



*Fiestas y mecenazgo en
las relaciones culturales
del Mediterráneo en
la Edad Moderna*

Rosario Camacho Martínez
Eduardo Asenjo Rubio
Belén Calderón Roca
coordinadores y editores

EL SEPULCRO DEL DUQUE DE TETUÁN Y LA ICONOGRAFÍA MARROQUÍ EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XIX¹

Antonio Bravo Nieto
*Instituto de Cultura Mediterránea
Facultad de Arquitectura de Tetuán*

Resumen

Marruecos y España han compartido durante siglos una frontera que representa mucho más que una simple línea de separación política. La imagen del marroquí ha sido tratada de forma muy diversa a lo largo de los siglos, pero el fenómeno se intensifica a raíz de la llamada Guerra Romántica de 1860 en la que el ejército español combate en la zona de Tetuán y en la que personajes como Leopoldo O'Donnell adquieren un papel destacado, como se refleja en su sepulcro.

Abstract

The tomb of the Duke of Tetuan and the Moroccan iconography in the Spanish XIXth century art

Morocco and Spain have shared for centuries a border that represents much more than a mere political line of separation. The image of Moroccans has been used widely throughout time but the phenomenon increased after the so called Romantic War (1860) in which the Spanish army fought near Tetuan and figures like Leopoldo O'Donnell achieved a prominent role, as seen at his tomb.

Palabras clave

Marruecos/ Iconografía marroquí/ Leopoldo O'Donnell/ Duque de Tetuán/ Juan Prim/ Escultura funeraria.

Keywords

Morocco/ Moroccan iconography/ Leopoldo O'Donnell/ Duke of Tetuan/ Juan Prim/ Funerary sculpture.

¹ Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", ref. HAR 2009-12095 y de la Acción Complementaria "Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna", ref. HAR 2011-15155-E.

LA FRONTERA RELIGIOSA Y POLÍTICA ANTES DE LA GUERRA DE MARRUECOS DE 1860

España, como parte sur de Europa, y Marruecos, como *Maghreb* -occidente musulmán-, han compartido durante siglos algo más que una frontera política, puesto que la línea que diferenciaba ambos países también se convirtió en una separación cultural, religiosa y, por tanto, ideológica. Los mitos, falsas visiones y todo tipo de deformaciones históricas se han venido produciendo a lo largo de los años y son explicables por las circunstancias que les rodearon en cada momento. Su estudio y el análisis de las imágenes como una fórmula de entendimiento de la cultura histórica nos pueden facilitar una mejor comprensión de esta frontera y de las mentalidades que las generaron.

Desde la Edad Media la percepción del musulmán como un “nuevo pagano”, determina la representación que el arte occidental va a plasmar de sus circunstancias, imágenes y formas. Y lo hace partiendo de los modelos que ofrecen el arte y la literatura clásicos, sobre todo de los ejemplos romanos. Por ello no resulta difícil comprobar que el episodio de San Francisco de Asís cuando realiza su viaje a Egipto, sea entendido por la pintura del Trecento y Quattrocento en esta línea. Giotto, en la iglesia Superior de San Francisco en Asís, representa al santo franciscano delante del sultán de Egipto, que sentado en un trono se asimila visualmente a un emperador romano pagano (anterior a Constantino). Por su parte, Ghirlandaio (capilla Sassetti, Florencia) nos muestra una imagen similar, aunque ya el Sultán de Egipto aparece mejor caracterizado en sus vestimentas². Y si nos atenemos al propio contenido de la historia en la que el santo intenta demostrar al sultán pagano la verdadera naturaleza de la verdad, y por tanto la equivocación religiosa del propio islam, no deja de tener una fuerte componente catequizadora de la que estuvo imbuida una buena parte de la Iglesia de su momento. Ante el error, la obligación es enseñar la verdad e intentar convertir al que se equivoca.

Sin embargo la realidad no fue tan idealista, y el final de algunos de los frailes que durante la Edad Media llegaron a tierras norteafricanas para evangelizar las tierras del Islam tuvo un destino mucho más trágico³. Hay que señalar que el Islam tolera la existencia del cristianismo y de cristianos en su seno, pero en ningún caso admite el más mínimo intento de evangelización, por lo cual el resultado siempre e invariablemente resulta la muerte del que lo intenta. Así ocurre entre otros muchos con los llamados Mártires de Marruecos y Mártires de Ceuta, franciscanos que en 1219 y 1227 respectivamente acudieron al mundo musulmán buscando realmente el martirio, o sea, la muerte segura; y ello ignorando todo tipo de advertencias y de precauciones. Y así aparecen representados en relieves y pinturas, como nuevos mártires cristianos que sufren persecución y martirio por parte de paganos que, en este caso, son musulmanes. Este fenómeno no deja de ser un intento de equiparación con los primeros mártires cristianos que padecieron persecución y muerte durante los primeros siglos del imperio romano.

Las imágenes de estos mártires y de los sufrimientos que pasaron serán popularizados en la iconografía española, portuguesa e italiana del Renacimiento y Barroco, siguiendo siempre los cau-

² <http://www.franciscanos.org/temas/micotemas12.htm>. (Página visitada 9-9-2012).

³ Ver iconografía en: *El Eco Franciscano*, 1 de septiembre de 1920, nº 645. En general: ANDALOUSIES, J. “La Iglesia de los mártires, los cónsules, los mercaderes y los esclavos”. En: *El cristianismo en el norte de África*, Madrid: MAPFRE, 1993, pp. 57-96.



1. Martirio de los Protomártires franciscanos, anónimo siglo XVII.

ces que acabamos de señalar [Fig. 1]. Conjuntos escultóricos, relieves y pinturas así nos los muestran de forma repetitiva, destinados a exaltar sus valores de entrega y sacrificio. Resulta interesante, esclarecedor y paradójico constatar cómo el musulmán es utilizado en esta iconografía casi como una herramienta por la cual los mártires consiguen su objetivo: el martirio.

Pero en otro ámbito de cosas, lo que se facilitaba en estos casos era realmente imágenes para el desencuentro, para la definición del otro como distinto, enemigo y radicalmente opuesto a la cultura occidental que por entonces, y sobre todo en España, era considerada ante todo como cristiana y católica.

El conflicto religioso fue además potenciado en aras de una finalidad de naturaleza política y en este fenómeno las imágenes tuvieron una gran importancia, como puede documentarse en el tratamiento de la escultura conocida como Jesús de Medinaceli por parte del sultán Muley Ismail de Marruecos (1680). Se trataba de una imagen de Cristo que se exponía y veneraba en San Miguel de la Mámora (actual Mhedia), una fortaleza que España conquistó en el Marruecos atlántico en el siglo XVII. Cuando el sultán Muley Ismail consiguió reconquistar la ciudad y expulsar a los españoles de sus murallas, se tomaron muchos cautivos y prisioneros, uno de ellos la imagen de Cristo. Curiosamente los marroquíes sí interpretaron y supieron valorar la importancia que para los cristianos tenía la imagen de Cristo y el valor que ésta podía alcanzar para su rescate económico. Después de un sinnúmero de acontecimientos más o menos novelescos, la imagen fue finalmente rescatada, y de vuelta a España ya sería conocida como “El Cautivo” y “Rescatado”, comenzando desde entonces una amplísima difusión mediante réplicas de la iconografía y de su cofradía. El pintor Manuel Valdés Leal popularizó la historia pintando de forma imaginada y novelesca la imagen del Cautivo siendo vejado (golpeado con varas) en una calle de la ciudad de Mekinés. Los atributos humanizadores que se atribuían a la imagen se veían potenciados por la propia actuación de los musulmanes, generando al mismo tiempo desprecio y rechazo hacia estos, con la indignación lógica de las personas piadosas y creyentes que vieran el cuadro.

Otras imágenes de desencuentro también fueron exploradas en el arte occidental. Y en ellas se mezclaban características religiosas con otros rasgos procedentes de un marco más político o incluso militar. La imagen de San Jorge matando al dragón o la de San Miguel, como capitanes del Cielo en lucha contra el mal, fueron una fuente inagotable de inspiración para aquellos artistas que tuvieron que representar las imágenes del desencuentro religioso o incluso político.

Así lo vemos en un marco totalmente militar e ideológico en la escultura que hacen Leone y Pompeo Leoni de Carlos V dominando al Furor (al turco), que yace encadenado a sus pies, o en la pintura de Tiziano en la que Felipe II alza al Cielo a su hijo en acción de gracias por la victoria de Lepanto; a sus pies un soldado turco vencido y encadenado muestra a las claras el triunfo de la verdad. Pero la serie iconográfica donde encontramos esta idea más representada es la que muestra a los santos más combativos; es el caso de Santo Domingo de Guzmán que asume el atributo de la verdad de la fe, pisando el cuerpo de un musulmán que encarna la equivocación.

El turco, temido por su poder y por poseer uno de los mejores ejércitos y armadas del momento, y que tenía que ser conjurado representándole casi siempre vencido, como fórmula de restarle ese poder que ejerce invariablemente el miedo. En la puerta nueva de Palermo, encontramos series de cuerpos de turcos rematando pilastras manieristas, con los brazos amputados, que representan las victorias del emperador Carlos hacia el que ya era considerado su enemigo secular⁴ [Fig. 2].

Otro apartado interesante de esta serie de imágenes son las referentes a las grandes batallas tenidas contra los musulmanes en general y los turcos en particular. De las primeras conquistas llevadas a cabo durante la Edad Moderna en el norte de África, destaca entre todas por su alcance la ocupación de Orán en 1509 por el cardenal Cisneros, tenida como una gran hazaña en su momento y que fue representada por Juan de Borgoña en una gran pintura mural de 1514 (capilla mozárabe de la catedral de Toledo).

De época de Felipe II destaca, como una de sus grandes batallas, la conquista del Peñón de Vélez de la Gomera en 1564, hasta entonces en poder de un alcaide turco. La flota española contaba con un testigo de excepción, Antoon van den Wijngaerde que realiza varios dibujos de la conquista y que deberían haber servido como modelo para pintar un cuadro de grandes batallas que nunca llegó a realizarse.

Esta actuación fue motivo de inspiración posterior por parte de algunos pintores del área flamenca como Jan Peeters o italianos como David Coronelli⁵, pero el mismo tema sería rescatado poco después por Vicente Carducho, otra vez con la idea de realizar un gran cuadro de batallas reales, y cuyo boceto vemos en un dibujo que se conserva en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que permanece siglado como “asalto a una plaza berberisca” [Fig. 3]. La conjunción de los distintos ejércitos de la corona española y la poderosa armada que participa en la ocupación del Peñón de Vélez caracterizan la que en su momento fue asumida como gran victoria, pero que sería oscurecida poco después por la importancia y significado de la batalla de Lepanto (1571). Ésta última fue recordada en cientos de dibujos y pinturas; Andries van Eertvelt nos la

⁴ CÁMARA MUÑOZ, A.. *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1998; p. 141

⁵ BRAVO NIETO, A. y BELLVER GARRIDO, J. A. *El Peñón de Vélez de la Gomera: historia, cultura y sociedad en la España norteafricana*. Melilla, Fundación GASELEC, 2008.



2. Figuras de turcos en la puerta Nueva de Palermo. Siglo XVI.

3. Sitio de una plaza Berberisca (Peñón de Vélez de la Gomera en 1564). Vicente Carducho. Museo de la Real Academia de Bellas de San Fernando.



muestra en un lienzo en la forma en la que se ha transmitido en el imaginario popular hasta nuestros días, una terrible confusión de barcos en lucha, mezclándose en la contienda navas de una y otra fuerza, aunque el triunfo de la armada cristiana es lo que finalmente se destaca entre la crudeza del combate y la confusión, ante la atenta mirada de la Virgen del Rosario.

Dos años después, y frente a las imágenes anteriores donde el anonimato se imponía en las armadas y ejércitos españoles, surge la imagen del héroe militar que será representado a la perfección por Don Juan de Austria en la conquista de Túnez de 1573. El hermanastro del Rey aparece representado en muchos grabados como un caballero medieval al que se postran todos sus enemigos, rendidos y sobrepasados por la virtud y el ánimo del héroe.

El poder de los reyes españoles, con la correspondiente sumisión de los pueblos que forman parte del imperio español, es otro aspecto interesante que nos permite entender cómo se veía desde la óptica del poder hispano centralista al resto del continente. Recapitulando todo lo dicho anteriormente, sacamos una conclusión que pudiera parecer sorprendente, pero por regla general en toda esta serie iconográfica que se produce en la Edad Moderna, el turco en particular o el musulmán en general, es percibido como un luchador fiero, un enemigo capaz y temido, y nunca se valora la humillación del vencido por encima de la dignidad del hombre abatido por la superioridad de las armas cristianas.

Sin embargo, en las representaciones que podemos encontrar de otros pueblos, la cosa no es así. En el extraordinario monumento que Felipe V tiene en Palermo, en la plaza delantera del palacio de los Borbones (curiosa y no ingenuamente rebautizado en la actualidad como palacio de los



4. Monumento a Felipe V delante del palacio de los Borbones (rebautizado como palacio de los Normandos).

5. David D'Angers, Relieve de la llegada de la imprenta a África. Museo Angers. Francia.

Normandos) el monarca se eleva sobre un pedestal en cuya base están arrodillados personajes que simbolizan los cuatro continentes. África está representada por un hombre de color y América por un indio que posan ambos de rodillas y en actitud clara de sumisión y sojuzgamiento [Fig. 4].

Esta diferencia de trato iconográfico que podría darse entre musulmanes y africanos cuando son reflejados desde la óptica europeo-centrista, también la hemos encontrado en autores de otros países. En el museo de David D'Angers (Angers, Francia), existe una interesante serie iconográfica de batallas francesas donde podemos apreciar algunos relieves situados en Egipto, en la que los soldados musulmanes aparecen solemnemente y con evidente orgullo frente al ejército francés. Por el contrario del mismo autor destacaremos un relieve de la llegada de la imprenta a África, una metáfora en la que africanos desnudos se abrazan y besan pies y manos del civilizador francés que les trae la cultura en forma de libro [Fig. 5]. La comparación entre la forma en la que desde Europa se percibía al musulmán y al africano de color, son obviamente diferentes, y el respeto hacia ellos muy distinto.

EL REINADO DE ISABEL II (1833-1868): ASPECTOS ICONOGRÁFICOS DE LA GUERRA DE MARRUECOS.

Aunque por Restauración entendemos siempre el periodo histórico que se abre con el reinado de Alfonso XII, después del llamado Sexenio Revolucionario, queremos subrayar que muchos aspectos simbólicos que se vieron reflejados durante el reinado de su madre, Isabel II, ya nos hablan de una primera restauración, o un intento orquestado también en imágenes y símbolos que pretendía vincular el reinado de esta reina con el origen de la Monarquía Española.



6. Grabado de Isabel II de la mano de Isabel la Católica. Museo Nacional de Romanticismo. CE4320.

Legitimación es la palabra que define los intentos de la reina por anclar su reinado y el sistema liberal y parlamentario que con él se establecía, con las más añejas raíces del origen de España, y esa búsqueda terminaría encontrando un modelo tan visible como contundente: el de la reina Isabel I, Isabel de Castilla.

Y no son escasas las referencias que nos apuntan en esta dirección. En un grabado que correspondería a los primeros momentos de su reinado encontramos a una Isabel niña, que es conducida por una mujer ya adulta que la guía en el camino y que le señala “el templo de la verdad y la luz”⁶ [Fig. 6]. Esa mujer adulta no es ni más ni menos que Isabel la Católica que cumple en este grabado una función muy clara: vincular a la reina niña con los orígenes de la monarquía española, legitimando su propia existencia en unos momentos en los que su tío Carlos María Isidro lideraba la oposición al sistema y cuestionaba la legitimidad de su reinado, como se sabe basado débilmente en la derogación de la Ley Sálica.

Los símbolos durante esta época en otros muchos aspectos no son ingenuos y el propio nombre del primer hijo de la reina, Alfonso, no deja de tener relación con el hermano que no reinó de la reina Católica.

Y en este contexto de necesidad legitimadora es cuando surge la guerra de Marruecos, que es utilizada, o instrumentalizada en parte, para ofrecer un nuevo repertorio de imágenes que muestran la magnificencia y el origen histórico de la reina Isabel II. Un grabado de 1860 nos presenta a la reina presidiendo un consejo de ministros, donde el general Leopoldo O’Donnell ocupa un lugar destacado, y en el que se decide la declaración de la guerra [Fig. 7]. La reina, apesadumbrada pero

⁶ Museo Nacional del Romanticismo. CE 4320. Vicente María López Portaña.



7. Grabado de Isabel II y su consejo de ministros en el momento de declarar la guerra a Marruecos.

firme, está rodeada por las principales personalidades del reino, reflejando la unión de la Monarquía con su gobierno (eminentemente militar) que es la emanación del sistema parlamentario liberal.

Una medalla conmemorativa de ese mismo año nos muestra también por donde se estaba instrumentalizando este conflicto, al marcar un nuevo paralelismo con Isabel la Católica en el momento de emprender la acción que llevó a Colón a descubrir América y exigió la aportación de parte de las joyas de la reina [Fig. 8]. Buscando de nuevo la afinidad con su antecesora, Isabel II mandó grabar en la medalla una intención similar : « *Que se tasan y vendan todas mis joyas, si es necesario, al logro de tan santa empresa, que se disponga sin reparo de mi patrimonio particular para el bien y la gloria de mis hijos; disminuiré mi fausto, una humilde cinta brillará en mi cuello mejor que hilos de brillantes, si estos pueden servir para defender y levantar la fama de nuestra España* ».

La marcha del Ejército español hacia Marruecos, ejemplificado en la partida del general O'Donnell, también nos presenta curiosas y siempre significativas imágenes. Un nuevo grabado refleja a la reina que impone las manos a modo de bendición al general arrodillado, aunque la vinculación con lo religioso aparece más nítidamente en un cuadro de Paulino de la Linde (1862) en el que la reina arrodillada da las gracias a la Virgen María por haber llevado la guerra por el buen camino, como si en pleno siglo XIX las antiguas tradiciones contra el infiel todavía siguieran siendo válidas⁷.

⁷ Museo Nacional del Romanticismo. CE2017.



8 a y b. Medalla conmemorativa de la reina Isabel II con motivo de la guerra de África.

La necesidad de encontrar un enemigo exterior, que permitiera aunar las distintas “sensibilidades políticas” que se daban cita en la propia España es otro elemento a tener en cuenta. Incluso una figura tan poco sospechosa en lo ideológico como Benito Pérez Galdós en su obra *Aita Tettauen*, nos dice: “buena será esta campaña y debemos alabar al señor de O'Donnell por la idea de llevar nuestros soldados al África; que así echamos la vista y el rostro fuera de este patio de tócame Roque en que vivimos”⁸.

Finalmente, la firma de la paz y el recibimiento en la corte de los embajadores marroquíes, vuelve a ser un momento álgido en este proceso, y no puede escapárenos que una reina Isabel, esta vez acompañada por su pusilánime marido, recibe a una embajada necesariamente exótica, demasiado similar a la imagen que se nos ha transmitido de los Reyes Católicos recibiendo a Cristóbal Colón junto a indios ataviados de exóticas vestimentas [Fig. 9].

La suma de todos estos elementos muestra claramente la necesidad de la monarquía encabezada por Isabel II de encontrar una legitimidad con el pasado. Si tenemos en cuenta que pocos años más tarde fue destronada (1869), entendemos que estas actuaciones obedecían a una necesidad que no dejaba de ser imperiosa y urgente. Y aunque resultó fallida en su caso, tendría su continuación después en la figura de su hijo Alfonso XII.

LA GUERRA DE MARRUECOS DE 1860: DE GUERRA ROMÁNTICA A GUERRA MEDIÁTICA

Siempre se ha dicho que fue la guerra de 1893, que aconteció en la zona de Melilla, la primera que alcanzó un altísimo grado mediático, con la participación de corresponsales de guerra que fotografiaban y dibujaban el conflicto de forma instantánea, transmitiendo a sus diarios información

⁸ PÉREZ GALDÓS, B. *Aita Tettauen. Episodios Nacionales*, cuarta serie. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, p. 15.



9. Grabado de Isabel II recibiendo a los emisarios marroquíes. *Le Monde Illustré* n° 183,13 de octubre de 1860.

precisa de los hechos ⁹. Sin embargo, la guerra de 1860 también tuvo, de forma más limitada, un fuerte peso mediático que el gobierno español supo utilizar en su beneficio, potenciando una información del conflicto y sus circunstancias: de los ejércitos, principales personalidades, las acciones y hechos más heroicos, así como la entrada en Tetuán, la situación de los judíos de Tetuán, la firma de la paz y el regreso de las tropas y el recibimiento en España.

Todos los diarios del siglo XIX recogieron noticias del conflicto y no solamente los españoles, encontrándonos también numerosas informaciones de diarios europeos y americanos. El escritor Pedro Antonio de Alarcón¹⁰ fue el encargado de cubrir la guerra, publicando su obra más conocida, *Diario de un Testigo de la Guerra de África*, que narra la guerra y que contaba con numerosos grabados de la contienda.

También destacaron una importante nómina de pintores españoles que se ocuparon de la guerra, reproduciendo, a veces por encargo de instituciones, las principales batallas. Así contamos con obras de Dionisio Fierros, Palmaroli, Sanz Cabot y Eduardo Rosales, que reproducen las famosas batallas de Castillejos, Tetuán o Wad Ras, y que se encuadran dentro de un tipo de pintura de modelos tradicionales, intentando destacar los valores más importantes del ejército ganador, que en este caso es el español. Mariano Fortuny fue otro pintor de esta serie iconográfica, aunque en su obra se aprecian

⁹ MARTIN CORRALES, E. *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*, Barcelona, Bellaterra, 2002.

¹⁰ ALARCON, P. A. de. *Diario de un testigo de la guerra de África*. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar Roig, 1859.

elementos que elevan el trabajo por encima de la media destacando su colorido y una composición más fresca y menos sujeta a convencionalismos. Tal vez por ello, su trabajo fue seguido de forma explícita como inspiración por Salvador Dalí (1961-1962) en su particular versión de la batalla de Tetuán.

Otros pintores, como Cano de la Peña¹¹, nos introducen en aspectos más cotidianos, y humanizados, como el regreso del soldado que es acogido por su familia con las consiguientes muestras de alegría. Dentro del mar de dibujos y grabados que ensalzan la guerra y sus valores más gloriosos y convencionales, otros sin embargo nos muestran tímidamente aspectos menos humanos, como el ataque de unos soldados a personas que estaban recogiendo cadáveres o un grupo de cadáveres abandonados a la orilla del mar [Fig. 10].

El regreso de las tropas abre un nuevo ciclo de imágenes, de tonos más triunfalistas y glorificadores. Las tropas agasajadas a su llegada a las capitales, sobre todo en Madrid y Barcelona, donde las ciudades se engalanan de banderas, arcos de triunfo, columnas conmemorativas y banquetes públicos para celebrar el final de la guerra y la victoria. Destacaremos en esta línea dos pinturas de Joaquín Siguéncia Chavarrieta depositadas en el Museo Nacional del Romanticismo; la primera muestra el paso de las tropas ante las puertas del congreso de los diputados [Fig. 11] y la segunda el recibimiento en la Puerta del Sol (incluso con quema de muñecos de tela y paja que simbolizaban a los vencidos).

Se pretendía que el pueblo participara de la fiesta que era una fiesta nacional y un triunfo de la monarquía. Por ello, la recompensa última para los participantes, la mayor gloria, vuelve a ser una medalla militar que sería impuesta a los participantes que se hubieran destacado en las acciones de guerra, y que contaba con la efigie de Isabel II en la cara y la enumeración de las principales batallas en el reverso.

Otro mecanismo que la monarquía de Isabel II va a utilizar para su propia consolidación, es vincular a parte del estamento militar en un ideal de pertenencia a “la corte”¹², en el que por su valor o por su dedicación a la corona podía recibir títulos nobiliarios que engrandecían y enorgullecían su propia figura¹³.

De esta forma, la guerra de Marruecos es utilizada por Isabel II para premiar con dignidades nobiliarias a los principales actores de ella. Estos actores son todos militares, que van a recibir títulos nobiliarios ligados a las acciones en las que participaron y por ello revestidos de un especial exotismo al vincular un nuevo territorio (el marroquí) dentro del elenco de la nobleza española. Así Tetuán, Guad-el-Jelú, Sierra Bullones, Monte Negrón, Castillejos y Asmir son integrados en este elenco, y los principales generales que participaron en la contienda sus destinatarios. Sin embargo, verlos a algunos de ellos implicados en el golpe de estado que supuso la expulsión del trono de Isabel II nos permite comprobar que finalmente fue poco efectivo a la hora de vincular a estos militares en la defensa de la Monarquía isabelina y de sus ideales.

¹¹ Eduardo Cano de la Peña. Regreso de la Guerra, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

¹² Esta idea hasta el momento había pasado desapercibida en la historiografía sobre esta época, pero por su volumen y trascendencia no debe dejarse de lado en un análisis de los últimos años del reinado de Isabel II.

¹³ Hemos seguido: GONZÁLEZ DORIA, F. *Diccionario heráldico y nobiliario*. Madrid, Bitácora, 1994.



10. Cadáveres a orilla del mar, Pedro Antonio de Alarcón, Diario de un Testigo de la Guerra de África, 1860.

11. Museo Nacional del Romanticismo, CE0666. Atribuido a Joaquín Sigüenza Chavarrieta.

La Guerra de 1860 y los nombramientos nobiliarios (reinado de Isabel II):

1856 (16 de agosto): *Conde de la Almina*, Antonio Ros de Olano y Perpiñá

1860 (27 de abril): *Duque de Tetuán* (con grandeza) Leopoldo O'Donnell y Joris

1860 (17 de julio): *Marqués de Guad-el-Jelú* (con grandeza), Antonio Ros de Olano y Perpiñá.

1860 (28 de noviembre): *Marqués de Sierra Bullones* (con grandeza), Juan de Zavala y de la Puente.

1863 (10 de diciembre): *Conde de Monte Negrón*, a la viuda de Luis García de Miguel.

1864, *Marqués de Castillejos*, Juan Prim Prast

1866 (29 de junio): *Conde de Asmir*, J. Díez y Martínez Álvarez y Carvajal.

Curiosamente, el rey Amadeo I de Saboya seguirá los mismos pasos y en su breve paso por la corte española concederá dos títulos, uno de ellos a título póstumo a su valedor, el general Prim.

La Guerra de 1860 y los nombramientos nobiliarios (reinado de Amadeo I):

1871 (19 de febrero), *Duque de Castillejos* (con grandeza): Juan Prim Prast

1871 (29 de junio), *Conde Serrallo*, Rafael Echagüe y Bermingham

Ya en plena Restauración, tanto en momentos de Alfonso XII como en la Regencia, desaparecen las referencias marroquíes, aunque el abanico se abre a otros territorios por entonces integrados dentro de la Monarquía. Algunos de ellos lo serían por poco tiempo, caso de Joló, Mindanao (ambas en Filipinas) o San Juan de Puerto Rico, y otros en los que se intentaba consolidar una presencia, como Muni (Guinea Ecuatorial).

Títulos del reinado de Alfonso XII y regencia.

1875, *Marqués de Benzú*, Manuel Gasset Mercader

1878, *Conde Benomar*, Francisco Merry y Colon, embajador

1881, *Conde de Joló y vizconde de Mindanao*, José Malcampo y Monge

1882, *Marqués de San Juan de Puerto Rico*, José Laureano Sans y Posse

1900, *Marqués de Muni*, Fernando León y Castillo

Finalmente el reinado de Alfonso XIII se va a mostrar poco activo en estas concesiones, y la mayor parte de ellas se corresponden cronológicamente con el triunfo sobre las tropas de Abdelkrim el Jatabi. Pertenecen por tanto a los años veinte del pasado siglo XX y recaen la mayor parte en militares, siendo el último de ellos el de Conde de Xauen en 1929.

Títulos durante el reinado de Alfonso XIII

1911, *Marqués de Albuemas*, Manuel García Prieto, presidente Consejo Ministros

1913, *Marqués de Guelaya*, José García Aldave (título actualmente desaparecido)

1926, *Conde Playa Ixdaim*, Leopoldo Saro Marin

1926, *Marqués de Mont e Malmusi*, José Sanjurjo Sacanell, que cambia de nombre en 1927 a *Marqués del Rif*

1929, *Conde de Xauen*, Dámaso Berenguer y Fusté.

Los generales Leopoldo O'Donnell y Juan Prim, dos prototipos diferentes de la imagen del héroe.

No es el momento de analizar aquí la ingente iconografía que el conflicto con Marruecos genera en España, pero sí queremos estudiar dos hitos muy significativos en el campo de los monumentos sepulcrales. Nos centraremos en dos personalidades, Leopoldo O'Donnell y Juan Prim cuya imagen fue ensalzada y tal vez distorsionada por una iconografía que redujo su amplísima trayectoria (no olvidemos que además de militares fueron prestigiosos políticos) a resaltar aspectos gloriosos de la guerra. En los monumentos sepulcrales de ambos, la iconografía nos lleva de forma exclusiva hacia la guerra de Marruecos, la llamada Guerra Romántica.

Leopoldo O'Donnell y Joris¹⁴ fue el general en jefe del ejército español que gana la guerra de Marruecos, por lo que su figura aparece presidiendo una multitud de dibujos y grabados que reflejan diferentes momentos de la contienda y en distintas actuaciones¹⁵. Unas bélicas, y otras más volcadas en otros aspectos como su entrada en la ciudad de Tetuán, la liberación de la población judía de esta ciudad, su ayuda humanitaria a esta población o la firma de la paz. Todas ellas desde el

¹⁴ Algunos trabajos cercanos a la época sobre la figura de O'Donnell, puede verse: IBO ALFARO, M. *Apuntes para la historia de D. Leopoldo O'Donnell*, Madrid, Imprenta del Indicador de los Caminos de Hierro, 1868. También: NAVARRO Y RODRIGO, C. *O'Donnell y su tiempo*. Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica, 1869.

¹⁵ Medios escritos tanto españoles como extranjeros recogieron ampliamente la guerra que fue ilustrada con numerosos grabados. Como ejemplo destacaremos la serie editada por el diario francés *Le Monde Illustré*.



12. Joaquín Domínguez Bécquer, La paz de Wad Ras, Ayuntamiento de Sevilla.

momento en el que son editadas y distribuidas en libros, carteles o revistas, pasaron a formar parte del imaginario popular y forjaron su leyenda posterior.

Representado por varios pintores en plena acción de guerra, al mando de sus soldados, sin embargo Joaquín Domínguez Bécquer es el autor de un cuadro donde representa a O'Donnell como pacificador, concretamente en el acto de la firma de la paz de Wad Ras [Fig. 12]. Esta escena ya había sido recogida anteriormente en diferentes grabados, pero Domínguez Bécquer amplía en su cuadro el escenario y los personajes. Los grabados muestran a O'Donnell y al representante del sultán delante de la tienda de campaña del general español, momentos antes de iniciarse el proceso de firmar el cese de la guerra. Sin embargo, en el cuadro la escena se alarga horizontalmente integrando a personajes marroquíes de cierto tipismo y a soldados españoles, intentando dotar el escenario y sus personajes de una mayor complejidad sólo conseguida a medias.

O'Donnell aparece en el centro del cuadro en actitud caballerosa delante del representante del sultán, al que le adelanta la mano para saludarle mientras el marroquí baja la cabeza en actitud de respeto. Los modelos que ha seguido Domínguez Bécquer son claros, pues la inspiración en las Lanzas de Velázquez a la hora de reflejar la caballería española es más que evidente (es interesante comparar esta actitud con la solemnidad y cierta soberbia que muestra Napoleón en la entrega de las llaves de Viena en un cuadro de similar temática pintado por Girodet). También apreciamos relación con el cuadro que pinta Casa do del Alisal de la batalla de Bailén, conflicto por cierto que también sirvió durante toda la segunda mitad del siglo XIX para ensalzar los valores más patrióticos. En todo caso, Domínguez Bécquer no hace sino integrar la guerra de Marruecos dentro del elenco de grandes batallas de la historia de España y ensalzar la figura de O'Donnell como el artífice de la victoria y por tanto responsable de la paz.

O'Donnell muere en Biarritz el 5 de noviembre de 1867 y el partido Unión Liberal celebró una reunión con sus principales miembros para erigir un monumento sepulcral¹⁶ que recordara sobre

¹⁶ A esta reunión asistieron entre otros los marqueses de Sierra Bullones y de Guad el Gelú, miembros de lo que hemos denominado nobleza marroquista.

todo su actuación en Marruecos. La autorización real para erigir el monumento se produjo y la comisión determinó “que se esculpiera, a ser posible, por mano española” y que “en él no se indicaran, en adornos ni otros accidentes, otra cosa más que los atributos consiguientes al Vencedor en la guerra de África”¹⁷; finalmente se determinó su construcción en base a una suscripción nacional. La idea de huir de cualquier significado político en la erección del monumento, que hubiera dificultado su realización, debió determinar a los miembros de la comisión a la hora de buscar y acordar el tema.

Uno de los miembros de la comisión, Gregorio Cruzada Villaamil, desempeñó en todo el proceso un papel especialmente relevante, en virtud de sus profundos conocimientos en el campo de las bellas artes y de la historia del arte en España. Villaamil dirigió una visita a la catedral de Toledo para buscar monumentos parecidos de gran relevancia y se realizaron tres bocetos, uno de ellos de estilo gótico y dos adscritos al Renacimiento, siendo elegido por la comisión uno de los últimos. Realizada esta primera fase, y teniendo en cuenta que la disposición en la basílica de Atocha exigía que el monumento no ocupara mucho sitio y estuviera adosado a la pared, se encargó el proyecto correspondiente al arquitecto Nicomedes Mendivil, que debía seguir el boceto seleccionado y que había sido dibujado por el mismo Villaamil. Por otra parte la realización de la obra exigía “por la necesaria búsqueda de calidad”, que no se esculpiera en España sino en Roma, como así se hizo finalmente, recayendo la responsabilidad en Jerónimo Suñol¹⁸, afamado escultor español que por entonces residía en esta capital. Antes de firmar el contrato, el arquitecto Nicomedes Mendivil fallece, pero la obra se ejecuta con su proyecto y el contrato se firma definitivamente el 1 de octubre de 1868 [Fig. 13].

En el contrato figuran los precios de la obra. La escultura yacente y el bajorrelieve que representa la *batalla de Tetuán* (sic) serían realizados con mármol crestola de Carrara de la mejor calidad, suponiendo 126.000 reales de vellón. El resto el monumento en mármol rabacione de primera calidad, ascendía a 120.000 reales de vellón. El embalaje y transporte se presupuestaba en 10.000 reales de vellón y la colocación costaría 4.500 reales de vellón. Suñol estimaba que la obra se terminaría en 18 meses, entregándose en concreto en abril de 1870.

Un dato interesante es el compromiso de la comisión para facilitar a Suñol retratos y bustos de O'Donnell, uniformes y cuantos datos e imágenes necesitaran para realizar su obra, lo que podríamos llamar con propiedad la plena documentación del proyecto.

El monumento llegó a España en julio de 1870 y fue entonces cuando debido al mal estado de la Basílica de Atocha se optó por cambiar su ubicación a la iglesia de Salesas Reales. En el montaje intervinieron tanto Jerónimo Suñol como el arquitecto de la iglesia, Antonio Ruiz de Salces y el 7 de agosto todo estaba preparado para recibir los restos de O'Donnell. El punto final del proceso fue la solicitud a la Real Academia de la Historia para que facilitara el texto que debía figurar en el monumento y que fue redactado por esta institución, que ofrecía la solemnidad y distinción requeridas por el momento [Fig. 14].

De la documentación se deduce que el monumento en su estado actual presenta tres autorías en distinto grado. Por un lado Gregorio Cruzada Villaamil que tenía una sólida formación en el

¹⁷ *Monumento sepulcral del excelentísimo señor Don Leopoldo O'Donnell y Joris, costeado por suscripción nacional. Memoria presentada a los suscriptores por la comisión encargada de su erección.* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871, p. 7.

¹⁸ ALCANTARA, F., “La Vida Artística. Nuestros escultores, Jerónimo Suñol”, *El Imparcial*, 24 de agosto de 1893.



13. Grabado del monumento sepulcral a Leopoldo O'Donnell. 1871.

14. Monumento sepulcral de Leopoldo O'Donnell, Iglesia de Salesas Reales, Madrid.

campo de la historia del arte y al que se debe el boceto que determina realmente la forma, estilo y composición del monumento. Después al arquitecto Nicomedes Mendivil que realiza el proyecto técnico y finalmente Jerónimo Suñol que ejecuta las esculturas de acuerdo a lo proyectado.

Por otra parte, el monumento termina ubicado finalmente en la iglesia de las Salesas en Madrid, concretamente adosado a la pared en el brazo izquierdo del crucero, pero diremos que situada en un espacio poco adecuado porque le falta “espacio escenográfico” y la obra entra en este espacio muy forzada.

El conjunto se resuelve con un sarcófago ricamente decorado (elemento muy característico de la escultura sepulcral del Renacimiento español) sobre el que reposa acostada la figura de O'Donnell ya fallecido; en la base y frontal de éste sarcófago se sitúa un bello relieve con la imagen del general a caballo en el momento de entrar en Tetuán en 1860. El conjunto es enmarcado totalmente por un templete-portada con frontón, que es precedido por una balaustrada con pilastras.

El conjunto, en su composición, podemos considerarlo poco innovador y excesivamente ligado a la tradición del Plateresco¹⁹, pero esta elección venía dada por los condicionantes estéticos del momento y la convencionalidad determinada por la categoría del personaje. Sin embargo, si observamos el sepulcro con detenimiento, más en lo que concierne a sus detalles, es donde encontramos realmente su parte más original.

¹⁹ PARDO CANALIS, E. “El monumento sepulcral de O'Donnell”, *Goya*, nº 95, 1970, p. 284-287. Este autor sigue en lo general lo señalado y descrito en la memoria de 1871. Sigue a rasgos generales la memoria de 1871.

Por lo que respecta al relieve, se elige un momento importante en la trayectoria del general que triunfa en Marruecos, y no lo hace ni dirigiendo una batalla, ni arengando a sus tropas; incluso no desarrolla el momento de la firma del acuerdo de paz. Por el contrario, se prefiere la escena en la que O'Donnell, al frente de su estado mayor, entra en la ciudad de Tetuán para hacerse cargo de ella, de su gobierno. En ese momento, la población judía marroquí de la ciudad, que había estado sometida durante el transcurso de la guerra a serias privaciones y abusos, sale a la calle gritando en español antiguas frases a favor del ejército español, y vivas a la reina Isabel II²⁰, lo que en su momento sorprendió gratamente a las tropas que entraban en la ciudad [Fig. 15a].

El momento revela pues la idea de la liberación de una parte de la población tetuaní (la judía sefardí) de la injusticia y de la persecución: un interesante modelo si tenemos en cuenta que podía presentarse como uno más de los lazos históricos que España podía argumentar en sus derechos de intervención en esta parte del norte de África. Tampoco puede pasarnos desapercibido que se ensalzaba al general justo y liberador, lo que no deja de ser inocente si entendemos la importante faceta política de O'Donnell.

En el relieve, una familia judía marroquí compuesta por un anciano, un adulto y la que parece su mujer y un niño, contemplan con rostros esperanzados la entrada de las tropas españolas [Fig. 15b]. El tratamiento de los personajes es muy realista y la maestría de Suñol se puede apreciar claramente en la talla del relieve. En el lado contrario, un marroquí musulmán observa la misma escena pero con rostro contrariado, evidenciando que forma parte del bando de los que pierden, pero sin que se observe violencia alguna.

Esta es realmente la principal característica de todo el conjunto, la ausencia de todo tipo de violencia o de actos que aborrecen la parte más dura y cruel de la guerra. O'Donnell es tratado por tanto como liberador en una visión romántica de esta guerra. Si analizamos esta escena tenemos que concluir que está ampliamente representada en diferentes grabados²¹. En uno de ellos el general entra a la ciudad por Bab Okla (puerta de la Reina), lugar que hoy día es perfectamente reconocible como parte del recinto amurallado de la medina en su parte Este; en otro se ve ya dentro de la ciudad comprobando personalmente la penosa situación de la población [Fig. 16]. Suñol tuvo acceso a toda la iconografía necesaria para realizar su trabajo, tanto en la topografía urbana de Tetuán, en los sucesos, las vestimentas y actitudes de la población judía y en la ayuda que el ejército prestó rápidamente a la ciudad evitando el hambre y las penurias.

Serán también en otros detalles del conjunto, sobre todo en las pilastras (tanto en su fuste como en los capiteles), y en la balaustrada que rodea el sepulcro donde volvemos a encontrar elementos interesantes. Tanto unos como otros están rematados por capiteles que integran diferentes cabezas humanas. Se trata de cabezas de marroquíes, situadas simbólicamente entre cadenas. Los tipos son todos distintos y podemos identificar perfectamente aquellos con rasgos más negroides a otros que nos remitirían a modelos del árabe de ciudad ataviado elegantemente con la característica

²⁰ PÉREZ GALDÓS, B. *Aita Tettauén. Episodios Nacionales*, cuarta serie. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, p. 290.

²¹ Entrada de las tropas españolas en Tetuán, B. Blanco, dib. y lit. Litografía J. Donom. 6 de febrero de 1860. Con el mismo nombre, otro de Blanco, 1860, Lt. Vázquez. Plaza Mayor de Tetuán, Llegada del Ejército, Los judíos salen de sus barrios, en Pedro Antonio de Alarcón, 1860.



15 a y b. Relieve de O'Donnell entrando en Tetuán. Detalle del grupo de judíos. Monumento sepulcral de Leopoldo O'Donnell, Iglesia de Salesas Reales, Madrid.



16. Grabado de la entrada de las tropas españolas en Tetuán. Blanco 1860, Lit. Vázquez.

ca capucha [Fig. 17 a y b]. Es evidente que Suñol buscó tipos diferentes para realizar su serie. Sin embargo lo que más destaca de todos ellos, es la dignidad de la representación, porque a pesar del evidente simbolismo de sometimiento, se trata de figuras que no pierden la dignidad y se muestran orgullosos [Fig. 18], e incluso en alguno podemos encontrar signos de arrogancia. Esta idea de la dignificación del enemigo, es algo que ya hemos visto cuando nos referíamos a épocas anteriores.

Por su parte, las pilastras nos narran un extraordinario muestrario de elementos iconográficos que exigen ser vistos con minuciosidad en cualquier acercamiento que hagamos al monumento. Por un lado los símbolos de todos los cuerpos militares que tomaron parte en la guerra, y por otro de elementos de todo tipo pertenecientes al ámbito marroquí donde se desarrolló la contienda: en una pilastra por ejemplo encontramos dos espingardas cruzadas con un sombrero rifeño y una capa,



17 a y b. Cabezas de marroquíes en los capiteles que coronan las pilastras. Monumento sepulcral de Leopoldo O'Donnell, Iglesia de Salesas Reales, Madrid.

que en su base tiene ser pientes y hojas de plantas pr opias de la zona [Fig. 19]. En otra pilastra se representan dagas, escopetas, instrumentos musicales tradicionales y otros tipos de animales y elementos que son absolutamente realistas y que forman parte del aluvión de imágenes que la guerra de Marruecos reflejó en la España de su tiempo.

Jerónimo Suñol pretendió describir un muestrario realista de mucha originalidad en un ámbito formal ar caico; alternar lo pr etendidamente grandioso del estilo , con la seducción que unas tierras, tan cer canas como desconocidas, posibilitaban en ese momento . Por ello la grandeza de la obra y sus contradicciones están tan estrechamente ligadas.

Finalmente es impor tante recordar de nuevo que una persona que podemos considerar de estado, con una tray ectoria tan dilatada en todos los terr enos tanto políticos como militares, sea representado en su sepulcro exclusivamente por uno de los hechos históricos en los que participó: la guerra de Marruecos²². Pero en contrapartida diremos que esta contienda permitió que este personaje fuera conocido con la dignidad de Duque de Tetuán, y que la ciudad yebli permitiera una perfecta y acompasada fusión del personaje con su época.

El contexto marroquí nos permite también explicar a otro personaje fundamental (más mediático si cabe) del siglo XIX español: **Juan Prim y Prast**, cuyo sepulcro se enmarca en el mismo contexto histórico y cultural.

De carácter diferente a O'Donnell, todas las representaciones que se conservan de Prim, que son realmente muchísimas, nos muestran a un hombre de acción, a un caudillo militar al frente de sus tropas y a un líder en la guerra. Son tan repetitivas las imágenes en las que aparece sobre su caballo, que su imagen blandiendo el sable ha pasado a ser un icono militar durante muchos años [Fig. 20]. Incluso aparece en la portada del primero de los tomos de la *Historia de las Campañas de*

²² BERMUDO, C. *Álbum fotográfico del monumento de D. Leopoldo O'Donnell y Joris [Material gráfico]: hecho en Roma por D. Jerónimo Suñol, y erigido en la Iglesia de las Salesas de Madrid, por suscripción popular.* Madrid, 1870. Álbum con 5 fotografías. BIBLIOTECA NACIONAL 17/LF/119.



18. Detalle de atlantes en el monumento sepulcral de Leopoldo O'Donnell, Iglesia de Salesas Reales, Madrid.

19. Detalles ornamentales de tipo marroquista en el monumento sepulcral de Leopoldo O'Donnell, Iglesia de Salesas Reales, Madrid.



20. Prim en la batalla del 4 de febrero. Molinés, Lit. Vázquez.

*Marruecos*²³ que se editaron por el Servicio Histórico Militar durante los años más “ortodoxos políticamente” del estado Franquista, lo que no deja de resultar curioso si analizamos los antecedentes revolucionarios de Prim.

El general Juan Prim además no dejó de ser un icono catalán, que mandó el famoso grupo de voluntarios catalanes que participaron de forma entusiasta en la guerra y que durante mucho tiempo mantuvieron el espíritu de su lucha con reuniones y celebraciones en Barcelona y otros lugares de Cataluña, que se pueden rastrear hasta entrado el siglo XX.

²³ ESTADO MAYOR CENTRAL DEL EJÉRCITO, SERVICIO HISTÓRICO MILITAR. *Historia de las Campañas de Marruecos*, tomo I, Madrid, 1947.



21. Monumento sepulcral del general Prim, cementerio de Reus. Anteriormente en el Panteón de hombres ilustres de Madrid.

22. Relieve de la entrada de Prim en Madrid en el monumento sepulcral del general Prim, cementerio de Reus.

El pintor Francisco Sans Cabot²⁴ es quien mejor ha representado esta imagen de un general impetuoso, de acción, que no queremos dejar de vincular, aunque sea remotamente, con la imagen de un Santiago apóstol a caballo en su faceta de lucha contra los infieles y que más allá de su propia veracidad, no dejó de ser un medio efectista para armar y engar e infundir ánimos en la lucha durante la Edad Media española.

La muerte de Prim, violenta, seccionó de golpe las posibilidades del rey Amadeo I de Saboya de permanecer en el trono de España, por lo que únicamente pudo acudir a sus exequias y elevarle, ya fallecido, a la dignidad de Duque de Castillejos con grandeza de España (dignidad que Isabel II había dejado sólo en marquesado). Su fallecimiento movilizó el encargo de un sepulcro adecuado a su categoría, con destino al panteón de hombres ilustres situado en Madrid y tal encargo fue efectuado a Plácido Zuloaga, un prestigioso artista vasco que trabajaba la técnica del damasquinado.

Prim seguía siendo polémico después de muerto y algunas voces en España (sobre todo dentro del mundo académico del arte) consideraban que el sepulcro de un personaje de su categoría debía haber merecido otros materiales más nobles, y por ello no faltaron opiniones negativas sobre el carácter artístico de la obra de Zuloaga, en la que llegaron a trabajar 32 orfebres diferentes [Fig. 21].

Sin embargo Zuloaga realiza en 1873 un interesante trabajo, alejado de los materiales supuestamente considerados como “adecuados” (mármol principalmente) y utiliza el damasquinado que es hierro sobre el que se trabajan láminas de oro y plata. Sin embargo el modelo estético vuelve de nuevo al Renacimiento con un sarcófago sobre el que reposa la imagen acostada del general ya

²⁴ BARRAL I ALTET, X. *Pintura i historia: Fortuny, Sans Cabot i Prim a la batalla de Tetuan*. Barcelona, 2003.

fallecido (protegido todo por una urna de cristal). En el sarcófago, en cada una de sus cuatro caras, se sitúan relieves: dos de ellos de carácter más narrativo, en el que aparece Prim de nuevo a caballo mandando a sus voluntarios catalanes en la guerra de Marruecos, y en el otro se le representa recogiendo la gloria a su llegada a Madrid (delante de la Puerta de Alcalá) con un recibimiento que se le prodiga como indiscutible héroe popular [Fig. 22]. Junto a estos relieves mayores se sitúan cuatro relieves representativos de cuatro importantes generales romanos (Caius Marius, Atilius Regulus, Tiberius Gracchus y Caius Gracchus²⁵, con semblantes duros y vigorosos), vinculando la gloria presente del general a la gloria del pasado romano. Por su parte, en los lados menores se sitúa su nombre y escudo de armas.

Ubicado primeramente en el panteón de hombres ilustres de Madrid, posteriormente el ayuntamiento de Reus consiguió su traslado al cementerio de la ciudad en 1971, donde está protegido por una estructura de cristal debido al deficiente estado de conservación que todavía hoy día está generando serios problemas a la obra.

En estos dos ejemplos podemos por tanto apreciar como la guerra de Marruecos fue utilizada y tenida como una cuestión de estado, en un momento en el que la Monarquía de Isabel II comenzaba a tener serios problemas y se cuestionaba su legitimidad. Por ello, estos dos sepulcros forman parte de ese libro de imágenes mudas que nos habla de un momento importante de la historia de España.

²⁵ Los relieves de los generales y los dos grandes relieves relativos a Prim están firmados por las iniciales E.H.