

# Historia de dos ciudades

**A. Remesar**

Universitat de Barcelona\*

## Resumo

*História de duas cidades. Sobre os mitos da fundação das cidades: Lisboa de Ulisses e Barcelona de Hércules. O deslizamento do sentido dos mitos da re-fundação. Os mistérios do ferro fundido: i) ?Existem dois Neptunos em Lisboa? ii) a fonte das quatro crianças em Barcelona ou a fonte dos anjinhos em Lisboa.*

**Palavras-chave:** Mito, Fundação da Cidade, Identidade Urbana, Lisboa, Barcelona

## Resumen

*Historia de dos ciudades. Mitos fundacionales. Deslizamiento de sentido en los mitos re-fundacionales. Los misterios del hierro fundido i) primer misterio : ?existen dos Neptunos más en Lisboa? ii) segundo misterio: fuente de los cuatro niños (BCN) o la fuente de los anjinhos (LX).*

**Palabras clave:** Mito, Fundación de las ciudades, Identidad de la ciudad, Lisboa, Barcelona.

## Abstract

*History of two cities. The myth and the foundation of the cities: Lisbon of Ulisses and Barcelona of Hércules. The mysteries of the casting iron: i) there are*

---

\* Doctor. Universitat de Barcelona, CR POLIS. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia BHA-2002-00520.

*two Neptunos in Lisbon? ii) the source of the four children in Barcelona or the source of the “anjinhos” in Lisbon*

**Keywords:** Myth, Foundation of the cities, Identity, Lisbon, Barcelona.

En un principio, dos ciudades como Barcelona y Lisboa se parecen lo que un huevo a una castaña, es decir, nada. No comparten los mismos orígenes; la morfología de su territorio, más allá de que ambas sean ciudades litorales, una de mar otra de río, es radicalmente distinta; su forma urbana, condicionada por el territorio no tiene nada que ver, más allá de que la zona histórica está dominada por una colina con el correspondiente castillo, el de Lisboa en el origen mismo de la ciudad, el de Barcelona controlando su/sus puertos, primero el ubicado en la falda sur, luego, el histórico en la falda norte. La evolución urbana, más allá de las posibles periodificaciones comunes a las ciudades europeas es substancialmente distinta. Mientras que Lisboa es la capital de del un Estado Nación, Barcelona es la capital de una Nación sin Estado.

En definitiva, aunque ambas dejaron de ser capital de un imperio, Barcelona en los albores de la Contrarreforma y Lisboa en 1774, Barcelona y Lisboa no tienen parecido alguno.

Pero los principios de la similitud y de la semejanza no son razones suficientes que impidan encontrar paralelismos interesantes conducentes a conocer mejor las respectivas ciudades al tiempo que posibiliten el derrumbe de esta venda provinciana con la que, generalmente, se abordan los estudios específicos sobre ciudades.

Vayamos por pasos. El trabajo que aquí se presenta debe enmarcarse en el desarrollo del proyecto MONERE que en el 2001 iniciaron el Ayuntamiento de Barcelona y la Universidad de la misma ciudad. Este proyecto consiste en la catalogación “on line” del arte público de la ciudad y tiene como objetivo proporcionar herramientas de análisis y conocimiento al mayor número de personas, de las más diversas edades y formaciones, con la pretensión de conseguir un mejor conocimiento de la ciudad, a través de su arte público, facilitando, así los procesos de generación de identidad y de sentido de pertenencia a una determinada ciudad.

En una segunda fase, este proyecto pretende alcanzar una dimensión europea, cruzando los datos de diversas ciudades y facilitando otro tipo de lectura de la realidad urbana que abunde y profundice en la búsqueda de la identidad europea, si es que esta existe y no es más que un argumento ideológico para convencernos de una Unidad política y social que esconde la cruda realidad de un mercado de más de 100 millones de almas.

El Ministerio de Ciencia y Tecnología de España, ha ayudado a este proyecto, especialmente en el hecho de permitir que uno de los proyectos que financia contemple la posibilidad de realizar estudios de campo en la ciudad de Lisboa.

Tanto el trabajo desarrollado en Barcelona como el estudio de campo realizado en Lisboa, nos ha permitido comprender que el Arte público de las ciudades comparte, como sucede con la arquitectura y el diseño urbano, rasgos y características comunes. Se puede objetar que esa afirmación es absolutamente banal puesto que, como ya ha demostrado la Historia del Arte, la generalidad de la producción artística mundial (es decir del Occidente Cristiano) comparte las características estilísticas de los distintos periodos históricos. Sí es evidente, cuando utilizamos categorías amplias los resultados también son amplios, en extensión y en cantidad.

Sin embargo una mirada menos formal y más cariñosa con las ciudades nos permitirá hallar otros resultados.

## 1. Sobre los mitos fundacionales

Lisboa y Barcelona, como ciudades milenarias que son, hunden sus raíces fundacionales en el mito. Lisboa, Olissipo, fue fundada por Ulises. Barcelona, Baca Nona, por Hércules. No fueron dioses eternos, sino hérores venidos de Oriente, del lejano Oriente griego y ambos tras participar en la guerra de Troya.

No entraremos a analizar la veracidad del mito que para ello ya existen excelentes textos<sup>1</sup>. Lo que nos interesa destacar es el hecho de que el desarrollo de ambos mitos fundacionales sigue trayectorias paralelas. Todo indica, por lo menos son de esta opinión Damião de Gois en el caso de Lisboa y Duran Sempere en el de Barcelona, que el origen histórico del mito debe buscarse en la Toledo del s. XIII, emporio de conocimiento y saber, sede de la Escuela de Traductores fundada por Alfonso X – de Castilla y León- el Sabio que, no por azar, tiene un lugar de honor en el vestíbulo de la Universidad de Barcelona y esculpida por uno de los hermanos Vallmitjana que, supongo le sonará, a un portugués, como Costa Mota, no importa si tío o sobrino, a un catalán.

Esta Escuela fue un foco de re-introducción de la cultura “clásica” (del Occidente cristiano) mediante las traducciones y la generación de obras más o menos enciclopédicas. “*Historial*”, salida de la pluma del Arzobispo Rodrigo, narra la historia de la península ibérica y el mencionado arzobispo es quien introduce a Hércules y a Ulises en la vida de Barcelona y Lisboa.

---

<sup>1</sup> Respecto a Lisboa pueden consultarse los trabajos de Ángel Crespo, *Lisboa Mítica e Literária* (1987,1990), un libro editado originalmente en Barcelona; Arlindo de Sousa *Novos elementos para o Estudo da Origen do Nome de Lisboa* (1968).

El Renacimiento abundará en esta idea, en Barcelona declarándolo solemnemente en una inscripción de mitad del s.XVI que hoy podemos ver en el lateral de la fachada gótica del Ayuntamiento de la ciudad; respecto a Lisboa en obras como la del mencionado Gois y en *Os Lusíadas* de Camões, entre muchas otras. Obviamente este mito fundacional será, en una y otra punta de la península, celebrado entusiastamente por los autores románticos.

Sin embargo, y de forma curiosa, estos mitos nos llegan hasta hoy a través de la literatura y se difuminan en esta otra escritura de la ciudad que es el arte público.

Efectivamente, la figura de Ulises está muy maltratada en la estatuaría lisboeta. Apenas un busto en el jardín de San Pedro de Alcántara, al parecer busto de serie, posiblemente italiano, que comparte espacio con Homero y Mengs entre una legión de glorias portuguesas.

Apenas nada más, a no ser que demos por válida, la interpretación que da Luís Miguel Carneiro (2003) del programa iconográfico presente en el frontón del edificio de la Câmara Municipal y realizado por el cincel de Calmels. Dice así “ Á esquerda, uma figura feminina envergando túnica de pregas representa a *Liberdade*, segurando um ramo de oliveira e calcando um jugo quebrado; a seus pés, um capacete romano evoca a lenda da fundação de Lisboa por Ulises”. Pudiera ser que el autor estuviera en lo cierto, pero parece extraño que un casco romano, pueda evocar una leyenda griega, sobre todo si lo comparamos con el busto del jardín de San Pedro de Alcántara u otras representaciones iconográficas de Ulises.

La suerte corrida por las representaciones pétreas del Hércules barcelonés es algo mejor. Como ya comentamos su nombre está escrito en piedra en el propio edificio del Ayuntamiento y por la mano de los munícipes de aquel momento. Todavía conserva Barcelona la estatua de Salvador Gurri, dedicada al héroe fundador, basada en el Hércules Farnesio y que ocupaba un lugar preeminente del equivalente barcelonés del Paseo Público. Nos referimos al Passeig de Sant Joan hoy desaparecido engullido por la calle Comercio. Esta estatua, después de pasar por el también desaparecido Palacio de la Bellas Artes, se afincó, al parecer definitivamente, en el cruce entre el Paseo de San Juan y la calle Córcega, lejos del centro histórico, en el característico Ensanche barcelonés.

El teatro del Liceo y el espectacular mosaico de Miró en las Ramblas sirven de contexto para otra de las representaciones de Hércules existente en el escenario barcelonés: la fuente del Pla de la Boquería que como su nombre indica se halla a tiro de piedra del mercado del mismo nombre, una de las primeras obras civiles de uso público derivadas de la Ley de Expropiaciones del ministro Mendizábal en el primer tercio del s.XIX.

Esta vez Hércules no es una figura humana sino una composición de sus atributos iconográficos rodeando el escudo de la ciudad. La piel del león de Nemea,

la clava. Corona el escudo un casco emplumado bajo el que se esconde una lechuza, clara representación de la Minerva romana, o de la Palas Atenea griega y símbolo de una ciudad industrial.

Una última representación del héroe la encontramos en el programa iconográfico del edificio y jardines de la antigua finca Martí Codolar, hoy seminario salesiano.

Todas estas representaciones son de la primera mitad del s.XIX, después silencio absoluto sobre el héroe fundador a excepción (1) del magnífico trabajo de Gaudí en los jardines de la finca Güell, en parte el actual Palacio Real de Pedralbes y en parte la Catedral Gaudí, en los que rescata el mito fundacional de Barcelona a través del episodio del Jardín de las Hespérides que el poeta Verdager sitúa en Barcelona. Una magnífica puerta de hierro forjado representando a Ladón, el dragón vigilante del Jardín, y una fuente que estuviera coronada por una efigie del héroe, son la aportación de Gaudí a este mito. Y (2) del no menos interesante Hércules del proyecto de decoro de la Plaza Catalunya de 1929.

Como anécdota podemos comentar que Ulises está representado en Barcelona a través de su alter ego: Diomedes. “El Diomedes al que nos referimos es un héroe que participó en la guerra de Troya y fue compañero habitual de Ulises. Cuando los griegos cercaban Troya decidieron robar el Paladio y encargaron tal misión a Diomedes. El Paladio era una representación de Palas Atenea al modo de los antiguos *xoana* (ídolos de madera de la época arcaica). Cuenta la leyenda que cuando se fundó Troya, el Paladio cayó milagrosamente del cielo y fue venerado por los troyanos como un dios protector de la ciudad. Diomedes, entrando de incógnito en la ciudad, se apoderó de la estatua y Troya quedó desprotegida contra los ataques de los griegos. Generalmente se representa a Diomedes como un guerrero tocado con un casco y portando el Paladio en una de sus manos.”<sup>2</sup>.

Como anécdota especular podemos referir el magnífico Hércules farnesio del Jardín del Museu Tropical de Lisboa, firmada en 1717 por José Mazzvoli Senensis, uno de los escultores italianos que llegaron a Portugal para la construcción del complejo de Mafra, así como el que corona el acroterio de la actual Escola nº 4 en el campo de Santa Clara.

Con independencia de la visibilidad escultórica de los mitos fundacionales de ambas ciudades, en cierto modo es lógico que, con el desarrollo social y económico derivados de las revoluciones políticas y sociales que se producen desde finales del s.XVIII hasta mitad del s.XIX, y que tienen como consecuencia un claro descentramiento de la reflexividad humana respecto a la determinación divina, los atributos de representación del “ser-de-la-ciudad” se deslicen de las imágenes de los fundadores míticos a las imágenes de los “agentes” reales del cambio so-

<sup>2</sup> Lecea, I de; Remesar, A; Grandas, C (coord) Catàleg de l'Art Públic de Barcelona. Ajuntament de Barcelona- Universitat de Barcelona, <http://www.bcn.es/artpublic>.

cial, económico y urbano. Los atributos de los héroes, se reconvertirán en los atributos de los personajes reales (políticos, industriales, científicos, artistas, médicos, escritores) que, día a día, y con su propio poder – considerado no sólo como capacidad sino también como ejercicio del dominio sobre las cosas y las personas– construyen la realidad de la ciudad y la perspectiván hacia el futuro.

## 2. Sobre el deslizamiento de sentido en los mitos re-fundacionales

Barcelona y Lisboa son ciudades portuarias. Como tales su desarrollo se haya estrechamente asociado al desarrollo de su sistema portuario. Escribo sistema portuario y no puerto, por la sencilla razón de que el segundo término restringe nuestra lectura a la inmediatez física de un gran equipamiento, mientras que el concepto de sistema portuario permite contemplar un conjunto de redes y relaciones que definen la actividad portuaria (comercio, construcción naval, intercambios, trabajo, tecnología portuaria y naval, etc).

En algunos momentos de su historia, los respectivos puertos, han tenido la capacidad de funcionar como lo que en la terminología actual se conoce como “hubs” o puntos focales de una red de relaciones comerciales marítimas, en las que el comercio no se produce de punto a punto, sino que el “hub” posee una capacidad de concentración de los flujos comerciales. Esta concentración se traduce en que el puerto se convierte en receptor de “materias primas”: Estas materias primas son tratadas y elaboradas en el sistema portuario local, es decir convertidas en productos con mayor valor añadido, para ser reexpedidas hacia otros puertos o, a través de los sistemas terrestres de transporte, hacia el interior del territorio.

La Lisboa portuaria ha sido “hub” en diferentes períodos: durante el imperio romano, durante la Edad Media, en especial desde el momento de fundación de la Liga Hanseática; obviamente a partir de las conquistas africanas, americanas y asiáticas. Barcelona, por su parte, lo ha sido durante la Alta Edad Media e inicios de la Edad Moderna; a partir de mitad del s.XVIII, con el comercio directo con América y Filipinas; y, en la actualidad, la podemos considerar como “puerta Sur de Europa” a pesar de la dura competencia de los puertos de Marsella, Génova, La Spezia o Valencia.

La primera noticia de la aparición del dios Neptuno como elemento iconográfico recurrente en el escenario urbano de Barcelona, data de mediados del s.XV y todavía lo podemos apreciar, hoy en día, en un palacio renacentista de la calle Montcada próximo al Museo Picasso. En Lisboa, Neptuno se encarama al chafariz llamado con su nombre y ubicado en el Rossio. La datación sería hacia 1585 ya bajo la dominación de los Austrias.

Neptuno el dios de lo húmedo, del agua, del mar, de las olas. Dios que puede favorecer o arruinar el bienestar de una ciudad portuaria, gracias a su tridente

que refrenda su poder de conservar, turbar y apaciguar las aguas de los mares, ríos y fuentes.

No es de extrañar que tanto Lisboa como Barcelona, en momentos de auge de su actividad comercial marítima comiencen a dedicar estatuas a este dios que puede determinar el futuro de la ciudad. Mantenemos la hipótesis que la aparición de las representaciones de Neptuno en el espacio urbano se corresponde con la figura de los “protectores de la ciudad” que entronca con la tradición ya referida del Palladio robado por Diomedes.

Durante la alta Edad Media fue práctica constante, en las ciudades amuralladas, el colocar sus puertas bajo la advocación de Santos que actuaban como protectores de la ciudad. Sólo como ejemplo podemos ver que en la Barcelona medieval la imagen de Santa Eulalia presidía las puertas articuladas con el decumano romano. Mientras que primero San Roque y posteriormente dos ángeles custodios protegían las puertas relacionadas con el cardo romano, las que conectaban el mar con la montaña.

En cierta medida la aparición de los, porque han sido plurales, Neptunos en estas ciudades portuarias tienen una estrecha relación con la necesidad de la ciudad de materializar una representación de la seguridad.

En la tabla que sigue, salvo error u omisión, se relacionan los distintos Neptunos que, desde finales del s.XV hasta mitad del s. XX, tienen su lugar en las calles y plazas de ambas ciudades.

1585 -1755	Chafariz de Neptuno en Rossio	Ultimo tercio del s. XV	Neptuno de la calle Montcada
1771	Neptuno del Chafariz de Loreto de Machado de Castro	c. 1760	Neptuno de la fuente de la Aduana, reinterpretado en 1845 a raíz de su destrucción por un bombardeo
1845	Neptuno del chafariz de la plaza de la Armada	c. 1800	Relieve de Neptuno en el parque del Laberinto
1849	<i>Proyecto de Bento Joaquim Cortez y Prezérat de chafariz de Venus y Neptuno</i>	1802	Neptuno del patio de la Lonja obra de Nicolau Travé
1855	<i>Proyecto de Prezérat de traslado del Chafariz de Loreto al largo do Picadero</i>	1826	Fuente de Neptuno de Adrià Ferran, Celdoni Guixà
1882	Neptuno del frontón del nuevo edificio de los Paços do Conselho, inventado y ejecutado por Calmels	1840	Relieves de Neptuno en la finca Porxos d'En Xifré en el Llano de Palacio
c. 1950	Relieve de Neptuno en Avenida de Roma	1881-1883	Neptuno de la cascada del Parque de la Ciudadela obra de Manuel Fuxá. Duplicado en el Parque de la España Industrial

Sin entrar en consideraciones sobre la importante presencia de este dios en todas las ciudades europeas, a partir del magnífico Neptuno de Gianbologna en la plaza de la Signoria de Florencia quisiera centrarme en otro Neptuno más que existe en Lisboa y que posiblemente muy poca gente conoce.

### 3. Los misterios del hierro fundido

#### Primer misterio: ¿existen dos Neptunos más en Lisboa?

El s.XIX supone el inicio de una enorme operación de normalización del paisaje urbano que tiene como motor la sinergia entre el desarrollo tecnológico y el desarrollo de las políticas de urbanización. Desarrollo tecnológico que permite el despertar de la industria de fundición de hierro, principalmente en Francia y en el Reino Unido, y, con ella, el inicio de una nueva actividad: la de la difusión de elementos urbanos a lo largo y ancho del mundo. Obviamente, esta nueva actividad se produce como respuesta al rápido, intenso y extenso desarrollo urbano que, para su buen funcionamiento, requiere de unos nuevos equipamientos en el espacio público: el mobiliario urbano.

Las empresas francesas y británicas compiten duramente para copar los mercados internacionales de la urbanización intensiva ofreciendo bancos, quioscos, farolas, fuentes y, también, obras de arte seriado. Sin entrar en otras consideraciones, la necesidad de configurar bellos entornos urbanos unida a la hegemonía ideológica que hace del hierro el material por excelencia en la construcción de la ciudad del s.XIX, lleva a las empresas británicas y francesas a la creación de miles de modelos de fundición artística. Algunos de ellos reproducirán esculturas clásicas, como es el caso de la Fuente de las Tres Gracias en Barcelona y otras ciudades, calcada, nunca mejor dicho, del original de François Pilon depositado en el Louvre que, como podemos leer en su propia web, “*A partir de 1794, l’Atelier de moulage du musée du Louvre commercialisera des reproductions en plâtre d’œuvres d’art antiques ou antérieures à la Révolution. Celles-ci seront diffusées par les fondeurs d’art à partir des années 1830 : Pallas de Velletri, Diane de Gabies, etc.* ». Otros son modelos originales realizados por escultores de primer nivel James Pradier, Bartholdi el creador de la estatua de la Libertad en New Cork, Jacquemart, Carrier-Belleuse, entre otros muchos<sup>3</sup>.

Posiblemente uno de los escultores más conocidos, de los vinculados a la fundición de arte, sea Charles A. Lebourg, el creador de las fuentes Wallace.

“*En 1872, un filántropo millonario inglés, sir Richard Wallace, heredero de la inmensa fortuna del marqués de Hetford, encargó a Charles A. Lebourg, escul-*

<sup>3</sup> Un estudio inicial más amplio puede consultarse en mi trabajo *Do ferro fundido ao design global (2004)*.



*tor francés discípulo de Ménard, el diseño de unas fuentes que simbolizaran la hermandad de los hombres del viejo continente. Lebourg creó así la característica fuente con cuatro cariátides femeninas, cubiertas con una tela ligeramente drapeada por delante y por detrás, que sostienen una cúpula semiesférica, con cuatro peces en la parte superior, y entre las que cae un chorrito de agua.*

“Los pueblos alemanes, desde Prusia hasta Baviera, acababan de culminar su proceso de unidad con una victoria bélica sobre Francia. Sir Richard Wallace había participado en esta guerra franco-prusiana en tareas de ayuda humanitaria. Con el deseo de que no volviera a repetirse un enfrentamiento fratricida como aquel, Wallace encargó a la fundición de Val d’Osne, que hiciera centenares de copias en hierro colado, que fue regalando por docenas a las principales ciudades”

“En Barcelona tocaron doce, de las que sólo quedan tres, una en la Rambla, delante del convento de santa Mónica, otra en Gran Via-paseo de Sant Joan, en el lado de montaña-Besòs, y la tercera en Diputación-paseo de Sant Joan, en un parterre junto al patio de entrada al edificio de la Sociedad de Aguas de Barcelona” (Fabre- Huertas, 2004).

Uno de los escultores más prolíficos dedicado a esta actividad fue Mathurin Moreau que, además, durante muchos años fue el director de fundición de las Fundiciones de Val d’Osne. Todo parece indicar, aunque la documentación consultada es imprecisa que, 1856, después de la Primera Exposición Universal de París, Mathurin Moreau, entonces un joven escultor ya reconocido en los Salones frances, diseñó una fuente de “repuxo”, compuesta por un nivel base en el que destacaban cuatro figuras sedentes, una masculina y tres femeninas que querían representar los ríos de Francia. En la “vasque” inmediatamente superior cuatro niños que lucían motivos fluviales y marítimos, una última pequeña “vasque” coronada por una especie de piña. Los motivos ornamentales de la fuente fueron ejecutados por un escultor llamado Liénard.

Las actas de sesiones de la alcaldía de Burdeos demuestran que esta localidad adquirió dos de estas fuentes para colocarlas en l’Allée de Tourny que restaron en este emplazamiento hasta que el actual presidente de la República Francesa, por el entonces alcalde de la ciudad, las hizo desaparecer con la excusa de rediseñar aquel espacio urbano para mejorar el tránsito, actuación hartó habitual en las ciudades europeas entre las décadas de los 60 y 70 del s.XX. Parece ser que una de estas fuentes ha pasado a ser propiedad privada mientras que la otra fue vendida a una localidad turística francesa de la costa Atlántica.

Las siguientes noticias sobre esta fuente non vienen de Boston donde se la conoce como Brewer Fountain. Adquirida en el último tercio del s. XIX por el ayuntamiento de Boston está en uno de sus parques. Erróneamente atribuyen el diseño a Liénard, que como sabemos colaboró en los motivos ornamentales, pero lo más interesante es que esta fuente está compuesta por dos parejas y las atribución

iconográfica corresponde a la pareja “Neptuno – Anfítrite” (Dios y diosa del mar respectivamente) y a “Acis – Galatea” (Galatea era hermana de Anfítrite y Acis su amante). Un modelo muy similar de esta fuente se halla en Liverpool, aunque la fundición corresponde a una empresa británica. Otras copias de la fuente se hallan en grandes ciudades latinoamericanas, como es el caso de Buenos Aires, pero también en pequeñas localidades de toda Europa, aunque la configuración final de todos los elementos puede variar.

Este modelo es el que fue instalado en Lisboa, en la plaza del Rossio, en 1889 por voluntad de Augusto Fusolini, proceso que podemos ver descrito en el trabajo de P. Bibiano Braga (1995).

¿Cómo se ha producido el deslizamiento de sentido en la iconografía de la fuente?. Es decir, ¿es cierto que las fuentes del Rossio incorporan la figura del dios Neptuno por duplicado?. Desde el punto de vista histórico es cierto. Los catálogos de la Fundación Val d’Osne divulgaban la idea que los personajes de la fuente era Neptuno, Anfítrite, Acis y Galatea. Desde el punto de vista iconográfico, y a mi modesto parecer, no puede ser cierto. Las figuras de Neptuno y Anfítrite no poseen ninguno de sus atributos y los representados, en el caso del supuesto Neptuno, corresponden más a la representación sedente de una figura de Río, especialmente por el tratamiento de la barba, que no a la iconografía del dios. En todo caso dejo abierto el debate acerca de la iconografía de esta fuente, no sin antes comentar otra particularidad de atribución iconográfica.

Por lo general se acepta en los medios portugueses que la figura de mujer con una jarra que estaba situada en la gruta de Paseo Público, siendo de autoría de Francisco de Assis Rodrigues, de 1840, y representa a Anfítrite. Desde mi punto de vista la atribución es incorrecta, no hay ningún atributo de la esposa de Neptuno, en esta escultura y, además, forma parte de una larga serie de figuras femeninas, escanciadoras de agua por medio de un jarro, de las que existen legión de ejemplos en todos los jardines europeos y que, en cualquier caso, podría identificarse más con algún tipo de ninfa, sea del cortejo de Diana, sea del cortejo de Apolo. Por cierto si quiere el lector contemplar esta estatua, diríjase a la entrada de la Estufa fría y no, como se repite constantemente, al Jardín de la Estrella.

### **Segundo misterio: fuente de los cuatro niños (BCN) o la fuente de los *anjinhos* (LX)**

Ambas ciudades comparten esta fuente, también de fundición, de las oficinas Durenne de Sommevoire, Francia. En el caso de Barcelona, la fuente está ubicada desde el momento de su compra, en el parque de la Ciudadela y *“fue adquirida en 1875 por el Ayuntamiento de Barcelona a la fundición francesa de A. Durenne, Sommevoire. El acuerdo municipal, del día 1 de marzo de aquel año,*

que autoriza al director del parque a hacer la compra, especifica que la fuente es «igual a las que existen en los Campos Elíseos de París» (Fabre- Huertas, 2004). Pero no sabemos nada más.

Respecto a la de Lisboa, sabemos que hay una confusión monumental en la identificación de la misma. Muchos autores la identifican con las fuentes Wallace, por cierto que en la actualidad todavía están en catálogo de alguna compañía que distribuye mobiliario urbano, que hemos comentado anteriormente.

Permítame el lector que, en este apartado, utilice como sistema demostrativo las imágenes que le he estado escamoteando en todo el artículo (fig. 1).

**Figura 1 - Fuente de los cuatro niños o la fuente de los anjinhos**



A la izquierda, la fuente de los *anjinhos* de Lisboa prácticamente idéntica a la de Barcelona a no ser que en Lisboa las figuras son niño, niño, niña, niño y en la de Barcelona niño, niña, niño, niña.

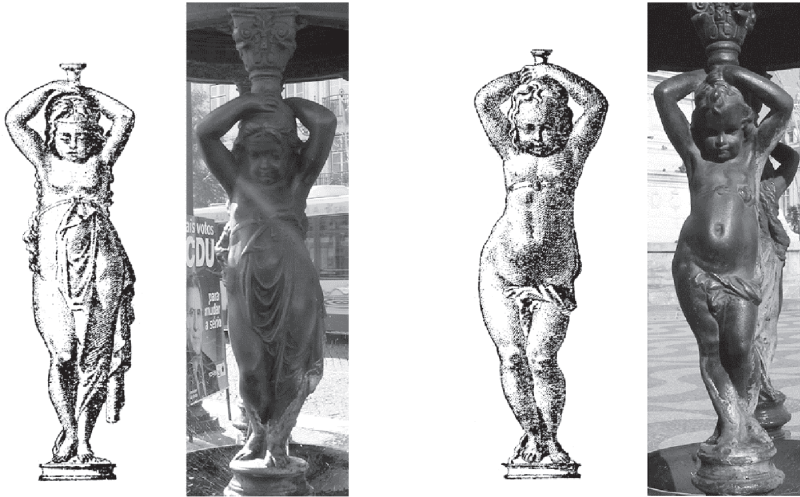
A la derecha una de las fuentes Wallace de Barcelona. Realmente la escala y la forma de la fuente son muy distintas, aunque, ciertamente, comparten el sistema de salida de agua, desde la cúpula superior que requería de un vaso de hojalata unido a la fuente con una cadena.

La cúpula de la fuente Wallace, está realmente soportada por cariátides. No es este el caso de la fuente de los *anjinhos*.

Según podemos comprobar en diversos catálogos de la firma Durenne, los niños eran figuras preparadas para sostener elementos de iluminación y para ser colocadas en los pomos de las escaleras de casas de alcurnia (fig. 2).

Los dos modelos de niños, a la izquierda en imagen de catálogo en el apartado de “portalámparas”, a la derecha como aparecen en las fuentes de Barcelona y de Lisboa.

**Figura 2 - Los dos modelos de niños**



Por otra parte, la base con motivos florales, aparece en los catálogos como elemento de decoración interior, para soporte de floreras y jarrones y que podría utilizarse, también, en exteriores (fig. 3).

**Figura 3 - La base con motivos florales**



La pequeña cúpula es el único elemento que no hemos hallado en los catálogos de Durenne. Posiblemente es el único elemento original de la fuente, puesto que como hemos visto, los demás provienen del repertorio de catálogo y, en principio, fueron creados para otras funciones.

Seguramente esta fuente es una respuesta comercial de la firma Durenne a la fuente Wallace distribuida por Val d'Osne. Seguramente no debemos preocuparnos más con las autorías y atribuciones, puesto que podría ser, incluso, que los *anjinhos* fueran un modelo de Mathurin Moreau que en aquel momento no era, todavía, el director de arte de Val d'Osne, al estar dirigida por Barbezat et cie.

#### 4. Para concluir

En este artículo he pretendido demostrar tanto la utilidad de proyectos como el que estamos desarrollando en Barcelona – invito al lector a perder algunos minutos visitando <http://www.bcn.es/artpublic> - como la necesidad de que otras ciudades inicien este tipo de proyectos para, en un futuro próximo, poder realizar más estudios comparativos.

Estudiar los mitos fundacionales – así como su geografía- y ponerlos en relación distintas ciudades, puede dar una luz diferente sobre algunos de los elementos que constituyen la “memoria” y “la identidad” de una ciudad. Lo mismo puede suceder cuando podamos comparar las tipologías de monumentos, las características de emplazamiento urbano de los mismos, etc.

La posibilidad de disponer de datos en dos o más ciudades, permite una economía de recursos que es esencial para que este tipo de trabajos pueda fructificar.

La posibilidad de utilizar esquemas de trabajo ya experimentados pueden facilitar enormemente la labor de muchos Municipios o grupos de investigación, como ya ha sido el caso de Almada (Ribeiro, 2003)

En definitiva, este tipo de trabajos, beneficiará a la ciudadanía siempre que se pueda mantener, como es el caso actual de Barcelona, el acceso público y gratuito a la información.

#### Referencias

- ALPHAND, A (1873), *Les Promenades de Paris*, J. Rothschild, Éditeur, Paris.  
BARBOSA, José (2003), *Paços do Consello Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal.  
BOYER, Annie; ROJAT-LEFEBVRE, Elisabeth (1994), *Aménager Les Espaces Publiques*. Le Moniteur, Paris.  
BEBIANO Braga, Pedro (1995), *Mobiliário urbano de Lisboa: 1838-1938*, Tese Mestrado História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.  
CRESPO, Ángel (1987,1990), *Lisboa Mítica e Literária*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.

- SOUSA, Arlindo de (1968), *Novos elementos para o Estudo da Origem do Nome de Lisboa, Lisboa. Gabinete de Estudos Olisiponenses.*
- FARIA, M. Eduarda M., G. Lobato (1989), *Mobiliário urbano em área histórica* (p.apt.C. F. Arq. U.N.L.) UNL, Lisboa.
- FABRE, Jaume – Huertas, J.M. *Crónicas* in Lecea, I de; Remesar, A; Grancas, C (coord) *Catàleg de l'Art Públic de Barcelona*. Ajuntament de B Arcelona- Universitat de Barcelona, <http://www.bcn.es/artpublic>.
- GAUTHIEZ, Bernard (2003), *Espace Urbain. Vocabulaire et Morphologie*, Paris, Editions du Patrimoine.
- GOIS, Damião (1554), *Descrição da Cidade de Lisboa*, Ed. de Raúl Machado (1937), Lisboa. Frenesi 2003.
- LECEA, I de; Remesar, A; Grancas, C (coord), *Catàleg de l'Art Públic de Barcelona*, Ajuntament de B Arcelona- Universitat de Barcelona, <http://www.bcn.es/artpublic>.
- LECEA, I de; Remesar, A; Grancas, C (coord), *Entradas de Iconografia del Catàleg de l'Art Públic de Barcelona*. Ajuntament de B Arcelona- Universitat de Barcelona, <http://www.bcn.es/artpublic>.
- REMESAR, A. (2004), *Do ferro fundido ao design global* in Brandão, P – Remesar, A (ed) *Design Urbano Inclusivo*” Ed. CPD, Lisboa.
- RIBEIRO, Ana Isabel (2003), *Arte pública no Concelho de Almada*. Câmara Municipal de Almada – Museo Casa da Cerca.
- SEIXAS, Joaquim Pedro Rodrigues (1993), *O Mobiliário urbano na cidade de Lisboa* (Tese Mest. G.Hu.U.Lx), Lisboa.
- SERRÃO, Vítor (1994), Oito notas a propósito da imagem da cidade nos anos 1557 – 1668 in Moita, Irisalva (Coord), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- VALENTE Pereira, Cristóvão (2002), *Mobiliário Urbano: Abordagem e Reflexão*, Tesis de Mestrado. Universitat de Barcelona, Fundació Continuada Heures.