

LA FUENTE DE LAS TRES GRACIAS EN BARCELONA

A. Remesar*, I. de Lecea**, C. Grandas**

*Polis Research Centre. Universitat de Barcelona. **Ajuntament de Barcelona

Abordaje metodológico

La evolución urbana de toda ciudad, instala un conjunto de incongruencias en su sistema de arte público. Puede parecer una frase extraña pero creo que resume la problemática del campo del diseño urbano y del arte público.

En efecto, con esta frase afirmamos, en primer lugar, que la ciudad esta sujeta a leyes de desarrollo que producen modificaciones y cambios a lo largo del tiempo y que, con independencia de su relación con el cuadro general de la sociedad donde se enmarca una determina ciudad, estas leyes poseen un cierto grado de autonomía y están sujetas a interpretaciones distintas e incluso divergentes.

En segundo lugar, que el arte público es uno de los productos de esta evolución y de estas leyes y que, además, posee un carácter sistemático. A pesar de las distintas circunstancias de cada momento, a pesar de las distintas políticas y ópticas de aproximación, el desarrollo e implementación del arte público tiene un carácter estructurante en los procesos de configuración de la forma de la ciudad y por ello, desde una perspectiva genética, debemos considerarlo como sistema.

Pero, por ultimo, reconocemos que el carácter sistemático de la evolución del arte público esta sujeto a incertidumbres, a coyunturas. En definitiva, planteamos que, dado que este sistema no es teleológico ni "natural" sino fruto de las situaciones históricas, existe un cierto grado de incertidumbre en su desarrollo, valoración e historia, en el que intervienen factores tan heterogéneos como el gusto, las ideologías de carácter político o las presiones del sistema industrial sobre la utilización de uno u otro material.

Así, en todas las catalogaciones que se realizan del arte público emergen, con mas frecuencia de lo esperado, una serie de incongruencias entre, por ejemplo, los datos obtenidos a partir de los documentos legales o administrativos y



Ellos:—¡Qué tres gracias tan tronadas! ¡Qué raquíticas! ¡Qué dejadas! ¡Y aixó qu' es festa major!...
cua de la Torrassa", 27 de setembre del 1879

Caricatura de la Fuente de las Tres Gracias en el momento en que se instalan los dos faroles de Gaudí.. El texto reza: *Las tres Gracias avergonzadas entre dos Galanes. Ellos: ¡Qué tres gracias tan tronadas j ¡Qué raquíticasj ¡Qué dejadasj ¡Y*

los datos provenientes de la evaluación de procesos coetánea, tal y como los que aparecen en la prensa o en otro tipo de publicaciones del momento.

Ya sabemos, y ello es un principio metodológico, que no tiene porque existir un grado de coherencia total entre las distintas fuentes que podamos consultar. Los objetivos y finalidades de cada tipo de documento son distintos, así como el público al que se dirigen. Además sabemos también que los procedimientos administrativos, especialmente los derivados de las legislaciones constitucionales, tienden a formular la realidad a partir de un sistema de escritura que podríamos denominar *frío*, caracterizado por la economía de recursos expresivos y con una cierta simplicidad y distanciamiento de quien escribe respecto a lo que relata. Por contra, las valoraciones de un hecho aparecidas en la prensa o en un comentario crítico coetáneo con el suceso, se caracterizan, como se dice en términos corrientes por estar escritos "*en caliente*". Como la prensa o la crítica tiene por objetivo la creación de opinión y además no se plantea el valor trascendente de sus aseveraciones, se pierde en objetividad propia del documento legal y se gana en vivencia, en contextualización del hecho con relación a los mecanismos sociales de percepción y evaluación presentes en este momento histórico dado.

La plaza real de Barcelona y su fuente

Proyecto desarrollado entre la Universidad de Barcelona, por medio del CR POLIS, y el Ayuntamiento de Barcelona, en el marco de un protocolo de investigación y que ha supuesto la organización del Sistema de Información del Arte Público de Barcelona. Consultable en <http://www.bcn.es/artpublic>

El desarrollo del proyecto Monere en Barcelona ha significado para sus investigadores el aproximarse a realidades cotidianas como es alguno de los monumentos de la ciudad desde una óptica radicalmente distinta. La disección a la que obliga el objetivo de la catalogación ha supuesto ver y reconocer determinados artefactos artísticos desde nuevas perspectivas. En muchos casos la nueva visión se ha

iniciado con la necesidad de identificar el "producto" es decir, se ha iniciado a partir de la práctica inexistencia de datos sobre una determinada obra.



La fuente de Las Tres Gracias

Como muy bien señala Ignasi de Lecea, Barcelona es una ciudad, aunque no la única, que tiene una clara vocación de establecer una clara sintonía entre su materialidad física, lo que esta representa y el conocimiento que de ella tiene el ciudadano. Así, en el caso del Arte Público, y sin entrar en los detalles de los estudios académicos, podemos ver como desde 1903 existen una serie de publicaciones que pretenden acercar este fenómeno urbano y cultural al ciudadano. Unas veces para afianzar la galería de personajes que personifican los valores de una Nación, en este caso Cataluña. En otras ocasiones, y antes de lo que a priori nos imaginaríamos, reconociendo el valor del arte público como elemento de atracción turístico, etc.

En cualquier caso, a pesar de todos los trabajos existentes, incluso piezas tan importantes y simbólicamente tan representativas como el monumento a Colón, no están ni suficientemente documentadas ni convenientemente analizadas.

Veamos el caso de la fuente de las Tres Gracias de la Plaza Real. El proceso desamortizador del primer tercio del s. XIX junto a la legislación municipalista de los periodos liberales, permitió a las ciudades españolas disponer de una serie de terrenos anteriormente en manos de ordenes religiosas. Una parte de estos terrenos fueron vendidos a la iniciativa privada, pero otra pasa a formar parte del nuevo dispositivo de creación de espacios públicos que la incipiente legislación recogida a partir de las experiencias francesas, especialmente napoleónicas, e inglesas y que vería su culminación con las distintas leyes de ensanche de las ciudades en las que se debe encuadrar el famoso plan Cerdà.

Como bien relata Sola Morales, el proceso de emergencia de la Plaza Real es largo y complicado. En cualquier caso el proyecto final firmado por Molina (1848) es el que podemos contemplar hoy en día y supone la creación de una plaza-bazar porticada con un jardín central. Es cierto que esta plaza, junto a las de San Jaime- que supone el cambio del eje representativo de la ciudad- y de Duque de Medinaceli, la reconversión de la calle Fernando, la apertura de la calle Nueva de la Rambla, el mercado de la Boquería y algunas otras, forman parte del conjunto de operaciones urbanas que van a producir un intenso cambio en el centro histórico de Barcelona y se convertirán en la antesala de las operaciones de expansión de mitad de siglo. Suponen, también, uno de los primeros episodios de lo que ha venido en llamarse urbanística municipal, la realizada por arquitectos, enfrentada a la de los capitanes generales e ingenieros militares que dominó el panorama barcelonés hasta el primer tercio del s.XIX, en la que la pieza urbana forma el corazón del proyecto de diseño y que será la base del desarrollo posterior del urbanismo barcelonés.

El diseño porticado de la plaza está presidido por un jardín central rodeado de una vía elíptica. Este jardín ha sufrido modificaciones a lo largo de su historia, pero desde el inicio, el punto central del jardín estaba equipado con un elemento simbólico de peso.



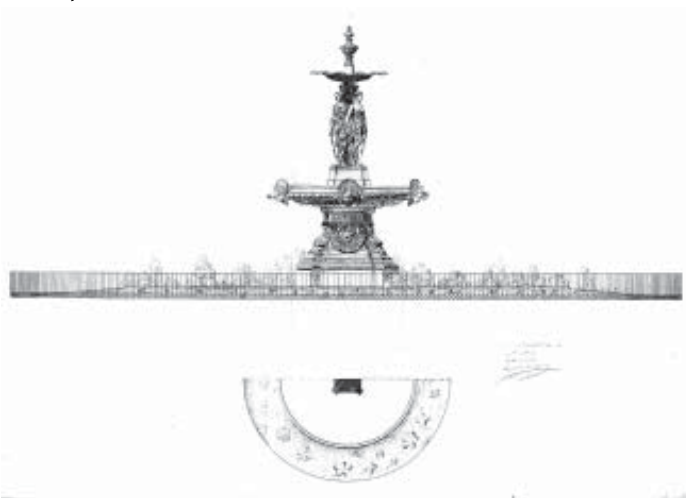
Vista de la plaza con el pedestal al monumento a Fernando el Católico aún erguido. La primera piedra de este monumento se colocó en 1850. Hacia 1860 se coloca de forma interina una copia en yeso del monumento que estaba trabajando Josep Piquer para ser fundido en metal



Posteriormente, el monumento fallido, se substituye por un surtidor, hasta la instalación de la fuente. Parece ser que con motivo de la Exposición de 1888 la fuente será substituida, a su vez, por un surtidor

No es momento de extenderse acerca del monumento aunque es una historia mas que curiosa de monumento frustrado, que fue y no fue, al estilo del Galheteiro de la placa do Rossio en Lisboa. Lo que si que es cierto es que el Ayuntamiento, a través de su arquitecto jefe de Edificaciones y Ornato y Fontanería, el posterior ganador del concurso del Ensanche, Antonio Rovira Trias, compra en 1876 una fuente de hierro fundido a la empresa francesa Durenne que tiene oficinas en París.

Según narra el expediente “Esta fuente evitaría la monotonía y frialdad que se observa en una de las plazas principales de esta ciudad puesto que el surtidor actual carece de la ornamentación que le corresponde. Dicha fuente podría ser de hierro colado y en este supuesto costaría su totalidad, esto es, gastos de fundición, pintura de color de bronce, colocación, cañerías, etc. Etc la cantidad de once mil pesetas “



Dibujo de la fuente, realizado por Rovira i Trias y que forma parte del expediente.

El tema

Las gracias o cárites eran divinidades de la belleza y de la alegría de la Naturaleza. Habitaban el Olimpo en compañía de las musas y formaban parte del cortejo de Apolo. Las tres gracias son Eufrosine, Talía y Aglae. Eran las protectoras de las artes y las que tejieron el velo de la Harmonía.

Por lo general aparecen las tres unidas formando un círculo. Largamente representadas en la historia del Arte, Escopas y Praxíteles fijaron el modelo de representación utilizado durante varios siglos. Botticelli, Rafael, Rubens o Henry Matisse entre otros muchos.

A partir del s. XIX las tres gracias se hallan asociadas a las fuentes del mismo nombre. En estas fuentes, al contrario que en las otras representaciones, las tres gracias lucen una túnica y forman un círculo dándose las manos, pero sus cuerpos están orientados hacia el exterior, hacia el observador, como puede apreciarse en la fuente de Etienne Antoine de 1773 en la Place de la Comedia de Montpellier.

Una de las primeras representaciones de la Tres Gracias¹ vestidas la hallamos en las ninfas la Fuente de los Inocentes en París, obra de Jean Joujon en 1547. Posteriormente L. Visconti y J.B. Klagmann introducirán cuatro ninfas como cariátides en la fuente de la Plaza Louvois en París. Parece ser que F.A. Bartholdi desarrolló una serie de modelos para este tipo de fuentes, realizadas en fundición de hierro, a partir de la primera década de 1860, aunque su fuente más conocida sea la Fuente Bartholdi (1876) en Filadelfia.



Modelo de Visconti para una fuente con la representación de las tres gracias a partir de la escultura de François Pilon



Fuente de los 4 Ríos de Visconti y Klagmann para la la Place Louvois en Paris, según un grabado del libro de Alphand.



Fuente Bartholdi presentada en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 y actualmente en Washington por recomendación expresa de Olmsted, el diseñador de Central Park.

El hierro fundido

Manuel Angelon (1854), en un pequeño y satírico libro acerca de la ciudad, criticaba la idea de una Barcelona de hierro fundido. Efectivamente, el desarrollo de los distintos proyectos urbanos y la puesta en marcha de las primeras propuestas modernas del diseño urbano de la ciudad, habían producido una emergencia de artefactos realizados en hierro fundido: fuentes, fuentes monumentales, farolas, postes anunciadores, pero también monumentos tan significativos como la columna a Galcerà Marquet (1848-1851) e

incluso la primera propuesta para el monumento al Marques de Campo Sagrado (1852-1856) ambos proyectos de F. D. Molina el proyectista de la Plaza Real

Tres son los factores que explican esta eclosión de los materiales de hierro. En primer lugar una de orden epistemológico-ideológico que en terminología de Francastel (1956) sería una *razón técnica*. En segundo lugar una de orden industrial y en tercer lugar una de orden económico.

Desde que en 1779 se realizara el puente de Coalbrookdale, la implantación del hierro como elemento estructural de la construcción fue avanzando a pasos lentos pero seguros hasta eclosionar a mitad del s.XIX. El hierro, hierro fundido, suponía unas posibilidades constructivas y de creación de espacio muy diferentes de las permitidas por las obras de mampostería y muros de carga.

En toda Europa se produce una eclosión del hierro como material constructivo, tanto para la edificación como para las infraestructuras. Mercados, bibliotecas, ascensores,... Pero el hierro va a tener un papel importante en los procesos que podemos llamar de *"normalización del paisaje urbano"*. Efectivamente, la puesta en marcha de los proyectos de regeneración urbana en Inglaterra y en Francia, especialmente en el París de Haussman, se hallan asociados a los trazados y ordenación del plano vertical, pero en pocas ocasiones se da la importancia que tiene al plano horizontal del suelo en el que se va a producir la verdadera normalización del espacio público contemporáneo.

Alphand, encargado de las paseos y parques de Paris, publica en (1873) una importante obra de referencia para otras ciudades. En les *Promenades de Paris* tipifica y describe la panoplia completa de los artefactos que hoy llamaríamos Mobiliario urbano de la ciudad. Buena parte de estos artefactos están construidos en hierro fundido.



Monumento Rovira i Trias en Barcelona, con su propuesta de Ensanche. *Este arquitecto fue el ganador del concurso de Ensanche de la Ciudad convocado por el Ayuntamiento de Barcelona. ¿Se imaginan este trazado para la Barcelona actual?. Por suerte para la ciudad el Gobierno de Madrid decidió que el proyecto a desarrollar sería el de Ildefons Cerdà*

Entroncamos aquí con el tercer factor. Según se asevera en muchos escritos de la época, la utilización del hierro fundido se impuso por dos razones distintas.



Monumento a Galcerà Marquet en la Plaza Duque de Medinaceli, resultado de la excomunión de los franciscanos que ocupaban esta zona de Barcelona. Monumento al Genio Catalán y dedicado al Marqués de Campo Sagrado que a principios del s.XIX realizó, entre otras obras públicas, la traída de aguas potables a la ciudad. Originalmente la parte superior del monumento debería ser de hierro fundido.



NORMALIZACIÓN DEL PAISAJE URBANO

Denominamos normalización del paisaje urbano al conjunto de procesos reguladores y de diseño que se ponen en marcha en las ciudades europeas desde el momento en que el espacio público está en consideración a finales del s. XVIII.

La normalización del paisaje urbano (arredamiento, amenagement...) proviene de un largo proceso patente ya en los tratadistas clásicos que pretendía una organización funcional y estética de los lugares compartidos, espacios públicos, mediante su regulación (normativas de alineaciones, de pavimentación, etc) y va incorporando, de forma sistemática, la creación de los artefactos que actualmente conocemos como mobiliario urbano.

Entre otros trabajos que abordan este tema, puede consultarse:

I. Cerdà

Teoría General de la Urbanización 1863

A. Alphand

Les Promenades de Paris. J. Rothschild, Éditeur, Paris, 1873 (Biblioteca de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona)

Pedro Manuel Bebiano.

Mobiliario Urbano de Lisboa. 1838 –1938. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova. Lisboa, 1995

Cristóvão Valente Pereira,

Mobiliário Urbano: Abordagem e Reflexão. Dissertação de Mestrado em Design Urbano, Universitat de Barcelona. Formació Continuada-Heures, 2002

Boyer, Annie; Rojat-Lefebvre, Elisabeth

Aménager Les Espaces Publicques. Le Moniteur, Paris, 1994

Monclús Fraga, Francisco Javier; Oyón Bañales, José Luis *Elementos de Composición Urbana* Ed. UPC, Barcelona, 1998

Seixas, Joaquim Pedro Rodrigues

O Mobiliário urbano na cidade de Lisboa (Tese Mest. G.Hu.U.Lx) , Lisboa,,1993

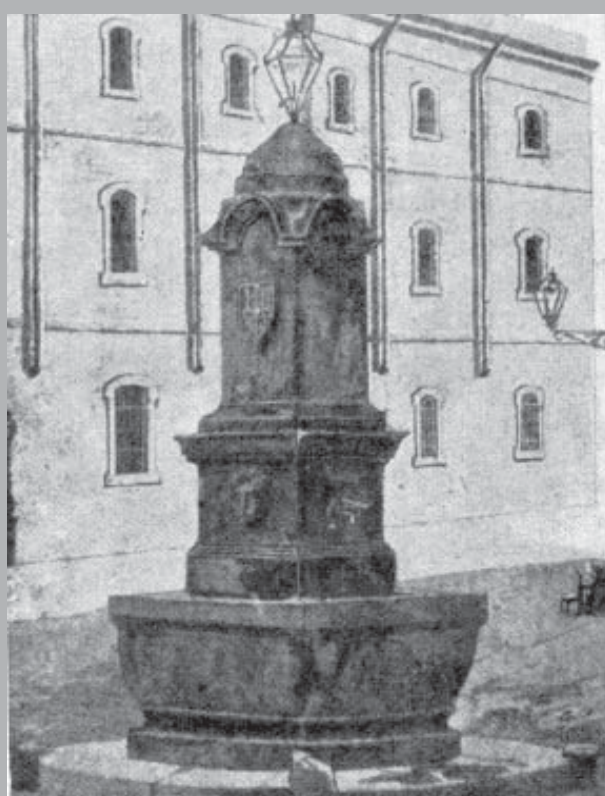
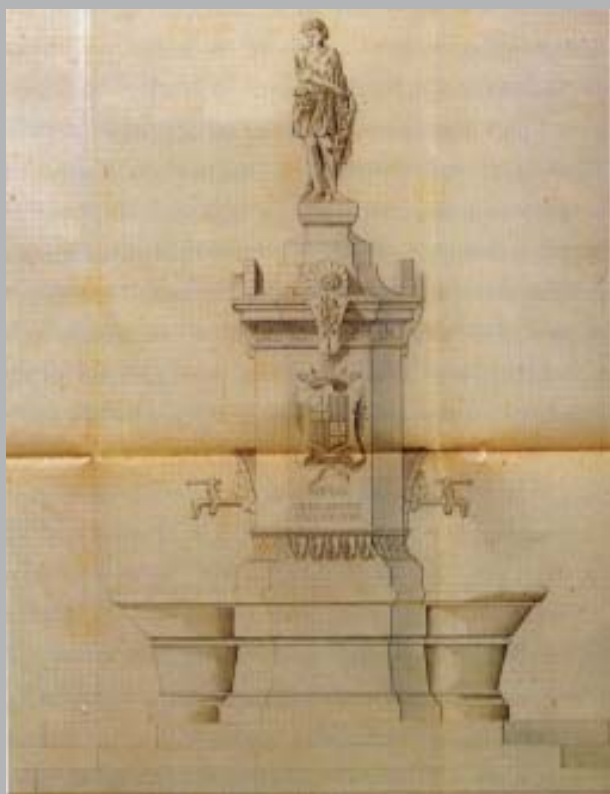
Serra, Josep Maria

Manual d'Elements Urbans - Mobiliari i Microarquitectura Diputació de Barcelona, Barcelona,2000

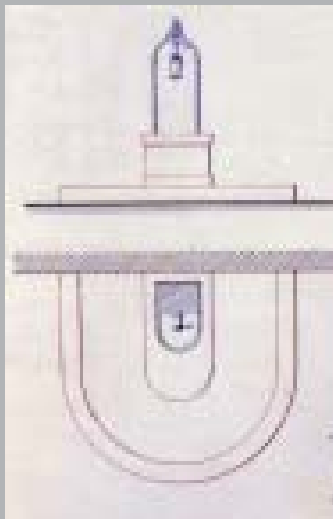
Joaquim Sabaté.

El proyecto de la Calle sin Nombre. Barcelona. COAC. 1999

EL PRIMER URBANISMO MUNICIPAL Y EL DESARROLLO DEL MOBILIARIO URBANO EN BARCELONA



Algunas de las Fuentes de Piedra diseñadas por Rovira i Trías para el incipiente Ensanche de la Ciudad (1872-1875)



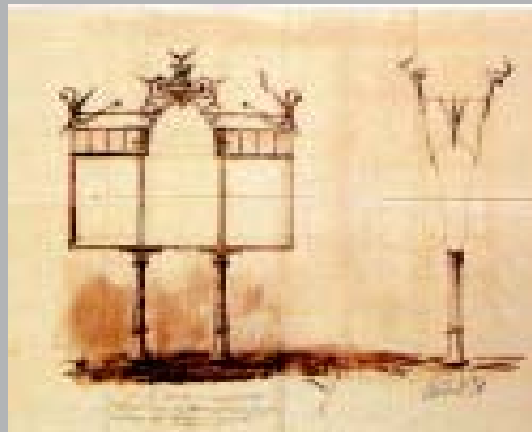
1868. Josep Fontseré "borne-fontaine"



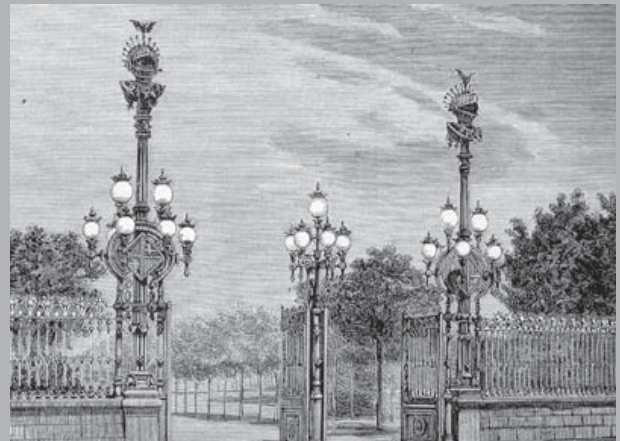
1871. Josep Fontseré. Font dels Trajiners



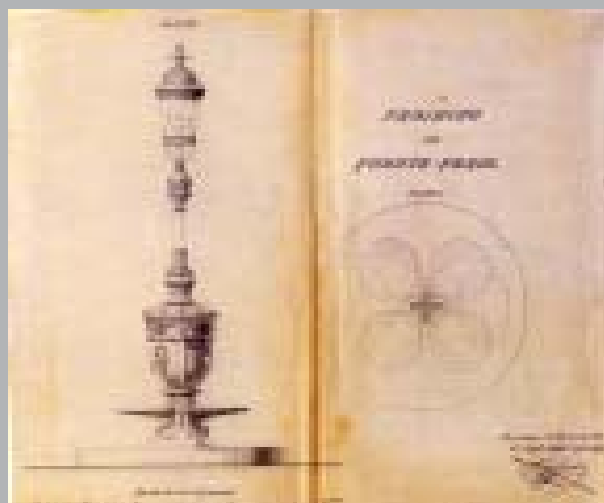
1875. Josep Fontseré. Fuente - farol para el mercado de El Born (hoy desaparecida)



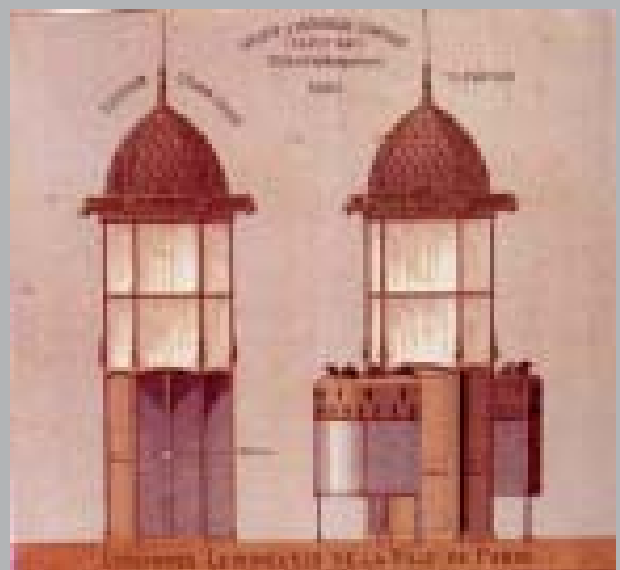
1878. Antoni Gaudí.. Proyecto para Expositor en lugares públicos



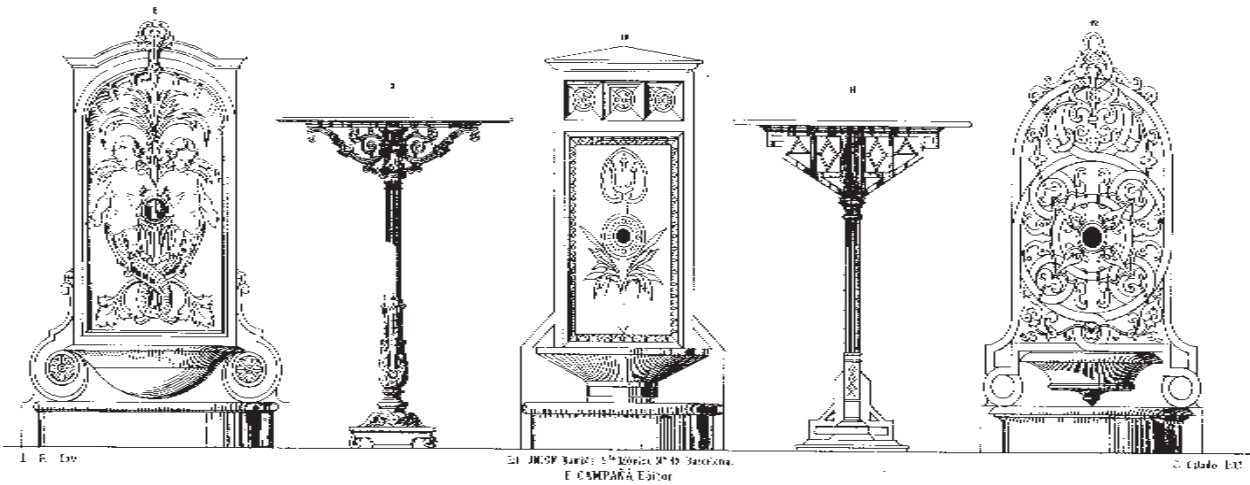
1880. Josep Fontseré. Puertas del Parque de la Ciudadela. Realizadas en la factoría Nueva Vulcano



1893. Pere Falqués. Proyecto de fuente farol

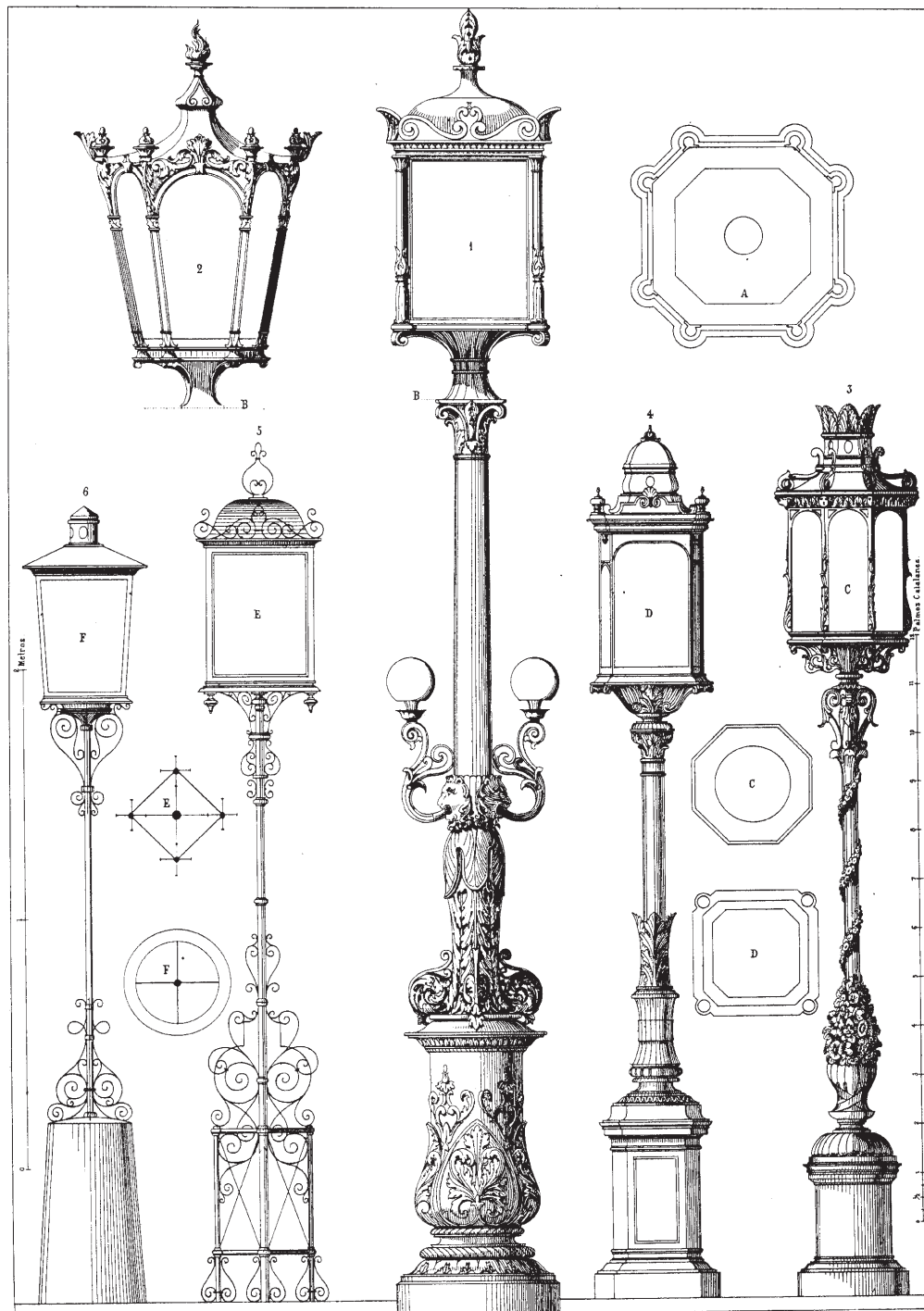


1870. Columnas luminosas de París. Introducidas por las compañías francesas que explotaban los servicios de aguas, de gas y de electricidad



FUNDICION.

Nº 8.



De la importancia de la industria de fundición artística en Catalunya, da cuenta el trabajo de L. Rigalt, *Album Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales*, 1857, del que entresacamos estas dos muestras

L. R. Inv.

Lit. UNION Fabra 5ª Mónica Nº 10 Barcelona. F. CAMPANA Editor.

J. Giraud. P.



Grabado satírico sobre el mal funcionamiento de los *borne-fountaines*

La primera hace referencia a las características del propio material que permiten el desarrollo de estructuras y proyectos distintos de los producidos hasta el momento. La segunda tiene que ver con el coste. Con relación a una escultura de bronce, una de hierro fundido cuesta 8 veces menos.

Desarrollo regional, Exposiciones Universales e Industria Nacional

El desarrollo de la siderurgia va a estar en la base del desarrollo industrial de muchos países. Así, en Francia, el desarrollo del Val d'Osne esta en la base del desarrollo de la industria de la Fundición artística en hierro que expandió por todo el mundo más de 200 modelos de piezas y que, todavía hoy, esta en la base de los modelos de mobiliario urbano arte decorativo seriado que podemos ver en nuestras ciudades.

El modelo de desarrollo de Val d'Osne, en el que no voy a entrar en profundidad, se fundamentaba en la articulación de varios factores existentes y en la aparición de varias necesidades nuevas. El factor existente consiste en que el sistema de fundiciones en esta parte de la geografía francesa existía desde el Renacimiento, que fue potenciado a mitad del s.XVIII y que al entrar en el s.XIX articulaba un sistema de factorías listas para poder realizar el cambio tecnológico a hornos de fusión de altas temperaturas. El know-how existía en la zona.

El segundo factor, como hemos comentado, consiste en la puesta en marcha de los procesos de normalización del paisaje urbano, con una enorme demanda a cubrir por parte de los inexistentes fabricantes del mismo y que genera una demanda específica en el sector público (Básicamente la administración local) que sería el tercer factor. Una demanda extensa, puesto

que va a abarcar muchas ciudades, e intensa, puesto que su concreción en determinados artículos no se limita a la compra de unos cuantos sino a compras masivas.

Podemos imaginar ¿cuántas luminarias deberíamos poner de golpe si quisiéramos instalar e nuevo la iluminación sola en la Baixa de Lisboa?. Fundiciones como Osne le Val, Durenne, etc van a empezar a diseñar y producir una amplia gama de productos que abarcan desde los elementos necesarios para el decoro de la membrana entre espacio público y espacio privado (La fachada) con las barandillas, portones, elementos decorativos varios, hasta la mas extensa gama de bancos, papeleras, kioscos, fuentes, faroles, relojes, columnas anunciadoras, etc y también los elementos decorativos tratados como objetos de arte.



Grabado del Cristal Palace de Londres de J. Paxton (1851) con la fuente Osler de cristal realizada por Messers

Una de las peculiaridades de la fundición de arte francesa, en paralelo a las fundiciones de la Gran Bretaña, es la búsqueda de un equilibrio entre "Arte" e "Industria". Para ello más de 200 escultores trabajarán con las fundiciones de arte francesas : Mathurin Moreau, Carpeaux, Carrier-Belleuse, Bartholdi, Guimard, entre otros. De esta estrecha colaboración nacerán obras notables, hoy en los museos : el pórtico del museo de Orsay, las entradas al subterráneo de Guimard...pero también en las metrópolis del mundo entero.

Las Exposiciones Universales, arrancando de la de Londres de 1851, van servir de palco para mostrar al mundo esta producción, para esparcir por el mundo entero un modo de entender el "objeto urbano" de hierro, exponente de la tecnología y de los tiempos modernos, elemento clave en los procesos de normalización del paisaje urbano.

Así J.J. Ducel está presente en la exposición de Londres de 1851. Recibe premio en la de Paris de 1855 vuelve a estar en Londres en 1862, mientras que el Fundidor Durenne de

Principales Exposiciones Internacionales del s. XIX

- 1851.Londres .The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations
- 1853.Dublin.The Great Industrial Exhibition
- 1853-1854.New York .World's Fair of the works of Industry of all Nations
- 1855. Paris. Exposition Universelle des Produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts
- 1860.Besançon.Exposition Universelle
- 1862.Londres.London International Exhibition on Industry and Art
- 1865.Dublin.Exposition Internationale
- 1865.Porto. Exposition Internationale
- 1867. Paris .Exposition Universelle de Paris
- 1871. Londres Exposition Internationale
- 1872. Lyon. Exposition Universelle et Internationale
- 1873. Vienne. Welt-Ausstellung 1873 in Wien
- 1874. Londres Exposition Internationale
- 1875-76. Santiago de Chile. Exposición Internacional
- 1876 Filadelfia. International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mines
- 1878. Paris. Exposition Universelle de Paris
- 1879-1880. Sydney. International Exhibition of Arts, Manufactures and Agricultural and Industrial Products of all Nations
- 1880-1881. Melbourne
- 1881. Atlanta. International Cotton Exposition
- 1883. Amsterdam. Internationale, Koloniale en Uitvoerhandel-Tentoonstelling
- 1883-1884. Boston. American Exhibition of the Products, Arts, and Manufactures of Foreign Nations
- 1883-1884. Calcutta. International Exhibition
- 1884-1885. New Orleans. Exposition Mondiale de l'Industrie et du centenaire du cotton
- 1885. Anvers. Exposition Universelle
- 1886. Edimbourg. International Exhibition of Industry, Science and Art
- 1887-1888. Adelaide. Jubilee International Exhibition
- 1888. Barcelona. Exposición Universal de Barcelona
- 1888. Glasgow. Glasgow International Exhibition
- 1888-1889. Melbourne. Centennial International Exhibition
- 1889. Paris. Exposition Universelle
- 1890. Edimbourg. International Exhibition
- 1891. Frankfort. Exposition Internationale de l'Électricité
- 1893. Chicago. World's Columbian Exposition
- 1894. San Francisco. California Midwinter International Exposition
- 1894. Lyon. Exposition Internationale et Coloniale
- 1896. Budapest. Exposition Internationale du Millénaire
- 1897. Stockholm. Exposition Internationale
- 1898. Omaha. Trans Mississipi and International Exposition
- 1899. Como. Exposition Internationale de l'Électricité
- 1900. Paris. Exposition Universelle et Internationale

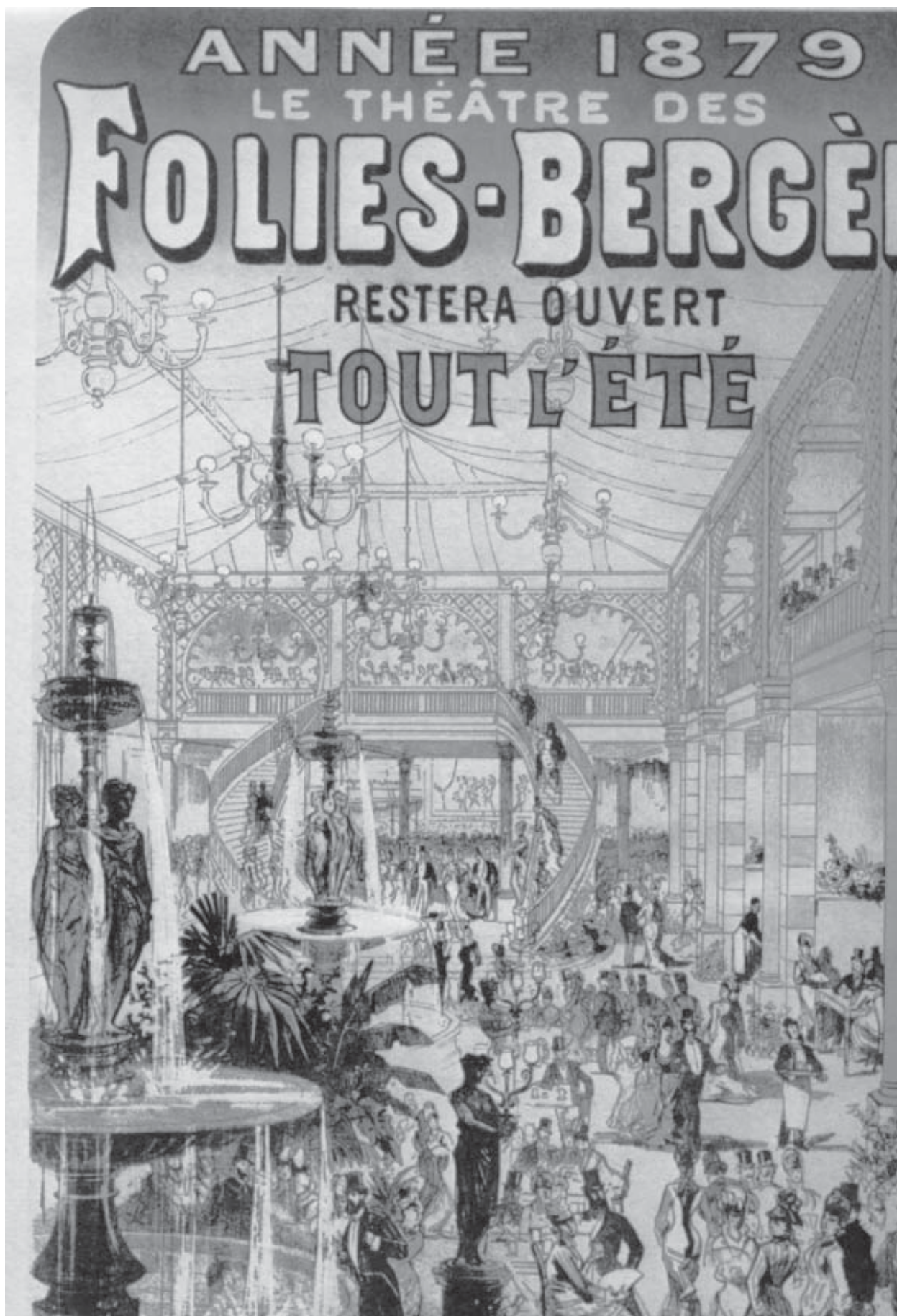
Sommevoire estará presente en la Exposición de Paris de 1867, seguramente con la fuente de las Tres Gracias, y la de Viena de 1873 donde recibe sendos premios. De los hornos de Sommevoire va a salir también parte de la



Fuente Wallace en las Ramblas de Barcelona

decoración escultórica del puente de Alejandro III en París, el monumento a Pedro I de Serbia en Paris y la fuente monumental de Edimburgo. De las fundiciones de Wassy surgirán las puertas monumentales del Hotel des Téléphones en Paris, el Apolo y las Musas del frontón del Gran Palais, el monumento a la Unión Postal de Berna, mientras que Osne le Val va a producir las entradas Art Nouveau del metro de Paris, diseñadas por Guimard, en la exposición universal de 1900.

Pero, posiblemente, una de las piezas más conocidas universalmente sea la Fuente Wallace. Esta fuente fue creada por Ch. Lebourg en 1872 bajo el patrocinio de sir Richard Wallace, un filántropo británico residente en París que financió la producción de las fuentes para paliar la escasez de la llegada de agua a la ciudad, vistos los estragos que la sed produjo entre la población a raíz de la guerra franco-prusiana de 1870. Se dice que la fuente representa un símbolo de paz y de hermanamiento entre los pueblos, puesto que según cuentan el filántropo se dedicó a regalarla a otras ciudades. En términos reales, fueron las compañías de Agua francesa que, con motivo de su expansión internacional en el último tercio del s.XIX, al



La Fuente de las Tres Gracias, elemento decorativo del Folies Bergère en 1879

Evolución de la Fundición de Arte de l'Haute-Marne

	Sommevoire	Bar-Le Duc	Wassy
1827			
1829			
1835			
1836	Denizet construye un alto horno		
1837			
1840			
1848			Alto horno
1850	Los hermanos Viry la equipan con un taller de moldes		
1856	Durenne et Petit la alquilan		
1857	A. Durenne la compra		
1858	Segundo alto horno		
1859		Bradfer et Vitry	
1867	Premio en Paris		
1869			
1873	Premio en Viena		
1876		Asociación con Durenne	
1878			
1880			Comprada por Durenne
1883			
1888		Durenne toma el control	
1900	Premio en Paris.		

A su muerte , en 1895, su yerno,el coronel Jacquin, toma el control de la compañía.
 Le suceden las familias Galard y Chatelus.
 La recompra de Val d'Osne y de Marquise refuerzan el grupo y diversifican la producción.
 En 1976 pasa a la Société Générale de Fonderie (.Sommevoire, Wassy y Marquise) mientras se cierra Val d'Osne. La vocación de Sommevoire se mantendrá por GHM Sommevoire.
 A. Durenne finalizó estudios de Artes y oficios en Angers en 1841 entrando al año siguiente en la escuela de Bellas Artes. Fué miembro fundador de l'École National des Arts Décoratives.

Osne-le-Val (Val d'Osne)

Louis Regnault-Thomas forja

Jean Pierre Victor André alto horno

Barbezat et Cie.

Barbezat construye un segundo alto horno

Fourment, Houille et Cie.
Controlan la compañía hasta 1869

Mignon

Mignon compra los fondos de la fundición Ducler (Indre) (J.J. Ducler Paris 1810 –1878.1851, Londres.1855 Medalla de primera **clase en Paris**)

En ocasión de la Exposición Internacional de París en 1900, Val d'Osne realiza la fundición de todas las entradas de metro de Guimard, así como figuras para el puente de Alejandro III. Con ocasión de los diversos monumentos a los muertos en la I Guerra Mundial Val d'Osne reorienta su producción.

En **1931 es comprada por Durenne** .Val d'Osne es comprada en 1976 por la Société Générale de Fonderie

Vecqueville-Bussy

Capitan & Brocard

Alto horno

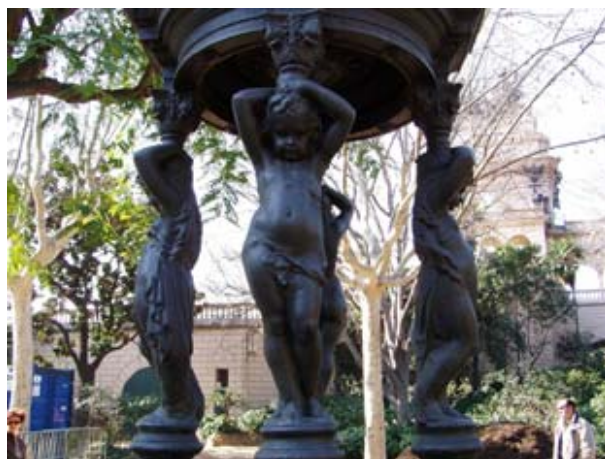
Dommartin-le-Franc

Se construye el tercer alto horno

Saint Dizier

Rozet et Menisson construyen un alto horno

SA Fonderies de Saint- Dizier.
GUIMARD



Fonte dos Anjinhos en Lisboa y en Barcelona. A pesar de todos los esfuerzos de documentación ha sido imposible atribuir, por el momento, autoría y datación. Al estar firmada por la fundición Sommevoire, podríamos aventurar que su datación se situaría después de 1857, momento en que Durenne compra los hornos de Sommevoire e inicia la producción bajo la firma A. Durenne y antes de 1875 puesto que de esta fecha data el acuerdo de adquisición de la fuente por parte del Ayuntamiento de Barcelona

igual que sucedería con las farolas en el caso de las compañías de Gas y Electricidad, iniciaron distribución internacional.

Incomprensiblemente, Carlos Consiglieri y Marília Abel² mantienen que la denominada “fonte dos anjinhos” es la fuente Wallace.

Génesis de un icono

La fuente de las Tres Gracias se ha convertido en un icono urbano de Barcelona y no es por casualidad que esté incluida en el catálogo que estamos desarrollando. Sin embargo es curioso analizar su contenido simbólico. En Barcelona, hasta que iniciamos nuestra investigación, la fuente de las Tres Gracias no poseía otro contenido que el de ser el elemento central de ornato de la Plaza Real.

A casi nadie se le hubiera ocurrido que esta fuente es, en origen un monumento funerario. Efectivamente, la escultura original de F. Pilon, 1560, es el relicario para el corazón de Enrique II de Francia, mandado construir por su esposa Catalina de Médicis en la iglesia de los “Celestins” de París y que actualmente se haya en el Museo del Louvre.

¿Cómo llega esta escultura a su réplica en las calles de Barcelona y de otras ciudades?. Es bien conocido que el Iluminismo europeo, en parte como procedimiento educativo, en parte como instrumento ideológico de fijación del universo simbólico, instituyó la copia de los modelos clásicos como un procedimiento normal, tanto de reproducción de las piezas de arte como de disfrute de las mismas.

Europa entera se llena de reproducciones de las que se consideran como mejores piezas

Las Tres Gracias de F. Pilon conservadas en el Museo del Louvre de París



de la Antigüedad y del Renacimiento. Para ello, los Museos, permitían a una serie de empresas la realización de moldes para su posterior traslado a piedra o a metal. Esta práctica fue también potenciada por Napoleón I como una estrategia para el mantenimiento y la difusión del patrimonio nacional francés.

Todo indica que el “molde” de la pieza se realizó a principios del s.XIX, puesto que, como hemos visto anteriormente, Louis Visconti diseña esta fuente en 1833, y ya en 1845 podemos hallar una versión en la Placette de Trévisse de París firmada por Francisque Duret. En 1855, J.J. Ducler presenta la copia total del relicario en la Exposición Internacional de París. Versiones de la fuente empiezan a llenar espacios de distintas ciudades hasta que llega a Barcelona.

Los agentes comerciales de las compañías de fundición eran los encargados de convencer a arquitectos municipales de la idoneidad de sus productos, básicamente a partir de dos motivos de venta: 1) La modernidad que suponía la utilización del hierro 2) La creación de una imagen “internacional” de la ciudad al colocar lo que era más “in” en París 3) La economía traducida en los costes, la duración y el mantenimiento.

Un elemento de venta adicional era el de la personalización del producto. Efectivamente, el trabajo en fundición permite de manera relativamente fácil, organizar un conjunto de materiales en una disposición y presentación bastante variada. El despiece de la ilustración nos permite comprender claramente estas posibilidades que, además, combinan los efectos a producir por los juegos de agua.



Páginas de un catálogo de la Compañía Val d'Osne

Esquema compositivo de las Fuentes de Fundición artística Francesa



Remate

Taza superior

Figuras complementarias o centrales dependiendo de la configuración

Taza intermedia

Figuras Centrales o Tema o secundarias dependiendo de la configuración
Figuras secundarias

Taza de la Fuente



Versión de la Fuente de las Tres Gracias en Hyères, Francia. Como se puede apreciar se ha modificado totalmente las figuras complementarias de la parte inferior de la fuente así como el soporte, desapareciendo la segunda taza. Los leones que aparecen en la fotografía se corresponden a los leones de N. Caín presentes en la Fuentes de los Leones de Porto, instalada por la Compagnie des Eaux a l'Etranger en 187.



Otra configuración de la fuente en Guéret (Francia)

Para concluir

Se acusa constantemente a las multinacionales del sector del mobiliario urbano de cometer el delito de unificar el paisaje urbano de las ciudades. Ciertamente, nuestro concepto de “normalización del paisaje urbano” no se identifica con el de la unificación y homogenización del mismo.

Idéntico mobiliario, los mismos elementos, los mismos componentes, idénticos materiales configuran un paisaje unitario y unificado a través del diseño estandarizado. Las empresas responderán que no es así que los productos tienen el grado de flexibilidad suficiente como para adaptarse a las condiciones locales y a las particularidades de cada lugar.

Este trabajo ha demostrado que el procedimiento no es nuevo que ha evolucionado de forma sistemática a partir de mediados del s.XIX. Lo hemos centrado en la fundición de arte francesa, pero podríamos hacer lo mismo con las fundiciones británicas. Los mismos productos, con los mismos símbolos para un mercado internacional, global diríamos ahora, para satisfacer una demanda nueva en el XIX, constante en el XXI, de mejora sistemática del paisaje urbano y del espacio público.

Los productos históricos traspasan la dimensión puramente funcional para convertirse en “obras de arte público”. Era la intención original de los creadores y de los promotores de esta “normalización” planetaria a través del modelo de organización simbólica del espacio público del II Imperio francés. Suponía los valores de la democratización del arte mediante la labor de buenos escultores – aquellos que controlaban los Salones contra los que reaccionó Baudelaire y a partir de él los artistas que se instalan en el nuevo circuito del arte que no pasa por el patrocinio público- el tratamiento de temas más menos consensuados en la cultura común del momento y con la creación de una estética pequeño burguesa muy particular.

Una empresa colectiva importante que instala las incongruencias de las que hablábamos al principio del trabajo. ¿De quién es este lugar si la fuente es francesa? ¿De qué estilo artístico hablamos? ¿Hablamos realmente de obras de arte? ¿Cómo nos apropiamos de los símbolos que, en origen, no nos pertenecen? ¿A quién atribuimos la obra? ¿Al autor?, pero ¿quién es el autor? ¿Afectará a nuestra identidad el descubrir que compartimos “monumento” con muchas localidades, pequeñas y grandes, del mundo entero? .

Desde el punto de vista canónico del Arte estas preguntas no tienen sentido puesto que

no hablamos de obras de arte sino de productos industriales. Pero que sucederá dentro de 50 o 100 años ¿ la marquesina Foster será considerada obra de arte o no? ¿ocupará su lugar en los catálogos de arte público correspondientes?.

Lo que si es real es que la “normalización del paisaje urbano” es una obra colectiva en la que intervienen como hemos visto motivaciones e intereses que abarcan el amplio campo de la actividad humana: desde pre-conceptos estéticos a las más prosaicas transacciones comerciales, con mordidas incluidas. Las ciudades tienen unas necesidades, hay empresas en el mercado con capacidad de respuesta, el control de la Administración pública es cada vez menor el paisaje que nos espera es el que las revistas de tendencias nos muestran: rotondas estándar, fuentes estándar, esculturas estándar, etc... eso sí capaces de generar identidad, accesibles simbólicamente a la población y a los ciudadanos.

NOTAS

1) Artículo de Vicente Maestre en Lecea, I, Remesar, A ;Grandas, C -(Ed) Catálogo de l'Art Públic a Barcelona. Ajuntament de Barcelona- Universitat de Barcelona, 2004, <http://www.bcn.es/artpublic>

2) O Rossio em Postal antigo. Livros Horizonte. Lisboa 2003. Los surtidores de Rossio se instalan en 1889 y están firmadas por Val d'Osne. La composición de la fuente y buena parte de los elementos escultóricos parecen provenir de la que la compañía J.J. Ducel presentó en la Exposición Universal de París de 1855 y que también podemos encontrar, en versiones parecidas, en Liverpool, Boston, Buenos Aires. Según cuentan en Boston, las figuras de la base representan a Neptuno y Amfitrita, a Acis y Galatea (motivos iconográficos que no resisten ni la primera lectura). Se atribuye a Paul Liénard, pero seguramente podríamos descomponer la autoría. El diseño del conjunto parece corresponder a J.P.V. André, aunque seguramente basado en un proyecto de Bartholdi de 1853 para Bordeaux. Según un informe de la comisión de Obras Públicas de Burdeos de 1857 las cuatro figuras sedentes representarían cuatro ríos y serían de autoría de M. Moreau así como el grupo de niños. Paul Liénard habría desarrollado parte de la escultura decorativa, mientras que con toda probabilidad las sirenas que rodean la fuente son de autoría de Serres.