

Las cartas en torno al monumento ecuestre de Carlos IV de Manuel Tolsá, el famoso “Caballito” de Ciudad de México

The letters regarding the equestrian monument of Charles IV of Spain sculpted by Manuel Tolsá, the famous “Caballito” of Ciudad de México

Pablo Cisneros Álvarez

Universidad Internacional de La Rioja

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4875-9273>

pablo.cisneros@unir.net

Myriam Ferreira Fernández

Universidad Internacional de La Rioja

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5782-5033>

myriam.ferreira@unir.net

David Miguel Navarro Catalán

Universitat Politècnica de València

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7176-6826>

danaca@cpa.upv.es

Laura Mier Valerón

Universidad Internacional de La Rioja

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0165-0083>

laura.mier@unir.net

Recibido: 25 de mayo de 2023. **Aceptado:** 28 de febrero de 2024. **Publicado:** 11 de marzo de 2025.

RESUMEN: El principal objetivo de este artículo es la transcripción, el análisis y la difusión de documentos, especialmente misivas, conservadas en el Archivo General de Indias, que aportan valiosos datos sobre el monumento ecuestre de Carlos IV realizado por Manuel Tolsá en México. La documentación ofrece información sobre el proceso de ideación, proyección y materialización del monumento. Los contenidos de estas cartas, que también recogen algunos avatares vividos durante la construcción, han permitido reconstruir este proceso gracias al valor que se desprende de su análisis documental.

PALABRAS CLAVE: Carlos IV; Manuel Tolsá; escultura; Caballito; México; Archivo General de Indias.

ABSTRACT: The main aim of this paper is the transcription, analysis and popularization of the corpus of documents located at the Archivo General de Indias, especially focused on missives, which provides valuable data on the equestrian monument of Carlos IV in Mexico cast by Manuel Tolsá. This documentation also offers information on the ideation,

projection and materialization of the sculpture. The content of the letters reveals some of the vicissitudes experienced during the monument's creation. Their documentary analysis has allowed us to reconstruct this process.

KEYWORDS: Carlos IV / Charles IV; Manuel Tolsá; sculpture; Caballito; Mexico; Archivo General de Indias.

Cómo citar este artículo / Citation: Cisneros Álvarez, Pablo, Myriam Ferreira Fernández, David Miguel Navarro Catalán y Laura Mier Valerón. 2024. “Las cartas en torno al monumento ecuestre de Carlos IV de Manuel Tolsá, el famoso «Caballito» de Ciudad de México”. *Revista de Indias* 84 (291): 1579. doi: <https://doi.org/10.3989/revindias.2024.1579>.

INTRODUCCIÓN

La formación de Manuel Tolsá (Enguera, 1757 - Ciudad de México, 1816), escultor y arquitecto valenciano, se desarrolló tanto en el ámbito académico como en el gremial. Se desconoce el año exacto de su llegada a la ciudad de Valencia, donde empezó su aprendizaje como escultor al lado de José Puchol —tal y como el propio artista afirmó¹— así como en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia —entonces, recientemente creada en el año 1768—². Es muy probable que, durante este tiempo, Tolsá conociera de primera mano la obra de escultores como Ignacio Vergara³ y la arquitectura académica que se imponía en la ciudad de Valencia de la mano de arquitectos como Antonio Gilabert⁴ o Vicente Gascó⁵.

Después de su traslado a Madrid en el año 1780, Tolsá se dedicó en exclusiva a la escultura y continuó su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Así, colaboró con José Ripoll en la confección de nueve medallones para la casa del conde de Campo Alange en los que se relataban acontecimientos relevantes de los monarcas con motivo de la entrada solemne de Carlos IV en la ciudad de Madrid⁶. A continuación, mientras trabajaba en la labra del ornamento de la alcoba de la duquesa, con motivo de la reforma del palacio de los duques de Osuna en Aranjuez⁷, tuvo lugar, a finales de 1789, la elección de Tolsá como director de la sección de Escultura de la Real Academia de San Carlos de México. Igualmente, el 6 de diciembre del mismo año fue nombrado, por sus esculturas, Académico de Mérito en la Real Academia de San Fernando. Un año después de la intervención en Osuna, el artista ejecutó el retablo mayor de la iglesia de la Conversión de San Pablo en Cádiz, última obra llevada a cabo por Tolsá antes de partir para América.

Una vez en México, donde residió hasta su muerte, Tolsá asumió la dirección de Escultura de la Real Academia de San Carlos de Ciudad de México. En ella desarrolló su faceta de arquitecto proyectista, materializada en una amplia obra construida entre la que destaca la terminación de la Catedral Metropolitana o el Palacio de Minería en Ciudad de México, además de numerosos proyectos no ejecutados. Sin embargo, su desempeño como arquitecto no impidió que el artista ejecutara notables obras escultóricas, como son el altar mayor de la iglesia de la Casa Profesa o el retablo de la iglesia de Santo Domingo, ambas en Ciudad de México, el tabernáculo o “ciprés” de la catedral de Puebla, la talla policromada de la Concepción de la capilla Episcopal también en Puebla o el conjunto escultórico de La Fe, la Esperanza y la Caridad que corona la fachada de

¹ Bérchez 1989, 16.

² Bérchez 1987a.

³ Buchón 2006.

⁴ Bérchez 1987b.

⁵ Bérchez 1987a, 115-119, 169-177, 217-229. Janini de la Cuesta 1994.

⁶ Rodríguez 2003, 80; 2021, 473-474.

⁷ Lasso de la Vega 2018, 162.

la catedral de México. No obstante, no admite discusión que su obra más importante es la “escultura de tipo heroico, a todo riesgo y a todo honor, del famoso Carlos IV fundido en bronce”⁸.

La escultura ecuestre de Carlos IV ha sido ampliamente estudiada por la bibliografía, tanto la más académica, dedicada a Tolsá, como la más divulgativa⁹. Muy pronto comenzó a llamar la atención. El barón Alexander Von Humboldt afirmó que “exceptuando la estatua de Marco Aurelio de Roma, sobrepuja en hermosura y pureza de estilo en cuanto a este género queda en Europa”¹⁰. Más preciso fue Manuel Toussaint al afirmar categóricamente que “nadie puede negar la hermosura y perfección de este gran bronce” pues “la perfección técnica, aquí es insuperable”¹¹. Desde el mismo momento de su erección se fue consciente de que era “la más grandiosa de quantas se han ejecutado hasta hoy en los dominios españoles”¹² y se destacó la implicación de Tolsá “haciendo las funciones de escultor, vaciador, fundidor y hábil ingeniero”¹³ y lograr “dar movimiento al bronce”¹⁴.

El objeto de estudio será precisamente esta obra y, especialmente, la correspondencia que se ha encontrado en torno a ella en el Archivo General de Indias para valorar su aportación al conocimiento de la escultura y de su artífice.

MISIVAS DE IDA Y VUELTA PARA UNA ESCULTURA QUE VIAJÓ POR EL ATLÁNTICO

El retrato ecuestre de Carlos IV en Ciudad de México, popularmente conocido como “El caballito”, es, probablemente, la obra escultórica más famosa del artista valenciano Manuel Tolsá. Inaugurada en 1803, responde al interés neoclásico por los modelos de la Antigüedad, en este caso por las esculturas ecuestres, así como al afán por engrandecer la figura de los monarcas.

Debido a la distancia física entre el promotor del proyecto, el virrey marqués de Branciforte, y su ejecutor, Manuel Tolsá, con las autoridades que debían otorgar su consentimiento para su ejecución, en este caso la Casa Real, todo el proceso de construcción del monumento quedó descrito en la correspondencia entre los virreyes y las autoridades en España. En total, hemos analizado 27 cartas y documentos, fechados entre 1790 y 1814 y conservados hoy en día en el Archivo General de Indias:

1. Acerca del viaje de Tolsá a México, se conserva el expediente de información y licencia de pasajero¹⁵.

⁸ Almela y Vives 1950, 41

⁹ Entre otras muchas, véase Almela y Vives 1950. Bérchez 1989; 2008; 2017. Dixon 2009. Escontría 1929. García 1998. Leiva del Valle 2007. Pinoncellly 1969. Portilla 1987. Rodríguez 2003. Rodríguez Moya 2006. Uribe 1990.

¹⁰ García Barragán 2004, 204.

¹¹ Toussaint 1990, 416.

¹² Valdés, Manuel Antonio, “Breve noticia de la fundición, altitud y altura de la Real Estatua Equestre de nuestro Augusto Soberano el Señor don Carlos IV”, *Gazeta de México*, 17/09/1802: 146.

¹³ Valdés, Manuel Antonio, “Méjico. Descripción del modo en que se condujo, elevó y colocó sobre su base la Real Estatua de nuestro Augusto Soberano el Señor Don Carlos IV y de las fiestas que se hicieron con este motivo”, *Gazeta de México*, 7/01/1804: 20.

¹⁴ Valdés, Manuel Antonio, “Breve noticia de la fundición, altitud y altura de la Real Estatua Equestre de nuestro Augusto Soberano el Señor don Carlos IV”, *Gazeta de México*, 17/09/1802: 146-147.

¹⁵ Expediente de información y licencia de viajero para Manuel Tolsá, San Lorenzo, 7 de octubre de 1790, Archivo General de Indias, Sevilla (AGI), Arribadas, 516, n.^o 6.

2. Acerca de la construcción del pedestal y de la escultura ecuestre provisional de Carlos IV, se conservan el mayor número de documentos: la solicitud de permiso del marqués de Branciforte¹⁶, el presupuesto para su realización¹⁷ y la concesión del permiso¹⁸ y siete cartas del marqués de Branciforte a Manuel Godoy relatando el proceso de construcción de la escultura y el envío de estampas con la obra definitiva¹⁹, así como una carta anónima al duque de la Alcudia firmada por ‘El americano’ criticando el proyecto²⁰.
3. Acerca del proceso de fundición de la escultura definitiva, ya bajo el virreinato de Miguel José de Azanza, Félix Berenguer de Marquina y José de Iturrigaray, se conservan dos cartas sobre la necesidad de restauración de la estatua provisional²¹, dos cartas sobre las dificultades para recuperar el metal para la fundición²² y tres cartas sobre la fundición²³ y colocación de la escultura, enviadas por los apoderados del marqués de Branciforte²⁴ y por el virrey José de Iturrigaray²⁵.
4. Acerca de la concesión de una recompensa a Manuel Tolsá por el buen trabajo desempeñado, se conserva una minuta de oficio al secretario de Gracia y Justicia²⁶, el oficio de contestación de este²⁷, un oficio del marqués de Branciforte²⁸ y su minuta de contestación²⁹. Asimismo, se conserva una

¹⁶ *Solicitud de licencia para la construcción de una estatua ecuestre a Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.^o 63 (1).

¹⁷ *Presupuesto de la estatua ecuestre de Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.^o 63 (1a-b-c).

¹⁸ *Notificación del permiso para construir una escultura ecuestre a Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795 / 23 de febrero de 1796, AGI, Estado, 23, n.^o 63 (2-3). *Carta otorgando el permiso para construir una escultura ecuestre a Carlos IV*, Jerez de la Frontera, 5 de marzo de 1796, AGI, Estado, 23, n.^o 63 (2).

¹⁹ *Carta n.^o 304 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 26 de junio de 1796, AGI, Estado, 25, n.^o 11. *Carta n.^o 313 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 29 de julio de 1796, AGI, Estado, 25, n.^o 20. *Carta n.^o 385 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 1796, AGI, Estado, 25, n.^o 89A. *Carta n.^o 387 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 20 de diciembre de 1796, AGI, Estado, 25, n.^o 89C. *Carta n.^o 536 del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, Orizaba, 1 de noviembre de 1797, AGI, Estado, 26, n.^o 69. *Carta n.^o 544 del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, Orizaba, 30 de noviembre de 1797, AGI, Estado, 26, n.^o 77. *Carta del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, Orizaba, 13 de abril de 1798, AGI, Estado, 27, n.^o 52.

²⁰ *Papel titulado Diálogo entre la Ciudad de México y la razón*, México, 27 de diciembre de 1796, AGI, Estado, 41, n.^o 67.

²¹ *Informe de Manuel Tolsá sobre la estatua ecuestre provisional de Carlos IV*, México, 26 de septiembre de 1799, AGI, Estado, 28, n.^o 53 (1). *Carta de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España, a Mariano Luis de Urquijo, secretario de Estado*, México, 26 de septiembre de 1799, AGI, Estado, 28, N.53 (2).

²² *Carta n.^o 33 de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España, a Mariano Luis de Urquijo, secretario de Estado*, México, 27 de octubre de 1800, AGI, Estado, 28, n.^o 101. *Carta n.^o 74 de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España, a Pedro de Ceballos, secretario de Estado*, México, 27 de julio de 1801, AGI, Estado, 29, n.^o 26.

²³ *Carta de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España*, México, 27 de agosto de 1802, AGI, Estado, 29, n.^o 71 (1).

²⁴ *Carta de Pedro José de Berasueta y el conde de la Cortina, apoderados del marqués de Branciforte, a Félix de Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España*, México, 27 de agosto de 1802, AGI, Estado, 29, n.^o 71 (1a).

²⁵ *Carta de José de Iturrigaray, virrey de Nueva España, a Pedro de Ceballos, secretario de Estado*, México, 27 de enero de 1804, AGI, Estado, 30, n.^o 34 (1).

²⁶ *Minuta de oficio a José Antonio Caballero, secretario de Gracia y Justicia*, Aranjuez, 9 de abril de 1804, AGI, Estado, 30, n.^o 34 (2).

²⁷ *Carta de José Antonio Caballero, secretario de Gracia y Justicia a Pedro de Ceballos, secretario de Estado*, Aranjuez, 11 de abril de 1804, AGI, Estado, 30, n.^o 34 (3).

²⁸ *Carta del marqués de Branciforte a Pedro de Ceballos, secretario de Estado*, Madrid, 7 de abril de 1804, AGI, Estado, 30, n.^o 34 (4).

²⁹ *Carta (¿de Pedro de Ceballos, secretario de Estado?) al marqués de Branciforte*, Aranjuez, 15 de abril de 1804, AGI, Estado, 30, n.^o 34 (5).

minuta de oficio al virrey de Nueva España solicitando los planos de las máquinas usadas para colocar la estatua³⁰ y la respuesta de este³¹.

5. Por último, acerca del deseo de Manuel Tolsá de viajar a Valencia en 1814, se conserva la solicitud de este al rey Fernando VII³².

Como se ve, la mayor parte de los protagonistas de esta correspondencia son los sucesivos virreyes de Nueva España: el marqués de Branciforte (1794-1798), Miguel José de Azanza (1798-1800), Félix Berenguer de Marquina (1800-1803) y José de Iturriigaray (1803-1808), así como las autoridades de la península, preferentemente los secretarios de Estado y del Despacho de Carlos IV —Manuel Godoy entre 1792 y 1798, Mariano Luis de Urquijo entre 1798 y 1800 y Pedro de Ceballos a partir de 1800— y el ministro de Gracia y Justicia —José Antonio Caballero, entre 1798 y 1808—. También se conservan cuatro documentos firmados por el propio Tolsá: el presupuesto de la obra, remitido a Antonio Bonilla, secretario del Virreinato de Nueva España; un diseño de la escultura para ser aprobado; un informe dirigido al virrey Azanza sobre la oportunidad o no de restaurar la primera escultura provisional; y una solicitud para regresar a Valencia en 1814.

Estas cartas resultan de gran interés para conocer los detalles técnicos de la escultura, los avatares de su diseño y construcción y las motivaciones de sus promotores. Sin embargo, la atención prestada a ellas por la bibliografía ha sido bastante escasa. Algunas de las cartas fueron transcritas en 1933, en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, en un artículo sin firmar, donde se publicaron únicamente seis de los documentos, que se consideraban los más interesantes, omitiendo otras cartas que, según su parecer, resultaban menos llamativas³³. Este texto ha sido escasamente citado por la bibliografía posterior. De hecho, Gómez de Orozco dedicaba en 1940 un estudio a estas cartas asegurando que eran “documentos inéditos”. Sin embargo, también él publicaba únicamente tres documentos “por su importancia”, omitiendo parte de la información del proceso de construcción de la escultura³⁴. Todo esto ha llevado a que las referencias a estas cartas, a pesar de su interés, sean prácticamente inexistentes en la bibliografía sobre el “Caballito”.

Por ese motivo, en este artículo ofrecemos nuevos datos a partir de la transcripción de las cartas y de su lectura en el contexto, que permiten interpretar la información que proporcionan en las circunstancias artísticas, políticas y culturales que acompañaron la construcción de este retrato ecuestre de Carlos IV. A esto se añadirán otras fuentes documentales complementarias, así como publicaciones, algunas de ellas escasamente difundidas, en torno a la realización de esta escultura.

³⁰ Carta (¡de Pedro de Ceballos, secretario de Estado?) a José Iturriigaray, virrey de Nueva España, Aranjuez, 9 de mayo de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 34 (6).

³¹ Carta de José de Iturriigaray, virrey de Nueva España, a Pedro de Ceballos, secretario de Estado, México, 26 de noviembre de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 55.

³² Solicitud de Manuel Tolsá al rey Fernando VII, Madrid, 31 de mayo de 1814 - 31 de julio de 1814, AGI, Indiferente, 2142, n.º 119.

³³ “Documentos relativos a la estatua de Carlos IV...” 1933, 321-331.

³⁴ Gómez de Orozco 1940, 77.

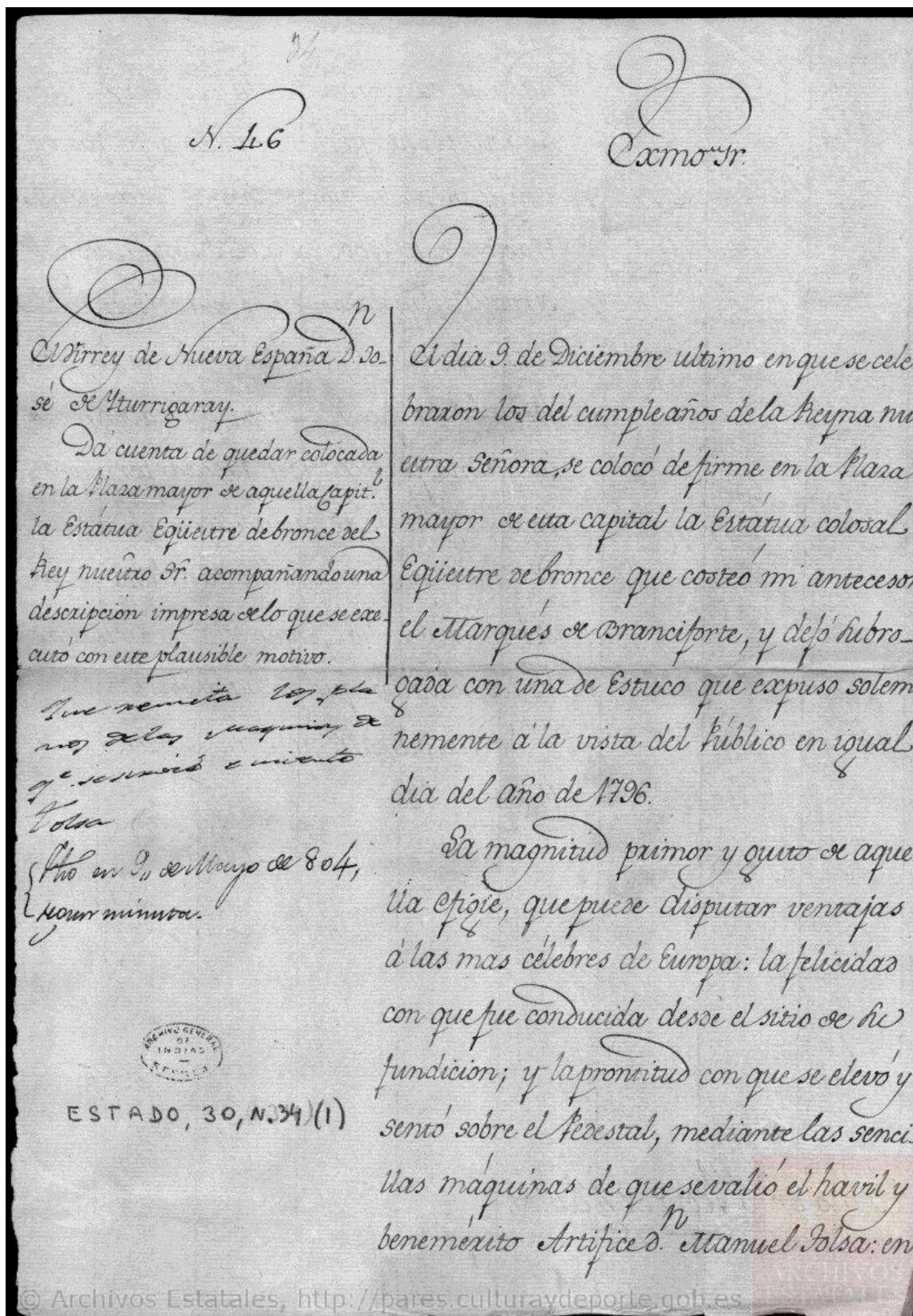


Figura 1. Detalle de la *Carta de José de Iturriigaray, virrey de Nueva España, a Pedro de Ceballos, secretario de Estado*, México, 27 de enero de 1804. Fuente: Archivo General de Indias, Sevilla (AGI), Estado, 30, n.º 34 (1).

LAS CARTAS DE LA ESCULTURA COMO LLAVE DE LA RECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO

Las cartas en torno al monumento ecuestre de Carlos IV resultan de incalculable valor al trazar una genealogía documental que testimonia, desde el viaje de Manuel Tolsá al continente americano hasta la parte del proceso de ideación, diseño y construcción de la escultura. Además, las misivas no solo hablan de una estatua ecuestre, puesto que, entre líneas, posibilitan la lectura de las relaciones de España con sus colonias, la articulación y consolidación de algunos de los instrumentos de control en el Nuevo Mundo, la construcción del imaginario iconográfico y del aparato visual de la monarquía en aquel territorio o, simplemente, nos permiten asomarnos a la extenuación que, en tiempo y forma, debió suponerle el viaje por ultramar al propio Tolsá. De igual suerte, quien las lea podrá zambullirse en la narrativa propia de un género en vías de extinción, como es el epistolar, que, al tiempo, constituye una fuente directa y de gran interés para el estudio de las ciencias humanas. La validez de estas cartas, como herramienta para la reconstrucción de este fenómeno, queda igualmente refrendada en las intervenciones de sus interlocutores, en los que, tras la apariencia institucional, se puede llegar a escuchar una voz de naturaleza humana.

Comenzando por el principio, la marcha de Manuel Tolsá a las Américas queda constatada en su licencia como pasajero a las Indias³⁵ o en las noticias que Antonio Porlier, marqués de Bajamar, nos ofrece, informándonos de su viaje en compañía de su sobrina, Joaquina Tolsá, y su criado, Baltasar Pombo³⁶. Partiendo como profesor de escultura³⁷, le es expedida una licencia de embarco que le transferiría a su destino en la urca Santa Paula, destinada a Veracruz con escala en La Habana, tal y como nos indica el juez de arribadas de Cádiz a fecha de febrero de 1791³⁸.

Al poco de llegar Tolsá a México, tuvo lugar un primer proyecto para realizar una escultura ecuestre de Carlos IV, encargada por el virrey de Nueva España, conde de Revilla Gigedo, que ya involucró a Manuel Tolsá, un dato hasta ahora inédito³⁹. Al parecer, en la Plaza Mayor de México existían varias esculturas dedicadas a los monarcas españoles. Las fuentes citan al menos tres: una dedicada a Carlos III, de la que no tenemos más noticias⁴⁰, otra dedicada a Fernando VI, realizada en 1747 y pagada por los maestros del Gremio de Hiladores y Tejedores de Seda⁴¹, y otra dedicada al propio Carlos IV, realizada por el cacique indígena Santiago Sandoval⁴². Se trataba

³⁵ *Expediente de información y licencia de viajero para Manuel Tolsá*, San Lorenzo, 7 de octubre de 1790, AGI, CT. 516, n.^º 6.

³⁶ *Expediente de información y licencia de viajero para Manuel Tolsá*, Cádiz, 19 de febrero de 1791, AGI, CT. 516, n.^º 6.

³⁷ Tolsá fue elegido director de escultura de la Real Academia de San Carlos de México tras el fallecimiento de José Arias, anterior director, en 1788, aunque su nombramiento se demoró hasta el 16 de septiembre de 1790. Rodríguez Moya 2006, 75-76.

³⁸ *Expediente de información y licencia de viajero para Manuel Tolsá*, Cádiz, 19 de febrero de 1791, AGI, CT. 516, n.^º 6.

³⁹ *Carta de Manuel Tolsá a Pedro de Basave, apoderado del conde de Revilla Gigedo*, México, 31 de marzo de 1795, Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN), Sección Nobleza, Baena, C. 34, D. 38. Existen publicaciones sobre el impulso de las esculturas ecuestres por parte del conde de Revilla Gigedo (Ortiz Mendoza 2022) y sobre el empeño de Castera por sufragar una nueva escultura (“Documentos relativos a don Manuel Tolsá” 1935, 40-41, 48-51), pero en estas publicaciones no se citaba la participación de Tolsá en este proyecto.

⁴⁰ Ortiz Mendoza 2022.

⁴¹ *Carta anónima sobre la retirada de la escultura de Fernando VI de la Plaza Mayor de México*, México, 24 de abril de 1795, AHN, Sección Nobleza, Baena, C. 34, D. 39.

⁴² Ortiz Mendoza 2022.

de esculturas hechas en madera, probablemente como monumentos efímeros con motivo de las respectivas juras de los monarcas, y que habían quedado frente al Sagrario de la Catedral. En esas circunstancias, el conde de Revilla Gigedo planteó la realización de una escultura en un material no efímero y encargó a Tolsá un modelo para la estatua, como él mismo cuenta:

... a poco tiempo de mi ingreso en la dirección de escultura de esta real academia de nobles artes, construí por disposición de su excelencia un modelo que conservo hasta el día, en el modo y términos que usted significa en su citada, cuya materia y principales adornos debían ser de bronce, con el pedestal de piedras finas lucidas y de las más consistentes que pudieran hallarse en el reino⁴³.

Sin embargo, el elevado costo del proyecto retrasó su realización. El virrey solicitó la ayuda de los arquitectos de Ciudad de México, los cuales, comandados por Ignacio de Castera, maestro mayor de arquitectura de la urbe, ofrecieron hacer contribuciones para el proyecto⁴⁴. Pero, cuando Revilla Gigedo supo que la contribución se hacía del sueldo de los propios artífices y que algunos ya habían protestado por ello, decidió correr él mismo con los gastos de la escultura, como seguía contando Tolsá:

Se mantuvo muchos días con la esperanza de ver lograda su perfecta idea, como observé repetidas ocasiones, pero reflexionando que sus crecidos gastos ascendían a ochenta mil pesos, trató de reducir aquellos nobles materiales en otros menos costosos, resolviendo hacer la estatua de mármol, a cuyo efecto se solicitó por mí, pero tampoco se halló, no digo al deseo, pero ni siquiera de una regular fortaleza⁴⁵.

Simultáneamente, Revilla Gigedo fue ordenando la retirada de las esculturas en madera de Fernando VI y de Carlos IV, debido a que el espacio en el que se encontraban se hallaba al lado del patíbulo y de una fuente que servía como abrevadero de animales y de almacén de desperdicios de los comercios cercanos⁴⁶. Finalmente, el proyecto quedó inconcluso, por la destitución del virrey en 1794, aunque la información sobre él se recopiló para el juicio de residencia que se realizó a Revilla Gigedo⁴⁷. Así debió de ser como su sustituto, el marqués de Branciforte, cuñado de Manuel Godoy, conoció el proyecto.

En noviembre de 1795, Branciforte solicitaba permiso para construir un monumento ecuestre a Carlos IV, presentando la propuesta como suya y sin hacer referencia al proyecto previo de Revilla Gigedo⁴⁸. El propio virrey perfilaba las bondades del recuerdo que habría de insistir en los vínculos monárquicos, nacionales y tributarios como medios para atenuar o mitigar la distancia entre España y México, siendo aquí donde se encuentra la razón de ser de esta escultura. Es probable, sin embargo, que hubiera otras motivaciones que le impulsaran en esta iniciativa. El marqués de Branciforte, cuando llegó a México, aseguró haber encontrado exhausta la Hacienda Pública, por lo que llevó a cabo una fuerte política impositiva que, además, justificó por la situa-

⁴³ *Carta de Manuel Tolsá a Pedro de Basave, apoderado del conde de Revilla Gigedo*, México, 31 de marzo de 1795. AHN, Sección Nobleza, Baena, C. 34, D. 38, f. 1.

⁴⁴ Para este proyecto, véase “Documentos relativos a Don Manuel Tolsá” 1935, 38-53.

⁴⁵ *Carta de Manuel Tolsá a Pedro de Basave, apoderado del conde de Revilla Gigedo*, México, 31 de marzo de 1795. AHN, Sección Nobleza, Baena, C. 34, D. 38, f. 1v.

⁴⁶ AHN, Sección Nobleza, Baena, C. 34, D. 38, f. 2.

⁴⁷ *Juicio de residencia tomado al conde de Revilla Gigedo, virrey de Nueva España, al final de su mandato, siendo su sucesor como virrey el marqués de Branciforte*, México, 1 de enero de 1795/31 de diciembre de 1796. AHN, Sección Nobleza, Baena, C. 34, D. 29-40.

⁴⁸ *Solicitud de licencia para la construcción de una estatua ecuestre a Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.º 63 (1).

ción bética entre España y Francia, la llamada guerra contra la Convención. Sin embargo, este agravamiento sobre los impuestos fue recibido con disgusto en México pues surgieron rumores de que gran parte de esos impuestos eran utilizados por el propio Branciforte para sus despilfarros⁴⁹. Tal vez por ese motivo Branciforte justificaba, en parte, su proyecto aludiendo a que la escultura del monarca permitiría fortalecer la imagen de Carlos IV como benefactor del pueblo y destinatario final de los impuestos recaudados. Así, según relata Branciforte en la carta en la que expone su idea a la corte, estos súbditos “se hallan muy distantes y creo que será muy justo proporcionarles algún medio que los consuele, que desahogue sus rendimientos y que los recuerde perpetuamente las estrechas obligaciones de tributarlos”⁵⁰.

El marqués de Branciforte mantuvo a Manuel Tolsá como responsable de la realización de la escultura, como había hecho Revilla Gigedo. Para entonces, Tolsá llevaba ya 4 años viviendo en México y acababa de contraer matrimonio con María Luisa Sáenz, una joven descendiente de españoles y emparentada con los duques de Osuna, lo cual había permitido afianzar su situación en México y consolidar un estatus de respetabilidad⁵¹. El proyecto de la escultura ecuestre le llenó de entusiasmo, y para el 30 de noviembre de 1795 había preparado un presupuesto detallado del proyecto, que se adjuntó a la solicitud enviada por Branciforte a Madrid. Este documento recoge información sobre un posible modelo y relata el costo aproximado que tendría la concepción de la escultura, que, sin gravamen sobre la Real Hacienda, se calculó entonces entre 18.000 o 20.000 pesos⁵².

El modelo propuesto para la escultura ecuestre, tal y como se describe en este documento, incluía cuatro imágenes que pretendían ser esculpidas en los medallones de la columna pensada para sostenerla, y que reproducirían las efigies del rey, la reina, el príncipe y los padres del monarca⁵³. En este sentido, el monumento personifica, a la perfección, el propio concepto detrás del proyecto y las intenciones en la creación de la Academia de San Carlos. Esta, entre otras

⁴⁹ Bushnell 1953, 390-400. Ortiz Mendoza 2022. Por ejemplo, en 1796 se remitió un anónimo, firmado por “El americano” en el que se instaba al duque de la Alcudia a “proceder legalmente contra el marqués de Branciforte”, a quien calificaba de “insaciable Euripo” y a quien acusaba “no solo (...) de cohecho secreto y disimulado, sino público y escandaloso”, a causa de su “desmedida codicia” (*Carta anónima al duque de la Alcudia firmada por “El Americano”*, México, 27 de diciembre de 1796, AGI, Estado, 41, n.º 67, ff. 1v y 2v).

⁵⁰ *Solicitud de licencia para la construcción de una estatua ecuestre a Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.º 63 (1).

⁵¹ Tolsá llegó a México a los 34 años, siendo aún soltero. A los 4 meses de llegar, en octubre de 1791, tuvo un serio contratiempo, ya que Antonio González Velázquez, director de arquitectura en la misma Real Academia de San Carlos, denunció a Tolsá a la Inquisición. El motivo era que Tolsá tenía una estampa francesa iluminada, enmarcada de tal manera que por un lado mostraba una pareja cortejándose, mientras que por el reverso la escena era mucho más explícita, siendo, para González “no solo indecente, sino positivamente obscena”. Preguntado sobre si Tolsá se podía considerar poco arreglado en materias de fe, González contestó “que es mozo alegre y trata de divertirse; pero que nunca le ha observado ni visto cosa que sea o parezca sea opuesta a lo que Nuestra Santa Fe nos enseña”. Los Inquisidores enviaron a un Consultor que entrara en casa de Tolsá y confiscara dicha estampa. Encontraron que Tolsá había retocado la estampa denunciada, pero había otras estampas en su casa que mostraban “su indecencia y obscenidad”, por lo que acordaron que el Inquisidor “le dé una Audiencia de Cargos y una severa reprensión”. “Documentos relativos a Don Manuel Tolsá” 1935, 53-57.

⁵² *Solicitud de licencia para la construcción de una estatua ecuestre a Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.º 63 (1).

⁵³ La información sobre los medallones se detalla y amplía en otros documentos, en los que se especifica que “han de estar esculpidos los bustos de la Reina Nuestra Señora, el príncipe de Asturias, el señor Carlos III y el de la señora reina doña María Amalia”. *Presupuesto de la estatua ecuestre de Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.º 63, ff. 2-3.

obligaciones y deberes, había de promover el ensalzamiento del monarca y de su real familia, así como su difusión en la producción artística velando, en todo momento, por sus intereses.

Del mismo modo, en el documento *Presupuesto de la estatua ecuestre de Carlos IV* aparecen enunciados algunos de los rasgos que habrían de caracterizar esta obra, como el pedestal, que se dispondría con basa y cornisa, o las cuatro lápidas, en referencia a los anteriores medallones, que habrían de confeccionarse con piedra de villería que, por su blancura, es parangonada con el mármol de Carrara en un ejercicio de prestigio artístico. Para el resto del pedestal se propone el empleo de piedra dura de Chiluca, un material en el que ya estaban realizadas las fuentes de la plaza en la que se ubicaría, así como también se sugiere el uso de la piedra sircotel para las gradas, un material autóctono y típico de la zona⁵⁴. El documento es especialmente rico por la detallada descripción de los materiales, los procesos y los costos, que se estiman en un total de 18.700 pesos, habiendo sido desglosado por el propio Tolsá para cada intervención, si bien es Antonio Bonilla quien nos ofrece estos datos:

Ejecutándose de dichas piedras, con inclusión del fuerte cimiento que se debe hacer para que resista el mucho peso que debe recibir, podrá ser su total costo el de 2.000 pesos. Los cuatro medallones donde deben ir colocados los retratos de sus majestades y alteza, con inclusión de sus molduras, bronce y fundición, cincelado y demás maniobras, costarán a 500 vellones de real cada uno y los cuatro 2.000 pesos. El enverjado de hierro que debe circundar el pedestal, haciendo este sencillo y con alguna gracia, podrá costar 1.500 pesos⁵⁵.

Si el pedestal debía estar hecho de piedra blanca, la escultura desde el principio se preveía fundida en bronce, una convención habitual en el caso de las esculturas ecuestres, que parte del modelo de la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

Igualmente, se ofrece abundante información sobre los materiales, las herramientas y las intervenciones auxiliares que habrían de tener lugar como parte de los estudios preparatorios o actuaciones previas a la fundición de la pieza final. Así, en el ya citado presupuesto desarrollado por Manuel Tolsá se indica lo siguiente:

Para hacer la estatua ecuestre de madera (...) a duplo del natural, entre madera, hierros y operarios costará 1.500 pesos. De hacer el molde de yeso, vaciar el caballo y el jinete de cera, el costo de esta ascenderá a 1.000 pesos. De hacer el armazón de hierro en lo interior del caballo, armar la cera, disponer el molde para recibir el bronce, purificarlo (...) es difícil calcular su costo por la poca práctica que hay en semejantes obras y por lo muy expuesto que está a no salir bien fundido de la primera vez. Con todo, si se lograse la primera fundición, creo que ascendería sus gastos a 6.000 pesos (...) para limar la estatua, cincelarla y demás reparos que se ofrezcan hasta que no falte nada que hacer, sino colocarla en su sitio, costarán estas maniobras como 2.000 pesos. Para conducirla desde donde se haga hasta la plaza, con andamios y demás maquinaria para subirla, podrá costar como 0.500 pesos⁵⁶.

El proyecto también incluía un diseño de la escultura realizada por el propio Tolsá⁵⁷. El dibujo, de gran calidad, realizado en tinta negra y ocre, muestra la escultura elevada sobre el pedestal,

⁵⁴ Estos datos se reproducen en otras publicaciones como en “Documentos relativos a la estatua de Carlos IV...” 1933, 324. Y también en Rodríguez Moya 2006, 77.

⁵⁵ *Presupuesto de la estatua ecuestre de Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.º 63 (1b), f. 1.

⁵⁶ *Presupuesto de la estatua ecuestre de Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.º 63 (1b), ff. 1-3.

⁵⁷ Previamente, Manuel Portilla Cortina publicó un grabado anónimo, fechado en el mismo año de 1795, que reproduce fielmente el dibujo de Tolsá. Portilla 1987. Dicho grabado fue incluido en García 1998, 209 y Rodríguez 2003, 858. Véase también Rodríguez Moya 2006, 77.

donde se aprecia un busto femenino, tal vez la reina María Luisa, con unas placas con inscripción y símbolos militares en la base. La escultura es representada con un mayor dinamismo del que presentará la obra definitiva, tanto en el movimiento del manto como en el brazo derecho, con un gesto más marcado que el que luego tendrá la escultura.

Es interesante cómo, para marcar las proporciones, Tolsá representa en el lado derecho un personaje popular, al parecer un indio, cubierto con un manto y con un sombrero de paja en la mano, que mira con admiración la escultura (figura 2)⁵⁸. El protagonismo dado a un nativo fue una constante en la presencia de Tolsá en México. Rodríguez relata que el escultor se mostró muy abierto a los alumnos nativos y criollos, hasta el punto de que su alumno más aventajado fue Pedro Patiño Ixtolinque, hijo de un español y una mestiza. Esta apertura contrastaba con las reticencias mostradas por las clases dominantes mexicanas y por algunos de los colegas de Tolsá en la Academia⁵⁹.

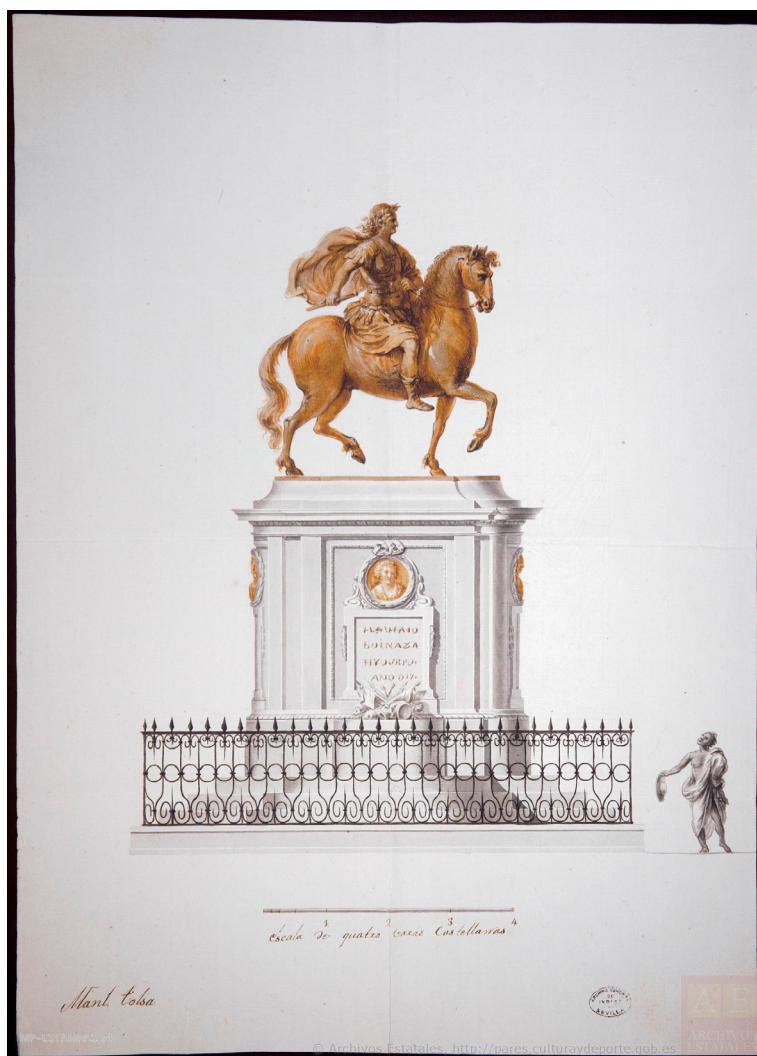


Figura 2. *Diseño de Manuel Tolsá para la escultura ecuestre de Carlos IV* (1795). Fuente: <http://pares.mcu.es:80/ParesBusquedas20/catalogo/description/18361>.

⁵⁸ *Diseño de la estatua ecuestre y monumento a Carlos IV, proyectado para la plaza mayor de México*, 30 de noviembre de 1795, AGI, MP-Estampas, 34.

⁵⁹ Rodríguez 2003, 87-88, 239-250.

En el tiempo en el que se sucedieron los intercambios de impresiones entre los intermediarios implicados —monarca, virrey o el propio artista—, algunos rasgos de la escultura fueron cambiando y las modificaciones quedaron registradas en el relato que se construye, cronológicamente, en la correspondencia analizada. Al hilo de lo anterior, el 5 de marzo de 1796 se enviaba a Branciforte una carta de parte del rey con la resolución sobre la ejecución de la escultura:

He dado cuenta al rey de la carta reservada de vuestra excelencia de 30 de noviembre (...). Enterado de todo, ha venido su majestad en condescender con esta solicitud, pero no en que se coloquen los bustos que vuestra excelencia expresa en los medallones de la columna que sostenga la estatua, pues bastará que la pilastra sea lisa con solos los adornos que permite la hermosa arquitectura. Partícípolo a vuestra excelencia de orden de su majestad para su inteligencia y satisfacción⁶⁰.

Branciforte recibió con entusiasmo la licencia —“este real permiso llena todos los sentimientos de mi corazón por proporcionarme dar en parte un testimonio de mi gratitud, lealtad y amor profundo a su Real Persona”⁶¹, escribió— y mandó imprimir un bando notificando la concesión del permiso⁶². Tras este bando, varios vasallos del reino acudieron ofreciéndose a colaborar con los gastos de construcción de la escultura. Branciforte repartió entre ellos el coste del pedestal, pero siguió sufragando personalmente la realización de la escultura⁶³. El 29 de julio de 1796 informaba a Godoy de la colocación de la primera piedra⁶⁴. A partir de ese momento, las obras se ejecutaron con gran rapidez, realizándose en poco más de 4 meses toda la construcción del pedestal y el enrejado que lo protegía. Simultáneamente, se renovaron las fuentes existentes en la plaza y se llevó a cabo una remodelación del espacio, con diseño del director de arquitectura de la academia, Antonio González Velázquez, dando a la plaza forma elíptica⁶⁵.

Entretanto, Tolsá fue realizando, como ya había especificado en las condiciones enviadas a Madrid, un modelo a tamaño natural, en madera y yeso. Sin embargo, el proceso de fundición definitivo se preveía más largo y Branciforte quiso inaugurar la obra lo antes posible. Por ese motivo, se decidió colocar ese modelo provisional sobre el pedestal ya concluido e inaugurarla, solemnemente, el 9 de diciembre de 1796 para hacerlo coincidir con el cumpleaños de la reina María Luisa⁶⁶.

La inauguración se planteó como una gran fiesta. Fueron varios días de festejos, en los que tuvo lugar la inauguración de la escultura, salvas conmemorativas, fuegos artificiales y corridas de toros entre otros festejos. Se publicaron poemas laudatorios para Branciforte y para Tolsá como artífice de la obra, tanto en castellano como en latín⁶⁷. Branciforte escribió a Godoy: “no he tenido en mi vida día más dichoso ni me lo prometo igual”⁶⁸.

⁶⁰ *Carta otorgando el permiso para construir una escultura ecuestre a Carlos IV*, Jerez de la Frontera, 5 de marzo de 1796, AGI, Estado, 23, n.^º 63 (2).

⁶¹ *Carta n.^º 304 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 26 de junio de 1796, AGI, Estado, 25, n.^º 11.

⁶² *Carta n.^º 304 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 26 de junio de 1796, AGI, Estado, 25, n.^º 11 (1a).

⁶³ *Carta n.^º 304 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 26 de junio de 1796, AGI, Estado, 25, n.^º 11 (1).

⁶⁴ *Carta n.^º 313 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 29 de julio de 1796, AGI, Estado, 25, n.^º 20.

⁶⁵ González Franco 2004, 69.

⁶⁶ *Carta n.^º 304 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 26 de junio de 1796, AGI, Estado, 25, n.^º 11 (1).

⁶⁷ Beristain de Sousa 1804, 7-15.

⁶⁸ *Carta n.^º 385 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz*, México, 1796, AGI, Estado, 25, n.^º 89A.

Deseoso de que el rey Carlos IV conociera el monumento que en su honor había construido, Branciforte hizo todo lo posible por hacer llegar a la corte imágenes de la obra realizada. Pocos días después de la inauguración, envió el modelo de la escultura y del recinto de la plaza mayor⁶⁹. Simultáneamente, encargó una estampa de la nueva Plaza, dibujada por Rafael Jimeno Planes y grabada por Josep Joaquín Fabregat en 1797 (figura 2), de la cual envió a Madrid diversos cajones⁷⁰. También hizo acuñar una medalla “en memoria de tan plausible y solemne acto”⁷¹, que remitió igualmente a los monarcas.

La estampa realizada y la descripción de la escultura publicada en la *Gazeta* con motivo de su inauguración, sin embargo, nos permiten apreciar una cuestión interesante sobre el pedestal: que no se siguió la recomendación recibida desde Madrid que especificaba que el pedestal fuera completamente liso. La crónica revela que las cuatro caras del pedestal tenían, no solamente una inscripción laudatoria para Carlos IV, sino también un tondo en cada una de las caras que representaban los cuatro continentes conocidos: América, en un lugar preferente, Europa, África y Asia, probablemente como personificaciones femeninas con atributos identificativos de cada región del mundo, ya que se hace referencia a que “en sus actitudes bellas y expresivas (...) están sosteniendo al monarca mayor del universo y tributando con sus propias divisas la humilde sumisión y homenaje debido”⁷². La estampa dibujada por Jimeno Planes también muestra que el pedestal, en vez de seguir las recomendaciones de Madrid, siguió, fielmente, el diseño remitido inicialmente por Tolsá (figura 3).



Figura 3. Jimeno Planes, Rafael (dibujo) y Fabregat, Josep Joaquín (grabado), *Vista de la Plaza de México en 1797 (vista general y detalle)*. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000024085>.

⁶⁹ Carta n.º 387 reservada del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz, México, 20 de diciembre de 1796, AGI, Estado, 25, n.º 89C.

⁷⁰ Carta n.º 544 del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz, Orizaba, 30 de noviembre de 1797, AGI, Estado, 26, n.º 77 (1 y 1a).

⁷¹ Carta n.º 536 del marqués de Branciforte al príncipe de la Paz, Orizaba, 1 de noviembre de 1797, AGI, Estado, 26, n.º 69.

⁷² Beristain de Sousa 1804, 7.

A pesar del ya descrito entusiasmo generalizado que pareció acompañar la inauguración de la escultura, también se elevaron voces críticas contra el monumento, especialmente entre los detractores del marqués de Branciforte. A los pocos días de la inauguración de la estatua, un anónimo, que firmaba “El americano”, remitió una carta al duque de la Alcudia, criticando agriamente la gestión del marqués de Branciforte y de Godoy —aparentemente, desconociendo que el duque de la Alcudia era el propio Godoy—. Lo interesante de la misiva son las críticas que vierte sobre la escultura, que considera un ejercicio de lisonja por parte de Branciforte que no debería haber sido admitido por el rey. En la carta se ironizaba sobre la pobreza de materiales de la escultura:

... en el día 9 citado se descubrió la estatua de talla finísima, en madera hecha trocitos, todos trasladados y asegurados con cinchos de hierro para su mayor duración, bronceada enteramente, en una palabra, es pieza en que se ha esmerado el arte, tanto que para que los trazos del ropaje del soberano estuviesen naturales y las ondas de la cola del caballo quedasen airoosas se formaron la capa y la cola de yeso, que como materia más dócil admitió toda la hermosura posible⁷³.

Poco después, se seguían ácidas críticas contra la escultura, tanto en sus aspectos formales como materiales:

El rey tiene muy largas las piernas, porque, siendo estas proporcionadas al tamaño del caballo y levantando muy poco el cuerpo del jinete, se sigue precisamente que las piernas no corresponden al todo de este mismo jinete. A esto se agrega el color de la estatua, que pretendieron broncearla y la dejaron de un color amarillo que más parece barniz de loza ordinaria del país que vista de metal. Debes también reflexionar en la materia de que está formada, que es madera, y si los bronces y los mármoles que se empleaban en la Grecia para celebrar a los filósofos y a los generales denotaban en ellos particulares virtudes a que hacen alusión estas materias, ya conocerás qué poco honor hace a Carlos 4.^º una estatua de madera. Por lo menos, lo viene a representar en la clase despreciable del rey que, según la fábula, Júpiter dio a las ranas, arrojándoles un tronco para su gobierno⁷⁴.

Critica también la representación de la escultura a la antigua: “¿qué consuelo puede sacarse de ver la estatua de Carlos 4.^º a guisa de emperador gentil, ni qué ejemplo cristiano puede presentar a sus vasallos?”. Llega a calificar de “sacrilegas” las circunstancias de la inauguración, porque se habían quitado trabajadores de la obra del sagrario de la catedral para que trabajaran en el pedestal y porque se les había obligado “hasta los domingos y días más sagrados se dedicasen públicamente a este proyecto de vanidad, trazado por el virrey”. Y termina con el deseo de que la autoridad actúe ordenando demoler la plaza “a costa de su autor y de los lisonjeros que ofrecieron contribuir a su formación”⁷⁵.

El deseo de este mordaz ciudadano se cumplió en parte porque en 1798, coincidiendo con la caída de Godoy en Madrid, el marqués de Branciforte fue relegado del puesto de virrey. Se nombró en su lugar a Miguel José de Azanza. Aun así, Branciforte dejó a dos apoderados como responsables del seguimiento de la obra, Pedro José de Berasueta y el conde de la Cortina⁷⁶, quienes velaron con interés por la culminación el proyecto.

⁷³ Papel titulado *Diálogo entre la Ciudad de México y la razón*, México, 27 de diciembre de 1796, AGI, Estado, 41, n.^º 67, 1v.

⁷⁴ Papel titulado *Diálogo entre la Ciudad de México y la razón*, México, 27 de diciembre de 1796, AGI, Estado, 41, n.^º 67, 4v.

⁷⁵ Papel titulado *Diálogo entre la Ciudad de México y la razón*, México, 27 de diciembre de 1796, AGI, Estado, 41, n.^º 67, 5-5v.

⁷⁶ Carta de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España, México, 27 de agosto de 1802, AGI, Estado, 29, n.^º 71 (1a).

Azanza tuvo que hacer frente a varias cuestiones relativas a la escultura. La primera fue el deterioro experimentado por la escultura provisional. Solo 3 años después de su solemne inauguración, cundió el sobresalto por la ciudad porque al caballo se le cayó la cabeza al suelo. Azanza pidió un informe al propio Manuel Tolsá, fechado el 26 de septiembre de 1799. El escultor, tras haber intentado reparar la escultura en madera fuertemente maltratada por la climatología, admitió que no tuvo éxito:

... he reconocido de cerca la real estatua provisional y, según su estado, fue fortuna que solo se le cayese la cabeza al caballo, sirviendo esta de aviso para impedir que la caída del todo no maltratase al pedestal, y aunque yo estaba con este recelo la distancia en que se miraba dicha estatua no me permitía el ver su fatal estado. No me es posible complacer a vuestra excelencia en componerla para que resista hasta que se coloque la de bronce, porque las maderas están ya sin fuerza por la dura intemperie de soles, vientos y lluvias que han resistido y sería tan fácil hacerla de nuevo como componerla. Para hacerla nuevamente hallo los inconvenientes que aumentar de gastos a una obra, que por sí sola es tan costosa, aun manejándola con la mayor economía⁷⁷.

Sin embargo, pronto Azanza tuvo que asumir un nuevo problema: la partida de latón que Tolsá esperaba para realizar la fundición fue interceptada en 1799 por corsarios ingleses cerca de Veracruz y llevada a Jamaica. Tanto el virrey Azanza como su sucesor, Félix Berenguer de Marquina, hicieron lo posible por localizar primero y rescatar después el metal robado. Se nombraron comisionados, se pidió al intendente de la Habana hacer lo posible por encontrarlo, se le encargó el rescate del latón a un parlamentario que salía de Cuba hacia Jamaica e incluso se llegó a plantear la posibilidad de negociar con los ingleses un intercambio del metal por prisioneros. El rey terminó por encargar el rescate del navío a la Casa de Comercio titulada Torre y Hermanos, con sede en Cádiz, a los que tanto Berenguer como los apoderados de Branciforte escribieron para solicitar la compra del latón⁷⁸. No hay noticias de que los comerciantes lograran recuperar el metal, por lo que hubo que esperar hasta 1802 para que pudiera reunirse una partida similar y enviarse a México⁷⁹. Por todo ello, la escultura provisional estuvo colocada sobre el pedestal desde 1796 a 1803, 7 años en total.

Al respecto, sabemos del afán, el esfuerzo y el tiempo invertidos por Tolsá en esta pieza tan especial, que acabó por convertirse en un hito de su carrera profesional, en un momento, sin embargo, en el que ya se encontraba inmerso en otros proyectos, como el del baldaquino de la catedral de Puebla⁸⁰ o la impartición de las clases de escultura en la Real Academia de San Carlos. En este sentido, se sabe de sus repetidas ausencias con motivo de la fundición de la escultura, causante de su reclusión por largas horas en su taller en la huerta del Colegio de San Gregorio⁸¹,

⁷⁷ Informe de Manuel Tolsá sobre la estatua ecuestre provisional de Carlos IV, México, 26 de septiembre de 1799, AGI, Estado, 28, n.º 53 (2). Esta información fue trasladada a Madrid por Azanza en otra misiva: *Carta de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España, a Mariano Luis de Urquijo, secretario de Estado*, México, 26 de septiembre de 1799, AGI, Estado, 28, n.º 53 (1).

⁷⁸ Carta n.º 33 de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España, a Mariano Luis de Urquijo, secretario de Estado, México, 27 de octubre de 1800, AGI, Estado, 28, n.º 101. Carta n.º 74 de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España, a Pedro de Ceballos, secretario de Estado, México, 27 de julio de 1801, AGI, Estado, 29, n.º 26

⁷⁹ Beristain de Sousa 1804, 30.

⁸⁰ La catedral de Puebla aparece caracterizada en las fuentes documentales como el primer templo cristiano de Nueva España en contener un baldaquino, que, en origen, fue de madera y estuco, para acabar siendo sustituido por el que realiza Manuel Tolsá en 1798. Molero Sañudo 2014, 440.

⁸¹ Soriano Valdez 2010, 1401. Con motivo de esta obra, Manuel Tolsá adquiere gran destreza y habilidad, así como destacados conocimientos, sobre fundición, que más adelante pondrá en práctica en otras obras. De igual forma,

hecho que consta en el libro de asistencias de la academia, así como en aquellos autores que se han hecho eco de ello⁸².

Finalmente, pudo llevarse a cabo la fundición de la obra⁸³ y su colocación en la plaza mayor de Ciudad de México. La inauguración del monumento definitivo volvió a realizarse coincidiendo con el cumpleaños de la reina, repitiendo el discurso simbólico apuntado páginas atrás. Como relataba el nuevo virrey José de Iturriigaray al secretario de Estado, Pedro de Ceballos, el 27 de enero de 1804:

El día 9 de diciembre último en que se celebraron los del cumpleaños de la reina nuestra señora, se colocó de firme en la Plaza mayor de esta capital la estatua colosal ecuestre de bronce que costeó mi antecesor el marqués de Branciforte y dejó subrogada con una de estuco que expuso solemnemente a la vista del público en igual día del año de 1796. La magnitud, primor y gusto de aquella efigie, que puede disputar ventajas a las más célebres de Europa, la felicidad con que fue conducida desde el sitio de su fundición, y la prontitud con que se elevó y sentó sobre el pedestal, mediante las sencillas máquinas de que se valió el hábil y benemérito artífice don Manuel Tolsá⁸⁴.

El ensalzamiento real también queda evidenciado en la propia función escultórica, que hace las veces de punto neurálgico de una plaza en el corazón de la metrópoli, donde se erige como elemento vertebrador del espacio urbanístico, que articula y ordena, y del que se apropiá, como una expresión simbólica del orden y como crónica visual del liderazgo de la Corona⁸⁵.

Parte de esta búsqueda del panegírico del rey se debe a la elección del modelo en que se basa la figura. Las estatuas ecuestres, como ya hemos indicado, tienen como referente la escultura de Marco Aurelio conservada en Roma, un símbolo de poder y de vinculación con la Antigüedad. El hecho de que Tolsá eligiera representar a Carlos IV a la manera antigua, con túnica, coraza y manto militar, coronado de laurel y sosteniendo un rollo en la mano en alusión a la labor de impartir justicia, refuerza aún más esa vinculación con el clasicismo grecorromano.

Sin embargo, existen otros modelos más cercanos en el tiempo en los que Tolsá podría haberse basado. Manuel Toussaint señalaba la fuerte influencia en la escultura de François Girardon, tanto que consideraba que la escultura no podía calificarse de original, llegando a acusar a Tolsá de plagio (figura 4)⁸⁶. De todos modos, la dependencia del *Retrato de Carlos IV* respecto a este modelo puede ser matizada. A pesar de ser, efectivamente muy similares, el caballo de Tolsá tiende un poco más a la sobriedad, con las crines menos caracoleadas, la silla de montar más sencilla o la cola más larga.

se sabe que, por la trascendencia del “Caballito”, para esta tarea se apoyó en el fundidor de campanas Salvador Vega. Soriano Valdez 2010, 1412.

⁸² Para la fuente original que recoge estas ausencias, véase el *Libro de Asistencia de discípulos*, enero de 1802 a diciembre de 1802, México, Acervo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, número de inventario 08-712-268. Para la consulta de autores que reproducen y difunden esta noticia, véase Leiva del Valle 2007, 49.

⁸³ Estos datos aparecen en la *Carta de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España* y *Carta de Pedro José de Berasueta y el conde de la Cortina, apoderados del marqués de Branciforte, a Félix de Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España*, México, ambas del 27 de agosto de 1802, AGI, Estado, 29, n.º 71 (1a).

⁸⁴ *Carta de José de Iturriigaray, virrey de Nueva España, a Pedro de Ceballos, secretario de Estado*, México, 27 de enero de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 32 (1).

⁸⁵ Este esquema se aprecia con claridad en los dibujos y grabados de la época, caso de la estampa realizada en talla dulce por José Joaquín Fabregat, que reproduce el dibujo de Rafael Ximeno y Planes, y que recibe el nombre de *Vista de la Plaza Mayor de México, nuevamente adornada, para la estatua ecuestre de nuestro augusto monarca reinante Carlos IV* (1797). Esta obra aparece en Bérchez 2017, 34. Sobre el simbolismo de la situación espacial de esta escultura, véase Dixon 2009. Sobre el interés de los Borbones por generar una imaginería real vinculada con el mundo clásico, véase Tárraga Baldo 1994.

⁸⁶ Calvo 2018, 34. Dixon 2009, 84. Fraga González 1992, 1267. Toussaint 1967, 434.



Figura 4. Comparativa entre *Luis XIV*, de Girardon y *Carlos IV*, de Tolsá. Fuente: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010092344> y https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/El_caballito_desde_el_Museo_Manuel_Tols%C3%A1.jpg.



Figura 5. Comparativa entre *Felipe V*, de Roberto Michel y *Carlos IV*, de Manuel Tolsá. Fuente: Cortesía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid y [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_Caballito_\(Mexico_City\)#/media/File:Charles_IV_of_Spain,_Manuel_Tols%C3%A1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_Caballito_(Mexico_City)#/media/File:Charles_IV_of_Spain,_Manuel_Tols%C3%A1.jpg).

Cabe preguntarse, sin embargo, si Tolsá conoció el modelo de Girardon directamente, o si es posible que se basara en un modelo intermedio. La influencia de Girardon estaba presente, por ejemplo, en el escultor francés Roberto Michel, quien desarrolló gran parte de su carrera profesional en Madrid, siendo profesor de la Real Academia de San Fernando. Michel había realizado un *Retrato ecuestre de Felipe V* que no llegó a realizarse, pero que quedó entre las colecciones de la Real Academia, donde Tolsá pudo haberlo visto y dibujado. De hecho, la pose del caballo, la forma de la cola o la forma de la capa son bastante similares a la obra de Tolsá (figura 5).

La pose del caballo muestra también similitudes con el diseño que Manuel Álvarez realizó para un *Monumento ecuestre a Carlos III*, también conservado en la Real Academia de San Fernando⁸⁷ (figura 6). La cercanía de Tolsá con Álvarez, además, era estrecha, ya que Álvarez fue uno de los maestros que informaron, favorablemente, para el nombramiento de Tolsá como director de escultura en la Real Academia de San Carlos⁸⁸. Sin embargo, Álvarez presentaba a Carlos III con la vestimenta típica del siglo XVIII y una pose más serena, frente a la vestidura clásica y el gesto enérgico de la mano de la obra de Tolsá.



Figura 6. Comparativa entre *Carlos III*, de Manuel Álvarez y *Carlos IV*, de Manuel Tolsá. Fuente: Cortesía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid y [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_Caballito_\(Mexico_City\)#/media/File:Vista_de_la_Estatua_Ecuestre_de_Carlos_IV_\(El_Caballito\)_de_Tols%C3%A1_\(CDMX\)_1.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_Caballito_(Mexico_City)#/media/File:Vista_de_la_Estatua_Ecuestre_de_Carlos_IV_(El_Caballito)_de_Tols%C3%A1_(CDMX)_1.JPG).

Estas comparaciones indican que la escultura ecuestre de Carlos IV es muy deudora de los modelos académicos que Tolsá estudió durante su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸⁹.

El aparato que vincula a Carlos IV con la Antigüedad, mediante el empleo de este habitual modelo escultórico del emperador a caballo, pone aquí de manifiesto el ideario que subyace al monumento y que aúna monarca, nación y soberanía en una misma figura. Siguiendo este discurso propagandístico, que opera a distintos niveles, otros relatos sobre su colocación terminan por poner el acento en la singularidad del momento vivido, recogiendo detalles que recrean la atmósfera de la escena, como aquellos que relatan la presencia de algunos ilustres asistentes y que vendrían a

⁸⁷ Bérchez 1989, 49.

⁸⁸ “Documentos para la historia de las Bellas Artes...» 2008, 11.

⁸⁹ Azcue Brea 1994, 172. Sánchez Rivera 2020, 493-495. Cruz Yábar pone en duda la autoría por parte de Manuel Álvarez de esta escultura, aunque la atribución se mantiene en el catálogo de la Real Academia. Cruz Yábar 2004, 395-404. También Bérchez señalaba las similitudes entre la escultura de Tolsá y este modelo de Carlos III. Bérchez 1989, 44-46.

insistir en la distinción del acontecimiento vivido. Así se lo contaba el marqués de Branciforte al secretario de Estado, Pedro de Ceballos, el 7 de abril de 1804, mostrando, a pesar del tiempo pasado, su interés por la iniciativa que había impulsado:

... don Manuel Tolsá, Director de Escultura de la Real Academia de San Carlos de México (...) él es el primer español que haya hecho una fundición tan complicada y difícil de lograr (...) y tal vez en Europa no se hallará un monumento en su clase de tanta magnitud ni que pueda hacer tanto honor a su autor. De este dictamen es el célebre viajero barón de Humbolt [sic]⁹⁰ que presenció la conducción y elevación de la estatua extendiéndose en hacer de Tolsá el mayor elogio, tanto más apreciable cuanto es fundado en su imparcialidad e inteligencia, y porque como ha ofrecido hará mención de este suceso en la relación de sus viajes que se ha empezado a publicar en Francia⁹¹.

La última información sobre el proceso que nos refieren las cartas tiene que ver con la remuneración a Tolsá por la obra. El esfuerzo puesto por el escultor en este proyecto, como hemos ido viendo, fue muy grande. Las dificultades del proceso de fundición de la obra le habían producido serios problemas de salud. De hecho, había perdido la dentadura, tal vez por las elevadas temperaturas experimentadas durante el proceso de vaciado de la escultura⁹², o quizás por la inhalación de vapores de mercurio durante el proceso de dorado de esta y otras esculturas⁹³. Su situación económica todavía no era preocupante en esos momentos, pero su familia había crecido mucho en los últimos años. En 1804 tenía 5 hijos de su matrimonio, además de un niño, el primogénito, que había fallecido con menos de 2 años. Posteriormente, le nacerían otros tres. Y a todo esto hay que añadir su generosidad, que le llevó a admitir hasta 40 huérfanos en su casa a los que daba comida y formación⁹⁴.

Nuevamente, es el marqués de Branciforte, conocedor de la situación posiblemente por mantener un contacto epistolar con Tolsá, quien interviene. Con fecha 7 de abril de 1804, remitió un oficio al Ministerio de Gracia y Justicia en el que pedía que se le recompensara económicamente por el trabajo realizado en la escultura:

... se digne en atención a lo expuesto concederle sobre cualquiera de los obispados de Nueva España la pensión que sea de su soberano agrado, trascendental a su mujer e hijos, con lo que dará aquel testimonio y tendrán este más sus amados vasallos de Nueva España del aprecio que hace su majestad de los que honran la nación con sus talentos e industria⁹⁵.

Sin embargo, estas peticiones son rechazadas mediante contestación negativa, tal y como atestigua la minuta enviada al marqués de Branciforte en respuesta de la carta anterior, fechada el 15 de abril de 1804⁹⁶. La única gratificación que se concede a Tolsá es el título de Escultor de Cámara Honorario.

Este título se concedía a escultores que hubiesen realizado obras para los monarcas españoles, pero de una manera puntual. Por ejemplo, cuando Tolsá recibió el título en 1802, ya contaban con él José Ginés desde 1794 o Esteban de Ágreda desde 1798. El primero por sus esculturillas para

⁹⁰ Sobre la presencia de Humboldt en la inauguración del monumento, véase Ramírez de Alba 2018.

⁹¹ Carta del marqués de Branciforte a Pedro de Ceballos, secretario de Estado, Madrid, 7 de abril de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 34 (4), f. 1.

⁹² Escontría 1929, 99.

⁹³ Rodríguez 2003, 320.

⁹⁴ Rodríguez 2003, 87-89, 320.

⁹⁵ Carta del marqués de Branciforte a Pedro de Ceballos, secretario de Estado, Madrid, 7 de abril de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 34 (4), ff. 2-3.

⁹⁶ Carta (¿de Pedro de Ceballos, secretario de Estado?) al marqués de Branciforte, Aranjuez, 15 de abril de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 34 (5).

el *Belén del Príncipe* y el segundo por las esculturas en porcelana realizadas para la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro⁹⁷. No era un título que se prodigara habitualmente, pero tampoco era tan extraordinario. Permitía que el destinatario se presentara como “Escultor de Cámara Honorable de Su Majestad” y se preveía la posibilidad de que los reyes le encargaran nuevas obras para su servicio si los Escultores de Cámara titulares no pudiesen asumirlas. Sin embargo, no recibía un sueldo por el puesto ni se le permitía llevar el uniforme de los servidores del rey.

Por otro lado, desde España se solicitó al virrey Pedro de Cevallos el envío de los planos de las máquinas que habían sido empleadas por Tolsá para colocar la escultura⁹⁸. Esta petición enlaza con el interés de la Corona por los adelantos científicos y técnicos. Más o menos cerca de la época en que Tolsá construía esta escultura de Carlos IV, en Madrid se inauguraba, en 1792, el Real Gabinete de Máquinas, dirigido por Agustín de Betancourt⁹⁹. No es descartable que se solicitaran para formar parte de las colecciones de este Real Gabinete. Así lo aseguró tiempo atrás Francesc Almela y Vives, quien afirmó que “algunos ingenieros de Madrid, a quienes llegó la noticia, consiguieron que remitiese a la corte los planos de tan portentoso mecanismo”¹⁰⁰.

NUEVA SEMBLANZA DE TOLSÁ A LA LUZ DE LA CORRESPONDENCIA ESTUDIADA. UN VIEJO AUTOR PARA UN NUEVO MUNDO

La correspondencia emanada de la construcción de esta obra ofrece también datos importantes sobre la figura y personalidad de Tolsá. Como hemos ido viendo, Tolsá aparece como un escultor competente, perfectamente conocedor de los modelos de escultura ecuestre que se iban desarrollando en su época. Sus conocimientos técnicos hacen que no se muestre obsequioso cuando se le demandan soluciones que no le convencen. Cuando el virrey Miguel José de Azanza le pide que repare la escultura de madera colocada provisionalmente, Tolsá se niega porque los materiales están demasiados dañados y es más urgente preparar la fundición definitiva. Azanza acepta sus argumentos —“me pareció lo más conveniente”¹⁰¹, apuntó— y se aviene a esperar la fundición de la obra definitiva.

Además de estos conocimientos técnicos, Tolsá se revela como un artífice creativo e ingenioso. Su labor no se limita a la escultura y su pedestal, sino que, como hemos visto, también idea las máquinas para colocar la escultura en lo alto del pedestal, una tarea difícil dado el peso de la escultura. La crónica de la colocación de la obra relata cómo gran parte de la admiración venía no solo porque él hubiera diseñado las máquinas, sino por la sencillez y efectividad de estas¹⁰².

Simultáneamente, asumió las dificultades de la labor del fundido en bronce, una técnica que muchos artistas no se atrevían a practicar y que otros delegaban en fundidores experimentados. Tolsá, en cambio, dirigió todo el proceso como se indica en el relato de la inauguración: “ejecutó felizmente cuanto fue necesario de tan difícil empresa, haciendo las funciones de escultor, vacia-

⁹⁷ Fuster 1980. Ferreira 2014.

⁹⁸ Carta (¿de Pedro de Ceballos, secretario de Estado?) al marqués de Branciforte, Aranjuez, 9 de mayo de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 34 (5) y (6). Carta de José de Iturriagoray, virrey de Nueva España, a Pedro de Ceballos, secretario de Estado, México, 26 de noviembre de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 55.

⁹⁹ Rumeu de Armas 1990.

¹⁰⁰ Almela y Vives 1950, 111.

¹⁰¹ Carta de Félix Berenguer de Marquina, virrey de Nueva España, a Mariano Luis de Urquijo, secretario de Estado, México, 26 de septiembre de 1799, AGI, Estado, 30, 28, n.º 53.

¹⁰² Beristain de Sousa 1804, 19-20.

dor, fundidor, y de hábil ingeniero”¹⁰³. A pesar del prestigio que le valió este proyecto, la correspondencia revela cierta sensación de soledad en Tolsá al afrontarla. Ni sus alumnos de la Real Academia de San Carlos ni sus discípulos del taller de escultura tenían los conocimientos ni la experiencia para compartir la responsabilidad en una obra de esta envergadura. En este sentido, anotó “ser obra que casi toda debe pasar por mi mano, por haber pocos que puedan ayudar a lo esencial de ella”¹⁰⁴.

La documentación también revela que Tolsá era un maestro muy valorado en México, especialmente por el marqués de Branciforte. El político no solo le confió la realización de la obra, sino que, ya en España, intercedió para que se le concediera una pensión vitalicia. El relato de la inauguración del monumento también es un reflejo de la explosión de fervor hacia Tolsá, al cual se dedicaron poemas, alabanzas y elogios por su trabajo en esta escultura¹⁰⁵. En cambio, en España, donde su nombre era más desconocido por la escasa obra suya conservada en la península, no se correspondía en igual medida a ese aprecio, por lo que la recompensa por esta obra fue mucho más tibia.

Por todo ello, en cierto modo se aprecia que la realización de esta obra, a pesar de su envergadura e importancia, apenas reportó beneficios a Tolsá. En primer lugar, como ya hemos ido indicando, dañó gravemente su salud, tanto por las condiciones en que realizó la fundición como por tener que simultanear esta obra con otros encargos, obligándole durante años a una actividad frenética. Y, en segundo lugar, la negativa real a concederle una recompensa monetaria por el trabajo realizado agravó los problemas financieros del escultor.

Efectivamente, ya comentábamos que en la época en que ejecutó la escultura su situación era bastante acomodada. De hecho, en 1807 otorgó testamento junto a su esposa, en un momento en el que poseía diversos bienes inmuebles, algunos de ellos arrendados y otros con usos variados que iban desde un Jardín Botánico a una fábrica de coches¹⁰⁶. Sin embargo, para 1811 su situación económica sí se hizo crítica, ya que dejó de recibir la asignación real, perdió a muchos de sus patrocinadores y los que quedaron redujeron sus aportaciones. Los problemas de salud ya citados hicieron que asumiera menos encargos, de modo que a partir de 1807 se limita a redactar proyectos de edificios, por lo que también sus honorarios disminuyeron¹⁰⁷. De hecho, tras la muerte de Tolsá y su esposa, se realizó un concurso de acreedores y sus hijos se vieron en la necesidad de vender la mayor parte de sus fincas para hacer frente a los pagos. En ese documento, dramáticamente, los hijos de Tolsá comentaban que no les quedaba nada salvo “memorias de su pasada riqueza”¹⁰⁸.

Precisamente, el último documento al que haremos referencia del Archivo General de Indias está relacionado con estos problemas económicos. Se trata de un permiso solicitado por Tolsá, en 1814, para regresar a Valencia, “para el arreglo de sus asuntos e intereses y recuperar al mismo tiempo su salud con los aires nativos”¹⁰⁹. Tal vez Tolsá vio la posibilidad de reclamar algún tipo de bienes en su región natal y quiso trasladarse a hacer esa gestión, aunque también podría haber

¹⁰³ Beristain de Sousa, 1804, 20. También el virrey Iturrigaray en su descripción hace énfasis en “las sencillas máquinas de que se valió el hábil y benemérito artífice don Manuel Tolsá”. *Carta de José de Iturrigaray, virrey de Nueva España, a Pedro de Ceballos, secretario de Estado*, México, 27 de enero de 1804, AGI, Estado, 30, n.º 34 (1).

¹⁰⁴ *Presupuesto de la estatua ecuestre de Carlos IV*, México, 30 de noviembre de 1795, AGI, Estado, 23, n.º 63 (1b).

¹⁰⁵ Beristain de Sousa 1804.

¹⁰⁶ Tejeira Davis 1937, 52.

¹⁰⁷ Rodríguez 2003, 87-89, 320.

¹⁰⁸ “Documentos relativos a Don Manuel Tolsá” 1935, 57-76.

¹⁰⁹ *Solicitud de Manuel Tolsá al rey Fernando VII*, Madrid, 31 de mayo de 1814, AGI, Indiferente, 1242, n.º 119.

sido una excusa para escapar de la revuelta situación en México. El permiso le había sido denegado por el virrey, pero Tolsá envió la petición directamente al rey, Fernando VII, quien dio su autorización. Sin embargo, no consta que el escultor llegara a realizar ese viaje. El 24 de diciembre de 1816 Tolsá falleció en México a la edad de 59 años¹¹⁰.

CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo era ahondar en los contenidos de las misivas enviadas en torno a la construcción del monumento ecuestre de Carlos IV, erigido en Ciudad de México, por Manuel Tolsá y constatar qué aportaban al conocimiento de la obra y del autor. En este sentido, las propias misivas, *per se*, ya son unos documentos extraordinarios y muy valiosos para conocer su contexto desde perspectivas artísticas, políticas, sociales o históricas.

La inmersión en los documentos ha reflotado momentos vividos en torno a la ejecución de la escultura. Ahora sabemos que Tolsá tuvo un primer encargo, del virrey de Nueva España, el conde de Revilla Gigedo, para realizar una escultura ecuestre de Carlos IV. Paralelamente, no hay que entender la escultura solo como un monumento artístico. Siempre fue vista como un símbolo estatal y de la monarquía española, así como un perfecto estandarte de la Academia de San Carlos de México. Esto es relevante, pues la escultura mostró cierta independencia de las ideas pensadas y venidas desde España. Las misivas descubren que, por ejemplo, en el pedestal no se siguieron las indicaciones iconográficas y artísticas.

Las cartas, además, permiten conocer mejor a Tolsá. Sabemos que fue un hombre entregado personal y profesionalmente. Artísticamente, como buen académico, tuvo muy presente el pasado clásico del que supo beber e inspirarse. Pero también fue una persona consciente de su nueva etapa en México y de lo que ello acarreaba para su arte y actitudes, no compartidas por muchos de sus colegas y compañeros en la academia. Resulta muy significativo el hecho de que Tolsá dibujara en su proyecto para la escultura a una figura indígena a la derecha, con un manto y con un sombrero de paja en la mano. Esta integración de los nativos en su arte se vio, igualmente, en su día a día como académico. En este sentido, se enfrentó a las reticencias de las clases dominantes mexicanas y se mostró abierto a la enseñanza artística a los nativos, hasta el punto de que su alumno más aventajado fue Pedro Patiño Ixtolinque, hijo de un español y una mestiza. Quizás, esta actitud y creencia en la universalización de un arte alejado de las élites le pudo generar algún contratiempo, como la denuncia de Antonio González Velázquez, director de arquitectura en la academia mejicana. Tolsá fue un hombre entregado a la escultura, como se ha visto, y el complicado proceso de fundición le pasó una considerable factura física. A pesar de ello, su implicación en la obra le llevó a diseñar diversos artilugios mecánicos para su disposición, hecho que causó gran expectación en España.

En definitiva, las misivas en torno al monumento ecuestre Carlos IV son unas fuentes excepcionales para conocer, de primera mano, los diferentes entresijos e historias ocurridos a la luz del proceso de construcción de esta magnífica escultura. Las palabras y frases de las cartas nos trasladan al momento justo en el que se estaba concibiendo y nos acercan a la realidad artística de la obra más conocida de Manuel Tolsá.

¹¹⁰ Tejeira Davis 1937, 51.

Declaración de conflicto de intereses: los autores y autoras declaran que no tienen intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en este artículo.

Declaración de contribución de autoría:

Pablo Cisneros Álvarez: conceptualización, investigación, metodología, administración de proyecto, redacción (revisión y edición).

Myriam Ferreira Fernández: conceptualización, investigación, metodología, recursos, redacción (revisión y edición).

David Miguel Navarro Catalán: conceptualización, investigación, metodología, redacción (revisión y edición).

Laura Mier Valerón: conceptualización, investigación, metodología, redacción (revisión y edición).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Almela y Vives, Francesc. 1950. *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816)*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Azcue Brea, Leticia. 1991. “El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/69681dcc-3996-4754-8188-bbd8d674f934>.
- Azcue Brea, Leticia. 1994. *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bérchez, Joaquín. 1987a. *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Bérchez, Joaquín. 1987b. *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia: Doméñch.
- Bérchez, Joaquín, ed. 1989. *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*. Valencia: Comunidad Valenciana.
- Bérchez, Joaquín. 2008. *Tolsá. Joaquín Bérchez-Fotografías*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana.
- Bérchez, Joaquín. 2017. “Manuel Tolsá, epítome del academicismo ilustrado novohispano”. En *Trazos en la historia: arte español en México*, editado por Luis Javier Cuesta, 105-129. Madrid: El Viso.
- Beristain de Sousa, José Mariano. 1804. *Descripción de las fiestas celebradas en la imperial corte de México con motivo de la solemne colocación de una estatua equestre de nuestro augusto soberano el señor don Carlos IV, en la plaza mayor*. México: Mariano de Zúñiga y Ontiveros.
- Buchón, Ana María. 2006. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Bushnell, David. 1953. “El marqués de Branciforte”. *Historia Mexicana* 2-3 (7): 390-400.
- Calvo, Thomas. 2018. “Conocer a su rey y encarnar el poder: la difusión de la figura real en América hispánica (siglos XVI-XVIII)”. *Revista Historias* 56: 23-40. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/12949/14059>.
- Cruz Yábar, María Teresa. 2004. “El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/b6388b9a-1101-422f-a143-f96e0c9f2797>.

- “Documentos para la historia de las Bellas Artes en México. Testamento de Manuel Tolsá, año de 1807”. 2008. *Humanidades y Ciencias Sociales* 35 (octubre): 10-11.
- “Documentos relativos a don Manuel Tolsá”. 1935. *Boletín del Archivo General de la Nación* VI (1, enero-febrero): 38-76.
- “Documentos relativos a la estatua de Carlos IV. Se publica la licencia solicitada por el virrey Branciforte para la erección del monumento, el primer presupuesto hecho por Tolsá, la relación de los costos del monumento, la autorización para su construcción y la noticia de la inauguración de la provisional estatua de madera, 1795-1796”. 1933. *Boletín del Archivo General de la Nación* IV (3, mayo-junio): 321-331.
- Dixon, Seth. 2009. “Mobile Monumental Landscapes: Shifting Cultural Identities in Mexico City’s «El Caballito»”. *Historical Geography* 37: 71-91.
- Escamilla González, Francisco Omar. 2013. *200 años del palacio de la minería. Su historia a partir de las fuentes documentales*. México D.F.: Instituto de Ingeniería.
- Escontría, Alfredo. 1929. *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto don Manuel Tolsá*. México: Empresa editorial de Arquitectura e Ingeniería S. A.
- Ferreira Fernández, Myriam. 2014. *Los Ágreda: la evolución de la escultura del taller barroco a la Academia neoclásica*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Fraga González, María del Carmen. 1992. “Patronazgo artístico del Marqués de Branciforte: Canarias y Méjico”. En *IX Coloquio de Historia Canario-Americanana*, vol. 2, 1259-1271. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Fuster, Joaquín. 1980. *José Ginés: escultor de Cámara Honorario de Carlos IV*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros.
- García Barragán, Elisa, ed. 1998. *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado*. México-Valladolid. Valencia: Generalitat Valenciana.
- García Barragán, Elisa. 2015. “El fenómeno de las Academias. Ilustración y Academia”. En *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, editado por Carlos Chanfón Olmos, vol. II, tomo III, 149-219. México: Fondo de Cultura Económica / Facultad de Arquitectura de la UNAM.
- Gómez de Orozco, Federico. 1940. “Documentos acerca de la estatua de Carlos IV”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 5: 77-83.
- González Franco, Glorinela. 2004. “El arquitecto José Antonio González Velázquez y el Neoclásico en la Nueva España”. *Boletín de monumentos históricos* 1: 69-77. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/3830/3715>.
- Janini de la Cuesta, Álvaro. 1994. *Las trazas y la obra del arquitecto Vicente Gascó*. Valencia: Universitat de València.
- Leiva del Valle, Alfia. 2007. “Manuel Tolsá en la senda de la escultura neoclásica”. *Archivo de Arte Valenciano* LXXXVIII (88): 45-58. https://realacademiasancarlos.com/download/131/2007-lxxxviii/1At6d_e_BjKV8mm3UNBcka-8cA-Rgs_mB/LXXXVIII-45.pdf.
- Molero Sañudo, Antonio Pedro. 2014. “La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelación neoclásica de José Manzo y Jaramillo”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Navascués Palacio, Pedro. 1987. “La escultura y la pintura”. En *Ramón Menéndez Pidal: Historia de España: La época de la Ilustración*, vol. I, XXXI, 719-764. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortiz Mendoza, Enrique Octavio. 2022. “Las atribuladas andanzas de la escultura ecuestre de Carlos IV en la CDMX”. *Revista Fuentes Humanísticas* 34 (65): 41-54. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/1089>.
- Pinoncellly, Salvador. 1969. *Manuel Tolsá. Arquitecto y escultor*. México: Cuadernos de Lectura Popular. Serie El hombre en la historia.
- Portilla Cortina, Manuel. 1987. *El Caballo de bronce que camina*. Ciudad de México: Ed. privada para CONSA.
- Ramírez de Alba, Horacio. 2018. *Apuntes sobre el viaje de Humboldt a la Nueva España*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México / Colegio de Cronistas.

- Rodríguez, Manuel. 2003. “Aproximación Histórica y Análisis de la Obra del Escultor y Arquitecto Valenciano Manuel Tolsá”. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. 2006. *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos, emperadores para una nueva nación*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos / Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla.
- Rumeu de Armas, Antonio. 1990. *El Real Gabinete de Máquinas del Buen Retiro: una empresa técnica de Agustín de Betancourt. Con el fasímile de su catálogo inédito, conservado en la Biblioteca del Palacio Real*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano / Castalia.
- Sánchez Rivera, Jesús Ángel. 2020. “Entre la enseñanza y la práctica artística: el escultor cortesano Roberto Michel (1721-1786)”. En *Crisis y descomposición del sistema cortesano: siglos XVIII-XIX*, editado por José Martínez Millán y David Quiles Albero, 453-502. Madrid: Polifemo.
- Soriano Valdez, María Cristina. 2010. *Historia Mexicana* LIX (4): 1401-1432.
- Tárraga Baldo, María Luisa. 1994. “La imagen clásica al servicio del poder en el siglo XVIII”. En *Los clasicismos en el arte español: (comunicaciones). Actas del X Congreso del CEHA*, 343-348. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Tejeira Davis, Eduardo. 1937. “Testamento de Manuel Tolsá, año de 1807”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1: 50-54.
- Toussaint, Manuel. 1967. *Colonial Art in Mexico*. Texas: University of Texas.
- Toussaint, Manuel. 1990. *Arte Colonial en México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- Uribe, Eloísa. 1990. *Tolsá. Hombre de la ilustración*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte.