura de los Reyes Católicos. A través de ellos dotaría al conjunto de la riqueza y suntuosidad que su condición de trono divino exigían. Sin embargo, cuando los interpretó, además de racionalizarlos olvidó el concepto biomórfico del estilo. Repite los motivos ornamentales con un concepto de prefabricación industrial, sin tener en cuenta que en el gótico podían ser similares, pero no iguales. Ello se nota de manera especial en los numerosos escudos que pululan por el podio del basamento. La ausencia de blasones, por exigencias iconográficas, los unifica, pero no justifica que su forma sea siempre la misma. Repetidos una y otra vez no consiguen otra cosa que dotar a la decoración de una monotonía que nunca se encuentra en la del estilo a la que se la quiere asimilar.

El ansiado efecto de riqueza y suntuosidad se ve así tergiversado. Parece la riqueza del día después de la celebración triunfal, pues al carecer de vida, de la vida que da la variedad, resulta triste y mortecino.

En fin, la sustitución de los referentes barrocos por los góticos no permitieron alcanzar los fines deseados. La grandiosidad del monumento sólo se hubiera conseguido plenamente, si se le pretendía mantener dentro de las medidas humanas, con el empleo de un estilo de origen clásico, como el barroco, ya que el gótico no alcanza nunca la monumentalidad, ni siquiera cuando se le intenta renovar, como en este caso.

Aunque toda la arquitectura del monumento está trazada en función de la estatua del Sagrado Corazón de Jesús que lo corona, Coullaut procura que el resto de sus elementos escultóricos se adapten al pedestal, al punto de que en ellos podríamos hablar de escultura monumental por el humilde sometimiento que de su disciplina hace el escultor ante la arquitectura.

La estatua del Sagrado Corazón se compone vertical y cerrada para constituir el remate adecuando del enhiesto pedestal. Los relieves, por su parte, no sólo se componen adaptándose al marco arquitectónico en el que se encuadran, sino que por su mismo tratamiento plástico, mayoritariamente sobre un fondo plano, parecen estar modelados sobre las caras del pedestal, renunciando a ser ventanas de un espacio ilusorio.

El resultado no es otro que el de una armónica unidad entre la escultura y la arquitectura del monumento, donde el único punto disonante quizás sea la diferencia de materiales y color existente entre ambas.

Aunque la combinación de mármoles y bronce venía siendo una práctica bastante común, sobre todo durante el siglo XIX, por cuanto a través

de ella y dentro de una concepción barroca del género se buscaba reforzar la suntuosidad y el efecto polícromo de los monumentos, sólo resultaba aceptable cuando en ellos prevalecía la escultura sobre la arquitectura, convertida en mero soporte. Sin embargo, como en este caso, cuando la arquitectura tenía entidad propia, la separación resultaba lamentable, pues resaltaba aún más la ya de por sí presente artificiosidad. Ello se multiplicó con el dorado de las piezas bronceíneas, al punto que el conjunto parecía una descomunal y descontextualizada pieza de orfebrería sagrada. Afortunadamente, el tiempo se ha encargado de arrastrar el áureo chapado y de ensuciar la albea piedra, de tal manera que ennegrecido y avejentado, no sólo se conjuntan sus partes sino que logra una mejor relación con el marco donde se levanta, además de lucir con mayor solemnidad.

Comenzando nuestra aproximación a la escultura del monumento por la figura del Sagrado Corazón de Jesús, hay que señalar como, siguiendo la costumbre de toda su estatutaria religiosa, somete los diferentes recursos plásticos en ella presentes a la expresión.

Esta venía marcada por la iconografía tradicional de este tema, aunque el especial interés que la Compañía de Jesús venía mostrando en torno a él, había supuesto una más exacta definición de su tratamiento en aras a una más clara manifestación de toda su carga conceptual. Tal y como se señalaba en el referido artículo del P. Augurio Salgado, había de poner de manifiesto la doble naturaleza, humana y divina de Cristo, así como su inmenso amor, sin que faltara una cierta dosis de tristeza. Y para conseguirlo habría de emplear una belleza idealizada y una sentimentalidad tremendamente humana.

Siguiendo el ritmo que marcaba la traza general del monumento, Coullaut compone la estatua de Cristo vertical y cerrada de líneas, con las dos manos cerca del torso, una señalando al corazón y la otra bendiciendo, y con la cabeza levemente inclinada hacia el viandante, lo que aún encierra más la figura en sí misma.

Esta composición vertical y distinguida va reforzando la imagen mayestática de la figura, a lo que se une la actitud serena que marca su suave *contraposto*, atrasando levemente la pierna izquierda.

Su juego de líneas cerrado y los amplios ropajes que la envuelven refuerzan su volumetría, acentuando su pesadez y con ello su masa, lo que contribuirá a hacerla más monumental.

De todas formas, su monumentalidad deriva, fundamentalmente, de su modelado, del desarrollo de sus volúmenes. Buscando la ansiada omnipotencia y solemnidad divinas, Coullaut trata la figura bajo un concepto heroico, sus proporciones son las de un titán. Ello se advierte sobre todo en los brazos, pero como no puede desnudar a la figura tiene que manifestarlo a través de las telas que la cubren. Su túnica cae en amplios y poderosos pliegues, lo mismo que el manto. Este, sobre hombros, brazos y espalda, refuerza

za el torso de la figura, que así se hace más gigantesca. De todas maneras, el escultor no puede renunciar a su realismo y el modelado sigue buscando someterse al natural, aunque sin concesiones a la anécdota gratuita. Quizás la única más evidente sea la zigzagueante caída de los pliegues de los bordes delanteros del manto, que con su convencionalismo estetizante no hace otra cosa que manifestar un rasgo estilístico del escultor.

Aspecto sobresaliente en el modelado de la figura es su cabeza, de idealizada belleza y varonil dulzura, subrayadas por la presencia, no lejos de ella, de unos brazos y manos de hercúleo vigor, pero de delicado gesto.

Así pues, mientras que el tratamiento general de la estatua nos la convierte en un *Pantocrator*, su rostro y sus manos nos la muestran en su inmenso amor, aunque no alegre, sino apesadumbrado a través de la mirada baja.

Aunque la gran altura a la que iba a ser situada la estatua hacia imperceptible cualquier tratamiento de las calidades, Coullaut cuida la factura para que aparezca más tersa en las carnes y más tosca en los vestidos. Ello está en función de la luz, pues aunque el emplazamiento la convierta en un elemento difícilmente controlable, se deseaba que contribuyera a resaltar la espiritualidad, destacando las líneas verticales del plegado de la túnica, así como el rostro y el corazón de Cristo, remarcados por el claroscuro que determinan los cabellos y pliegues de los brazos.

En fin, una estatua heroica donde el escultor consigue poner de manifiesto el amor y la preocupación de Cristo por los hombres.

Junto con esta figura, completan la escultura del monumento los relieves del pedestal, todos ellos del mismo tamaño y forma.

En primer lugar nos aproximaremos al dedicado a la Virgen, o mejor a su papel en la labor redentora de Cristo, el de ser el soporte de la Encarnación.

Referencias tan abstractas llevan al escultor a trazar un relieve de marcado valor simbólico mediante la yuxtaposición de tres escenas dentro de un concepto eminentemente decorativo y didáctico que puede remitirnos al románico.

Para su composición se adapta a la forma del marco en el que se inscribe el relieve y aplica con exactitud la ley de la simetría, llegando incluso a establecer en el mismo plano relivario una cierta diferencia de escalas.

Formalmente, resulta una especie de pirámide escalonada. En el centro, llegando hasta la cúspide la figura de la Inmaculada; a sus costados, algo más bajas, los dos ángeles; a continuación, todavía más bajos, por la marcha hacia la lejanía o por estar arrodillada, las figuras de Adán y Eva, así como la de María; y finalmente, cerrando los extremos, dos temas de escasa altura, el árbol del Bien y del Mal, con la serpiente enroscada, y el atril con el libro de Isaías.

A gran tamaño y axializando el conjunto la Virgen María en el misterio de la Inmaculada Concepción. Aparece levitando a cierta altura sobre la Luna, cuyos cuernos apuntan hacia arriba, con las manos unidas en actitud de oración, cerca del lado derecho del rostro, y con el manto envolviendo su cuerpo. El resultado es que se muestra vertical y cerrada en sí misma a través del juego de líneas descrito por sus miembros y ropajes. A su derecha e izquierda, dos ángeles, de menor escala y de espaldas a ella, concentran su atención en Adán y Eva, que por la derecha son expulsados del Paraíso Terrenal, y en María, que arrodillada a la izquierda recibe en su casa de Belén la Buena Nueva. El resultado es que las dos criaturas celestes, con sus alas levantadas y con parecida composición, actúan como guardianes, separando la esfera celestial de la Inmaculada Concepción, de la más terrestre conformada por nuestros Primeros Padres y la Virgen.

El modelado, correcto y descriptivo, aunque sin caer en la anécdota irrelevante, avanza desde casi el bulto redondo en la cabeza de María a el *stia-ctio* en las figuras desnudas y huidizas de Adán y Eva.

El carácter simbólico que se le quiere dar al relieve, lleva a Coullaut a serenar la expresión, dentro de un marco de severidad en la expulsión del Paraíso y de dulzura en la Anunciación.

La limpia factura con la que se resuelven los volúmenes contribuye a destacarlos. No obstante, el sutil tratamiento de las vestiduras de los muchos personajes celestiales presentes en el relieve, hace que el clarooscuro se minimice, con lo que las formas no se definen con total rotundidad.

El resultado no es otro que el de un conjunto bello y armónico, aunque algo insípido.

El otro relieve es el dedicado a la Última Cena. En él también se aprecia como la composición busca adaptarse al marco, aunque dentro de un concepto más libre. Coullaut traza dos ejes. Uno horizontal, formado por la gran mesa en torno a la que se sientan los comensales, y otro vertical, trazado por la figura de Cristo. En torno a ellos distribuye las masas buscando que se contrapesen. La figura de Cristo, en el centro, establece un eje de simetría vertical que equilibra todo el relieve. A su izquierda, sentados en torno a la mesa, e incluso avanzando hacia su frente, cinco apóstoles, que sobrecargan ese costado. A su derecha, otros cuatro, se agolpan en el extremo, contrapesándolo. No obstante, para equilibrar ambos flancos, y a la vez darle profundidad al relieve, junto a la figura de Jesús, y a su espalda, se disponen otros tres apóstoles. El resultado es de una relativa armonía en la que la presencia de ciertas tensiones diagonales contribuye al necesario dramatismo de la escena.

Se trata de un dinamismo centrípeto. Una serie de líneas de fuerza se concentran en la figura de Cristo, pero sin llegar a un perfecto equilibrio entre ellas.

En el modelado, el escultor se vuelve a ocupar de la fidelidad descriptiva antes que de la plasticidad. El resultado es de un marcado pictoricismo, acentuado por las múltiples alturas del relieve, desde el medio en las figuras apostólicas del primer término hasta la suavidad en las que se sitúan al fondo.

Pictórico también resulta el tratamiento lumínico del conjunto. Mientras que en las figuras del primer término el fuerte modelado de sus pliegues determina un marcado claroscuro, en la de Cristo, su planitud y suavidad, dulcifica sus sombras, hasta el punto de que, en busca de la luminosidad celestial, casi se pierde en el fondo.

La atención descriptiva le lleva a Coullaut a una pormenorización de detalles, tanto en el mobiliario y vajilla, como en las mismas telas, de las que se percibe su rugosa calidad.

En fin, los modelos pictóricos de los que parte arrastran al escultor por la senda del pictoricismo, aunque la resolución final es de gran belleza, variedad y vigor expresivo, al punto que convierten al relieve en el más notable del monumento.

El último de los bajorrelieves es el dedicado al Camino del Calvario. En él recupera el plasticismo perdido. Las figuras se recortan sobre un fondo plano y en su composición busca un atenuado sometimiento al marco.

El tema a desarrollar, la penosa marcha de Cristo camino del Gólgota, hace que Coullaut enfrente la composición del conjunto mediante la yuxtaposición de figuras en una especie de cortejo, similar a los vistos en la plástica oriental, aunque la resuelve buscando la variedad en una línea claramente clásica.

Para marcar el ritmo de avance, la figura de Cristo con la Cruz a Cuestas no se sitúa exactamente en el centro del relieve, sino que se mantiene levemente a la derecha del eje central. A la par, el enorme madero que carga sobre sus hombros, traza una diagonal que subraya el avance hacia la izquierda. Allí le esperan el grupo formado por las tres Marías. Dos de ellas en pie, miran a Jesús, recibiendo su impulso y equilibrando, tanto sus volúmenes como los de Simón de Cirene que tras Él le ayuda. La tercera de las mujeres, arrodillada, cierra el grupo llevando las líneas de fuerza hacia abajo, lo mismo que en el otro lado lo hace el extremo de la cruz.

Aunque el modelado resulta tremendamente descriptivo, al carecer de efectos pictóricos resalta las formas, que, no obstante, se pierden entre los detalles de los ropajes, carentes de acentos expresivos.

La expresión se concentra en el triste espectáculo del martirio del Hijo de Dios y en las dramáticas actitudes de las figuras que le acompañan.

Poco interés presta Coullaut a la luz en este trabajo. No obstante, la abundancia de pliegues determina un marcado claroscuro cuyo resultado es la acentuación del dramatismo de la escena.

Aunque actualmente, y por circunstancias que nos son desconocidas, no forme parte del monumento, sería conveniente una aproximación estilística al relieve dedicado a la Crucifixión. En él triunfa, como en sus hermanos de monumento, un concepto narrativo e historicista, que en este caso desarrolla el tema de los momentos inmediatos a la muerte de Cristo, pero el escultor también desea dotarlo de la fuerte componente simbólica que la Crucifixión tiene en la religiosidad y el arte cristianos. A tal fin, reduce el número de actores, aminora la fuerza presencial de algunos aplanando su modelado y casi prescinde del paisaje al hacer uso de un fondo plano. Pero sobre todo hace triunfar en él la forma de la cruz. Para ello ordena la composición simétricamente y coloca en su eje medial a Cristo crucificado muerto, disponiendo a sus costados el resto de las figuras en una equilibrada alternancia de volumetrías y alturas. El Crucificado impone al conjunto un ritmo vertical, perfectamente ejemplificado en el tratamiento de la figura de San Juan, que sufre virilmente su dolor. Por contra, y como excepción exigida por la variedad, frente a él, al pie del madero, se dispone el grupo que forman la Virgen desmayada atendida por María Magdalena y María Cleofas, donde un ritmo zigzagueante evidencia el enorme dolor que sufren.

Atendiendo al interés descriptivo, y a pesar de que omite el paisaje, el escultor busca trasuntar la profundidad espacial para lo que hace uso de la superposición de planos –las tres Marías y San Juan, Cristo crucificado, y los soldados romanos junto al judío genuflexo–, además de un tratamiento del modelado, que va desde el altorrelieve al *stiacciato*, en una magnífica exhibición de oficio, que también está presente en la corrección de las formas y los detalles, aunque en estos no insiste más allá de lo exigido por el natural, actitud simplificadora que se aprecia en la desatención por las calidades y en un modelado amplio que busca los volúmenes y la expresión antes que la anécdota. El resultado serán unas formas poderosas y frías, muy apropiadas al dramatismo del tema, pero también al carácter apolíneo de algunas figuras, como la de Cristo muerto en la cruz y la de San Juan.

Aunque en conjunto predomina la serenidad de movimientos, el escultor los modula en función de sus exigencias expresivas, así, frente a la actitud calmada del resto de los personajes, la figura de la Virgen se quebranta en su dolor, arrastrando en su caída a las de sus acompañantes, lo que produce un ritmo caótico, sobre todo a través de los pliegues, que muestra el terrible dolor de aquellas mujeres.

A idénticos planteamientos expresivos responde el tratamiento lumínico del conjunto, que apoyándose en el modelado, refuerza el claroscuro en el grupo de las tres Marías para subrayar su dramatismo, destaca las verticales de San Juan, testimoniando su entereza, o refuerza el apolíneo vigor de la figura de Cristo, poniendo en evidencia su divina majestad.

En resumen, el mejor de los monumentos religiosos de Coullaut y uno de los mejores, si no el mejor de los monumentos levantados al Sagrado Corazón de Jesús en tierras españolas, porque en él, con todas sus limitaciones, están presentes la severidad, solemnidad y grandeza inexcusables en este tipo de empresas escultóricas.