

COLECCIÓN de ESTUDIOS

La escultura del eclecticismo en España
Cosmopolitas entre Roma y París
1850-1900



Carlos Revero

Colección de Estudios

**La Escultura del
Eclecticismo en España
Cosmopolitas entre Roma y París.
1850-1900**

Carlos Reyero





© 2004 Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva aprobación.

Ediciones Universidad Autónoma de Madrid
Servicio de Publicaciones de la UAM
Ciudad Universitaria de Cantoblanco. Ctra. de Colmenar, Km. 15
Edificio Rectorado, 2ª Entreplanta
28049 Madrid
Tel. 914974233
<http://www.uam.es/servicios/otros/publicaciones>
servicio.publicaciones@uam.es

Diseño portada: Miguel Ángel Tejedor López
Diseño colección: Francisco Requena de la Riva
I.S.B.N.: 84-7477-936-7
Depósito Legal: M-46.510-2004
Impreso en: Solana e Hijos, A. G., S.A. - San Alfonso, 26 (La Fortuna) - MADRID
Impreso en España

ÍNDICE

Introducción	5
I. PIEDAD Y DECORO. El pseudoclasicismo lechuguino	
1. La base teórica de un gusto ecléctico	11
2. Los modelos escultóricos italianos del tercer cuarto de siglo	20
3. El magisterio de los escultores españoles en la Roma de Pio IX	37
4. Pensionados en la Roma de Pio IX	46
5. Los modelos escultóricos franceses anteriores a 1870	55
6. La dificultad de exponer esculturas en la Universal de 1855	58
7. El primer reconocimiento en la Universal de 1867	65
II. ENSEÑANZA Y PROGRESO. El <i>Gianicolo</i> como epicentro	
1. La escultura en la Academia de España en Roma	73
2. Figueras, primer pensionado de mérito	82
3. Ricardo Bellver y el éxito de <i>El ángel caído</i>	86
4. Los escultores de la segunda promoción: Oms, Sanmartí y Tasso	96
5. Moltó, primer escultor en el <i>Gianicolo</i>	106
6. Los escultores Barrón y Vancell	110
7. La cuestión Querol	125
8. Los escultores de la quinta promoción: Pareras y Marinas	152
9. Los escultores de la sexta promoción: Alsina y Trilles	159
III. VERDAD Y MELANCOLÍA. La dificultad de esculpir entre las ruinas	
1. Los modelos escultóricos italianos del último tercio del siglo	175
2. Pensionados provinciales en la Roma de Humberto I	197
3. Los escultores españoles y la vida artística en la Roma finisecular ..	203

IV. VANIDAD Y DESLUMBRAMIENTO. La apoteosis del eclecticismo

1. Apogeo y crisis del gusto ecléctico	221
2. Los modelos escultóricos franceses del último cuarto de siglo	226
3. El aprendizaje de los escultores españoles en París	234
4. El éxito de la Universal de 1878	239
5. La escasa participación en la Universal de 1889	249
6. El triunfo en la Universal de 1900	251
Archivos y Bibliografía	271

Introducción

Ya no constituye ninguna novedad estudiar el arte español como parte de un proceso colectivo más amplio, en la medida que en él coinciden actitudes y prácticas equiparables más allá de las fronteras nacionales, hasta conformar unas corrientes generales del gusto donde los condicionantes políticos, sociales y culturales de una comunidad no resultan los factores explicativos más determinantes. A veces es posible, incluso, encontrar cauces comunes de formación, creación y difusión artística a través de los cuales no sólo se puede comprobar una coincidencia de intereses estéticos, sino también que la búsqueda intencionada de cosmopolitismo ha constituido, por sí mismo, un objetivo primordial de identidad en un determinado momento histórico.

En efecto, durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando se sentaron las bases de la modernización, se consolidaron dos fenómenos artísticos que resultaron ser claves para la conformación de un gusto internacional en España. Por una parte, nunca como entonces estuvo tan prestigiada y generalizada la necesidad de formarse en el extranjero, si se aspiraba a alcanzar algún renombre después como artista: en virtud de la tradición clásica, tan arraigada en las academias y en las instituciones que financiaban los viajes, Roma fue el destino natural para la mayoría, aunque no fueron pocos los que antes o después viajaron también a París o tuvieron conocimiento directo de lo que se hacía en el resto de Europa desde la plataforma que suponían esos dos centros principales. Fueron, pues, los propios españoles los que alimentaron de modo permanente el cosmopolitismo, gracias a esta vinculación juvenil con la vida artística de estas ciudades, en lugar de actuar como meros receptores episódicos de formas, asuntos o personas, como había ocurrido casi siempre hasta entonces. Pero además, en algunos casos, esta aspiración se intensificó con el establecimiento temporal de algunos en el extranjero, sin que por ello perdieran sus conexiones con los círculos artísticos nacionales.

Por otra parte, el otro fenómeno clave en la conformación de un gusto cosmopolita fueron las exposiciones universales. Todos los productos artísticos que habían de ser juzgados comparativamente debían responder, como es lógico, a unos mismos principios estéticos. La mejor forma de adecuarse a ellos era reunir en tales cer-

támenes las obras gestadas en los ambientes internacionales, en Roma, donde se formaban artistas de todos los países, o en París, que era el centro cosmopolita por excelencia. Ello conformó una especie de circuito internacional de artistas y piezas que se convirtieron en referentes del gusto, tanto para la actividad interior como para la construcción de una prestigiosa imagen externa de la nación, una de las misiones fundamentales que estaban llamadas a cumplir las obras de arte.

El papel que tuvo la pintura en ese proceso es relativamente bien conocido (o, al menos, mejor conocido que en otras artes). El de la escultura, en cambio, constituye un campo prácticamente sin explorar: no sólo los estudios de escultura del siglo XIX en España no han cobrado el prodigioso impulso que han tenido en otros países de Europa y América durante las últimas dos décadas, sino que la percepción inicial que casi todos los especialistas tienen todavía de esta práctica durante este período histórico es la de una manifestación artística anodina, repetitiva y al servicio de unos ideales políticos trasnochados, muy alejados de las inquietudes renovadoras que prefiguran la vanguardia.

En ese sentido, la aplicación de una perspectiva internacional sobre la escultura española del siglo XIX constituye una propuesta analítica muy poco atendida. No faltará, incluso, quien la suponga tangencial. Al fin y al cabo, el conocimiento que se tiene de ella en el extranjero es muy reducido, hasta el punto de que ningún escultor español suele ser ni siquiera mencionado en los grandes debates. Esta circunstancia se enmarca, desde luego, en la disminución del interés hacia las manifestaciones plásticas comprendidas entre Goya y Picasso, a lo que también se añade, en este caso, la menor importancia cuantitativa y cualitativa de la escultura española de aquel momento, respecto a la producida en los principales centros europeos, como Francia, Inglaterra, Alemania, Italia o Bélgica, sobre todo. Pero se ve justificada, ante todo, por el escaso esfuerzo que los historiadores españoles hemos hecho, no ya por reivindicar las obras y los artistas a través de su estudio, sino por valorar los lugares de encuentro que provocaron tantas coincidencias.

Habremos de reconocer que es relativamente raro encontrar comparaciones, ni siquiera formales, entre los principales escultores españoles y los europeos o americanos coetáneos, fuera de grandes figuras, cuyo paralelismo es, a veces, supuesto o muy forzado; apenas se ha explorado el alcance de su formación en talleres o academias foráneas; muy poco sabemos del grado de cosmopolitismo cultural que poseían artistas y críticos; y casi nada se ha escrito sobre su actividad en el extranjero a través de fuentes específicas. Es cierto que alcanzar un conocimiento global de todo ello es difícil porque la información es imprecisa y dispersa. Pero una mayor aproximación en tal sentido resulta imprescindible, si de lo que se trata es de demostrar coincidencias que expliquen talentos comunes ante el papel del arte en la vida, en lugar de frustrarse por no hallar individualidades que, a veces, sólo bendicen en falso otras épocas.

Como el campo de trabajo es muy extenso, la investigación que aquí se presenta está sustentada sobre dos materiales básicos distintos, que sólo en una primera impresión pudieran aparecer como distantes. En primer lugar, la formación romana de los escultores españoles de la segunda mitad del siglo XIX, que tiene un eje fundamental, la Academia de España en Roma. Aunque los estudios sobre la historia y el funcionamiento de esta institución han tenido en cuenta prácticamente toda la documentación conservada en Madrid y Roma, nunca se había abordado la recopilación sistemática de cuanta información específica se conserva en la propia Academia relativa a los escultores, puesta en paralelo con las obras que allí se produjeron, bien conservadas o a través de fotografías, con objeto de ofrecer una secuencia continua de esta especialidad artística, comparable a la que ya existe de la pintura. En torno a este núcleo, y a través de la prensa italiana, los catálogos de exposiciones celebradas en Roma y numerosas informaciones dispersas que ofrece la bibliografía italiana y española, ha sido posible reconstruir la actividad de los escultores españoles en Roma desde los dos décadas inmediatamente anteriores a la fundación de la institución académica hasta el cambio de siglo.

El segundo material básico lo constituye la participación de los escultores españoles en las exposiciones universales de París. Los propios catálogos ofrecen una información inicial, susceptible de ser fácilmente enriquecida con la localización de las piezas exhibidas y la incardinación de esa circunstancia en la trayectoria de cada escultor. Pero, naturalmente, las exposiciones universales generaron un debate crítico que, si bien en el caso de la escultura española, es desoladoramente pobre en comparación con otros países y otras artes, resulta de todos modos muy significativo para calibrar su papel en el contexto internacional. Como en el caso de Roma, ese núcleo de actividad expositiva se completa con los contactos de todo tipo que los escultores españoles establecieron con París durante la segunda mitad del siglo XIX.

La conclusión inmediata es que formación romana y exhibición parisina no sólo no son circunstancias distantes sino que se revelan como indisolublemente complementarias. Por eso, la recuperación de la cultura visual del escultor español que sigue esa senda pasa por una identificación paralela de los modelos italianos y franceses coetáneos. En ese sentido, los epígrafes dedicados a autores y obras de esa procedencia no han de entenderse como una mera referencia introductoria a un contexto internacional, sino que pretenden demostrar la existencia de unos objetivos y modelos comunes más allá de las fronteras nacionales, que los escultores españoles llegan a manejar con toda naturalidad.

Naturalmente todo el cúmulo de posibles relaciones constituye una tarea siempre incierta que ha de apoyarse en datos a los que hay que dar, en cada caso, una importancia relativa: visitas, viajes, similitudes formales evidentes, difusión crítica de pie-

zas, memoria museística. Como es obvio, el material manejado es muy superior a aquel sobre el que se constatan las coincidencias, por otra parte siempre susceptibles de ser valoradas como un simple carácter de época. Pero, en virtud de las circunstancias formativas y de difusión en que se producen, conforman un gusto ecléctico de carácter cosmopolita que sólo puede entenderse desde unas coordenadas supranacionales.

Ello no supone haber ignorado el aparato crítico que se genera en España sobre la escultura en este momento, fundamentalmente a través de textos teóricos conocidos, como los discursos de recepción en la Academia de San Fernando, u otros de más difícil acceso, aunque a veces hayan sido ocasionalmente utilizados por algunos investigadores, como las críticas que aparecen en la prensa diaria, sobre todo en relación con las exposiciones nacionales de Bellas Artes.

La articulación narrativa del libro integra todos estos materiales cronológicamente. En el primer capítulo, *Piedad y Decoro. El pseudoclasicismo lechuguino*, se abordan las fuentes del primer eclecticismo escultórico durante los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, la actividad de los escultores españoles en Roma en ese momento, la participación en las exposiciones universales de 1855 y 1867 y los posibles modelos franceses e italianos coetáneos, o inmediatamente anteriores, que sirvieron como referente estético. Ambos conceptos –*Piedad y Decoro*, es decir, devoción movida por una sensibilidad superficial y dignidad representativa– caracterizan la producción escultórica de estas dos décadas.

En el segundo capítulo, *Enseñanza y Progreso. El Gianicolo como epicentro*, se articula la producción de los escultores en la Academia de España en Roma desde su fundación en 1873 hasta el cambio de siglo. La coherencia de las fuentes utilizadas, junto a la cantidad de material gráfico y documental que la institución genera, exigía un tratamiento independiente de todo este proceso en el que coinciden dos coordenadas básicas del eclecticismo, la rigurosa formación histórica –*Enseñanza*– y la mejora en los valores de civilización –*Progreso*–. Eso explica que, en este caso, las referencias a obras italianas y francesas que pudieran tener relación con las de los pensionados en Roma se analicen en los capítulos siguientes donde, por lo demás, se vuelve a hacer referencia a los mismos escultores en tanto que partícipes de la vida artística romana y parisina, más allá de sus obligaciones reglamentarias.

En el tercer capítulo, *Verdad y Melancolía. La dificultad de esculpir entre las ruinas*, se analiza la actividad de los escultores españoles en Roma en el último cuarto de siglo y los modelos italianos al margen de la estructura académica. Esta actividad está impregnada de dos sentimientos, el deseo de representar con sinceridad las cosas que se ven –*Verdad*–; y, al propio tiempo, la conciencia de vivir una disyuntiva irreconciliable entre pasado y presente, que conduce a una especie de *Melancolía* por lo que irremediamente ha dejado ya de tener validez como modelo estético.

En el cuarto capítulo, *Vanidad y Deslumbramiento. La apoteosis del eclecticismo*, se constata, junto a los modelos franceses coetáneos, la presencia en París de escultura y escultores españoles, en particular a través de su participación en las exposiciones universales de 1878, 1889 y 1900, que marcan el cénit de una concepción historicista de la escultura y el inicio de su modernización. El deseo de los escultores por ser admirados –*Vanidad*– produce, en general, un cierto *Deslumbramiento*, que hace difícil, para la mayoría, distinguir el momento de transformación radical por el que pasa entonces la escultura.

No desearía, en modo alguno, haber caído en una pretenciosidad vacía de contenidos al utilizar estos títulos, ni desilusionar al lector que pudiera encontrarlos insuficientemente justificados en un trabajo que no es ensayístico, sino, fundamentalmente, de ordenación y jerarquización de fuentes primarias. Esta investigación ha pretendido, ante todo, realizar una revisión gráfica y documental, con ayuda de la bibliografía nacional y extranjera, de una información objetiva sobre la que existen muchas lagunas y equívocos, que me parece crucial para entender la escultura española de la segunda mitad del siglo XIX. Eso explica la abundancia de citas de época, que aspiran a construir un relato neutral, en la medida de lo posible, respecto a cualquier tipo de análisis, con objeto de que sirva para completar discursos muy diversos, que necesariamente irían más allá de los objetivos aquí planteados. No obstante, la heterogeneidad del material manejado, del que se desprenden, pese a su carácter literario y descriptivo, multitud de sugerencias, me ha movido a insinuar una lectura menos positivista de la investigación, a través de los títulos de capítulos y epígrafes. En tal sentido, pues, han de entenderse.

En todo caso, este libro ofrece informaciones de diverso alcance sobre prácticamente todos los grandes escultores españoles de la segunda mitad del siglo XIX que, sin duda, servirán para completar aspectos inéditos o insuficientemente tratados de sus biografías, en muchos casos todavía mal conocidas. Pero también aspira a construir un relato, hasta ahora no definido, sobre el importante papel que cumplió la escultura en la internacionalización del gusto en España durante ese periodo oscuro en el que los mitos de la historia no se producían ya y los modernos no se vislumbraban todavía. Aunque sólo fuera por el prestigio que el cosmopolitismo ha representado y representa entre nosotros como opción de progreso en el arte y la cultura contemporáneas, las circunstancias de su desatención debieran ser reconsideradas.

No me queda sino explicar –y que sirva a su vez como agradecimiento– las dos circunstancias que han contribuido a facilitar la conclusión de este trabajo, que estaba entre mis preocupaciones intelectuales desde hacía tiempo. Por un lado, la concesión de un proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología, entre los años 2001 y 2003, titulado «La escultura española en las exposiciones universales de París en el siglo XIX», del que fui investigador principal, integrado en una inves-

tigación más amplia sobre «La participación española en las exposiciones universales de París (1855-1937). Arte, arquitectura e industria», coordinada por don Javier Barón Thaidigsmann. A él en especial, pero también a los otros colegas que formaron parte de la misma, debo agradecer el entusiasmo y los esfuerzos por solicitar esta ayuda económica, que no sólo me permitió, entre otras cosas, una estancia investigadora en París, sino el encuentro entre intereses profesionales comunes que, sin duda, darán más frutos a lo largo del tiempo.

En segundo lugar, deseo hacer constar mi deuda con una institución a la que me siento afectiva e intelectualmente unido desde hace muchos años: la Academia de España en Roma. El nombramiento como pensionado emérito, que me permitió residir en el *Gianicolo* en la primavera de 2002, fue una ocasión excepcional para revisar la abundante documentación de la propia Academia, así como de reunir numerosa información de las bibliotecas de Roma. Mi especial gratitud hacia don Felipe Garín, director entonces de la institución, y hacia don Juan Carlos Elorza, que lo es actualmente, en nombre de cuantas personas vinculadas a aquella Casa he tenido el privilegio de conocer.

Por último, conste igualmente mi reconocimiento al Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, cuyas oportunas sugerencias a la hora de preparar la edición de este trabajo, han contribuido, sin duda, a mejorarlo.

Madrid, febrero de 2004

I

PIEDAD Y DECORO

El pseudoclasicismo lechuguino

1. La base teórica de un gusto ecléctico

A mediados del siglo XIX no es frecuente disponer, ni siquiera en Europa, de escritos expresamente concebidos con la intención de argumentar los fundamentos teóricos que orientaran la escultura que se hacía o se aspiraba a hacer en aquel momento. Ni las propuestas más expresivas o veristas nacidas en el seno del Romanticismo llamaron la atención de los críticos más intuitivos como para haber prefigurado, a través de ellas, un modelo distinto a seguir¹, ni como resultaba lógico, tampoco el pensamiento ecléctico, que se alimentaba de componentes heterogéneos, alentaba, por su carácter residual y conciliador, a dar coherencia específica a la práctica escultórica.

Los analistas modernos han anotado sorprendidos esta falta de escritos en aquel momento crucial², cuando, tiempo atrás, tanta literatura artística había contribuido a promover la necesidad de recuperar los modelos clásicos. Todavía en una fecha tan tardía como 1836, la Academia de San Luca de Roma publicaba el discurso del escultor Antonio Solá, a la sazón allí establecido y donde moriría en 1861, que, como se ha señalado tan acertadamente, «está desprovisto de la menor originalidad... [recurre a] conceptos muy consolidados desde el siglo anterior, tales como la mimesis y el genio... [y] se presenta como un escultor convencido de la supremacía absoluta de la escultura griega»³.

¹ Baudelaire se limita destacar los inconvenientes que la escultura tiene como arte, desde el punto de vista de la creatividad romántica, sin defender las piezas de ningún artista en concreto, sino más bien arremeter contra el detallismo y el academicismo en su célebre trabajo *¿Por qué es aburrida la escultura?* Véase: Baudelaire, C., *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, pp. 177-179.

² Janson, H.W., *Nineteenth-Century Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1985, p. 126.

³ Hernando Carrasco, J., «Escultura y teoría neoclásica. A propósito de un discurso de Antonio Solá en la Academia Romana de San Luca», *Norba-Arte*, XI, 1991, pp. 117-125.

Para explicar esta carencia de aparato teórico sobre la práctica escultórica se han insinuado, aunque no se hayan puesto en relación explícita con este argumento, algunas circunstancias. Al menos tres se manejan con cierta frecuencia: una, evidentemente, parte de la inevitable filiación clásica que se desprende de toda su apariencia: si forzosamente el escultor había de reproducir modelos de la Antigüedad, poco invitaba a decir algo nuevo sobre lo que ya tanto se había escrito; otra, ligada a ésta, viene de la interpretación, expresa o tácita, que perciben los críticos más vanguardistas: la escultura no puede escapar, por su propia idiosincrasia como arte, a unos parámetros perceptivos y descriptivos que están reñidos con el gusto moderno, por lo que no tendría sentido ocuparse demasiado de ella; y una tercera, que no se reconoce tanto, aunque no es menos significativa, radicaría en la dominante importancia de la complejidad técnica a la hora de ejecutar materialmente una escultura, proceso que no está disociado, como en el caso del arquitecto o al menos no por completo de la idea de artista como genio individual que no sólo concibe objetos sino que también los produce: así, históricamente los escultores se han burlado, más que ningún otro tipo de artistas, de quienes se atrevían a teorizar sin conocer los mínimos rudimentos de su arte, como si la circunstancia material convirtiese en irrelevante cualquier debate teórico previo o paralelo.

En el caso español, donde no sólo no hay propuestas anticlásicas sino, ni siquiera, opiniones a través de las cuales se pueda intuir una voluntad de alterar el orden estético establecido, es preciso subrayar, además, dos importantes factores que confluyen en esta carencia de un pensamiento renovado sobre la práctica escultórica. Por una parte, hay que recordar de nuevo la tan debatida cuestión del eclecticismo en la configuración del pensamiento romántico español⁴. La debilidad del mismo propició el espíritu conciliador que habría de enlazar, sin solución de continuidad, con el talante conservador de las clases dominantes que rigen las instituciones artísticas en los años centrales del siglo, a las que cualquier ejercicio teórico o práctico de la escultura está muy sujeto. Hacia 1850 no existe conciencia alguna de haber heredado algún saber distinto del clásico, y en consecuencia no hay nada que defender ni de lo que defenderse.

Por otra parte, existe otro poderoso argumento, de índole sociológica, que la historiografía ha sido renuente a reconocer, como consecuencia de la tendencia, propia del siglo, a convertir las esculturas en objetos mobiliarios, juzgados contemplativamente en su dimensión física como productos de un genio artístico singular, con un asunto susceptible de ser narrado, todo lo cual las equiparó a las pinturas⁵, asimila-

⁴ Para los aspectos específicamente artísticos véase, con bibliografía anterior, Hernando, J.: *El pensamiento romántico en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁵ Sobre este importante problema de las relaciones entre escultura y pintura, véase: Reyero, C., «Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol XIII, 2001, pp. 133-141.

ción que la posterior evolución de los soportes artísticos acrecentó. Pero, por más que esa circunstancia haya resultado decisiva en tantos aspectos, la escultura estaba muy vinculada, todavía en el siglo XIX, a unas tradicionales necesidades funcionales y representativas muy poderosas, imposibles de modificar de la noche a la mañana, y, sobre todo, a una complejidad productiva, no sólo artesanal sino también de carácter industrial y mercantil, que en España no había empezado aún a desarrollarse. Aunque es cierto que muchos debates estéticos del siglo XIX parecen haberse sostenido sobre el vacío, hubiera carecido de toda lógica una polémica sobre una realidad de tan escaso alcance experimental.

Ante la carencia de obras programáticas específicas, es preciso recurrir a dos tipos de fuentes para detectar los parámetros que definen el pensamiento escultórico a partir de 1850: los análisis críticos en la prensa con motivo de las exposiciones, que siempre incluyen reflexiones de carácter general, y los discursos de ingreso en la academia, en los que tanto el académico entrante como el que contesta parece sentirse obligado a pronunciarse sobre lo que deba ser o no la escultura. En la confrontación de tales testimonios y las obras artísticas coetáneas, la sensación inicial percibida es que se hicieron las cosas de ese modo no sólo porque siempre se habían hecho así, sino porque no se concibieron razones externas para modificarlas. Estamos, pues, en principio, ante el resultado producido por la inercia de un pensamiento debilitado.

Sin embargo, cuando sólo unas décadas después, a finales del siglo XIX, una crítica de talante mucho más moderno empezó a calificar las esculturas de aquel momento como pertenecientes a un «pseudoclasicismo lechuguino»⁶ se intuye una clara conciencia de que representan algo bien distinto del honorable neoclasicismo anterior: el prefijo *pseudo* implica falsedad, algo aplicable por aproximación, pero no con propiedad; y lechuguino, un vocablo hoy en desuso, aunque rigurosamente caracterizador del petimetre del siglo XIX, es sinónimo de afectado y fingido. Desde luego nadie se hubiera atrevido a utilizar la expresión para aplicársela a Canova ni a Thorvaldsen, desde luego, pero tampoco a José Álvarez Cubero, por citar a quien siempre fue percibido como el primer gran escultor español del siglo. Eso significa reconocer que existe otra lectura nueva, aunque se comience por plantear en términos peyorativos del legado clásico, en un periodo que puede situarse entre los años centrales del siglo y la Restauración alfonsina.

Por lo tanto, aunque su constatación pueda interpretarse como un hecho consumado (y, en gran parte, remedo de algo extranjero o pretérito), las alusiones teóri-

⁶ El crítico español Rodrigo Soriano atribuye a Planché el término. Véase: Soriano, R.: «Exposición de Bellas Artes», *La Época*, 18 de junio de 1897.

cas que aparecen en la literatura artística española del tercer cuarto del siglo XIX podrían valorarse también como un esfuerzo, consciente o no, por articular un pensamiento escultórico adaptado a circunstancias completamente nuevas, que enlazan con una realidad internacional algo anterior, donde muchas de las modificaciones ya se habían producido. No hay que olvidar que fue a partir de aquel momento cuando las exposiciones nacionales fomentaron los debates estéticos sobre la escultura y ésta quedó vinculada a un patrocinio estatal⁷, en apariencia altruista hacia los intereses de la belleza y el arte, frente al férreo dirigismo estético de la Corona y de la Academia, como hasta entonces.

A través de los diversos testimonios seleccionados, naturalmente encontramos líneas de continuidad con el sincrético pensamiento del romanticismo español. Pero, ante todo, las opiniones vertidas nos permiten valorar la correspondencia cronológica que existe entre la teoría y su aplicación, concordancia que contrasta con las propuestas escultóricas de los años inmediatamente anteriores, todavía determinadas por el grandilocuente pensamiento neoclásico. Por otra parte, como el eclecticismo de base clasicista es un fenómeno acumulativo, que también contó entonces con sus defensores en los círculos europeos más conservadores, se descubren de manera mucho más detallada aspectos que sólo habían tenido antes una orientación genérica, lo que permite distinguir matices cambiantes en la formulación del pensamiento. Por supuesto que no hay una ruptura intelectual con el pasado inmediato, pero sí una voluntad de diferenciarse de la retórica estrictamente clásica con alternativas muy concretas.

En general, la crítica española admite la primacía de las tradiciones escultóricas clásicas en la conformación de un modelo ideal de belleza, destinado a ser admirado. Pero, a diferencia del imitativo arqueologismo neoclásico, dicho saber es interpretado, más bien, como una herencia formal que identifica el arte occidental con una personalidad propia:

«Será bueno recordar que todo lo que hoy admiramos en este ramo del arte, y hasta pudiéramos decir que en los demás, es debido a aquellos tiempos en que se consideraba... que sin los restos del arte antiguo de ninguna manera se hubiesen formado un Giotto [por Giotto], un Cimue [por Cimabue], un Miguel Angel y Rafael con la grandiosidad de formas que aparecen para indicar a la cristiandad el camino que habían de seguir sus artistas, si querían llegar al templo de la inmortalidad».

Y se cita a Chateaubriand para decir que «es muy triste observar que los pueblos civilizados de Europa han causado más daño a los monumentos de Atenas en el

⁷ Véase: Reyero, C., *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, Fundación Capa, 2002.

espacio de ciento cincuenta años, que todos los bárbaros juntos en una dilatada serie de siglos; ¡es desgarrador pensar que Alarico y Mahomet II respetaron el Partenón, y que este ha sido destruido por Morosini y lord Elgin». Concluye eximiendo a los españoles de esa culpa, «porque no poseemos ni una sola piedra de este antiguo monumento, el más grandioso que han producido los hombres»⁸.

Prueba de que la representación verdadera evocaba una idea moderna de belleza, frente a los estereotipados modelos clásicos, más relacionados con una belleza antigua, es el testimonio de un escultor nada comprometido con la renovación, pero muy consciente de ella, como José Pagniucci:

«Admiremos, pues, los prodigios del arte que la antigüedad nos ha legado; pero guardémonos de copiarlos servilmente, de intentar la estéril empresa de reproducirlos en todo su esplendor... Guardémonos sobre todo de despreciar el arte moderno; y cuidando siempre de que un exceso de imitación de la naturaleza, del modelo vivo, no mate la invención verdaderamente estética»⁹.

Las ideas deterministas sobre la concepción de la belleza en los distintos pueblos favorecieron una especie de eclecticismo tipológico, mediante el cual como en arquitectura se admitía la imitación de prototipos clásicos según las conveniencias representativas ajustadas a una verdad histórica. Así, un crítico reprueba el uso indiscriminado de modelos grecorromanos para cualquier asunto:

«si está demostrado que en el individuo influye todo: creencia, clima, gobierno... ¿estará bien que para representar nuestros primitivos pueblos, pastores y guerreros, vayamos a buscar la ática forma de Atenas, y tratando de perpetuar el combate del Callao, por ejemplo, recurramos a una matrona de aquellos tiempos en que ni aun se tenía indicio de la pólvora? /... / la forma de los tiempos de Pericles y Alejandro no podrá emplearse más que en asuntos puramente griegos, pero griegos de los de *Maratón* y *Salamina*; mientras su estudio podrá ser útil para ver con grandiosidad ya los chinos o americanos, ya los esquimales y hotentotes, cuando el arte los necesite»¹⁰.

En ese sentido, sólo los críticos más conservadores se resisten, todavía en el fin de siglo, a poner en cuestión la validez de los modelos clásicos, aunque para ello tengan que emplear enrevesados argumentos, como Balsa de la Vega¹¹, o a

⁸ Domenech, J.M. «Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1864. VIII. Escultura», *La Esperanza*, 24 de enero de 1865.

⁹ Pagniucci. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública a D. José Pagniucci y Zumel*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1859, p.14

¹⁰ Domenech, J.M.: «Exposición de Bellas Artes de 1867. VIII», *La Esperanza*, 28 de marzo de 1867.

¹¹ «Yo no puedo afirmar tan rotundamente como cierto académico de la de San Fernando, que el escultor moderno no está animado del espíritu anhelo de belleza objetiva que animaba a los escultores

presentar como un irrefutable valor artístico la imitación clásica, como Carlos Groizard¹².

La vieja controversia entre el idealismo como objetivo peculiar que define la creación artística, frente a la verdad de la naturaleza que los críticos más renovadores pretenden imponer, se traslada también al campo de la escultura. En ese sentido puede decirse que la conciliación que trató de establecerse en términos teóricos difiere considerablemente del tradicional pensamiento romántico y, aunque sea de forma tímida, se genera muy pronto una conciencia de transformación.

El escultor José Pagniucci, por ejemplo, se refiere a los imprescindibles correctivos que es necesario poner a la percepción de lo natural, palabra sagrada desde antiguo, para alcanzar una belleza verdaderamente artística:

«Suele repetirse que el arte es una imitación de la naturaleza; máxima que acatada hoy día entre algunos artistas más que lo ha sido nunca, pudiera producir lastimosos efectos, si a tiempo no se pusiese el oportuno correctivo. El arte, en efecto, toma sus modelos o prototipos visibles del mundo real; pero este jamás podrá suministrar al artista todos los elementos de una obra verdaderamente notable, si su genio no se eleva a las regiones de la creación ideal, señalándole al propio tiempo el modo de dar vida y expresión a la materia. / En el arte, la belleza suprema es resultado a un tiempo de la idealización y de la imitación propiamente estética... No basta, no, un buen modelo para producir una buena obra; es necesario mucho más. Es necesario un ideal /... / El elemento de la Escultura no es... la forma simplemente como forma, sino como expresión inmediata de la idea»¹³.

Pero es evidente que la preocupación por combatir los efectos de la verdad pone en evidencia su alto grado de intromisión en la práctica escultórica de su tiempo. También otro escultor, Elías Martín, en una línea parecida de pensamiento, se mostraba preocupado con el decorativismo utilitarista en que se había convertido el ejer-

helénicos, porque esa belleza de la estatuaria griega que nos embelesa, es meramente la imagen de un pueblo y de una raza: no la imagen de la humanidad; y que cada uno ve el ideal de la hermosura antropomórfica en la raza a que pertenece. No, yo no pienso así, y como yo piensan artistas y críticos de distintas naciones. De distinta raza son los eslavos, y los teutones, y los latinos, y sin embargo, el ideal de belleza es uno mismo; todos miran como aquetipo de ella, la estatua griega. / Que la raza hermosa del modelo heleno no existe, dice el académico aludido: lo niego rotundamente. El escultor clásico no buscó para la Venus de Atilo o para la de Venus Afrodita, un modelo, sino que veinte bellezas, formó la estatua: de otro modo, la belleza quedaría al alcance de un simple medio mecánico» (Balsa de la Vega, R., «Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I», *El Liberal*, 8 de mayo de 1890).

¹² «El artista que no sienta la escultura en los mármoles griegos y romanos; los que no se hayan luchado con las dificultades del desnudo y no hayan aquilatado sus condiciones artísticas en la ejecución de una obra de ese género, no pueden vanagloriarse de ser escultores, no pueden llegar a serlo» (Groizard, C., «Exposición de Bellas Artes», *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895).

¹³ Pagniucci. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública a D. José Pagniucci y Zumel*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1859, p. 7,8 y 9.

cicio de la escultura, fenómeno que, según él, estaba reñido con la idea histórica de la escultura, transmitida por los críticos de arte, que la habían convertido en objeto de contemplación pura:

«El árido positivismo, la esterilizadora incredulidad de nuestros días, ejercen en las artes su funesta influencia, habiendo sólo veneración a las ideas que inspira el culto servil de la forma; ideas que si conducen a la verdad real, alejan al arte del camino que pudiera reconducirlo al engrandecimiento de que gozó en épocas anteriores... / Además tampoco tiene hoy la Escultura una esfera grande en que desarrollarse: ¿donde están los Gobiernos que la protegen para ensalzarla a mayor altura, como la protegía entre los griegos erigiendo Templos y Panteones?»¹⁴.

Esa polémica entre idealismo y verdad conduce inevitablemente a un renovado eclecticismo, donde la tradicional base clásica se sustituye por una más genérica base historicista, que es capaz de justificar las inclinaciones a la verdad a través de modelos respetados por el academicismo. Así lo encontramos formulado en el pensamiento de Jerónimo Suñol: «deben, a mi parecer, los artistas acudir a las obras modernas, en particular a las que el Renacimiento produjo de más acabadas y excelentes, no tanto por ser gallardo fruto de privilegiados genios, cuanto por lo que se sujetan a la verdad y se inclinan a la belleza. El natural... fue en aquella época estudiado y obedecido con escrupulosa afición; se conquistó la forma humana real, sus perdidos fueros, y el producto de esta acción robusta y juvenil fue la copia de estatuas peregrinas... Cumplen sus autores las leyes de proporción y de armonía que el modelo vivo les depara... Ese es el sistema que deben seguir y el ejemplo que deben acatar los nuestros; copiar la verdad, embellecerla e idealizarla»¹⁵.

Junto a la base clásica, ampliada enseguida de manera historicista, y la constante tensión entre idealismo y verdad, toda la crítica española del tercer cuarto del siglo XIX estuvo obsesionada igualmente con el tema de la religiosidad escultórica como un componente propio de la modernidad. Esta percepción espiritual de la escultura se hizo arrancar, de todos modos, de la propia escultura clásica. Así se expresaba al respecto Elías Martín:

«a la Escultura toca revelar el caracter físico, los hábitos morales y las creencias religiosas de cada pueblo, porque ella, como las demás artes, y aun de un modo íntimo y particular, está ligada al sentimiento religioso, sentimiento que abre al hombre a un mundo intelectual que los fenómenos del mundo material no le ofrecen. Así lo interpre-

¹⁴ Martín. *Discursos leídos ante la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Elías Martín el día 1 de diciembre de 1872*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1872, p. 19.

¹⁵ Suñol. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Jerónimo Suñol el día 18 de junio de 1882*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid, 1882, p. 21.

taron los antiguos, y por eso entre ellos la Escultura fue reflejo fiel de la sociedad que le dió vida»¹⁶.

Similar interpretación realiza José María Domenech: «La estatua es la más elocuente de las oraciones fúnebres... y si recordamos en los pueblos de la antigüedad a aquellos cuyo aticismo y urbanidad rayaron a tanta altura, hallaremos que la estatuaria fue considerada, hasta el punto de estimar a los que las producían como a los que ejercían el sacerdocio». El crítico, no obstante, precisa que el arte cristiano «es el moderno y más verdadero»¹⁷.

Esta indisoluble asociación entre religiosidad y modernidad se convierte en un lugar común de la reivindicación de la escultura como arte. Así lo entiende el marqués de Monistrol: «El arte moderno tiene un elemento con que no contaba el arte antiguo: el espiritualismo religioso, cuyo aliento divino recibió del Cristianismo, presénte un encanto y una nueva belleza, que no habían podido ni presentar siguiera los artistas paganos». Y pone como ejemplo obras del escultor Vallmitjana:

«Vallmitjana en su Adán, figura sola, que otro artista más servilmente imitador del antiguo y con menos espíritu propio, hubiera convertido en un Hércules o en un Apolo, traduce fielmente la idea genuina de Antiguo Testamento, o en su Cristo muerto, toda la sublime belleza del Hijo de Dios, que ni la misma muerte puede destruir»¹⁸.

Pero es evidente que no se trata de ninguna reorientación devocional de la escultura, en relación con unas hipotéticas tradiciones nacionales que todavía quedan muy lejanas, sino de un reforzamiento del historicismo arqueológico en clave de espiritualidad creativa, frente a una objetivación académica de la forma. De ahí que empiece a cobrar una gran importancia el fenómeno de la restauración, también entre los escultores. A propósito de Venancio Vallmitjana, un crítico madrileño realiza los siguientes elogios:

«Este distinguido escultor es quizá el único que ha estudiado en España con verdadero aprovechamiento los admirables trabajos de su arte, ejecutados en la edad media; y esperamos que cuando llegue el día, no lejano por cierto, de restaurar los magníficos templos y demás edificios antiguos, que posee la nación española, y que van deteriorándose conforme transcurren los años, el señor *Vallmitjana* sabrá *restaurarlos*, volviendo a su primitivo esplendor los preciosos monumentos que nos han legado nuestros antepasados. Siempre es un consuelo para los verdaderos amantes de las glorias artísticas de sus país, saber que existe entre nosotros un artista tan notable como el Sr. Vallmitjana»¹⁹.

¹⁶ Martín. *Discursos leídos ante la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Elías Martín el día 1 de diciembre de 1872*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1872, p. 7.

¹⁷ Domenech, J.M., «Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1864. VIII. Escultura», *La Esperanza*, 24 de enero de 1865.

¹⁸ Discurso de respuesta del marqués de Monistrol a Tubino, F., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública*, Madrid, 1877, p. 38.

¹⁹ Maese Pedro: «Exposición general de Bellas Artes de 1858. Artículo 6º y último», *El Estado*, 4 de diciembre de 1858.

Junto a este dominante énfasis religioso, que entronca directamente con la tradición romántica, se percibe también en la España de los años centrales de siglo una revitalización de la conciencia utilitaria de la escultura dentro de los ideales laicos, que aún cobrará más impulso décadas después. Aunque su relación con las nuevas preocupaciones cívicas, propias del estado moderno, ya se había constatado con anterioridad, las dificultades mismas de su implantación en España durante la primera mitad de siglo limitaron su aplicación. A partir de 1850 la reivindicación de la escultura como un fenómeno de la civilización moderna se hace constante:

«El espíritu civil se va difundiendo cada día en todos los pueblos, y la escultura saldrá del santuario para ostentar sus creaciones en la plaza pública. Los honores de la estatua, que en los antiguos eran tan frecuentes, volverán a rehabilitarse en la nueva organización política y social, y a medida que el espíritu civil, es decir, el espíritu de la ciudadanía vaya progresando»²⁰.

Naturalmente, en el siglo de los nacionalismos, la interpretación en clave de patriótico progreso de todas estas ideas se convierte en un lugar común. Jose María Domenech, al analizar la escultura en la exposición nacional de 1865, escribe: «Nuestros lectores nos dispensarán este entusiasmo patrio, porque no lo podemos remediar»²¹. El marqués de Monistrol aún resulta más enfático:

«El arte español camina, pues, por buena senda, y bien merece figurar al lado del de otros países, que si son más afortunados en su vida social, no por eso lograrán oscurecer nunca nuestras legítimas glorias artísticas, mientras Dios nos conserve el claro cielo que nos cobija, el brillante sol que nos alumbra, el bellissimo país que nos rodea, las hermosas mujeres que nos animan, el sentimiento de dignidad y de amor patrio que nos distingue, y la Santa Religión que nos inspira»²².

Pero cuando el análisis se realiza con la mínima honradez, se descubre la filiación internacional del pensamiento teórico del que pretende hacerse arrancar la renovación de la escultura española. Así, Jerónimo Suñol recomienda al joven escultor: «debe resueltamente buscar fuera de España sus modelos académicos, ya que los que de nuestra honrosa pero breve escuela nos restan, están en desacuerdo con el gusto del día, con las ideas del siglo y con el concepto general de la escultura»²³.

²⁰ Mora, J. de D.: «Exposición de Bellas Artes», *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860.

²¹ Domenech, J.M., «Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1864. VIII. Escultura», *La Esperanza*, 24 de enero de 1865.

²² Discurso de respuesta del marqués de Monistrol a Tubinno, F., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública*, Madrid, 1877, pág. 40-41

²³ Suñol. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Jerónimo Suñol el día 18 de junio de 1882*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid, 1882, p. 21.

En conclusión se puede decir que, al menos desde un punto de vista teórico, el modelo clásico no es percibido, en el periodo comprendido entre los años cincuenta y setenta del siglo XIX, como un modelo único, aunque sí dominante, porque siempre se vuelve a él como referente básico del que se aleja o aproxima la práctica escultórica. En segundo lugar, el idealismo que caracteriza la artisticidad en el pensamiento más conservador no es un valor inmutable, sino que empieza a ponerse en cuestión. Y, en tercer lugar, coexisten las viejas ideas ilustradas y románticas de civismo y espiritualismo, que, al fin, van a tener ocasión de desarrollarse a través de ejemplos concretos. Este nuevo impulso que cobra el arte escultórico es percibido con sentido nacionalista, aunque resulta obvio que constituye un reforzamiento del gusto internacional.

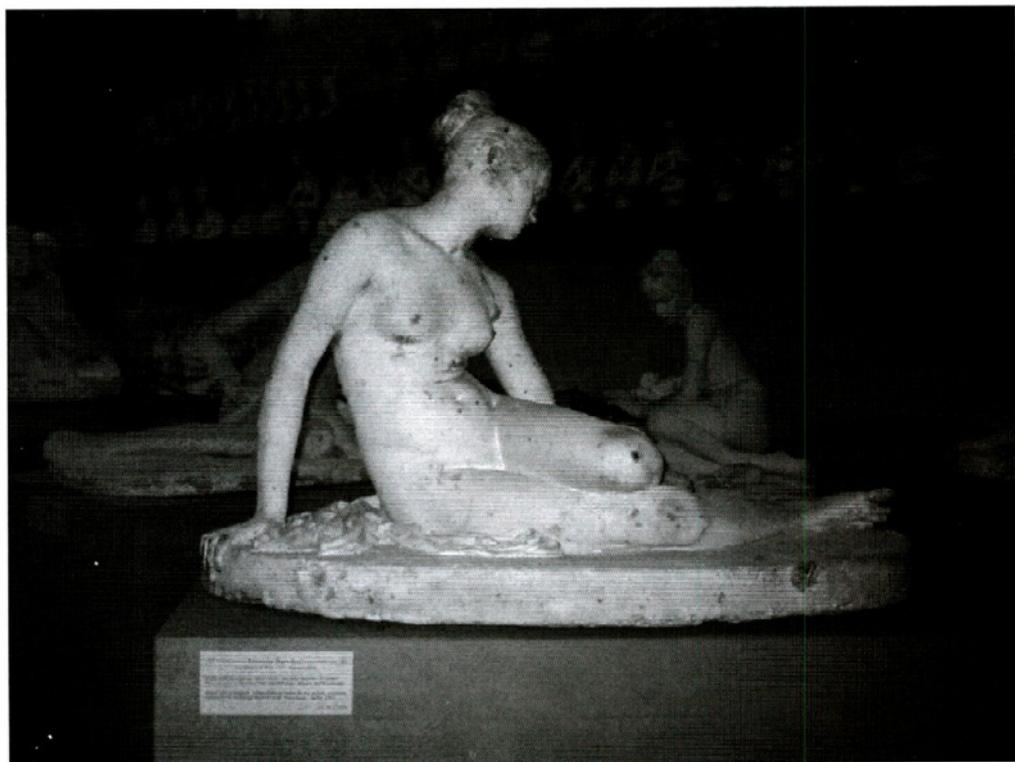
2. Los modelos escultóricos italianos del tercer cuarto de siglo

La reconstrucción del papel representado por los modelos escultóricos italianos del tercer cuarto del siglo en la configuración de una cultura visual moderna en España constituye un elemento fundamental para analizar cualquier tipo de paralelismo estético, a la hora de demostrar la existencia de un lenguaje internacional. De todos modos, la cuestión no es fácil porque cualquier discurso historiográfico actual sobre la plástica italiana de ese periodo histórico reúne imágenes y argumentos de los que no necesariamente fueron conscientes los contemporáneos. Por lo tanto, no se puede utilizar el museo imaginario tal y como se nos presenta hoy a nosotros, sino que es necesario calibrar las razones que entonces pudieron llevar a interesarse más por unos modelos que por otros, la fortuna crítica que cada uno alcanzó contemporáneamente y, puesto que el problema se plantea en relación con los españoles, los nombres que éstos mencionan y los impulsos específicos que les llevaron a admirar ciertos artistas y obras.

Como en cualquier otra época histórica, habremos de considerar, en primer lugar, cuales eran los nombres míticos de la escultura italiana para quienes practicaban este arte hacia 1850. Naturalmente habrá de tratarse de escultores formados en una tradición anterior, cuyas obras más significativas ya deberían haber sido realizadas por entonces, pero capaces de atraer sobre sí la admiración, en virtud del prestigio y los honores mundanos. No hay que olvidar que la producción escultórica estaba muy determinada por esos factores.

El primero de estos nombres debió de ser, sin duda, el toscano Lorenzo Bartolini (Savignano, 1777-Florenia, 1850). Aunque fallecido en 1850, se mantuvo hasta el final de sus días en plena actividad, con un taller de discípulos que conservó vivo el aliento del maestro: inicialmente formado en la tradición neoclásica estuvo en París

en el taller de David y desarrolló una estrecha amistad con Ingres, introdujo en la escultura italiana, desde los años veinte, una dulcificación romántica y un incipiente verismo nacido de la observación de ciertos detalles, todo lo cual quedaba transfigurado en una calma distante e idealizada que, como en pintura, se ha denominado purismo. El nombre de Bartolini es un lugar común entre los escultores famosos citados por los eruditos españoles de la segunda mitad del siglo XIX²⁴.



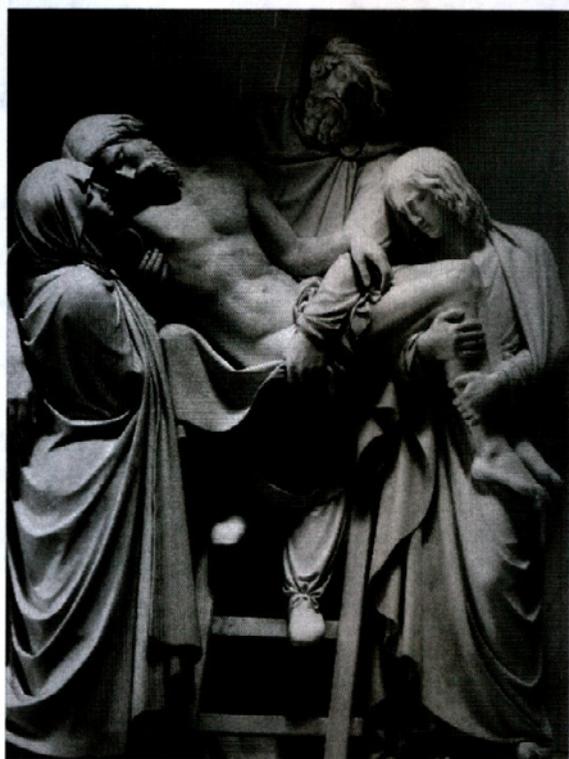
Lorenzo Bartolini, *Ninfa del escorpión*, 1844, Florencia, Galleria dell'Accademia

Aunque *La confianza en Dios* (1835, Milán, Museo Poldi Pezzoli) y el monumento funerario a la princesa *Sofía Zamojska* (1837-1844, Florencia, Santa Croce) son sus obras más conocidas, la escultura de la *Ninfa del Escorpión*, que realizó en 1844 para San Petersburgo y de la que existe una versión en yeso en la Galleria dell'Accademia de Florencia, guarda una estrecha relación formal con la *Eurídice* de Sabino de Medina (Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), dada a conocer en 1836

²⁴ Citado, por ejemplo, por Tubino, F.: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública*, Madrid, 1877, p. 35.

y trasladada a mármol en 1865, lo que significa que el gusto que representaba no había perdido vigencia en aquel momento.

El segundo personaje mítico es Pietro Tenerani (Torano, 1789-Roma, 1869), cuyo estilo aparentemente retardatario ha llevado, en un discurso de renovación formal, a que su nombre suele preceder al de Bartolini, con quien, por otra parte, mantuvo una gran amistad. Sin embargo, no hay que olvidar que era doce años más joven y, a diferencia de éste, estaba todavía vivo y desarrollando un intenso trabajo nada menos que en Roma, además en los años centrales del siglo, por lo que constituye la referencia más importante de lo que, en aquel momento, había que hacer en escultura para cualquiera que entonces se acercase allí en busca de actualidad consagrada.



Pietro Tenerani, *El descendimiento*, 1844,
Roma, San Juan de Letrán, Capilla Torlonia

Alumno de Canova y de Thorvaldsen, Tenerani se distancia del estricto neoclasicismo arqueologista en favor de una escultura de carácter más sentimental, lo que unido a los temas de la tradición cristiana que le encargan, produce como resultado esa típica síntesis de piedad reverencial y purismo formal que caracteriza la icono-

grafía religiosa del siglo XIX, hasta el punto de poder ser considerado uno de sus primeros formuladores.

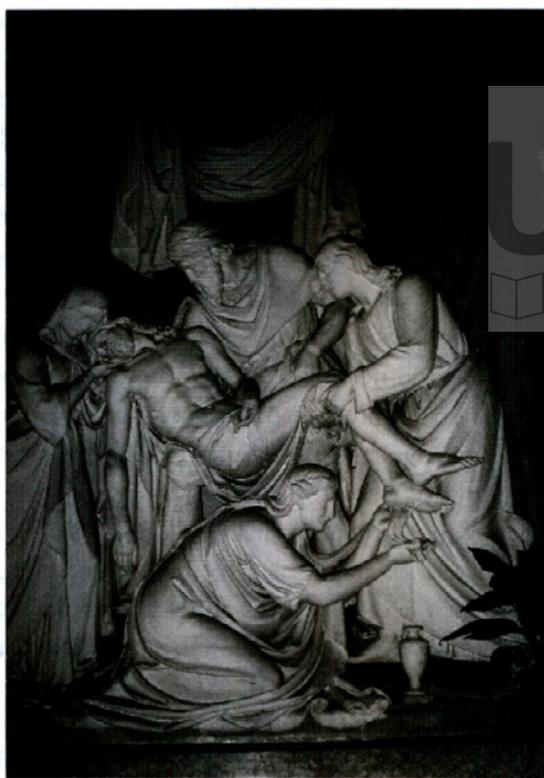
Su nombre está estrechamente vinculado a la educación artística de muchos escultores españoles que ya estaban plenamente formados en 1850, tales como Sabino de Medina, Ponciano Ponzano o Manuel Vilar, en cuyas biografías se cita sistemáticamente. Al respecto es muy significativo, como se ha señalado, el desprecio que este último siente hacia el neoclasicismo representado por su compatriota Solá, al que califica de «tonto», frente a la renovación purista de Tenerani, muy próxima al espíritu que encarnan los pintores nazarenos en pintura²⁵. Testimonios de ese entusiasmo hacia Tenerani en España no son sólo las eventuales menciones que se hacen de su nombre²⁶, sino también el interés por coleccionar su obra²⁷.

Pero, sobre todo, algunas piezas de Tenerani en Roma, donde hay muchas, en particular de carácter funerario, debieron de constituirse por sí mismas en seleccionados ejemplos para los jóvenes que allí viajaban. A tenor de lo que más tarde habría de verse en la producción de los españoles formados en Italia, parece que alguna referencia, al menos tipológica, iconográfica y funcional, si no también formal, debieron suponer obras como el *San Benito* (1839, San Pablo extramuros, segunda capilla a la derecha del ábside); el altorrelieve de *El descendimiento* (1844, San Juan de Letrán, Capilla Torlonia), que incorpora el gusto historicista del cuatrocentismo toscano, obra que ha de ponerse en paralelo con otro tema similar realizado por el alemán Wilhelm Theodor Achtermann (1799-1884), hoy conocido a través de la copia que existe en la iglesia de Santa Trinità dei Monti (Capilla Borghese), cuyo original desaparecido estuvo en la catedral de Munster; y, muy en particular, el *Monumento funerario a Pio VIII* (1853-1866, Roma, Vaticano), la última de las grandes tumbas papales y máximo ejemplo de la religiosidad decimonónica: la representación del poder de la iglesia, antaño figurado en el triunfo del pontífice que, en compañía de sus virtudes, se elevaba por encima de sus cenizas, ha sido sustituido por una devoción temerosa, encarnada en el gesto contrito del papa recordado, una figura a mitad de camino físico, pero también mental, entre los fieles y Cristo, que parece acogerle ya, flanqueado por San Pedro y San Pablo, de manera que las cuatro estatuas suscitan una devoción sensiblera, sumisa y reverencial, que parece, no obstante, carente de verdadera convicción.

²⁵ Recogida por Fontbona, F., *Del Neoclasicisme a la Restauració, 1808-1888, Història de l'Art Català*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1983, p. 104; y Subirachs i Burgaya, J., *L'Escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de la Abadia de Montserrat, 1994, p. 71 (También, p. 98).

²⁶ Tubino, 1877, *Ibidem*.

²⁷ El grupo de *Venus y Cupido* (mármol, 0,95x1,50 m.) de Tenerani estuvo en la colección del marqués de Salamanca y fue adquirido por el Estado para el Museo del Prado por R.O. de 15 de julio de 1881 en 20.000 pesetas.

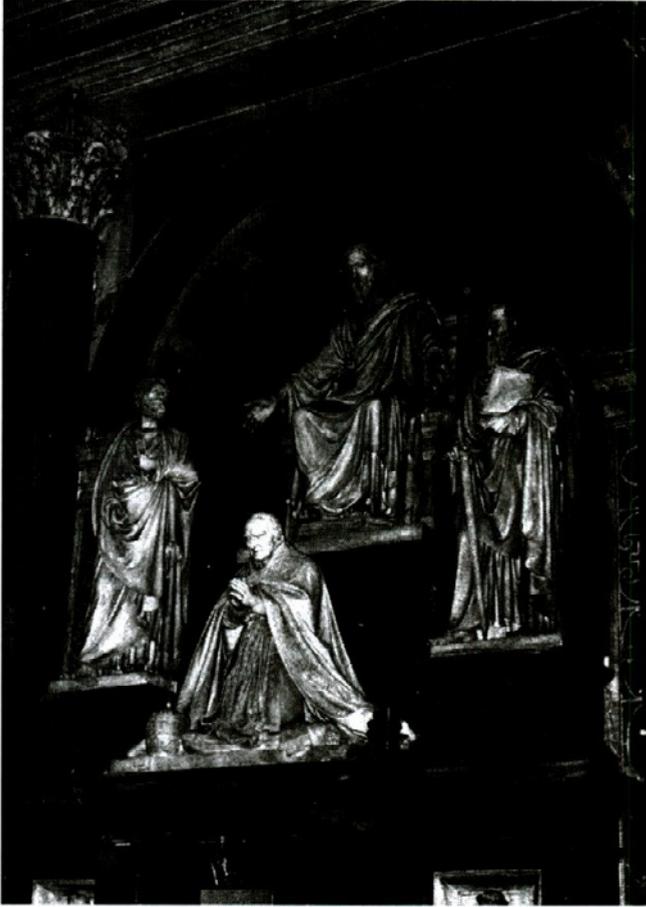


Wilhelm T. Achermann, *El descendimiento*,
Roa, Santa Trinitá dei Monti

El tercer nombre italiano que hubo de estar en la memoria de todo escultor moderno es el de una dinastía, los Tadolini. El primero y más famoso de todos ellos fue Adamo (Bologna, 1788-Roma, 1868), acaso el más fiel de los alumnos de Canova, que permaneció en su taller romano hasta la muerte del veneciano en 1822 y a quien se deben las mejores copias de sus piezas, repartidas por lugares muy diversos, entre otros Madrid²⁸. Aunque de los tres artistas citados, Adamo Tadolini es el que menos se despega del neoclasicismo canoviano, los encargos piadosos llevados a cabo durante el papado de Gregorio XVI (1831-1846) y Pio IX (1846-1878) le obli-

²⁸ Una versión de *Hebe*, del mismo tamaño que la primera realizada por Canova cuya extraordinaria calidad ha sido valorada por todos los especialistas, fue realizada para la duquesa de Osuna y adquirida por el Estado para el Prado en 1896 (Véase: Reyero, C., *Canova*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 76). Además, se ha supuesto una de las varias copias que realizó del *Amor y Psiquis*, otra de la *Bailarina con el dedo en el mentón*, y otra de la *Bailarina con pandereta*, todas ellas realizadas en 1816 y encargadas por el cardenal Guardoqui estuviesen destinadas a España (Véase: Hufschmidt, T.F., *Tadolini. Adamo. Scipione, Giulio, Enrico. Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, Roma, Istituto Grafico Editoriale Romano, 1996, p. 69). También realizó el monumento funerario del embajador Antonio Vargas y Llaguno (1827, Roma, Iglesia de Santo Spirito in Sassia).

garon a desarrollar un lenguaje sincrético, muy característico de este momento, que combina el dulcificado academicismo clasicista, en lo formal, con las convencionales tradiciones representativas cristianas, en lo iconográfico, síntesis que habría de ser muy imitada hasta su degeneración.



Pietro Tenerani, *Monumento funerario a Pio VIII*,
1853-1866, Roma, Vaticano

De las distintas obras de Adamo Tadolini en Roma hubo una especialmente concebida para ser admirada y respetada por largo tiempo: la estatua de *San Pablo* (1836-1840, Plaza de San Pedro), inicialmente esculpida para la basílica de su nombre, pero ubicada por voluntad del Pontífice frente a la escalinata de acceso a San Pedro del Vaticano, por lo que ocupa un emplazamiento de excepción, aunque la saturación de experiencias estéticas que convergen en la memoria histórica de aquel lugar hagan que hoy pase relativamente desapercibida. En todo caso, en virtud de su privilegiada ubicación, el *San Pablo* de Tadolini es la primera gran estatua colo-

sal de un apóstol en el espacio público de la Roma moderna, concebida como si fuera un monumento a la entrada de la mayor basílica de la cristiandad, donde se sintetiza una pose y una composición de raíz clásica con el decoro iconográfico de la tradición cristiana.



Adamo Tadolini, *San Pablo*, 1836-40,
Roma, Plaza de San Pedro

De la prolífica saga de los Tadolini cabe mencionar también aquí a Scipione (Roma, 1822-Roma, 1893), hijo de Adamo, que realizó muchas estatuas de carácter religioso, funerario y ornamental, gracias a una habilidad técnica desarrollada en el taller familiar. Una de ellas, *La esclava*, de 1868, de las que se conocen hasta cuarenta réplicas, lo que evidencia su fortuna crítica, perteneció a la colección del marqués de Salamanca y posteriormente fue adquirida por el Estado Español²⁹.

²⁹ La obra fue adquirida por el Estado por R.O. 16 de junio de 1881 en 10.000 pesetas. Actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Erróneamente en el trabajo: Reyero, C., *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, Fundación Capa, 2002, p. 332 se reproduce otra pieza ubicada en la plaza de la Reina Regente de San Sebastián, que no se corresponde con la de Scipione Tadolini.

Otro núcleo de referencias debió de conformarse a partir de aquellos trabajos que más fama suscitaron en la Roma contemporánea, aunque hoy aparezcan indiferenciados entre el bosque escultórico romano de aquel tiempo, donde las piezas modernas de mármol parecen haber crecido como los jaramagos.

El monumento escultórico de más envergadura levantado en el espacio público de la Roma moderna en los años centrales del siglo XIX fue el *Obelisco de la Inmaculada*, cuya ubicación ante al Palacio de España, hoy Embajada cerca de la Santa Sede, lo convirtió, sin duda, en un referente insoslayable para todos los viajeros españoles que llegaban a Roma, y muy especialmente para los escultores pensionados de los años cincuenta que incluso debieron seguir su proceso de construcción. Diseñado por el arquitecto Luigi Polletti, la primera piedra se puso el 6 de mayo de 1855 y fue inaugurado el 8 de septiembre de 1857³⁰.

El *Obelisco de la Inmaculada* incluye cinco grandes esculturas cuyos autores y modelos debieron llamar poderosamente la atención. La más importante de todas ellas, aunque sea la menos visible, es la propia estatua de la *Inmaculada*, encargada por Pio IX a Giuseppe Obici (Spilamberto, 1807-Roma, 1878), escultor formado en el taller de Tenerani y muy activo en Roma, donde realizó varias estatuas, algunas de carácter religioso como el *San Juan Bautista* (1858, Roma, Santa Maria Sopra Minerva). Precisamente Obici va a ser mencionado como el maestro de dos jóvenes escultores españoles llegados a Roma por entonces, Felipe Moratilla y Marcial Aguirre.

Las otras cuatro esculturas resultan más visibles porque se encuentran en la base de la columna y parecen modelos muy imitados³¹. Se trata de las estatuas de: *Moisés*, obra de Ignazio Jacometti (Anguilara, 1819-Anguilara, 1883), seguidor de Canova y Thorvaldsen, que llegó a presidente de la Academia de San Lucas en 1870 y fue autor de numerosas piezas de carácter piadoso para diversas iglesias de Roma, entre otras la colosal de *San Pedro* para la basílica de San Pablo; *Isaías*, de Salvatore Revelli (Taggia, 1816-Roma, 1859), colaborador de Tenerani y autor de la estatua colosal de *San Pablo* en la basílica de su nombre en Roma; *Ezequiel*, de Carlo Chelli (Carrara, 1807-Roma, 1877); y *David*, del ya mencionado Adamo Tadolini.

Por otra parte debieron de llamar lógicamente la atención de los jóvenes escultores españoles las numerosas esculturas que proliferaban en el Cementerio de Campo Verano, junto a la Basílica de San Lorenzo. Algunas de las allí colocadas guardan una estrecha relación formal con obras españolas más o menos coetáneas, testimonio de

³⁰ D'Onofrio, Cesare, *Gli Obelischi di Roma*, Roma, Bulzoni Editores, 1967, pp. 298 y ss.

³¹ La influencia llega incluso a obras muy tardías, como las *Lamentaciones de Jeremías* de José Alco-verro, premiada con medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1884 y adquirida por el Estado (Véase: Reyero, 2002, pp. 139-140).

una misma sensibilidad estética. El interés por representar a los imponentes caracteres del Antiguo Testamento al modo del *Moisés* de Miguel Ángel (1515, Roma, Iglesia de San Pedro ad Vincula) ya se había hecho notar en el *Obelisco de la Inmaculada*, pero la reinterpretación colosal, en pie, que también había sido adoptada ya por sus seguidores, como Domenico Fontana (1587, Roma, Fontana de Sixto V), tuvo mucha fortuna tanto en España como en Italia en los años centrales de siglo. Por ejemplo, en el bajorrelieve que representa a *Ezequiel que resucita a los muertos*, realizado por Stefano Galletti (Cento, 1833-Roma, 1904) en torno a 1860 para el monumento funerario al canonico Bagni y repetido en 1867 en la tumba de María de Mattias (Roma, Cementerio de Campo Verano), se evoca la enérgica figura del profeta que ordena a los huesos de los hijos de Israel que vuelvan a la vida, iconografía que ha de ponerse en paralelo con la más tardía y famosa interpretación de *Ezequiel* de Tito Sarrochi (Siena, 1824-Siena, 1900) en el cementerio de la Misericordia de Siena³².



Stefano Galletti, *Ezequiel*, 1867, Roma, Cementerio de Campo Verano, tumba de María de Mattias

³² En: Reyero, C., «Del Gianicolo al Champ-de-Mars. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XIV, 2002, p. 277, aparece también atribuido a Sarrochi el bajorrelieve de *Ezequiel* en el Cementerio romano de Campo Verano, en lugar de a Galletti, como debe ser, aunque la relación formal entre ambos ya se había sugerido en otro lugar (Véase, al respecto: Pinelli, A., «Le rispettabili accortezze della professione. Lo scultore Stefano Galletti tra Purismo e Verismo», en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1999, nº 68, p. 42. La obra de Sarrochi, una obra exenta de mucha mayor intensidad expresiva, fue reproducida en *L'Illustrazione italiana*, 14 de septiembre de 1879, p. 168, y tuvo gran éxito en la Exposición de Milán del año 1881, lo que, en cualquier caso, revela la vigencia de estos modelos.



Adamo Tadolini, *David*, Roma,
Monumento de la Inmaculada



Salvatore Revelli, *Isaías*, Roma,
Monumento de la Inmaculada



Carlo Chelli, *Ezequiel*, Roma,
Monumento de la Inmaculada



Ignazio Jacometti, *Moisés*, Roma,
Monumento de la Inmaculada

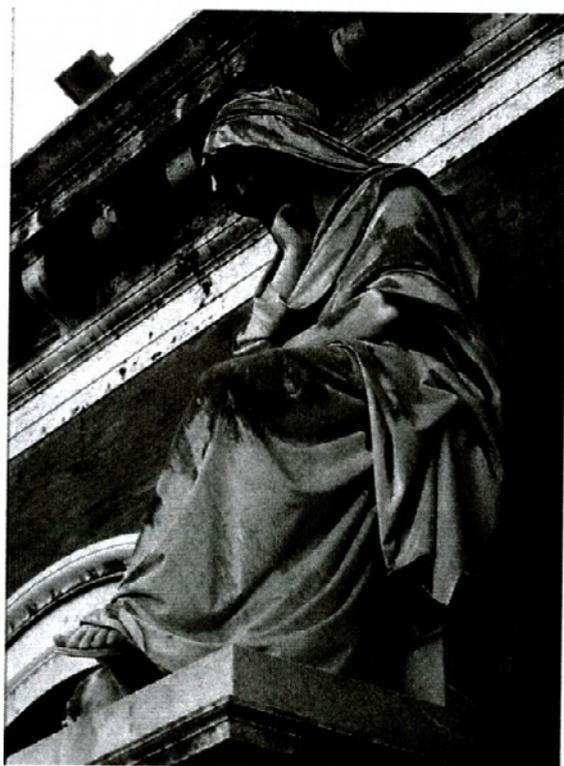
Elementos ornamentales del Renacimiento, que constituyen un testimonio especialmente significativo de la diversificación historicista que define al eclecticismo internacional, ya habían aparecido en la citada tumba de la *Princesa Zamojska*, de 1844, de Bartolini, pero es probable que algunos ejemplos romanos de los años sesenta fuesen directamente conocidos por un escultor como Suñol, activo allí entonces, que de inmediato los recogería. Tales elementos ornamentales aparecen, por ejemplo en el *Monumento funerario al predicador teatino Gioachino Ventura* (Roma, iglesia de Santa Maria della Valle), que sirvió de marco a un relieve del ya mencionado Galletti³³, y el *Monumento funerario a Clotilde Podesti* (1867, Roma, Cementerio de Campo Verano), con una figura yacente, dedicado a la memoria de la mujer del pintor Francesco Podesti³⁴. También es significativa la coincidencia formal entre el *Dante* de Suñol, que se había dado a conocer en Roma en 1871, y la estatua de *La meditación* (1874, Pórtico de entrada al Cementerio de Campo Verano; en yeso en la iglesia de Santa Maria de los Ángeles), de Francesco Fabi-Altini (Fabiano, 1830-San Marciano di Perugia, 1906), lo que revela una familiaridad estética con modelos comunes.



Monumento funerario a Clotilde Podesti,
1867, Roma, Cementerio de Campo Verano

³³ Pinelli, 1999, pp. 43-44.

³⁴ Francesco Podesti (Ancona, 1800-Roma, 1895) fue el pintor que llevó a cabo, entre 1856 y 1870, las pinturas de la *Definición y Proclamación del dogma de la Inmaculada*. Se había casado con la bellísima Clotilde Cagiati en 1840, con la que tuvo cinco hijos.



Francesco Fabi-Altini, *La Meditación*, 1874,
Roma, Cementerio de Campo Verano

Un tercer núcleo de referencias visuales –tras los maestros míticos y las obras modernas en curso– debió de articularse a través de los grandes éxitos que obtuvo la escultura italiana en las exposiciones universales, sobre todo en la de París de 1867. Al respecto cabe destacar, en primer lugar, a Giovanni Dupré (Siena, 1817-Florenia, 1882). Su primer gran éxito fue el *Abel moribundo* (1842, en yeso en el Museo Cívico de Siena), expuesto en París en 1855, donde llamó la atención porque, aún tratándose de un tema convencional de academia, el desnudo mitológico había sustituido el bíblico, como ya sucedía con mucha frecuencia, al hilo de los tiempos, incorpora aspectos de la realidad que no se habían visto antes. Pero la obra que le convertiría en una celebridad en toda Europa sería la *Piedad* (Siena, Cementerio de la Misericordia, Capilla Bichi-Ruspoli), premiada en la Exposición Universal de París de 1867³⁵. En ella se combina la anatomía neohelenística de la figura de Cristo, cuya

³⁵ Los comentarios de la crítica italiana fueron extraordinariamente elogiosos. Al respecto, véase, entre otros: *L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata*, París-Florenia, 1867, p. 8; y Dall'Ongaro, P.: *L'Arte Italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867. Ricordi*, Florenia, 1869, p. 39.

vida parece haberse extinguido dulcemente, lejos de cualquier patetismo, con el contenido sentimentalismo de la Virgen, en un conjunto que responde representativamente a una iconografía típica de la tradición cristiana, aunque tocada por la suave emotividad del XIX³⁶. Todos los escultores españoles debieron de admirarla, desde José Bellver a Agapito Vallmitjana, como revelan los debates del jurado que premió el *Cristo yacente* de este último en la Exposición Nacional de 1876: «Miguel Angel en su *piEDAD* de la iglesia de San Pedro en Roma representó con más delicadeza e idealidad de formas a el Salvador descendido de la Cruz, que el escultor florentino Dupré en la suya, y a quien parece el autor de Jesús que nos ocupa quiso recordar»³⁷.



Giovanni Dupré, *Piedad*, 1867
Siena, Cementario de la Misericordia, Capilla Bichi-Ruspoli

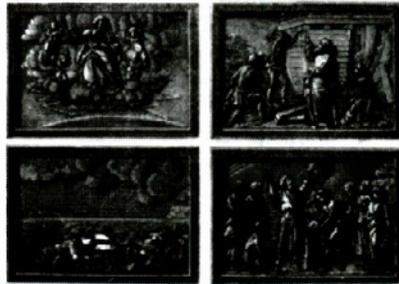
Otro nombre, hoy oculto en la larga retahíla de escultores italianos del siglo XIX, que, sin embargo, es mencionado como alguien bien conocido por la crítica española del siglo XIX, es el de Vincenzo Luccardi (Gemona, Udine, 1808-Genazzano, Roma, 1876). De él escribió Tubino: «El *Diluvio* de Lucardi agrádanos tanto por la hechura, cuanto por la magistral expresión que lo embellece»³⁸. En efecto, el grupo

³⁶ Véase: Lombardi, L., «Naturalismo e Accademia nel dibattito artistico della seconda metà del Ottocento», en Sisi, C. (dir.), *Storia delle arti in Toscana, L'Ottocento*, Florencia, Edifir, 199, pp.165-166.

³⁷ Archivo General de la Administración: Caja 6821.

³⁸ Tubino, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, p. 37.

titulado *El Diluvio Universal* fue premiado en París en 1867³⁹. De un estilo purista, pero muy descriptivo, fue profesor de la Academia de San Lucas y también autor del *Monumento funerario a los Caídos Pontificios de Mentana* (Roma, Cementerio de Campo Verano) y de la *Tumba de Vannutelli* (1861, Roma, Iglesia de los Santos Apóstoles).



Vicenzo Luccardi, *El Diluvio Universal*, 1867

Como grupo que fue percibido con personalidad en las exposiciones universales en virtud de una temprana inclinación al detallismo verista, hay que hacer particular mención de los escultores procedentes de la capital lombarda, reconocidos como «Escuela de Milán»⁴⁰. Por ejemplo, en la primera exposición universal, la de Londres

³⁹ Se comenta y reproduce en: *L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata*, París-Florenca, 1867, p. 37.

⁴⁰ Véase: Tedeschi, F., «La scultura della 'Scuola di Milano' attraverso le esposizioni internazionali (1851-1878) e la critica», en *La città di Brera. Due Secoli di scultura*, Milán, Fabbri Editori, 1995, pp. 64-89.

de 1851, Pietro Magni (Milán, 1816-Milán, 1877) presentó la obra titulada *Los primeros pasos*, homónima de la enviada por Manuel Oms a la Nacional de 1876 y exhibida después en la Universal de París de 1878, y en la de París de 1867, Magni expuso *La lectora* (1867, Bérgamo, colección particular), uno de los primeros iconos del verismo; y Giovanni Strazza (Milán, 1818-Milán, 1875) fue premiado en Londres en 1851 por su *Ismael abandonado en el desierto* (1845, Milán, Galleria d'Arte Moderna, un tema recurrente también entre los españoles.



Vicenzo Luccardi, *Monumento funerario a los caídos pontificios de Mentana*, Roma, Cementerio de Campo Verano

Otro escultor de origen lombardo que hicieron especialmente famoso las exposiciones fue Costantino Corti (Bellusco, 1824-Milán, 1873), autor de la estatua titulada

El ángel caído o *Lucifer*, que obtuvo, primero, un éxito extraordinario en Florencia en 1861 y, más tarde, en la Universal de París en 1867. En ella se sintetizan con habilidad tres elementos que, desde entonces, se van a prodigar en el eclecticismo decimonónico: el desnudo, de raíz clásica; el tema literario-cristiano, que sugiere una emotividad superpuesta que invita a la recreación; y el tratamiento naturalista de la anatomía, que explica algunos de los comentarios que suscitó:

«El concepto más épico de la exposición... El *Lucifer* del Sr. Corti es bello, de una belleza siniestra, pero que guarda las trazas de su origen... Incluso las mujeres sobre todo no dejan de pasar delante de esta estatua sin lanzar una de sus largas miradas que recuerdan al que perdió a nuestra primera madre en el Edén... *Lucifer* debe mucha de sus gracias al estatuario italiano, que verdaderamente le ha rehabilitado en el mundo artístico, y ante el bello sexo también... No es un dios: carece de la serenidad sin turbación, la sonrisa binhechora de Jupiter o de Cristo... No es tampoco la última encarnación del diablo en Goethe. El señor Corti no ha dado un *Lucifer* presentable, y nosotros le deseamos, si no la aprobación del Jurado, al menos la sonrisa de nuestras mujeres»⁴¹.



Costantino Corti, *Lucifer*, 1861.

⁴¹ Dall' Ongaro, 1869, pp. 141-158. También se reproduce en: *L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata*, París-Florencia, 1867, p. 359.

También la crítica posterior comentó que se trataba de «un hombre joven y gallardo, provisto de la potencia interior que concentra el espíritu romántico»⁴². Muy pocas fueron, en cambio, las críticas negativas. Entre ellas se cuenta la de Louis Enault, quien, al comentar la piezas de escultura italiana expuestas en la Universal de 1867, censura su «cabeza mezquina y furibunda, que provoca la risa más que el terror... No diré nada del cuerpo, desgraciado, larguirucho, delgado, enclenque»⁴³.

Citada en relación con la obra homónima de Bellver, debió de formar parte del museo imaginario de los eruditos académicos españoles del siglo XIX pues se cita con naturalidad en el acta de la segunda sesión del jurado que debatía los premios de escultura de la Exposición Nacional de 1876, cuando se deniega la primera medalla: «con muy poco más de filosofía de conceptos y pensamientos generales en sus obras, estas estarían a la altura del... *Satanás* de Corti... y otras obras que honran el arte moderno»⁴⁴.

Una consideración final debe hacerse también de los escultores italianos activos en España durante el tercer cuarto del siglo XIX o cuyas obras aquí llegadas contribuyeron a conformar un gusto o, al menos, una cierta interpretación plástica italianizante, en un momento en el que la diferencia técnica entre ambos países era abismal. Entre los que acabaron por integrarse en el sistema español de las Bellas Artes cabe destacar a Fausto Baratta (Carrara, 1832-1904), vinculado a la tradición purista, pues había sido discípulo de Ferdinando Pellicia (Carrara, 1808-1892), que, a su vez, se había formado con Tenerani. Procedente de Carrara, se estableció en Barcelona seguramente poco antes de 1856, cuando estaba ya trabajando en el monumento al *Marqués de Camposagrado*. Posteriormente alternaría las obras de carácter ornamentista con las de pura creación, alcanzando algunos éxitos⁴⁵.

Varios escultores con el apellido Baratta son mencionados en España por esta época. Uno de ellos, Leopoldo, es hermano de Fausto, y además de trabajar con él en Barcelona, se le encargan las obras de escultura destinadas al Saló de Cent⁴⁶. Jacobbo Baratta y Santiago Baratta aparecen también citados en 1863, junto a Giuseppe Galleotti, en relación con la ejecución material del *Panteón de Infantes* del Escorial, obra ideada por Ponciano Ponzano⁴⁷.

A mediados de los cincuenta debieron de establecerse en Jerez de la Frontera los hermanos genoveses Francisco y Bernardo Forzano, tallistas de carácter ornamental,

⁴² Vigezzi, S., *La scultura italiana dell'Ottocento*, Milán, Cas Editrice Cescina, 1932, nº 47.

⁴³ Enault, L., «Revue de l'Exposition. Beaux-Arts I: La sculpture», en De la Broue, E. (dir), *Revue illustrée de l'Exposition Universelle de 1867*, París, 1867, pp. 160.

⁴⁴ Archivo General de la Administración: Caja 6821.

⁴⁵ Ossorio y Bernard, 1883-84, p. 67).

⁴⁶ Subirachs i Burgaya, 1994, p. 203.

⁴⁷ Melendreras Gimeno, J.L., «El Panteón de Infantes del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», *Reales Sitios*, 1986 (2º trimestre), nº 88, pp. 37-44.

que alcanzaron cierto éxito en las secciones españolas de las exposiciones universales, así como José Pelli y Marrochetti, también ornamentista, que fijó su residencia en Sevilla, y Francisco Poncini, que trabajó en Madrid en la ornamentación del Congreso de los Diputados⁴⁸.

Junto a estos artífices, cuya dedicación a tareas fundamentalmente decorativas los distancia de lo que en el siglo XIX se valoraba como pura creatividad escultórica, hay que mencionar dos piezas de gran calidad que llegaron a España en este momento: la primera de ellas es el *Retrato de Isabel II velada*, un busto en mármol de Carrara, fechado en 1855, que evidencia la extraordinaria habilidad técnica de su autor, Camillo Torreggiani (Ferrara, 1819-Ferrara, 1896)⁴⁹; y *Los huérfanos* de Antonio Tantardini (Milán, 1829-Milán, 1879)⁵⁰, un seguidor de Bartolini, autor de varias obras muy celebradas en su tiempo, como la figura de *La Historia* en el monumento a Cavour de Milán en 1865 y otras que alcanzaron gran éxito en la Exposición Universal de París de 1867⁵¹. También es destacable, aunque sea más bien decorativa, la titulada *Coquetería*, firmada en 1863 por Giuseppe Lazzarini (Carrara, 1831-1895), que perteneció al marqués de Salamanca y fue adquirida por el Museo del Prado⁵².

3. El magisterio de los escultores españoles en la Roma de Pio IX

La vieja idea ilustrada de que una profunda formación romana, es decir, construída desde un conocimiento directo de los ejemplos clásicos allí presentes, y no derivada de la mera tradición resultaba imprescindible para un adecuado desarrollo artístico mantuvo, a pesar las adversativas que empezaban a surgir entonces, plena vigencia en Europa y América durante los años centrales del siglo XIX. A los escultores, a quienes no se les habían planteado todavía otras alternativas abiertamente distintas, ni siquiera les surgieron dudas sobre cual era el destino natural al que debían dirigirse para formarse.

Quienes entonces deseaban hacerse un nombre como escultores hubieron de tener muy claro que el paso por Roma constituía el mejor modo de conocer los

⁴⁸ Ossorio y Bernard, 1883-84, pp. 256, 520 y 547.

⁴⁹ Mide 0,67 m. y está firmada y fechada en el pedestal. Perteneció a las colecciones del Museo del Prado.

⁵⁰ La obra, firmada y fechada en Milán en 1865, es de un implacable verismo. Figuró en la Exposición Nacional de 1871 y fue donada por doña Josefa de la Cerda, condesa viuda de Oñate al Museo del Prado en 1884 (Véase: Reyero, 2002, p. 333).

⁵¹ Sus obras *Arnaldo da Brescia*, *Vanidad*, *La Esclava*, y *La lectora* se encuentran entre las más admiradas de las expuestas por Italia en la Universal de 1867. Véase: Dall'Ongaro, 1868, p. 39. La necrológica se recoge en *L'Illustrazione italiana*, 7 de marzo de 1879 y 23 de marzo de 1879.

⁵² Reyero, 2002, p. 242.

modelos antiguos con el fin de capacitarse para ejercer en el competitivo escenario internacional, donde el escultor era, ante todo, un hábil manipulador de formas clásicas para cubrir necesidades representativas modernas. Por eso, no hay que ver en los españoles que siguieron esa senda un caso residual, sino una absoluta concordancia con el panorama general. Tampoco hay que olvidar que la escultura, en la que aún tardaría tiempo en prender una verdadera renovación comparable a la de la pintura, con la que a menudo inconscientemente tiende a relacionarse, constituye, a diferencia de ésta, un arte de grandes proyectos no siempre llevados a cabo, más próxima a veces a la arquitectura, y, en todo caso, necesitados de grandes apoyos económicos que, en aquel momento, sólo los grandes poderes públicos podían amparar.

Desde luego Roma representaba mucho más que la tradición clásica, aunque el mito se hubiese forjado sobre todo con ese pasado: al llegar, los artistas se encontraban con los espectaculares ejemplos del Renacimiento y del Barroco, y, sobre todo, con la propia escultura italiana del XIX, incomparablemente más importante que la española, que constituía una realidad omnipresente como para poder ignorarla, sobre todo cuando era lo que se pretendía practicar. Todo ello conformó, aunque fuera en diversa medida, un repertorio visual vastísimo que quedó fijado de por vida.

Por lo tanto, aunque algunos escultores acabaron también por desarrollar alguna actividad significativa en la vida artística romana de su tiempo, el ideal educativo se convirtió el motor fundamental para viajar a Roma. De hecho, para los españoles del siglo XIX, como para los de otros países, la idea de formarse profesionalmente en Roma constituyó una aspiración mítica. «Arrástrabale a Roma su deseo, y salvando los obstáculos que a su marcha se oponían, logró frecuentar los estudios de la capital de Italia y estudiar los grandes modelos que en dicha capital dejaron el paganismo y el renacimiento», dice con entusiasmo Ossorio en la biografía de Ramón Barba, frente al lamento que le surge al hablar del remoto escultor vitoriano Ruperto López Alegría y Mas: «No habiendo podido realizar su dorado sueño de pasar a Italia, vió cortarse su carrera teniendo que limitar sus aspiraciones a límites más modestos»⁵³. Valgan ambos testimonios para hacernos idea del significado que el mito de Italia poseía en la imaginación estética de los escultores.

También los italianos del siglo XIX fueron obviamente conscientes de la admiración que suscitaba su pasado artístico:

⁵³ Ossorio y Bernard, 1883-84, pp. 68 y 382. En concreto sobre la estancia de Ramón Barba en Roma, véase: Pardo Canalís, E., «Estancia en Roma del escultor Ramón Barba», *Revista de Ideas Estéticas*, nº 97, 1967, pp. 45-54.

«Los artistas extranjeros... más amantes que nosotros mismos de nuestras glorias artísticas, y más respetuosos y amantes de nuestros antiguos maestros que nosotros mismos, son ellos quienes han hecho un tesoro, por así decir, de cada terrón de la tierra italiana, apreciando, admirando cada trazo de buril impreso en el mármol, y cada sombra de color dejada sobre las tablas y sobre las paredes por los antiguos»⁵⁴.

Aunque los españoles no dispusieron en Roma de una institución académica estable, comparable a la siempre envidiada de los franceses, hasta 1873, la Academia de San Fernando convocaba regularmente concursos con el fin de que los escultores ganadores permaneciesen unos años en Roma en la fase final de su formación, durante la cual producían las primeras obras importantes sobre las que habría de sustentarse su fama futura.

Desde finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX habían sido muchos los llamados por esa senda que, por lo tanto, no tuvo más que ser seguida por quienes aspiraban a los más altos honores escultóricos a partir de 1850. Los jóvenes que empezaron a llegar por entonces hubieron de tener muy presente todavía a tres escultores españoles ya maduros, pertenecientes por lo tanto a una generación anterior, uno de ellos en el otoño de su actividad, Antonio Solá, y los otros dos aún en su cénit, Ponciano Ponzano y José Vilches, que marcan el punto de inflexión hacia las preocupaciones escultóricas propias de la segunda mitad de siglo.

Antonio Solá (Barcelona, 1782-Roma, 1861), a quien la Academia de San Fernando concedió, en 1856, a petición propia, la jubilación en su cargo como director de pensionados se encontraba, en efecto, en el declive de su trayectoria vital y profesional⁵⁵. Pero, como ha señalado Carolina Brook, «la eficaz acción de promoción de Solá llevó a los jóvenes pensionados [españoles] a participar en exposiciones públicas, en particular a las organizadas por la *Società degli Amatori e Cultori*, obteniendo críticas favorables»⁵⁶. Esta iniciativa emprendida por Solá en la década de los cuarenta parece decisiva para el posterior arraigo de artistas españoles en Roma.

La conciencia de una frontera estilística, aunque fuera imprecisa, entre las creaciones maduras de Solá y las de los escultores posteriores aparece puesta de relieve

⁵⁴ Aurelj, C., *Prepariamoci. Considerazioni sull'arte contemporanea in Italia. A proposito dell'esposizione Universale a Parigi nell'1889*, Roma, Tipografia Artigianalli, 1887, p. 36.

⁵⁵ Serrano Fatigati, E., «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días, XI: Los escultores del siglo XIX (1825-1875)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, tomo XIX, p. 51. De Solá se conservan en Roma el *Monumento funerario a Félix de Aguirre*, en la iglesia española de Santiago y Montserrat, la *Tumba de Pignatelli*, en la iglesia de Gesù, las estatuas de *Ceres* y *Minerva*, en la Galleria d'Arte Moderna, hoy colocadas junto al *Hércules* y *Licas* de Canova, y su *Autorretrato* en la Academia de San Lucas. Sobre el escultor, véase, con bibliografía anterior: Brook, C., «Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1999, nº 68, pp. 17-30. También: Lilli, M.S.: *Aspetti dell'arte neoclasica. Sculture nelle chiese romane, 1780-1845*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, s.a.

⁵⁶ Brook, 1999, p. 28.

en un testimonio del crítico Serrano Fatigati en 1911, al referirse a su obra *La Caridad Romana* (Museo del Prado, depositada en el Museo de Castellón): en ella, si bien por una parte reconoce que la pieza tiene «condiciones ya más semejantes a las de la factura hoy imperante», por otra sólo acepta la obra desde una comprensión histórica, lo que le permite salvarla de sus detractores: «no son, por lo tanto justos los juicios que hoy se emiten sobre algunas esculturas de Antonio Solá en cuanto que no se acomodan al severo criterio de la historia moderna, que para estimar el valor de los hechos se coloca en el ambiente en que se produjeron, en vez de mirarlos a la luz de las tendencias e ideas modernas. Los defectos que en su labor pueden criticarse son los comunes a toda su época»⁵⁷. Por consiguiente, el gusto que representan las obras de Solá no coincide con el del eclecticismo en el que se mueve la escultura en la segunda mitad de siglo.

Ponciano Ponzano (Zaragoza, 1813-Madrid, 1877) a diferencia de Solá, se encontraba, mediado el siglo, en lo más alto de su carrera profesional. Durante una primera estancia como pensionado, a raíz de haber vencido el concurso de la Academia de San Fernando de 1832, ya llevó a cabo a Roma algunas obras importantes⁵⁸. Tras una breve estancia en España entre 1841 y 1842, volvió a Roma donde permaneció prácticamente hasta 1849, con la sola interrupción de un viaje a Madrid entre 1844 y 1845, alcanzando mediado el siglo su máximo prestigio. Precisamente entonces recibió dos importantes encargos, que le obligaron a trabajar en España, aunque en estrecha relación con Italia: la decoración del tímpano del Congreso de los Diputados y el Panteón de Infantes en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁵⁹.

Rincón, en el riguroso y documentadísimo estudio que al fin ilumina la poderosa personalidad de Ponzano, referente fundamental para comprender los ideales estéticos de época isabelina, no ha podido probar que el escultor regresara alguna vez más en su vida a Roma, aunque sí a Carrara, en 1861⁶⁰. La cuestión de un eventual viaje a Roma, situada a cuatrocientos kilómetros de Carrara, a comienzos de los

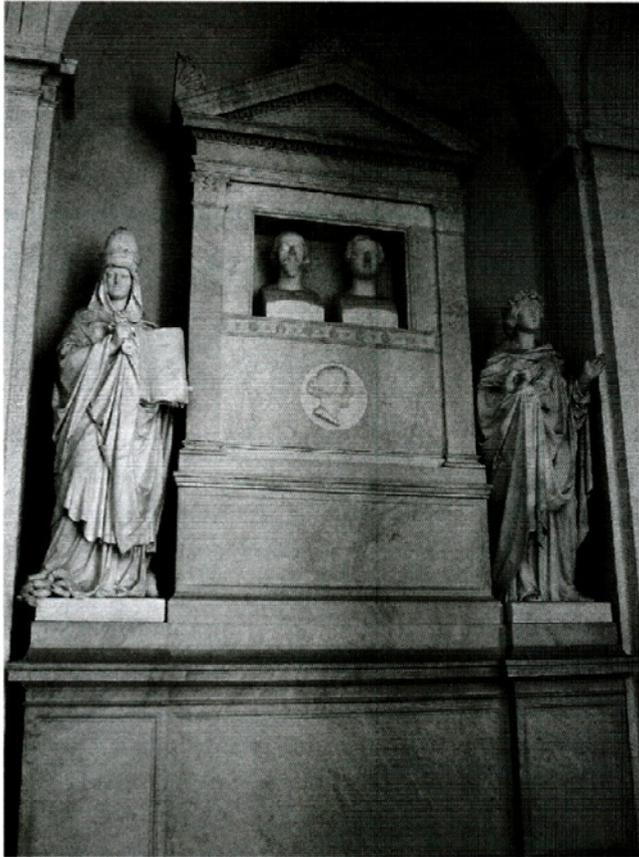
⁵⁷ Serrano Fatigati, 1911, p. 53-55.

⁵⁸ Durante esta primera estancia en Roma realizó, como obras más ambiciosas, los grupos en yeso de *Ulises reconocido por Euriclea* (1837-38), que fue enviado a la Exposición Universal de Londres de 1862, en cuyo traslado se destruyó; y el del *El Diluvio* (1840), para el Conde de Toreno, en paradero desconocido. Véase, con bibliografía anterior: Rincón, W., *Ponciano Ponzano (1813-1877)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002, pp. 29-42 y 190-191.

⁵⁹ Ponzano recibió el encargo de realizar el tímpano del Congreso de los Diputados cuando todavía estaba en Roma, en 1848, y el edificio fue inaugurado, con unos vaciados provisionales en yeso, el 31 de octubre de 1850. Hasta 1859 no se le encargaron los mármoles, para lo cual Ponzano hizo un viaje a Carrara en 1861, instalándose definitivamente el conjunto en 1865. En cuanto a la decoración del Panteón de Infantes se firmó un contrato en 1863 con el escultor de Carrara Santiago Baratta de Leopoldo y la escultura yacente de Juan de Austria fue labrada, hacia 1862-68, por Giuseppe Galleotti. Véase: Rincón, 2002, pp. 73, 122-123, 134 y 138.

⁶⁰ Rincón, 2002, p. 69. Véase también nota anterior.

años sesenta, no es una cuestión menor, puesto que, caso de haberse producido, reforzaría la hipótesis de su colaboración en el *Monumento al marqués de Lugros y de su esposa, la marquesa de Bogaraya* para la iglesia romana de Montserrat, realizado por esas fechas, cuya autoría sin embargo está sin documentar. En todo caso, como se argumenta a continuación, no es improbable que algunas de las piezas escultóricas, prácticamente exentas, que forman parte de dicho mausoleo hubiesen sido concebidas por Ponzano con anterioridad.



Monumento a los marqueses de Lugros y Bogaraya,
Roma, Colegio Eclesiástico español

En Roma se conservan varios monumentos funerarios realizados por Ponzano en los años cuarenta, entre otros el del marquesito de Lugros, Francisco de Paula Mora Chirino de la Cueva y Gutiérrez de los Ríos, un joven natural de Granada, hijo del marqués de Lugros y de la marquesa de Bogaraya, que había fallecido en Nápoles el 4 de enero de 1842 a los veinticuatro años, lo que pone de relieve la relación con la familia. En este caso se trata de un relieve, ejecutado ese mismo año de 1842, que

está colocado en la capilla de San Diego de Alcalá de la iglesia de Santa María de Montserrat⁶¹. Por otra parte, se sabe que Ponzano también esculpió, en fecha indeterminada, los «bustos» de «el Marqués de Lugros y sus padres»⁶², aunque Rincón no los cataloga, ni siquiera entre las obras citadas, seguramente porque los identifica con el mencionado relieve, donde aparece representado el difunto marquesito con sus padres a cada lado del catafalco, si bien de ningún modo tales figuras pueden ser considerados «bustos».

Dos bustos de *Francisco de Paula Mora Chirino de la Cueva y Miotá, marqués de Lugros*, fallecido en Savona el 13 de mayo de 1855 a los setenta y seis años, y de su hijo *Francisco de Paula Mora Chirino de la Cueva Gutiérrez de los Ríos Zapata*, el marquesito mencionado, fallecido en Nápoles el 4 de enero de 1842, así como un relieve, de perfil a la derecha, de *Maria del Carmen Gutiérrez de los Ríos y Zapata, marquesa de Bogaraya*, fallecida en Savona el 5 de abril de 1863, esposa del primero y madre del segundo, se conservan en un monumento funerario dedicado a esos tres personajes hoy ubicado en el patio del Colegio Eclesiástico Español de Roma, a donde fue trasladado desde el interior de la iglesia de Montserrat, con motivo de la instalación del mausoleo de los papas Alejandro VI y Calixto III en el primitivo emplazamiento. Es decir, estuvo situado en la capilla de de San Diego de Alcalá, frente al sepulcro del marquesito.

Como se ha dicho, la autoría de este nuevo monumento funerario a los marqueses de Lugros y Bogaraya no está documentada, pero todo indica que los mencionados bustos de padre e hijo, de mármol blanco, meramente depositados sobre un nicho rectangular de color grisáceo (es decir, como si hubieran sido concebidos con anterioridad o al margen de la estructura arquitectónica que forma el monumento), son obra de Ponzano, viajara o no a Roma en el momento de su colocación. Las primeras noticias documentales sobre la realización de este sepulcro datan del 15 de abril de 1862, cuando todavía vivía la marquesa que, por lo tanto, debió de ser la promotora del mismo, aunque según Tormo, no fue colocado en el primitivo emplazamiento mencionado hasta 1868 por el conde de Gavia, cuando ya la marquesa había fallecido⁶³. Dicho monumento tiene como piezas escultóricas destacadas, además de los bustos mencionados, dos estatuas exentas que representan a la *Religión Católica* y al *Amor familiar*. Estas dos piezas, cuyo estilo es marcadamente diferente del de los bustos atribuidos a Ponzano, debieron de ser realizadas por algún otro escultor español activo en Roma en aquellos años, el más probable de los cuales es Moratilla.

⁶¹ Rincón, 2002, pp. 47-48 y 191.

⁶² Serrano Fatigati, E., «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. Escultores premiados en la Academia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, tomo XVIII, p. 306.

⁶³ Archivo de la Obra Pfa. Legajo 2107; E. Tormo, *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e Hispano-Americanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, v. I, pp. 156-157.



La Religión Católica, Monumento a los marqueses de Lugros y Bogaraya, Roma, Colegio Eclesiástico Español

El tercer y más importante maestro para los españoles llegados a Roma hacia 1850, aunque con anterioridad ya había viajado allí para formarse, fue José Vilches (Málaga, 1815-Saigón, 1890). La Academia de San Fernando le nombró director de los pensionados tras haber cesado en 1848 como director de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, lo que le colocó alrededor de una década en una posición preeminente en Roma: es muy significativo que en su biografía se recuerde que en 1863 el papa Pío IX honrase «con su visita el estudio de este artista», ocasión en que le fue regalado un busto de la reina Isabel II⁶⁴. La visita de una alta autoridad política, y el Papa era la máxima en la ciudad, al estudio de un escultor era considerado la prueba irrefutable de su consideración, que todos los artistas exhibían después como máximo testimonio de gloria⁶⁵.

⁶⁴ Ossorio, 1883-84, pp. 697-8

⁶⁵ Recuérdese la consideración que se dio a la visita de León XII al estudio de Thorvaldsen el 18 de octubre de 1826, festividad de San Lucas, tema del cuadro pintado por H.D.C. Martens (Copenhague, Museo Thorvaldsen). Véase: Jornaes, B., *Bertel Thorvaldsen. La vita e l'opera dello scultore*, Roma, Edizione De Luca, 1997, p. 181.

Por otra parte, entre mediados de siglo y los primeros años sesenta, Vilches llevó allí a cabo una fecunda actividad escultórica, sólo interrumpida con algún viaje a Madrid, como los realizados con motivo de las exposiciones nacionales de 1856 y 1864, año a partir del cual sus datos biográficos empiezan a desdibujarse⁶⁶. La mayor parte de la producción escultórica de aquellos años, entre la que destaca el *Monumento funerario a Antonio Solá*⁶⁷, permanece muy sujeta a ideales clásicos: los propios títulos de las piezas realizadas por libre elección, *Homero*, *Andrómaca*, *Alejandro domando a Bucéfalo*, *Bruto*, *Catón* o *Friné*, no dejan resquicio a transformación alguna. Tampoco los bustos, como el de *Julián Aquilino Pérez* (Madrid, Academia de San Fernando), realizado en Roma hacia 1858-60⁶⁸, suponen un cambio de concepto.



El amor familiar, Monumento a los marqueses de Lugros y Bogaraya, Roma, Colegio Eclesiástico Español

⁶⁶ Véase, sobre todo, con bibliografía anterior, Herrero Sanz, M.J., «El escultor José Vilches y su obra en el Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 1999 (Segundo trimestre), nº 140, pp. 60-70.

⁶⁷ Fue colocado en la iglesia romana de Montserrat en abril de 1862. Véase: Archivo de la Obra Pía. Legajo 1207; Fernández Alonso, J., *Santa María di Monserrato*, Roma, Marietti, 1968, p. 76. El retrato es del propio Solá.

⁶⁸ Azcue Brea, L., *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1994, pp. 429-430.

No obstante, en una serie de piezas donde era necesario emplear una mayor dosis de verosimilitud representativa, propia de los tiempos, o un arqueologismo historicista que permitiese identificar a los personajes del pasado, se pone de relieve el eclecticismo escultórico propio de la recepción de un pensamiento romántico. Se trata de las cuatro grandes estatuas que la Obra Pía encargó para ser colocadas en los nichos vacíos del primer cuerpo de la fachada de la iglesia de Montserrat de Roma que representaban a los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, y a los reinantes, Isabel II y Francisco de Asís. El contrato para su ejecución fue firmado el 22 de setiembre de 1856 y le fueron pagadas periódicamente a Vilches diversas cantidades hasta el 6 de mayo de 1863⁶⁹. Ninguna de las cuatro estatuas ocuparon el destino inicialmente previsto: la de *Isabel la Católica*, que lleva en su mano derecha un cofre con las joyas que cedería para la empresa del Descubrimiento, y la de *Fernando el Católico*, con un casco con la media luna a sus pies, en alusión a la conquista de Granada, fueron ubicadas en el patio central del Ministerio de Hacienda hasta 1871, fecha en que pasaron a la entrada de la capilla del Palacio Real de Madrid, donde se encuentran; y las de *Isabel II* y *Francisco de Asís* quedaron en los jardines del Campo del Moro, donde siguen⁷⁰.



José Vilches, *Isabel II*, Madrid,
Jardines del Campo del Moro



José Vilches, *Francisco de Asís*, Madrid,
Jardines del Campo del Moro

⁶⁹ Archivo de la Obra Pía. Legajo 1046. Véase, también: Fernández Alonso, 1968, p. 67; y Lerza, G., *Santa Maria di Monserrato a Roma. Del Cinquecento al Purismo dell Ottocento*, Roma, Edizione Librerie Dedalo, 1996, p. 135.

⁷⁰ Herrero Sanz, 1999, pp. 61-66.

Estas cuatro piezas debieron de llegar a España, junto a una buena parte de la producción romana de Vilches, hacia finales de 1863 o comienzos de 1864, pues en octubre de ese año se inauguraba la exposición nacional, donde Vilches hizo una presentación espectacular de su obra, aunque sin obtener el reconocimiento esperado por parte del público y del jurado académico, que debió de percibir su producción como anticuada. De hecho, el Estado sólo adquirió entonces la estatua de *Cisneros*, la que más se despegaba, en virtud de la descripción que trataba de hacerse del personaje histórico, de los modelos greco-latinos, aunque poco desenvuelta todavía para lo que ya se practicaba en la escultura de aquel momento⁷¹.

Se sabe que Vilches volvió a Roma, aunque es probable que se alejase definitivamente de la práctica escultórica, porque en 1876 actuó como negociador de la parte española en la transacción de la iglesia, convento y terrenos de San Pietro in Montorio, para la instalación allí de la Academia, que se produjo entonces entre el Gobierno italiano y la Corona de España⁷².

4. Pensionados en la Roma de Pio IX

La relación de jóvenes escultores llegados a Roma para formarse a partir de mediados de siglo, debe comenzar por los primeros pensionados de la Academia de San Fernando, Pagniucci y Rodríguez. José Pagniucci y Zumel (Madrid, 1821-1871) ya había sido enviado a Roma en fecha temprana, hacia los primeros años de la década de los cuarenta, a expensas de su familia, y allí entró en contacto con Ponciano Ponzano y con las enseñanzas de la Academia de San Lucas. De regreso a España, concursó en 1847 a una de las pensiones ofrecidas por la Academia de San Fernando, que obtuvo, permaneciendo en la Ciudad Eterna entre 1848 y 1854. Sus trabajos como pensionado en Roma fueron dados a conocer en las exposiciones de la Academia de San Fernando de los años 1850, 1851, año en que presentó una estatua de *Caín*, y 1852, en que presentó un relieve en yeso titulado *Aquiles, dispuesto a partir hacia Troya en compañía de Ulises, recibe al advertencia de Tetis* (Madrid, Academia de San Fernando)⁷³.

En 1848 ganó la pensión de San Fernando el escultor gallego Andrés Rodríguez (Santiago de Compostela, 1829-?), cuyos envíos de pensionado fueron una estatua de *Diomedes* y un bajorrelieve que representa a *Hermes junto a Orestes* (Madrid, Aca-

⁷¹ Reyero, 2002, pp. 30 y 372-373.

⁷² Montijano, J.M., *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998, p. 136.

⁷³ Azcue Brea, 1994, pp. 428-429. También: Ossorio, 1883-84, pp. 504-505.

demia de San Fernando), que figuraron en las exposiciones de la Academia de los años 1851 y 1852⁷⁴. Por lo que conocemos de ambos durante esos años romanos, se mantuvieron estrictamente fieles a las directrices estéticas de la tradición clásica.



José Bellver, *Cristo yacente*, Aranjuez, Convento de San Pascual

En la oposición celebrada en el año 1853 ganó la plaza el escultor José Bellver y Collazón (Ávila, 1824-1869). Según refiere Ossorio, en Roma realizó, como trabajos reglamentarios, una *Estatua yacente de Jesucristo*, en yeso, como envío de primer año, importantísima pieza del eclecticismo religioso tardorromántico que conocemos a través de una versión en madera que talló para el convento de San Pascual de Aranjuez, donde se conserva; *Viriato*, una estatua de siete pies y medio, como segundo envío; y un bajorrelieve de ocho pies de alto por cinco de ancho, que representaba *El descendimiento de la Cruz*, muy probablemente en relación con obras italianas de la época, como la citada de Tenerani. Todas ellas se expusieron en la Nacional de 1860, donde el Estado adquirió esta última⁷⁵.

⁷⁴ Azcue Brea, 1994, pp. 427-428.

⁷⁵ Ossorio recoge también la crítica recibida con motivo de la Exposición Nacional de 1860, que constituye un testimonio particularmente significativo del eclecticismo religioso, en cuanto a los temas, e his-

Finalizada la pensión, José Bellver permaneció aún un tiempo en Roma, al servicio de la Obra Pía, hasta finales de los años cincuenta, época en la que llevó a cabo algunos trabajos significativos en relación con la aplicación de la tradición clasicista a los ideales representativos del periodo bajo-isabelino. Así, entre 1856 y 1858 realizó el escudo, en mármol, con las armas de España, colocado encima de la entrada que da a la Via Giulia, en lo que entonces se llamaba Hospital de Santiago y Montserrat y hoy es la sede del Colegio Eclesiástico Español, según se desprende de los sucesivos pagos y documentos que dirige a la institución que lo financia, donde hace su constar su condición de «pensionado que ha sido por S.M. para el estudio de la Escultura»⁷⁶. El escudo debió de ser colocado en 1862, según indica la inscripción: «SEDATE PIO IX PONT. MAX / ELISABETH. II. HISP. REGINA / PAUPERIBUS. PEREGRINIS. INFIRMIS / ANNO DOMINI MDCCCLXII».



José Bellver, *Escudo con las armas de España*, 1856-58, Roma, Colegio Eclesiástico Español

toricista, en cuanto a la forma, en que se mueve la escultura de aquel momento: «Es sin duda alguna el Sr. Bellver el que con más pretensiones se presentó en la Exposición, y puede decirse esto muy bien, en vista de que su *Cristo muerto* y su *Viriato victorioso* son dos obras de diversa índole, y con las cuales quiso probarnos su autor que siente y comprende lo mismo las ideas delicadas y de sentimiento que las vigorosas, y lo que es mejor todavía, que sabe asimismo expresarlas. Su *Cristo muerto* es, a no dudarlo su mejor obra: aquella figura cuyo delicado torso es digno de elogio, grandiosa en todas formas, bien modelada, llena de la más hermosa morbidez, no puede menos de atraer hacia sí todas las miradas inteligentes. Se ve en ella el santo y triste reposo de la muerte, ya algo allí de la divina belleza de Cristo. El asunto estuvo bien escogido y bien interpretado; pero también es verdad que él de por sí es la sublimidad y la belleza. Un defecto tiene, sin embargo, esta figura, a que no puede negársele que por lo regular está en su carácter y tiene buenos rasgos, y es que siendo, como hemos dicho, grandiosa en casi todas sus partes, la cabeza es algo mezquina en formas. No es menos bello su *Viriato*, que sin duda alguna presentó su autor para hacer contraste con su *Cristo muerto*. En él se ve al guerrero vencedor de las siempre victoriosas águilas romanas; su cabeza es bella y llena de expresión, y en el todo de la figura, bastante bien modelada, se nota energía y vida» (Ossorio, *Ob. Cit.*, pp. 76-77).

⁷⁶ Tras haber adquirido «el mármol y demás materiales», consta que ya había recibido la cantidad de 3000 reales «a buena cuenta» el 6 de agosto de 1856 y el 17 de marzo de 1857, antes de la firma del contrato. Véase: A.O.P. Legajo 2107.

Al parecer la idea había partido de Antonio Cánovas del Castillo, que el 9 de agosto de 1855 había sido nombrado encargado de la Agencia de Preces en Roma⁷⁷. En el contrato, finalmente firmado el 1 de julio de 1857 por José Bellver y Alejandro Mon, constan las siguientes condiciones:

-Esta obra consistirá en un escudo con las armas de España de seis palmos romanos de altura, sostenido por dos genios del tamaño natural, que representen el uno la Beneficencia y el otro el Amor Patrio. / Don José Bellver se compromete a hacer esta obra en mármol de Carrara, en el término de un año, a contar desde el día de la fecha, en que fija el presente contrato. / El establecimiento de S. y M. paragará a José Bellver la cantidad de treinta y dos mil reales de vellón que le serán satisfechos a razón de dos mil r.r. el primer mes y de 1500 los sucesivos hasta la conclusión de la obra y lo restante en cuanto entregue la obra acabada⁷⁸.

Sin embargo, poco más de un año después, el 21 de julio de 1858 José Bellver solicitaba una prórroga por no haber concluido el encargo, en medio de la precariedad económica que sufría:

-El que suscribe, pensionado que ha sido por S.M. para el estudio de la Escultura, a V.E. con el debido respeto expone que hallándose ocupado en la ejecución del escudo que debe decorar la fachada del Hospital de Santiago y Montserrat de esta corte, y habiendo sido totalmente imposible terminar dicha obra en el tiempo fijado en el contrato, y dejando por consecuencia de percibir los plazos mensuales, único modo con que cuenta en esta para la conclusión de dicha obra a V.E. suplica se digne concederle dos meses de prórroga que será lo necesario para la conclusión de sus trabajos y que siga percibiendo durante este tiempo los plazos mensuales como anteriormente⁷⁹.

Otro de los entonces jóvenes escultores españoles pensionados en Roma por la Academia de San Fernando en los años cincuenta fue el catalán Juan Figueras y Vila (Gerona, 1829-Madrid, 1881), que ganó la pensión en 1858. Allí permaneció tres años, por lo que cabe pensar que, al menos la obra presentada a la Exposición Nacional de 1860, titulada *Israelita atacado por una serpiente*, es resultado del ambiente formativo romano, y muy probablemente también las cinco presentadas en

⁷⁷ Cuando el contrato se firmó, Cánovas ya había dejado ese cargo. Véase: Catálogo de la Exposición *Cánovas y la Restauración*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 362.

⁷⁸ A.O.P. Legajo 2107.

⁷⁹ La concesión, firmada el 31 de julio de 1858 en el Palacio de España en Roma, dice, tras una consideración: -Conociendo, sin embargo, la laboriosidad del Sr. Bellver y que el no haberse cumplido por su parte esta cláusula del contrato ha consistido en la necesidad de terminar las obras que como pensionado de S.M. para el estudio de las Bellas Artes tenía que enviar a Madrid, la Secretaría no halla inconveniente se le conceda por V.E. los meses de Prórroga que solicita. Véase: A.O.P. Legajo 2107. También: Fernández Alonso, *Ob. Cit.*, p. 43.

la de 1862: *Doña Marina, intérprete de Hernán Cortés*, el bajorrelieve *Atila y los hunos*, el *Retrato de su esposa*, el *Retrato de la Señora J.L.* y, la más famosa de todas ellas, la *India convertida al Cristianismo*⁸⁰.

De la conformación de las ideas estéticas de Figueras en relación con Roma tenemos un testimonio que, si bien conocido, resulta extraordinariamente revelador de la admiración que las tradiciones artísticas clásicas suscitaron en el joven escultor:

«Figueras tenía un amor entrañable a Roma, que le había revelado las grandezas de su antigüedad clásica; plegábase como a una fuerza que es preciso obedecer, a las exigencias del gusto moderno, pero sus aficiones se dirigían hacia la majestad y sencilla elegancia del arte griego. La suavidad de las líneas; la gracia en la corrección y en las proporciones materiales; el arte, a la vez que sentido, calculado; los tipos eternos de lo bello; los pliegues de finísimo tejido y gallarda ondulación, le hacían soñar en los talleres de Atenas»⁸¹.

También se sabe que ganó una pensión para estudiar en Roma Elías Martín Riesco (Aranjuez, 1839-1910), lo que le permitió residir en aquella ciudad en los primeros años sesenta. Sus trabajos allí realizados figuraron en las exposiciones de 1862 y 1864, donde expuso las piezas tituladas, *Vulcano*, *San Juan de Dios conduciendo a los enfermos*, *Eva* y *Un busto*⁸².

Una cierta diferencia hay que marcar entre los escultores citados hasta ahora, todos ellos vinculados a la Academia de San Fernando y a los grandes encargos estatales, respecto a los que se dirigieron a Roma por otros caminos, aunque sólo fuera porque la trayectoria posterior de sus vidas estuvo condicionada por nuevos factores. En ese caso se encuentra, en primer lugar, Felipe Moratilla y Parreto (Madrid, 1823-documentado hasta fines del siglo XIX), que llegó a Roma para formarse en 1848, según indica Ossorio, como pensionado del comisario de cruzada Santaella, aunque, más tarde, también recibió ayuda del gobierno y de la reina María Cristina⁸³.

A pesar de haber mantenido desde allí una intensa relación con la vida artística de la capital española, su actividad como escultor dependió prácticamente desde entonces de los encargos y de las exposiciones romanas, hasta el punto de constituir uno de los escultores españoles del siglo XIX con más presencia en Italia, sobre todo en el último cuarto del siglo⁸⁴. No obstante, toda la producción escultórica que se conoce de Moratilla inmediatamente anterior también salió de Roma. En la Nacional de 1860 presentó un relieve en yeso que representaba *El sacrificio de Isaac*, que

⁸⁰ Ossorio y Bernard, 1883-84, p. 246; Serrano Fatigati, 1911, p. 65; Subirachs i Burgaya, 1994, p. 127.

⁸¹ Texto de J. Fernández Bremón publicado en *La Ilustración Española y Americana*, 8 de enero de 1882, que recoge Subirachs i Burgaya, 1994, p. 127 (nota 144).

⁸² Ossorio y Bernard, 1883-84, p. 422.

⁸³ Ossorio, 1883-84, p. 464.

⁸⁴ Véase infra.

mereció una medalla de tercera clase; en la de 1862 las estatuas de *San Sebastián*, *Narciso* y *Un fauno*, ésta última en bronce, obteniendo el mismo galardón; y en 1866, *Una ninfa en la fuente*⁸⁵.

Además del apoyo gubernamental para viajar a Roma, tuvo un papel considerable la financiación proporcionada por las diputaciones provinciales, cuyos fondos, si bien fueron mayoritariamente aprovechados por pintores, también se destinaron en ocasiones a facilitar la promoción de algunos significativos escultores. Así, uno de los nombres más relevantes de la especialidad en su tiempo fue el vasco Marcial Aguirre y Lazcano (Vergara, 1841-San Sebastián, 1900). La Diputación Provincial de Guipúzcoa le concedió una pensión para formarse en Roma durante dos años, a partir de 1864, aunque finalmente permaneció allí, con algunas interrupciones, alrededor de una década, entre 1864 y 1874, entablando relaciones con muchos artistas, tanto españoles como italianos y extranjeros⁸⁶.

Entre las obras de este periodo romano cabe destacar, aparte de los bustos del pintor *Johan Wittner* (Bilbao, Museo de Bellas Artes) y de su esposa (Colección particular), con los que se relacionó, *Un cazador*, medalla de tercera clase en la Nacional de 1864; *Un jugador de pelota*, que figuró en la Nacional de 1866 y en la Universal de 1867, tema que enlaza con otra pieza de esos años titulada *Jugador napolitano o Jugador de morra*, que junto a una copia del *Galo moribundo* se conserva en la colección de la Diputación Provincial de Guipúzcoa, institución que también adquirió el grupo titulado *Bandidos calabreses*; la estatua de *San Ignacio de Loyola* (Azpeitia, Explanada de la Basílica de San Ignacio), que mereció una medalla de segunda clase en la Nacional de 1866; y la figura de la *Justicia*, para ornato del Palacio de Justicia de Vergara.

Pero Aguirre fue también de los pocos escultores españoles que tuvieron una cierta presencia en la vida artística italiana de su tiempo. Así, se sabe que expuso una figura de mármol de *San Luis Gonzaga, -di grandezza mediana-*, en la última exposición organizada por el Papado antes de la entrada de las tropas italianas en Roma, que se celebró en el claustro de la iglesia de Santa María de los Ángeles⁸⁷. También se cita una estatua del papa *Pio IX*, que mereció una medalla de oro y fue adquirido por Luis II de Baviera en una exposición realizada en Roma con motivo del Concilio Vaticano I, a partir de la cual realizaría varios bustos con la efigie papal⁸⁸.

Otro relevante escultor que también recibió financiación de las corporaciones provinciales, tras haber fracasado en 1857 en la oposición de la Academia de San Fernando, fue el gallego Juan Sanmartín de la Serna (Santiago de Compostela, 1830-

⁸⁵ Ossorio, p. 464. Sobre esta última pieza en concreto véase también: Reyero, 2002, pp. 271-272.

⁸⁶ Moreno Ruiz de Eguino, I., *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*, San Sebastián, Caja Guipuzcoa, 1995. pp. 77 y ss.

⁸⁷ *Catalogo di oggetti ammessi. Esposizione Romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme Diocleziane ordinata dalla santità di nostro Signore Papa Pio IX felicemente regnante*, Roma, Stabilimento Tipografico Camerale, 1870, p. 9 (nº 32).

⁸⁸ Moreno Ruiz de Eguino, *Ibidem*.

1918). Viajó por primera vez a Roma en 1863 y estuvo allí casi un año, durante el cual realizó el paso procesional de *La Santa Cena*, inspirada en la obra homónima de Leonardo, y llegó a ser miembro de la Academia de San Lucas y de la Academia de Bellas Artes de Carrara⁸⁹.

Aparte de Madrid, el núcleo más importante de promoción de escultores estuvo en Barcelona. El nombre que alcanzaría más resonancia entre los subvencionados por la diputación de aquella provincia en estos años fue Jerónimo Suñol y Pujol (Barcelona, 1839-Madrid, 1902). Llegó a Roma en 1857 con la intención de completar su formación con una pensión concedida por la Diputación de Barcelona⁹⁰. Allí realizó una de las esculturas que más fortuna crítica alcanzarían después en España, la estatua de *Dante*, premiada con segunda medalla en la Nacional de 1864 y adquirida por el Estado⁹¹. Según Ossorio, volvió a Roma hacia finales de los años sesenta, lo que le sirvió para profundizar en el conocimiento de la escultura italiana, tanto clásica como moderna, así como para llevar a cabo algunas obras importantes, entre las que cabe destacar las estatuas de *Petrarca* y *Un joven napolitano*, cuya resonancia italiana es evidente⁹².



Jerónimo Suñol, *Dante*, Roma, Academia de España

⁸⁹ Véase, con bibliografía anterior: López Vázquez, J.M.: «Del Neoclasicismo a 1950», en *Galicia Arte*, vol XV, *La Coruña*, 1993, pp. 186-187. Sobre la segunda estancia en Roma a partir de 1870 véase *infra*.

⁹⁰ Subirachs i Burgaya, 1994, pp. 137 y ss.

⁹¹ Reyero, 2002, pp. 324-325.

⁹² Ossorio y Bernard, 1883-84, p. 653.

Pero el trabajo de más envergadura que llevó a cabo entonces fue el *Monumento sepulcral a O'Donnell* (Madrid, Iglesia de las Salesas Reales). El contrato se firmó el 1 de octubre de 1868, el coste total ascendió a doscientos sesenta mil quinientos reales y su ejecución duró dieciocho meses. Aparece firmado por Suñol en Roma en 1870. Pardo Canalís se sorprendió de que, habiendo escultores importantes en Madrid en aquel momento, los promotores del mismo, entre los que destacan Gregorio Cruzada Villaamil y el marqués de Mendigorría, pensarán que la obra proyectada no era posible realizarla en la capital -con el esmero, belleza artítica y economía que se lograrían esculpiéndola en Roma⁹³. Testimonios de esta veneración por los grandes centros artísticos europeos del momento, en este caso Roma, son relativamente frecuentes en los encargos gubernamentales de cierta envergadura. Revelan, sobre todo, la profunda dependencia de un mito del que no podían escapar y, en definitiva, la existencia de un hilo conductor supranacional de carácter estético.

También Suñol fue de los escultores que participaron en la vida artística romana. A este respecto es importante señalar que una versión del *Dante* se expuso, al parecer «siguiendo los consejos de Fortuny»⁹⁴ en Roma en 1871, en ocasión de una muestra celebrada en el Casino del Pincio y en salas adyacentes, encima de la Piazza del Popolo, organizada por el *Circolo Artístico Internazionale*, según recoge la prensa de la capital:

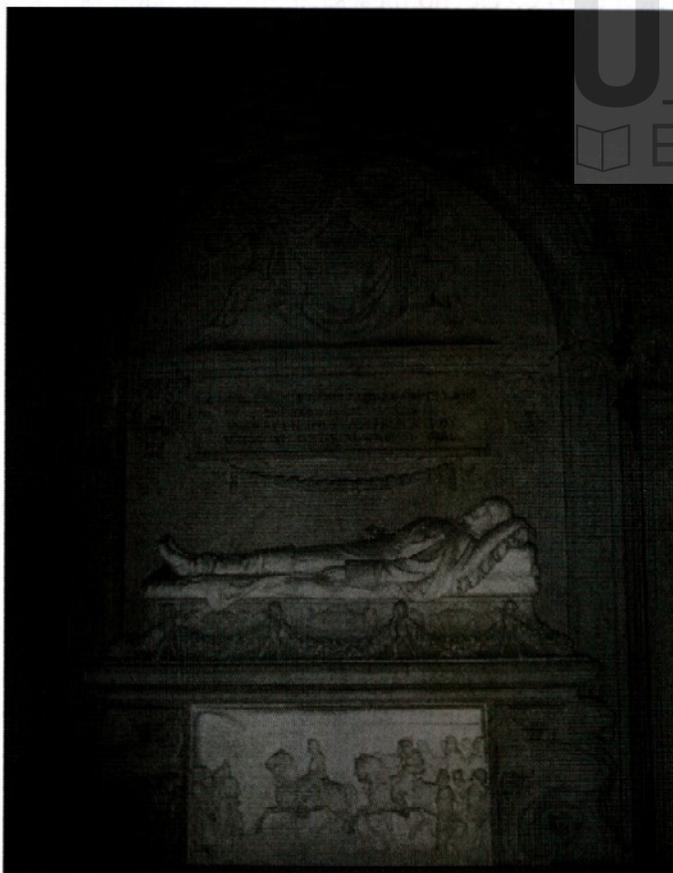
«Jerónimo Sünol [sic] artista español, que tiene el estudio a las afueras de la Puerta del Popolo, presentaba en la última exposición artística del Pincio una estatua en bronce que representa a Dante Alighieri: el yeso de esta estatua fue adquirido por el gobierno español reconociendo su mérito, permitiendo al autor poder sobre el mismo realizar una copia similar en mármol y otra en bronce. / Admirado fue por los artistas el bronce que gran lucimiento tendría entre las obras de escultura en una de las salas de una casa, y que honoroso puesto ocuparía entre otras excelentes piezas artísticas. / El ilustre poeta esta sentado sobre un taburete, con una pierna cruzada sobre otra, apoyado el mentón sobre el brazo derecho, mientras el izquierdo, debajo del codo derecho, sostiene un libro semiabierto. Está inmerso en una grave meditación. La posición de la figura es espontánea, sencilla y natural, el artista con gran verdad retrató el verdadero semblante, con estudio consiguió y manifestó la grandeza de los conceptos, la profundidad de las oscuras doctrinas, y tan noblemente alcanzó el trabajo de bellezas artísticas, que quien se sienta atraído por la veneración del clásico personaje sentirá en su alma el eco de aquellas palabras: *Honrad al altísimo poeta*. Nosotros decimos pues, honrad al artista de merecidos elogios que supo darnos para admirar una obra conseguida como trabajo histórico y como trabajo artístico»⁹⁵.

⁹³ Recogido por Pardo Canalís, E., «El monumento sepulcral a O'Donnell», *Goya*, 1970, nº 95, p. 284.

⁹⁴ Serrano Fatigati, 1911, p. 138.

⁹⁵ *Roma Artística* 1871, nº 1, p. 14. Se reproduce la piéza, lámina II, entre las páginas 12 y 13.

Del *Dante* de Suñol se conocen, en efecto, varias versiones, una de ellas, original del propio escultor, fue regalada años después de su ejecución a la Academia de España en Roma, donde todavía se conserva⁹⁶.



Jerónimo Suñol, *Monumento sepulcral de O'Donnell*, 1868-70, Madrid, Iglesia de las Salesas

Otro escultor catalán que originariamente recibió una financiación similar para formarse fue Victoriano Codina y Langlin (Barcelona, 1844-1911). Si bien acabaría siendo más conocido como pintor, fue pensionado por la Diputación Provincial de Barcelona, tras haber ganado una oposición, para seguir la carrera de escultor en

⁹⁶ Fue regalo del Barón de la Barre al director de la Academia, José Casado del Alisal: «Estando para partir a lejanos países y deseando dejar un recuerdo a la Academia española de Bellas Artes que esta, que V. Tan dignamente dirige, he creído que lo más adecuado a mi intención sería ceder a la misma el yeso de la celebrada estatua del Dante del distinguido escultor español D. Jerónimo Suñol, el cual me lo regaló al partir de esta Ciudad, por lo que pongo a su disposición dicho modelo en yeso, esperando perdonarlo humilde de mi regalo en gracia a la buena voluntad con que se lo ofrece su affo, amigo y SS q.b.s.m.-. Archivo de la Academia de Roma. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.

Roma, donde debió de permanecer hacia 1864-1865, pues en una exposición celebrada en Barcelona en 1866 presentó cuatro obras tituladas *Estatua del pintor Viladomat*, *Un grupo alegórico de la música* y *Dos retratos* presumiblemente realizadas a raíz de su estancia en Italia⁹⁷. También se sabe que Manuel Garriga residía en Roma al menos desde 1870, ya que en esa fecha envió a una exposición allí celebrada las obras tituladas *Una Nydia* y *Massacio*⁹⁸.

5. Los modelos escultóricos franceses anteriores a 1870

Aunque el principal destino formativo fuera Roma y, por lo tanto, la escultura italiana apareciera como inevitablemente próxima, los modelos escultóricos franceses fueron, sin duda, los que causaron un impacto mayor sobre la trayectoria de los artistas españoles del siglo XIX. Ello fue así por razones recíprocas que se intensificaban mutuamente: por una parte, la importancia de la escultura francesa fue decisiva para toda Europa en virtud de la dimensión cuantitativa y de la diversificación cualitativa que su práctica representaba en un país que constituyó una referencia modélica como camino a seguir en todas las facetas del arte y de la cultura; y, por otra parte, los españoles siempre sintieron hacia todas las preocupaciones estéticas del país del vecino, y la escultura no fue una excepción, una singular admiración, acentuada por la proximidad geográfica y por el expreso deseo de llegar a parecerse.

En ese sentido, es muy significativo que la idea de crear un museo nacional de arte moderno, diferenciado de las colecciones reales, se forje a partir de los ejemplos franceses. Así, Amador de los Ríos escribía en 1858:

«Protección demandan las artes... pero protección digna del gran pueblo, cuya cultura representan, y cuyo impulso no sea momentáneo, ni amenace a deshora con nueva indiferencia o abandono. Ejemplo tenemos ya en otras naciones de lo que en este punto debe hacerse. / La institución de ciertos premios, cuyos asuntos precisamente históricos y españoles se anunciaran de una a otra *Exposición*, producirá, en nuestro juicio, este resultado; tanto más plausible, cuanto que se enriquecería periódicamente el *Museo Nacional* con obras de reconocido mérito, pudiendo aspirarse con el tiempo a poseer un tesoro de arte, escuela viva de las glorias patrias, análogo a los que hoy honran la capital del vecino Imperio en los palacios de Luxembourg y de Versailles»⁹⁹.

En virtud de los caminos que la escultura francesa abre desde el Romanticismo, la constatación de recursos plásticos relacionados con ella, así como el valor refe-

⁹⁷ Ossorio, 1883-84, p. 160. Otras noticias sobre el escultor en: Subirachs i Burgaya, 1994, pp. 83 y 294.

⁹⁸ Ossorio, 1883-84, p. 283.

⁹⁹ Amador de los Ríos, J., «Exposición General de Bellas Artes», *La América*, 8 de noviembre de 1858.

rencial que poseen los nombres de los principales artistas, no se traduce de manera inmediata, sino que se detecta y prolonga, incluso, durante varias décadas. Esa es, por una parte, la mejor prueba del carácter retardatario de la escultura, en general, y de la española en particular. Pero, por otra, la capacidad de la escultura francesa para erigirse, desde el Romanticismo, en el objetivo de las experiencias que se toman como modelo.

Así, los grandes escultores de los años treinta y cuarenta, que representan lo más típico del espíritu romántico y sobre todo sus motivos, frente a las vertientes clasicistas, continuaban siendo admirados durante las primeras décadas de la segunda mitad de siglo. La influencia del *Joven pescador napolitano jugando con una tortuga* (París, Musée du Louvre), de François Rude (Dijon, 1784-París, 1855), que constituye, como señalan Isabelle Leroy y Jules Lemaistre, una de las «obras-faro» del primer romanticismo pintoresco a raíz de su exhibición en el Salon de 1831¹⁰⁰, se acrecienta a partir de su reconocimiento en 1855 por la oficialidad académica. De hecho, las representaciones escultóricas de jóvenes adolescentes en tierra clásica ejecutando «acciones del día» se prodigaron a partir de entonces en una serie de obras que los españoles hubieron de tener muy presentes, como el *Joven pescador bailando la tarantela* (París, Musée du Louvre), de Francisque Duret (París, 1804-1865), que figuró en el Salón de 1833.

En ese sentido, por ejemplo, durante los debates del jurado con motivo de la concesión de premios a los expositores en la Nacional de 1876, se cita, como referencia de juicio «el pescador del caracol de Carpeaux, de la Exposición Universal de París de 1867»¹⁰¹, que había sido una obra enviada por Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes, 1827-Courbevoie, 1875) desde Roma en 1858 para demostrar su aprendizaje, donde demuestra su dependencia de Rude. El nombre de Carpeaux continuará entre los más prestigiados, incluso después de su muerte, y es uno de los pocos escultores franceses del XIX de los que se conserva obra en las colecciones públicas españolas¹⁰².

Entre la larga retahíla de nombres que el crítico Francisco Tubino menciona en su discurso de entrada en la Academia de San Fernando, pronunciado en 1877, con el fin probar su erudición, se encuentran numerosos escultores franceses que alcanzaron fama en torno al cambio de siglo, muchos de los cuales debían de ser relativamente poco conocidos para el docto auditorio que le escuchaba, que, sin duda los

¹⁰⁰ En el prefacio del libro de Benoist, L., *La sculpture romantique*, París, Éditions Gallimard, 1994, pp. 14-16.

¹⁰¹ Aparece en el acta del jurado. Véase: A.G. A. Legajo 6821.

¹⁰² Se trata del busto del compositor *Charles Gounod*, obra en terracota (0,62x0,53x0,30 m), que fue donada al Prado en 1947.

hubiera considerado anticuados, como Charles-Antoine Callamard (París, 1769-1821), que trabajó para el Arco del Carrousel, Clodion (Nancy, 1738-París, 1814), Antoine-Denis Chaudet (París, 1763-1810) o Philippe-Laurent Roland (Marcq-en-Pévèle, 1746-París, 1816). Entre los franceses, pues también menciona de otras nacionalidades, los nombres más modernos que alcanza a conocer son, además del citado Rude, los de Pierre David d'Angers (Angers, 1788-París, 1856), cuyos trabajos públicos como el frontón del Panteón, entre otros, debieron de ser bastante conocidos en España, y Augustin Dumont (París, 1801-1884), que realizó obras decorativas durante el Segundo Imperio¹⁰³.

El crítico Augusto Comas y Blanco vuelve a referirse, en 1890, a escultores franceses de la primera mitad de siglo a la hora de comentar algunas piezas de la exposición nacional de aquel año. Así, se refiere al «movimiento a la manera de Carpeaux, violentando las actitudes» y a «las campañas» de Barye —el escultor animalista Antoine-Louis Barye (París, 1796-1875)— y Rude a favor del movimiento para recordar que Susillo no es ningún revolucionario audaz¹⁰⁴.

Frente a ese reconocimiento de las tradiciones románticas, Carlos Groizard todavía defiende en 1895 que es al «estudio fervoroso de la tradición clásica» a lo que «debe el arte moderno francés sus mejores triunfos», y cita, entre otros, a Roland y Chaudet, a los que ya se había referido también Tubino, junto a otros académicos como Jean-Pierre Cortot (París, 1787-1843) o Pierre-Charles Simart (Troyes, 1806-1857), que «sientan los cimientos del edificio que coronan en nuestros días» otros escultores¹⁰⁵.

Estos testimonios son una prueba del fuerte componente ecléctico, que arranca del Romanticismo, con el que es juzgada la escultura en la segunda mitad del siglo XIX. Haciendo una recopilación, Rodrigo Soriano resumía en 1897: «El romanticismo francés, con efecto, trajo la imitación *expresiva*, abandonó el clásico ideal, desgarrando, por mano de David d'Angers, las vestiduras académicas con que castamente se cubrían barrocas estatuas. Creó el traje moderno, incluso el militar, el tipo contemporáneo, entregándose por completo al estudio de rasgos físicos y psíquicos, típicas variedades y nuevos medios de expresión fisionómica. / La escuela clásica hubo de amoldarse también a los rudos martillazos que sobre ella descargaban aquellos nuevos potentes escultores, y Pradier —se refiere a James Pradier (Ginebra, 1790-Bougival, 1852)—, Rude y Barye crearon un tipo intermedio: la escultura clásica *de género* y de animales, *pseudo-clasicismo lechuguino*, según la frase de Planche»¹⁰⁶.

¹⁰³ Tubino, 1877, pp. 15-18.

¹⁰⁴ Comas y Blanco, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 92.

¹⁰⁵ Groizard, C., «Exposición de Bellas Artes», *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.

¹⁰⁶ Soriano, R., «Exposición de Bellas Artes», *La Época*, 18 de junio de 1897.

Todavía en 1901, un escultor como Benlliure, que, con independencia de sus referencias históricas y espíritu reaccionario, conocía bien la escultura moderna de su tiempo, seguía viendo a Carpeaux, el más importante escultor francés del Segundo Imperio, como la figura en la que se concentraba todo el eclecticismo virtuosista: «La DANZA, que brilla como obra maestra en la Opera de París. En aquella escultura se aúnan la inspiración del genio, la idea, la composición, la factura y el naturalismo. Aquella escultura es hija legítima del socialismo artístico, por cuanto toma lo bueno de todas las edades, inspirándose en el ambiente y en las ideas de edad presente»¹⁰⁷.

6. La dificultad de exponer esculturas en la Universal de 1855

Las exposiciones universales constituyeron, como se sabe, un singular punto de encuentro para el intercambio de experiencias de todo tipo, entre las que las relacionadas con los objetos artísticos no resultaron, ni mucho menos, secundarias. Tras el arranque marcado por la celebrada en el *Crystal Palace* de Londres en 1851, la que tuvo lugar en París en 1855 fue la primera en la que las llamadas con cierto tono de petulante superioridad «bellas artes» coincidían con los objetos de la Industria y el Comercio bajo un mismo proyecto expositivo, lo que continuaría en las siguientes, circunstancia decisiva para su percepción competitiva en un marco nacionalista¹⁰⁸.

La escultura fue en ellas uno de las especialidades artísticas que más cuidaron los organizadores, por lo que las presencias y naturalmente las ausencias de piezas y artistas, con todo el caudal crítico suscitado, constituyen un especial termómetro del gusto y de las aspiraciones estéticas, a pesar de que las esculturas acabasen por resultar siempre menos populares que otras artes. En concreto, para analizar el proceso de internacionalización de la escultura española suponen, sin duda, un fenómeno sin parangón posible, ya que no existía un escaparate de tal magnitud para conocer y, al propio tiempo, darse a conocer, aunque ello implicara someterse a unas exigencias que las más de las veces no podían cumplirse. En ese sentido, para los españoles como para el resto de participantes que no tuviesen estudio en París, una de las grandes dificultades para exhibir esculturas en las exposiciones universales, tan dis-

¹⁰⁷ Benlliure. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Don Mariano Benlliure el día 6 de octubre de 1901*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1901, p. 11.

¹⁰⁸ Ory, P., 1889. *La memoire des siècles. L'Expo Universelle*, Editions Complexe, 1889.

tantes de su lugar de producción, fue el transporte, lo que trajo siempre consigo una posición más ventajosa de salida para el país organizador¹⁰⁹.

Este inconveniente suele ser puesto de relieve por todos los críticos. En 1855, Pierre Malitourne, que consideraba que los mejores escultores franceses presentes en la Universal eran David d'Angers y James Pradier, aunque también cita a Simart, Duret, Rude y Barye, además de elogiar la escultura inglesa, escribía: «Las obras de escultura, más monumentales, por su esencia misma, que los productos de la pintura al óleo o a lápiz, no se desplazan, en consecuencia, con tanta facilidad. No se podía pues razonablemente esperar ver, en la Exposición General de Bellas Artes, un conjunto tan rico, tan significativo, de los trabajos de la escultura contemporánea en Europa que el que hemos estudiado en las diferentes escuelas, que expresa bastante completamente el genio pictórico de nuestro tiempo»¹¹⁰.

Eso supuso que los escultores franceses, cuyas propuestas estéticas eran de suyo más espectaculares y variadas, gozasen de una posición preeminente. Así, Gebaüer, que destaca a Duret y Rude, aunque sólo dedica unas pocas páginas a la especialidad al final del libro, reconoce: «La superioridad artística de nuestro país no puede ser puesta en duda seriamente», a pesar de lo cual advierte que «los grandes escultores son raros en nuestro país, y más raros en los de los otros pueblos»¹¹¹. Más elogiosos con sus compatriotas son otros críticos: «Ninguna obra de escultura extranjera se levanta por encima de lo mediocre, y no encontramos a nadie que nos cambie esta afirmación, incluso entre las filas de los belgas de buena fe que se paran delante de *El león enamorado* del señor Geefs»¹¹².

En parecida línea se pronuncia Paul Mantz, que recuerda nombres similares:

«Gracias a los maestros que hemos citado, la exposición de escultura francesa, sin ser muy rica ni muy fecunda, vale más que su reputación. En el caso de las escuelas extranjeras se produce lo contrario. / Se nos había dicho que Alemania tenía escultores. Los buscamos desde hace cinco meses en el Palacio de la Avenue Montaigne, y estamos por encontrarlos, pues no es fácil dar serio interés al *San Jorge* del señor Kiss, al busto de *Federico el Grande* de Rauch... Bélgica sale mejor parada... con Geefs... Pero es en Inglaterra sobre todo donde la igualdad de valor entre la pintura y la estatuaria es más evidente. Marshall... una figura de la *Concordia*... Baily... *Eva Gibson, Hilar raptado por las ninfas*, Macdowee... *Viajera sin asilo* de M. Richard Westmacott... ¿E Italia?... ¡Ahí está! Pobre en esculturas... *Spartacus* de M. Vela, Magni...»¹¹³.

¹⁰⁹ Aimone, L. y Olmo, L., *Les Expositions Universelle, 1851-1900*, París, Belin, 1993, p. 232-33

¹¹⁰ Malitourne, P., «Exposition Universelle des Beaux-Arts. La sculpture», *L'Artiste*, 1855, vol. 16, p. 99.

¹¹¹ Gebaüer, E., *Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, París, Librairie Napoléonienne, 1855, p. 19 y 267.

¹¹² Vattier, G., «Exposition Universelle des Beaux-Arts. Sculpture», en Viel-Castel, H. de, *Le Palais de l'Exposition. Revue Hebdomadaire illustré*, París, 1855, p. 147.

¹¹³ Mantz, P., «Salon de 1855», *Revue française*, 1855, vol. II, pp. 603-606. El escultor alemán August Kiss (1802-1865), discípulo de Rauch, fue uno de los escultores de origen germánico más admirados en Europa gracias a la *Amazona atacando a una pantera* (Berlín, Altes Museum) que se exhibió con gran éxito en la Exposición Universal de Londres de 1851, razón por la cual su autor fue recordado largo tiempo. En España, todavía es mencionado por Tubino en 1871: «Descúbrese aquella preciosa cualidad la belleza escultórica abstracta y absoluta... en la *Amazona* de Kiss». Véase: Tubino, 1871, p. 33.

Al igual que Mantz son muchos los que mencionan a escultores extranjeros. Así, Gautier cita a Rauch, Kiss, Magni y al llegar a Grecia dice, en un significativo testimonio del componente clásico que encerraba su criterio estético: «En cuanto a Grecia, por recuerdo de Fidias, lo mejor que podemos hacer en su favor, es remitirla a la próxima exposición universal»¹¹⁴. Lavergne recuerda a Geefs, Rauch, Kiss, Rietschel, y, entre los franceses, a Eugène Bion, con un *Cristo muerto*, bajo el altar de la iglesia de *Dames de Saint-Sacrement* en Arras¹¹⁵, que prueba el interés hacia la temática religiosa en el país vecino, y no sólo en España o Italia.

Resultan muy reveladores de la conciencia de eclecticismo repetitivo, que ya en aquel momento reconocieron muchos críticos en la escultura, algunos testimonios globalizadores, lo que permite suponer que la ausencia de originalidad que percibimos en la escultura española no constituía una excepción nacional. Valga citar al respecto los testimonios de Paul Mantz y Edmond About. El primero escribe:

«No nos confundiríamos si dijéramos que la escultura moderna, salvo algunas excepciones nunca gloriosas, se encuentra penosamente en el estrecho camino entre la rutina y el cansancio. Hay fatiga real y somnolencia de espíritu. Reunir los viejos conceptos del Imperio y de la Restauración no es inventar, y no es crear, después de haber pedido a la imitación del arte gótico lo que ha podido ofrecer de aliento primitivo, volver de nuevo a las épocas atormentadas de los periodos de decadencia. El pastiche ya ha pasado. ¿Quién sabe si de aquí a algunos años no habrá que decorar espléndidos edificios y si los nuevos arquitectos no tendrán necesidad de nuevas esculturas? Estémos preparados para las exigencias del futuro: la pintura, libre y sabia, marcha a un paso presuroso, sin descanso y sin tregua; que la estatuaria no se detenga: para reunirse con su hermana, que van tan deprisa y tan lejos, le hace falta un esfuerzo vigoroso, un impulso joven, que remonte con fuerza el vuelo»¹¹⁶.

En cuanto a Edmond About, que pone una vez de manifiesto sus ideales clásicos, señala:

«Si un griego del siglo de Pericles o un romano de tiempos de Augusto fuera admitido por gracia especial a visitar nuestra exposición de escultura, haría justicia con el mérito de algunos de nuestros artistas, pero guardaría una impresión general de debilidad y de mediocridad»¹¹⁷.

En el caso de España, el verdadero problema era disponer de esculturas de una envergadura comparable a las que entonces se producían en el resto de Europa.

¹¹⁴ Gautier, T., *Les Beaux-Arts en Europe. 1855*, París, Michel Lévy Frères, 1855, p. 258.

¹¹⁵ Lavergne, C., *Exposition Universelle de 1855. Beaux Arts*, París, J. Charavay ed., 1855, s.p.

¹¹⁶ Mantz, 1855, p. 607.

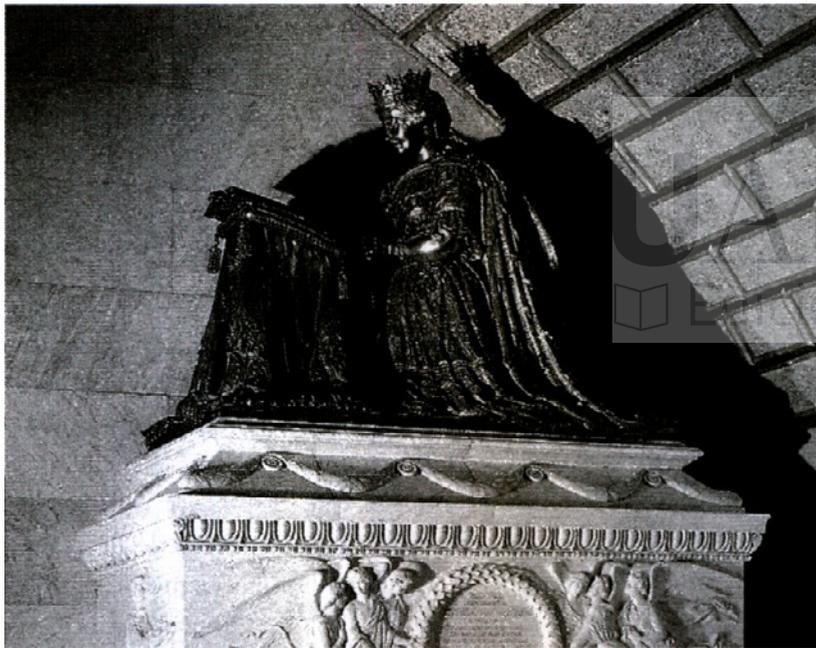
¹¹⁷ About, E., *Voyage à travers l'Expositicon des Beaux-Arts (Peinture et sculpture)*, París, Librairie de L. Hachette, 1855, p. 257.

Cuando las autoridades españolas se plantearon seleccionar unas piezas para exponer en la primera exposición universal que se celebraba en París en 1855, puede decirse que la escultura apenas era ejercida todavía como una actividad libre sometida al puro juicio estético de sus resultados, como ya había empezado a serlo la pintura. Los grandes escultores españoles de aquel momento eran escultores de cámara, que trabajaban para la Corte o cumplían con encargos oficiales, más relacionados con las obras públicas y la permanencia de las piezas en el lugar para el que fueron pensadas, que con la intención de ser movidas de un lado para otro. La única demanda significativa de encargos particulares más o menos mobiliarios, y aún así relativamente, eran algunos retratos de las personalidades del Reino, que empezaron a ser vistos como obras de arte susceptibles de ser exhibidas públicamente en cuanto tales, y no por la representatividad de los retratados.

Por eso, tiene cierta lógica que el escultor que dispusiera de más piezas en el *Palais des Beaux-Arts* de la *Avenue Montaigne* fuera Ponciano de Ponzano, entonces en plena fama, de quien el catálogo da cuenta nada menos que de cinco retratos de busto, los del duque de Gor, el conde y la condesa de Quinto, el doctor Pedro Castelló y el doctor Eusebio Lera¹¹⁸, aunque se sabe que también expuso en el Palacio de la Industria, «porque como fundida en bronce dorado se ha considerado producto industrial, una excelente estatua... que representa a la malograda infanta doña Luisa Carlota, madre del rey, en actitud de orar, obra hecha por encargo de S.M. para el soberbio sepulcro de aquella princesa que ha de colocarse en una de las capillas de la iglesia de San Lorenzo del Escorial», donde efectivamente se conserva. Eugenio de Ochoa, que da esa noticia, comienza sus recuerdos del certamen de 1855 señalando que se refiere «en primer lugar a las obras del señor Ponzano..., no tanto por su importancia, pues son meramente retratos de busto..., cuanto por el respeto debido a un hombre justamente acreditado con grandes trabajos en España e Italia» y lamenta «que no haya presentado producciones empeño, como hubiera podido, y que ciertamente habrían hecho mucho honor a España». Añade, no obstante, que «el mérito de aquellos es bastante para dar los inteligentes una idea de lo que vale y alcanza el autor»¹¹⁹.

¹¹⁸ Figuran con los números 628 a 632. Véase: *Exposition Universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie e architecture des artistes vivants, étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts Avenue Montaigne, le 15 Mai 1855*, París, 1855, p. 73. Se conserva un ejemplar en yeso del busto del duque de Gor, Mauricio Álvarez de Bohorquez y Chacón (1849, Madrid, Academia de San Fernando; del Doctor Castelló uno en yeso (1851, Madrid, Academia de San Fernando) y otro en bronce (Madrid, Facultad de Medicina de la Universidad Complutense); el del Doctor Eusebio Lera fue adquirido por el Museo de Zaragoza, aunque se encuentra sin localizar, lo mismo que los restantes. Véase: Rincón, 2002, pp. 151-152 y 191-193.

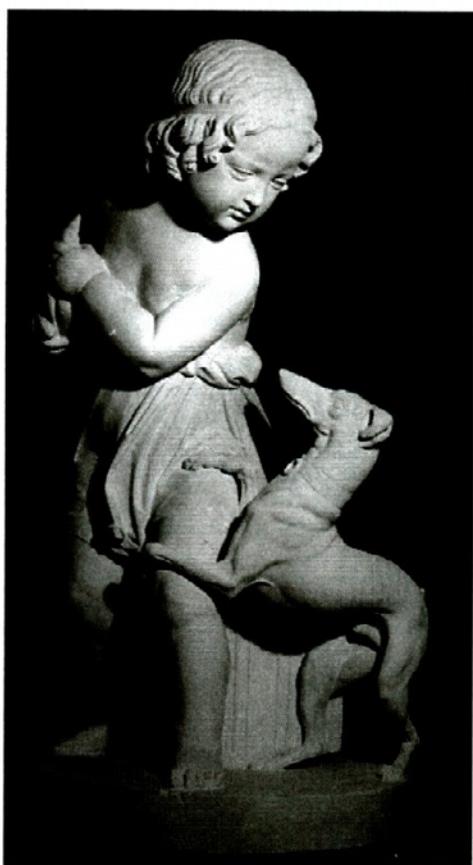
¹¹⁹ E. de Ochoa, *París, Londres y Madrid*, París, 1861, pp. 59-60. Sobre la pieza, véase: Rincón, 2002, pp.74-78 y cat. nº 47.



Ponciano Ponzano, *Mausoleo de la Infanta Luisa Carlota*, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Panteón de Infantes

Completaban el conjunto otras cinco piezas que podríamos considerar más acordes con lo habitualmente exhibido en tales certámenes. Tres de ellas pertenecían a dos escultores catalanes, Bernart Cort, que presentó una *Diana*, considerada por Eugenio de Ochoa «un buen estudio de mujer hermosa, si bien dista mucho de dar una idea suficientemente poética de aquella casta deidad de las selvas», porque le falta «elevación y movimiento, pero hay morbidez en las carnes y los paños están bien estudiados»; y Manuel Vilar (Barcelona, 1812-México, 1860), con dos obras en mármol, *Muchacha con un galgo* y *Muchacho con un perro*, obras que el mismo crítico califica de meritorias y de «una gracia extremada», hasta el punto de no haber visto «en su género cosa más linda ni ejecutada con más primor y delicadeza de estilo al mismo tiempo». Las otras dos piezas habían sido realizadas por los dos flamantes vencedores del «Prix de Rome» del año 1848 (aunque el término es francés, así aparece en el catálogo). Eran José Pagniucci, autor de la estatua en yeso de *Penélope*, y Andrés Rodríguez, con la estatua también en yeso de *Licurgo*, ambas «perfectamente modeladas», según Ochoa¹²⁰.

¹²⁰ Figuran con los números 626, la de Cort; 634 y 635, la de Vilar; 627, la de Pagniucci; y 633, la de Rodríguez (Cat. cit., pp. 72-73). Ochoa, *Ob. Cit.*, p. 60. Sobre Vilar, que ha sido el escultor más estudiado, véase: Moreno, S.: *El escultor Manuel Vilar*, México, 1969. Las piezas citadas se conservan en la Academia de Belles Arts de Sant Jordi, en Barcelona (Véase, también: Catálogo de la Exposición *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1989, núms. 106 y 107).



Manuel Vilar, *Muchacha con galgo*, Barcelona, Academia

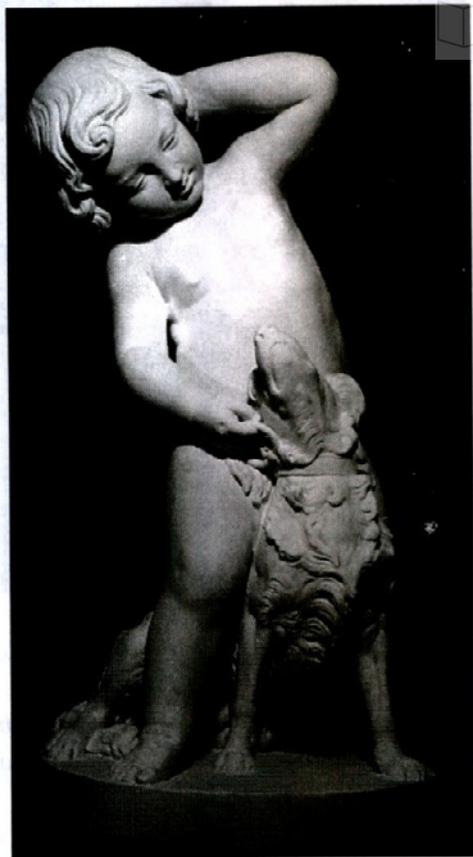
Además, entre las artes industriales, había un *Sable de honor*, ejecutado por el escultor Moratilla, «que podría adornar la cintura del más grande personaje oriental», según comenta un crítico¹²¹.

Por lo tanto, en esta primera cita internacional parisina, aparte de las obras del ya famoso Vilar, fueron los retratos del más prestigioso escultor de los círculos oficiales madrileños, Ponzano, junto a las humildes aportaciones de los pensionados romanos, quienes conformaron el grueso de la participación española. Por eso no es de extrañar que fuera este el artista más destacado de la sección. En ese sentido, Délecluze hace las siguientes consideraciones:

«Que haya habido escultores de mérito en España desde el comienzo de este siglo, no lo dudo, y se puede citar incluso uno, José Álvarez, que se dio a conocer en Roma con

¹²¹ Laloubère, «Exposition Espagnole», en Viel-Castel, H. de, *Le Palais de l'Exposition. Revue Hebdomadaire illustrée*, París, 1855, pp. 130-131.

obras muy distinguidas; y sin embargo España no ha producido ningún estatuario desde hace sesenta años cuyo nombre se haya hecho célebre en Europa... En cuanto a los mármoles enviados a la Exposición Universal, consisten particularmente en retratos; y las cinco obras de este género del señor P. Ponzano, de Zaragoza, son evidentemente las mejores esculturas que vienen de la escuela española. En escultura como en pintura el retrato es pues la especialidad tratada con más superioridad en este país y los señores Ponzano y Madrazo son los artistas que están en el primer puesto en su país.¹²²



Manuel Vilar, *Muchacho con galgo*, Barcelona, Academia

Por eso no sorprende que ninguno de los escultores españoles figurase en la lista final de premios, ni mereciesen en conjunto mayores atenciones de los críticos franceses, la mayoría de los cuales pasó casi de largo sobre las piezas. Gebaüer se limi-

¹²² Délecluze, M.J., *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, París, Charpentier, 1856, pp. 318-319. Se refiere a los retratos de Federico de Madrazo, naturalmente, sobre los que se suscitó una enconada polémica entre partidarios y detractores, que lo consideraban una mera imitación de las modas francesas.

tó a escribir, al final del capítulo dedicado a la escultura, que «Grecia, España y tantos otros estados no existen para la estatuaria»¹²³. Paul Mantz, que hizo un detalladísimo recorrido por todos los países, tampoco dijo ni una palabra de España, y únicamente aconsejaba: «No encontraríamos mal que España se volviera, si puede, española... un eclecticismo sin carácter ni acento sería el suicidio del arte»¹²⁴. Una vez más, como se deduce fácilmente, se produce la colisión entre los esfuerzos de los promotores y artistas españoles por parecerse lo más posible a los cánones impuestos por las modas internacionales, con objeto de demostrar la capacidad de asimilación de un gusto cosmopolita, y los lugares comunes que mueven a los críticos franceses, más pendientes de hallar los rasgos de una idiosincrasia nacional, definitivamente diluida en un proceso de intercambios universales.

En ese mismo sentido, algún crítico, al llegar a la sección española, considera que «tendría derecho a mostrarse severo y exigente hacia el país que ha producido Velázquez, Murillo, Ribera y Zurbarán», aunque por indulgencia se abstiene de hacer ningún comentario¹²⁵. No obstante, también es cierto que, en pleno fervor nacionalista, «a nadie en Francia le gustaba el arte extranjero que se mostraba en 1855», viniera de donde viniera¹²⁶.

7. El primer reconocimiento internacional en la Universal de 1867

«La escultura en la gran exposición de París de 1867 estuvo representada por más de seiscientas obras. La mayor parte de Francia, después Italia, seguida por Alemania, Prusia, Baviera, Austria, etc. Inglaterra envió poco, y España, Rusia y Grecia, poquísimos»¹²⁷, comenta Giovanni Dupré en un opúsculo editado con ocasión del certamen internacional. Su presentación expositiva no fue una tarea fácil. Los críticos, acostumbrados a comentar las piezas en conjunto, según la procedencia nacional de los artistas, se encontraron incómodos ante la dispersión planteada por los organizadores. El testimonio de algunos de ellos revela un problema candente a lo largo del siglo, como es el derivado de su asimilación a la pintura, que implica una con-

¹²³ Gebaüer, 1855, p. 281.

¹²⁴ Mantz, 1855, p. 608.

¹²⁵ Gorges, E., *Revue de l'Exposition Universelle*, París, Ferdinand Sartorius, 1855, pp. 202.

¹²⁶ Napoleón III aseveró incluso que «el arte español estaba en completa decadencia». Véase: Mainardi, P., *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1987, sobre todo capítulo 10, «Mirando al arte extranjero. Reflejos en un espejo francés», pp. 97 y ss. Las medallas de honor fueron a parar a los franceses Agustín Dumont, Francisque Duret y François Rude, y a Ernest Rielschell, de Saxe. Véase: Brisse, L.: *Album de l'Exposition Universelle*, París, 1855, v. III, p. 454.

¹²⁷ Dupré, Giovanni: *Esposizione Universale del 1867. Della scultura. Relazione*, Florencia, 1869, p. 1

templación pura de cada una de las esculturas en una secuencia independiente, y la tradición funcional que sin embargo conserva todavía, posibilidad a la que no renunciaron los diseñadores del certamen de 1867:

«Los organizadores de la gran fiesta del Campo de Marte han considerado sin duda a la estatuaria como un arte de adorno. Así, en lugar de localizar la escultura en una galería, han colocado las estatuas por todas partes donde han creído que las estatuas estarían bien. Tendremos pues que ir a buscarlas allí donde se encuentran, en el edificio principal y en los anexos, en los jardines y en el parque. Afortunadamente están inmóviles en sus pedestales y querrán esperarnos»¹²⁸.

La primacía de los franceses fue, como de costumbre, reconocida: «La escuela de escultura francesa es sin entredicho la primera de todas las escuelas contemporáneas. Es así desde los trabajos de Jean Goujon y de Germain Pilon y de los maestros franceses del Renacimiento»¹²⁹, escribe Pelloquet —ignorando a Bernini, por ejemplo— y cita, entre otras obras contemporáneas que llamaron la atención, el *Ugolino* (Nueva York, Metropolitan Museum) de Carpeaux, y dos piezas de un escultor que, a partir de entonces, iba a ser recordado con frecuencia en España, Paul Dubois (Nogent-sur-Seine, 1827-París, 1905), que expuso entonces con éxito el *San Juan Bautista niño* (París, Musée d'Orsay) y el *Cantante florentino del siglo XV* (París, Musée d'Orsay).

Su entusiasmo por los artistas franceses es tal que, al entrar a comentar la escultura italiana, que llamó entonces especialmente la atención por su persuasión verista —la escultura italiana nos parece que debe ocupar el primer puesto en el gran concurso del Campo de Marte», advirtió Enault¹³⁰— Pelloquet corrigió: «Los visitantes de la Exposición alaban las salas donde se encuentran las obras italianas. No son atraídos por los cuadros; son las estatuas las que les llenan de admiración. En mi opinión, sin embargo, su entusiasmo no deriva más que de su ignorancia»¹³¹.

No menos chovinista resulta Charles Blanc cuando, algunos años después, reflexionaba sobre los artistas dados a conocer en aquel certamen: «Por lo que respecta a la escultura, se puede decir que apenas se hace nada sino en Francia», aunque, al preguntarse las razones, resulta más reflexivo que otros críticos dominados por el oportunismo: «La mas bella escultura se hace todavía en Francia, ¿Por qué? Porque la

¹²⁸ Enault, L., «Revue de l'Exposition. Beaux-Arts I: La sculpture, en De la Broue, E. (dir), *Revue illustrée de l'Exposition Universelle de 1867*, París, 1867, pp. 142-143.

¹²⁹ Pelloquet, T., «Exposition Universelle de 1867. Dessins. Gravures. Sculptures», *Le Monde Illustré*, 17 de agosto de 1867, p. 107

¹³⁰ Enault, L., «Revue de l'Exposition. Beaux-Arts I: La sculpture, en De la Broue, E. (dir), *Revue illustrée de l'Exposition Universelle de 1867*, París, 1867, pp. 154.

¹³¹ Pelloquet, T., «Exposition Universelle de 1867. Beaux Arts. Italie. Statuaire», *Le Monde Illustré*, 12 de octubre de 1867, pp. 226-7.

escultura es una arte formalista, que vive de tradición, que no sabría florecer en otra parte que allí donde es bien enseñada.¹³² No obstante, alaba algunas esculturas italianas de autores ya mencionados como el *Napoleón* de Vela, la *Escena del Diluvio* de Luccardi, *La lectora* de Magni y la *Piedad* de Dupré. Entre los franceses, además de Carpeaux o Dubois, aparecen destacados dos escultores muy significados de la servidumbre decorativa que alcanzó la escultura durante el Segundo Imperio, Auguste Ottin (París, 1811-1890), del que cualquier visitante a París conoce su fuente de *Polifemo sorprendiendo a Acis y Galatea* en los jardines de Luxembourg (1852-1859), y Albert-Ernest Carrier-Belleuse (Anisy-le-Château, 1824-Sèvres, 1887), cuyo nombre iría asociado, ya caído el gobierno napoleónico, a la decoración interior de la Ópera de Garnier.

Las más admiradas esculturas expuestas por Francia e Italia en 1867 habían sido previamente reconocidas en certámenes nacionales: el *Cantante florentino del siglo XV* de Dubois, por ejemplo, había recibido la medalla de honor en el Salón de 1865; y el *Lucifer* de Corti había sido premiado en una exposición en Florencia en 1861. En esa misma línea actuaron los representantes españoles: así, las más significativas esculturas que se pensaron enviar a París en 1867, todavía muy pocas, se buscaron entre los premios entregados en las exposiciones nacionales madrileñas inmediatamente anteriores y entre las adquisiciones del Estado en tales ocasiones.

Según parece hubo una primera selección en la que estuvo el *Descendimiento de la cruz*, relieve en yeso de José Bellver, que había figurado en la Nacional de 1860¹³³; la estatua de mármol *Una india abrazando el cristianismo*, segunda medalla en la Nacional de 1862, obra de Juan Figueras¹³⁴; *Un fauno*, de bronce, que había sido medalla de tercera clase en la misma convocatoria, obra de Felipe Moratilla¹³⁵; y el *Dante*, en yeso, obra de Jerónimo Suñol, premiada con segunda medalla en 1864 y muy elogiada en España¹³⁶. También había sido incluída una obra más antigua, pero muy apreciada, la *Eurídice* de Sabino de Medina, cuya versión en mármol lleva la fecha de 1865¹³⁷. De nuevo se pensó en incluir a José Pagniucci, con una estatua de *Caín*, y a Andrés Rodríguez, con dos bustos, igual que a Agapito Vallmitjana, que lo iba a hacer por primera vez¹³⁸.

¹³² Blanc, C., *Les artistes de mon temps*, París, Librairie de Firmin Didot et cie, 1876, pp. 412 y 467.

¹³³ Es el número 1 de la sección de escultura en el catálogo francés, que no fue el definitivo. Véase: *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue General publié para la Comisión Impériale. Première Partie (Groupes I à V) contenant les oeuvres d'Art*, París, 1867, p. 158. También: Reyero, 2002., pp. 165-166.

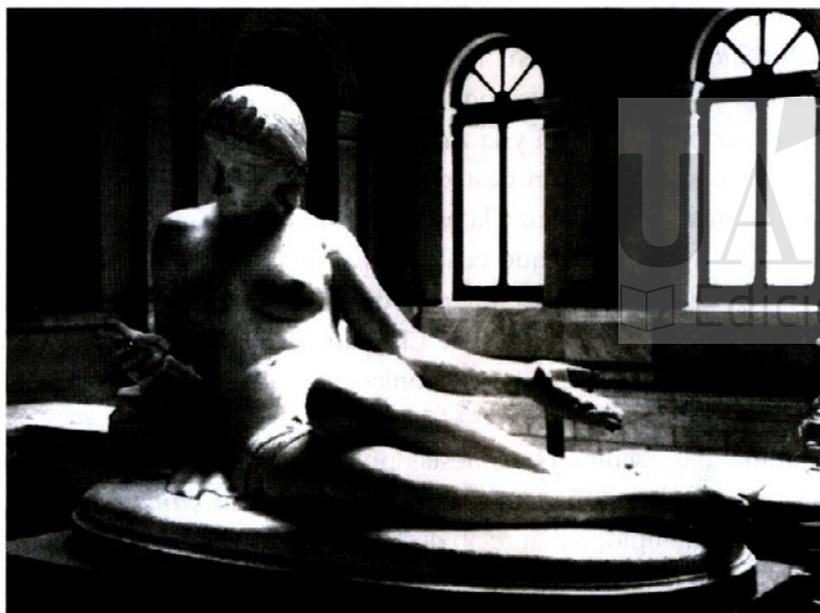
¹³⁴ Es el número 3 (Cat. cit., 1867, p. 138). También: Reyero, 2002., p. 208.

¹³⁵ Es el número 5 (Cat. cit., 1867, p. 138). También: Reyero, 2002., p. 270.

¹³⁶ Es el número 9 (Cat. cit., 1867, p. 139). También: Reyero, 2002., p. 324-325. Véase supra.

¹³⁷ Es el número 4 (Cat. cit., 1867, p. 138). También: Reyero, 2002., p. 258-259.

¹³⁸ Eran, respectivamente, los números 6, 7, 8, 10 y 11 (Cat. cit., 1867, pp. 138-139).



Juan Figueras, *Una india abrazando el cristianismo*

Asimismo, parece ser que se pensó en incorporar, de nuevo, algún busto de Ponciano Ponzano, que había sido nombrado vocal de la sección 3ª, la de Bellas Artes e Instrucción Pública, en la Universal de ese año, según consta en un oficio de 19 de enero de 1866 firmado por Braulio Antón Ramírez, secretario de la Comisión Española en el certamen internacional¹³⁹.

Salvo la noticia de Ponzano, cuyo nombre debió de desaparecer de la lista inicial con anterioridad a la publicación del catálogo general francés, el resto de nombres y piezas proceden de esta publicación oficial gala. Pero el catálogo específico de la sección española, editado más tarde en castellano, así como otras referencias aparecidas con posterioridad¹⁴⁰, permiten asegurar que la selección inicial cambió considerablemente. Se mantuvieron la estatua en mármol de Figueras, que figuró con el título de *La Indiana*, el *Fauno* en bronce de Moratilla, la estatua en yeso de *Caín* de José Pagniucci y los dos bustos de Andrés Rodríguez, que correspondían a los personajes *B.A. Ramírez* y *J. Tames Hébia*¹⁴¹. Desaparecieron las obras de Vallmitjana y

¹³⁹ Presidida por el ex ministro Manuel Seijas Lozano, formaban también parte como vocales, Cándido Moyano, el director general e Instrucción Pública, el marqués de la Mesa, Francisco de Paula Mellado, Federico de Madrazo, Jerónimo de la Gándara y el marqués de O'Gavan. Recogido por Rincón, 2002, p. 153.

¹⁴⁰ Por ejemplo en la obra *Cataluña en la Exposición Universal de París 1867. Catálogo detallado de los productos que los expositores de las cuatro provincias catalanas han remitido a la citada exposición*, Barcelona, Luis Tasso, 1867 se cita únicamente a Jerónimo Suñol, con *Himeneo*, y a Juan Figueras, con la *India* (p. 7).

¹⁴¹ *Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la sección española*, París, 1867, p. 120. Son los números 4, 5, 6, 7 y 8.

fueron sustituidas las de José Bellver, que envió la estatua en yeso de *Matatías*¹⁴², primera medalla en la Nacional de 1862, y la de Jerónimo Suñol, que cambió el *Dante* por el *Himeneo*, primera medalla en 1866¹⁴³. Según Ossorio, Suñol también presentó una estatua de Petrarca¹⁴⁴, que no consta en los catálogos, por lo que debe de tratarse de una confusión. También se incorporó otra estatua de yeso titulada *Un jugador de pelota*, obra de Marcial Aguirre, que, como las anteriores, también era ya propiedad del Estado¹⁴⁵.



José Bellver, *Matatías*

Como curiosidad también cabe añadir que el ebanista José Serra y Argenter remitió a la Universal de 1867 «un armario-biblioteca de nogal, que terminaba un busto de Cervantes sostenido por dos genios, y se hallaba enriquecido con numerosos relieves y alegorías; una mesa de nogal imitando ébano y un reclinatorio gótico»¹⁴⁶,

¹⁴² *Exposición Universal de 1867*, p. 120 (nº 2). También: Reyero, 2002., pp.167-168.

¹⁴³ *Exposición Universal de 1867*, p. 120 (nº 9). También: Reyero, 2002, pp.326-327.

¹⁴⁴ Ossorio, p. 653.

¹⁴⁵ *Exposición Universal de 1867*, p. 120 (nº 1).

¹⁴⁶ Ossorio, p. 639.

según recoge Ossorio, aunque por las particularidades de la obra no mereció estar entre la selecta selección de esculturas.

Como puede apreciarse, la participación de los escultores españoles en la Universal de 1867 fue todavía reducida, y como tal fue percibida por la crítica francesa. Al respecto, un crítico comentaba que «España y Portugal no han entrado seriamente en la lid»¹⁴⁷. Pese a todo ello, se obtuvo la primera recompensa en la especialidad. El jurado, del que formaba parte como representante español el conde de Moriana por la sección de escultura, otorgó a Jerónimo Suñol un tercer premio por su *Himeneo*¹⁴⁸.



Jerónimo Suñol, *Himeneo*, Museo del Prado, depositada en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú

¹⁴⁷ M. Chevalier (Dir.), *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International*, París, 1868, v. I, p. 96.

¹⁴⁸ *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue Officiel des Exposants récompensés par le Jury International*, París, E. Dentu, 1867, p. 11; «Exposición Universal de 1867», *Revista de Bellas Artes*, 1867, p. 238.

Por eso esta pieza fue la más destacada de la sección:

«España ha marcado su sitio también en la escultura con la estatua del señor Suñol. / Este artista, no teniendo antepasados en su país, los ha buscado en Grecia. No seremos nosotros quienes se lo echemos en cara. Inspirado en las puras tradiciones, hace una obra destacable por el estilo y la gracia de la actitud, y casi irreprochable por lo concluído y distinguido del modelado. / Ha representado a un hombre coronado de flores, que tiene en sus manos sendas antorchas que parece encender una con otra. El catálogo no explica el sentido de esta acción extraída de la simbología mitológica; ¿el artista ha querido figurar el amor eterno, la eterna juventud? El catálogo guarda un silencio absoluto sobre esta estatua que ha recibido una tercera medalla. Poco importa, por lo demás, el tema; la forma es de una singular elegancia, las piernas, los brazos son de un gran belleza; sus movimientos son armoniosamente rítmicos, y, en nuestros días, bien pocos artistas saben encontrar así la nobleza primera de la figura humana.¹⁴⁹»

Poco equipaje, sin duda, el de los españoles, y bien humilde entre tantos escultores emergentes del panorama europeo. Pero no sustancialmente distinto, en cuanto a talante estético, de la mayoría de las obras que podían verse en el Campo de Marte. Es cierto que el eclecticismo francés de Carpeaux era más complejo y el de Dubois mucho más sutil, y que los italianos habían sabido incorporar a la escultura aspectos de la verdad sensorial de las cosas de un modo sorprendente. Pero el mismo trasfondo clásico latía en todos ellos, aunque quedase transfigurado por una vaga voluntad de responder a las preocupaciones culturales del momento.

¹⁴⁹ Bonnin, A., *Les écoles françaises et étrangères en 1867*, París, E. Dentu éd., 1868, pp. 63-64.

II

ENSEÑANZA Y PROGRESO

El *Gianicolo* como epicentro

1. La escultura en la Academia de España en Roma

La creación en 1873 de la entonces llamada Academia Española de Bellas Artes en Roma supuso la consolidación y sistematización de los estudios artísticos de los españoles en la ciudad que se había convertido, poco tiempo antes, en flamante capital del Reino de Italia. Por lo tanto, no constituía sólo la realización de un anhelo marcado por la memoria histórica, sino también, aunque fuera inevitablemente, un centro cosmopolita, comparable al que tenían otros países –como Francia, que siempre fue el modelo a seguir– desde el cual sería posible asomarse a las grandes experiencias internacionales.

Su incidencia en la trayectoria de los artistas nacionales del siglo XIX se ha centrado más en la pintura que en cualquiera de las otras artes¹. Razones ha habido para ello, no sólo por el número e importancia relativa de los pintores allí formados, al menos en relación con el contexto español de su tiempo, sino también por la fortuna crítica de las obras concebidas –y realizadas, a diferencia de las esculturas o los edificios, siempre sujetos a otras vicisitudes– y, sobre todo, por la mayor consideración que siempre pareció tener allí el ejercicio de la pintura sobre las demás artes: al respecto, es bien significativo que siempre hubiera en Roma mayor número de pintores que de escultores, grabadores, músicos o arquitectos; que todos los direc-

¹ Entre los varios trabajos sobre la Academia en el siglo XIX es imprescindible tener en cuenta los siguientes: Bru Romo, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971; Casado Alcalde, E.: *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, 2 vols.; Catálogo de la exposición *Roma y el Ideal Académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1992; y Montijano García, J.M., *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998.

tores de la institución en el siglo XIX fueran pintores; y que en las colecciones del Ministerio de Asuntos Exteriores se hayan conservado casi exclusivamente los trabajos reglamentarios realizados por éstos. Así pues, para el estudio de cualquier otra especialidad, resulta decisivo tener en cuenta esta orientación, mucho más en el caso de la escultura, cuyas relaciones con la pintura eran entonces tan estrechas, tanto desde un punto de vista representativo como incluso formal.

De todos modos, si, como se acaba de decir, la pintura española del último tercio del siglo XIX no se entiende sin el talante estético y los grandes cuadros pintados al amparo de la Academia de Roma, respecto a su incidencia sobre la escultura coetánea se puede, incluso, ir más allá. En virtud de las dificultades que muchos escultores sufrieron para desarrollar una carrera artística en España a su vuelta, y a causa, también, del papel directo o indirecto que la institución y el ambiente artístico romano tuvieron sobre la práctica escultórica de aquel tiempo, que apenas tenía otras vías de producción, las obras allí gestadas representan auténticos hitos del papel que la escultura española estaba llamada a cumplir entonces en el contexto internacional.

Además, en los orígenes y en las formas externas de funcionamiento de la institución, las autoridades que impulsaron y sostuvieron la creación de la Academia actuaron según unos principios integradores, de los cuales no se puede extraer una marginación de ninguna de las artes, y menos que ninguna de la escultura, que, por su propia lentitud evolutiva, estaba llamada a conectar muy especialmente con el espíritu que Roma representaba, en relación con el eclecticismo de los tiempos. En ese sentido, los recelos que respecto a su creación recoge el propio decreto fundacional, no parece que fueran dirigidos hacia la escultura: «El Ministerio sabe bien que suele exponerse al establecimiento de una Academia en Roma la objección de que los artistas degeneran allí en amanerados y académicos; pero esta objección puede parecer verdadera en pueblos de menos independencia de carácter y de menos originalidad de genio que el pueblo español»². Antes el contrario, todo el gusto clásico sustentado en esculturas, no lo olvidemos, que alentó su puesta en funcionamiento, encontró precisamente en la escultura su aplicación más lógica.

Los sucesivos reglamentos que rigieron el funcionamiento de la institución durante el siglo XIX, publicados en 1873 (ese año hubo dos, aunque el primero no llegó a aplicarse), 1877 y 1894, nos precisan las obligaciones de los escultores y el papel de los mismos en el contexto académico³. Como el resto de los artistas, los escultores estaban sometidos a un proceso previo de selección.

² Decreto fundacional del 8 de agosto de 1873 y recogido por Casado, 1987, vol. II, p. 1303.

³ Véase el articulado completo de los citados reglamentos en: Bru Romo, 1971, pp. 257-320; y Casado, 1987, vol. II, pp. 1310-1352, de donde se han extraído las referencias siguientes.

Según el reglamento del 8 de octubre de 1873⁴, para ser pensionado de número –destinado a los jóvenes salidos de la Escuela que se iniciaban en la práctica profesional de la especialidad– había que realizar, en primer lugar, un ejercicio teórico específico para la escultura que «consistía en responder a seis preguntas de Anatomía y de Teoría e Historia del Arte, sacadas a la suerte por el opositor», entre cien preguntas preparadas de antemano por el tribunal.

A continuación tenían lugar los ejercicios prácticos, que consistían, en primer lugar, en «ejecutar un boceto de bajorrelieve en dimensiones de 0,30 metros o 0,45 metros durante un día natural, desde las ocho de la mañana, del asunto sacado a la suerte entre los designados por el Tribunal»; en segundo lugar, «modelar una figura por el modelo vivo en el espacio de seis sesiones de cuatro horas cada una, en tamaño de 0,80 metros»; y, en tercer lugar, «modelar en un día natural, desde las ocho de la mañana, en el tamaño de 0,25 metros de alto el boceto y una estatua original del personaje que la suerte designe, boceto que será modelado en el espacio de dos meses, en tamaño de dos tercios del natural»⁵. El proceso de selección señalado en los reglamentos de 1877⁶ y 1894⁷ recogía escasas variaciones.

Los reglamentos de 1873 y 1877 también previeron la existencia de pensionados de mérito, a las que podían optar «los artistas o profesores que por el mérito de sus obras gocen de justa fama», así como «los artistas laureados con primeros y segundos premios en Exposiciones o concursos nacionales de carácter general», siendo «preferidos los que no hubieran disfrutado anteriormente en Roma algunas de las [pensiones] concedidas por el Estado o las Diputaciones provinciales»⁸. Esta categoría desapareció en el reglamento de 1894.

⁴ Siempre que en el texto aparece la referencia al reglamento del año 1873 se trata de promulgado el 8 de octubre, que fue en realidad el primero que tuvo una aplicación efectiva.

⁵ Artículo 32. Recogido por Bru Romo, 1971, 257-258; y Casado, 1987, vol. II. P. 1310.

⁶ El artículo 42 del reglamento de 1877 señalaba que «los ejercicios para la Escultura serán: 1.º Ejecutar un boceto de bajorrelieve en dimensiones de 0,30 metros por 0,45 metros durante el día y en doce horas consecutivas, del asunto sacado a la suerte entre los designados por el Tribunal. / 2.º Modelar una figura por el modelo vivo en el espacio de seis sesiones, de cuatro horas cada una, en tamaño de 0,80 metros. / 3.º Modelar de día, en doce horas consecutivas, en el tamaño de 0,35 metros de alto, el boceto de una estatua original del personaje que la suerte designe entre doce elegidos por el Jurado; boceto que será luego modelado en el espacio de dos meses, en tamaño de dos tercios del natural». Recogido por Bru Romo, 1971, p. 281; y Casado, 1987, p. 1321.

⁷ El artículo 41 del reglamento de 1894 señalaba que «los ejercicios para la Escultura consistirán: 1.º En contestar doce preguntas sacadas a la suerte sobre Perspectiva, Anatomía artística e Historia de las Bellas Artes, cuatro de cada materia y seguidamente el ejercicio de crítica, designando como tema una obra escultural, sea estatua, grupo o bajorrelieve. / 2.º En modelar un boceto en relieve, en dimensiones de 0,30 metros por 0,45 metros, durante el día y en doce horas consecutivas; el asunto será designado por la suerte entre los que el Tribunal tendrá dispuestos. / 3.º En modelar una figura por el modelo vivo en el espacio de seis sesiones, de cuatro horas cada una y tamaño de 0,80 metros. / 4.º En modelar en doce horas consecutivas y tamaño de 0,35 metros de alto el boceto de una estatua original del personaje que la suerte designe entre doce elegidos por el Jurado; dicho boceto de modelará en el espacio de dos meses, al tamaño de dos tercios del natural». Recogido por Bru Romo, 1971, p. 306; Casado, 1987, v. II. p. 1334.

⁸ Artículo 43 del reglamento de 1873. En el Reglamento de 1877 se hacen las siguientes precisiones: -Art. 49. Podrán optar a las plazas de pensionados de mérito: 1.º Los artistas laureados con primeros o

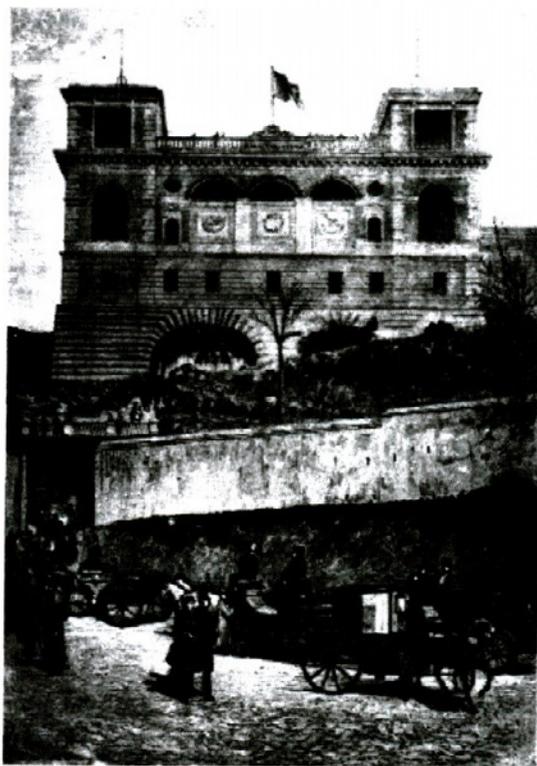
La reglamentación sobre las obligaciones de los pensionados durante su vinculación a la Academia permite estudiar los condicionamientos oficiales durante el proceso de aprendizaje, así como calibrar las eventuales influencias del ambiente artístico romano y europeo. En ese sentido, es significativo que, en el Reglamento de 1873, se indique expresamente que «los pensionados de número... residirán en Roma durante el primer año de sus respectivas pensiones. En los siguientes, podrán viajar a su elección y fijar por intervalos su morada en diferentes capitales y ciudades de Europa, afamadas por sus Academias, Monumentos y Museos, poniéndolo en conocimiento del Director de la Academia», mientras los «de mérito sólo tendrán obligaciones de residir en Roma doce meses, elegidos a su arbitrio, alternada o consecutivamente. En todo el tiempo restante podrán elegir la residencia más conveniente a su vocación artística y variarla según lo estimen oportuno»⁹. Esto prueba la vocación internacional con la que nació la Academia de España en Roma.

En cuanto a los trabajos artísticos que debían realizarse anualmente, el reglamento de 1873 señala que «los pensionados de número para la Escultura entregarán en el primer año un busto representación de personaje histórico o una alegoría y dos dibujos de la estatua y del modelo vivo en el tamaño de Academia. En el segundo, un bajorrelieve de su composición en tamaño que no sea menor de 1,40 metros. En el tercero, una estatua original de tamaño natural. Estos tres envíos se entregarán en yeso»; y «los escultores pensionados de mérito entregarán en el primer año un bajorrelieve original que no sea menor de 1,80 metros y en el segundo y tercero una estatua o grupo que represente sucesos o personajes españoles en tamaño de dos metros a lo menos. Estos trabajos se entregarán en yeso. Presentarán también una Memoria del carácter que se pide a los pintores. / El artista que prefiera ejecutar en mármol la estatua o grupo del tamaño o condiciones indicadas podrá invertir los tres años en esta sola obra y percibirá como indemnización de gastos, a juicio del Director y en los plazos que estime conveniente la cantidad de 40 o 50.000 rs. si fuera estatua y la de 40 a 70.000 rs. si es grupo»¹⁰.

segundos premios en Exposiciones o concursos nacionales de carácter general. / 2.^o Los artistas y Profesores que por el mérito de sus obras gocen de justificada reputación. / No podrán aspirar a pensión de mérito los artistas cuya edad exceda de cuarenta años. Sólo en el caso de presentarse algún artista que rúna circunstancias muy especiales como la de haber obtenido en Exposiciones nacionales dos medallas de primera clase sin haber disfrutado pensión del Estado ni de corporaciones provinciales, podrá aumentarse la edad hasta cuarenta y cinco años a fin de que pueda optar a dicha plaza». Recogido por Bru Romo, 1971, p. 261 y 283; y Casado, 1987, v. II, pp. 1311 y 1319.

⁹ Artículos 46 y 47 del reglamento de 1873. En el Reglamento de 1877 se recoge en el artículo 53 del modo siguiente: «Los pensionados por cuatro años residirán en Roma durante los dos primeros de su pensión, siendo obligatoria para los demás pensionados esta residencia en el primer año. En los siguientes podrán viajar a su elección y fijar su morada en las capitales y ciudades de Europa afamadas por sus Academia, monumentos y Museos, con autorización del Director de la Academia». En el Reglamento de 1894 se alude a la misma cuestión en un párrafo del artículo 54: «Los pensionados por la Escultura residirán en Roma el primero, el segundo y el cuarto año, y podrán viajar por Europa durante el tercer año de pensión». Recogido por Brú Romo, 1971, pp. 262-262, 284 y 311; y Casado, 1981, p. 1312, 1320 y 1337.

¹⁰ Recogido por Bru Romo, 1971, pp. 263-264; y Casado, 1987, v. II, pp. 1310



La Academia de España en Roma el día de su inauguración

En el reglamento de 1877 se hacen algunas modificaciones, al ampliarse a cuatro años el periodo de estancia de los pensionados de número¹¹ y quedar más precisadas las obligaciones de los de mérito¹². En el de 1894, con un solo tipo de pensio-

¹¹ Según señala el artículo 58 del Reglamento de 1877 «los pensionados de número para la Escultura entregarán: / Al terminar el primer año, dos figuras dibujadas al natural del antiguo, de tamaño mínimo de 0,48 metros por 0,61 metros y un estudio del modelo vivo, desnudo en todo o en parte, en alto relieve, o una estatua de un metro por lo menos. / Al terminar el segundo año, un bajorrelieve original de asunto sagrado o profano, que no sea menor de 1,40 metros. / Al terminar el tercer año, el modelo para la estatua que habrá de ejecutar en el cuarto y último año. Este modelo tendrá 90 centímetros como dimensión mínima. Hará además el pensionado preliminares para la definitiva construcción de la estatua. / Al terminar el cuarto año, la estatua (del modelo enviado el año anterior) vaciado en yeso y del tamaño de 1,70 metros, por lo menos, sin el plinto. Presentará además una memoria razonada relativa a la Escultura». Recogido por Bru Romo, 1871, p. 286; y Casado, 1987, p. 1337.

¹² El artículo 59 del reglamento de 1877 señala que «los pensionados de mérito para la Escultura ejecutarán: / En el primer año, un bajorrelieve tomado de la Historia sagrada, vaciado en yeso y de metro y medio como dimensión menor. / En el segundo año, presentará el modelo de una estatua o grupo del tamaño de 1,70 metros, sin el plinto, que represente un personaje o escena de la Historia de España. / Al terminar el tercer año, ejecutará en mármol la estatua o grupo del año anterior y presentará una Memoria razonada sobre la escultura. / Si el modelo de la obra presentada en el segundo año no se realizase en mármol, ejecutará en el tercer año de su pensión otro grupo, en tamaño de dos metros a lo menos y que represente también sucesos o personajes españoles. Recogido por Bru Romo, 1971, p. 286; Casado, 1987, vol. II, p. 1313.

nados de cuatro años, las obligaciones quedan formuladas, no obstante, de manera muy parecida¹³.

En cuanto a los aspectos generales del devenir artístico cotidiano, es decir, aquellos que no están específicamente relacionados con detalles de la vida personal o con la producción creativa de escultores concretos (de los que se dará cuenta en los epígrafes siguientes), el gran condicionante para una vida en común durante los primeros años fue la carencia de un edificio como sede. Tras árduas negociaciones para la cesión de los terrenos del antiguo convento franciscano del Gianicolo, y encontradas discrepancias sobre la conveniencia de instalar allí la institución, el 1 de enero de 1881, poco más de ocho años después de su fundación, se inauguraba el edificio remodelado por Alejandro del Herrero y Herreros¹⁴.

De todos modos, una vez reunidos todos los pensionados en el Gianicolo, no parece que las actividades artísticas comunes fueran la parte más esencial de su perfeccionamiento académico, tanto por las diferentes obligaciones que cada uno tenía que cumplir para llevar a cabo los trabajos reglamentarios, como por la visita a museos y colecciones de Roma, tarea que consta sistemáticamente en todos los informes, y, sobre todo, por los relativamente frecuentes viajes a otras ciudades de Italia y del extranjero, como imponía el reglamento. Eso explica que se sepa tan poco de los eventuales empeños colectivos que hubieran podido aglutinar a los pensionados.

Se sabe, eso sí, de la existencia de clases nocturnas, en las que se estudiaba el dibujo del desnudo del natural y la acuarela, a las que a veces acudían otros artistas españoles residentes en Roma¹⁵. Al respecto, uno de los reglamentos para el Gobierno Interior de la Academia Española de Bellas Artes señala que «durante los seis meses de invierno dispondrán los señores pensionados por la noche, de dos horas de modelo para su estudio en la sala de la Academia destinada a este objeto. / Este modelo podrá ser indistintamente masculino o femenino; pero fuera del servicio de la clase no podrá permanecer modelo ninguno de mujer en el local de la Academia una vez entrada la noche»¹⁶. Con estos datos no puede concluirse que para los escul-

¹³ El artículo 54 del reglamento de 1894 dice que «los pensionados por la Escultura enviarán: / Al terminar el primer año, dos figuras dibujadas, una copia del natural y otra del antiguo, de tamaño mínimo de 0,80 metros por 0,70 metros y un estudio del modelo vivo y desnudo en todo o en parte, en alto relieve, o una estatua de un metro como mínimo y 1,80 metros como máximo. / Al terminar el segundo año, un bajorrelieve original, cuya dimensión mayor no baje de 1,50 metros ni exceda de dos metros. / Al terminar el tercer año, el modelo estudiado y detallado para la estatua que habrá de ejecutar en el cuarto y último año. / Este modelo tendrá un metro en su dimensión mayor y sin excusa ni pretexto será remitido ineludiblemente en la época señalada por el Reglamento. / Al terminar el cuarto año, al estatua del modelo enviado el año anterior vaciada en yeso y de 1,80 metros como mínimo, y dos metros sin el plinto como máximo. / Presentará además cada pensionado una memoria razonada relativa a la Escultura. Recogido por Bru Romo, 1971, p. 320; y Casado, 1987, v. II, p. 1352.

¹⁴ Montijano, 1998, pp. 131-137.

¹⁵ Casado, 1987, v. I, p. 264; Montijano, 1998, p. 140.

¹⁶ Recogido por Bru Romo, 1971, p. 320.

tores, ávidos de otros honores y experiencias, estas posibilidades resultasen especialmente atractivas.

También se tiene alguna noticia, aunque dispersa, de los objetos que guardaba la academia a finales del siglo XIX, con los cuales los pensionados convivían, testimonio del gusto que hubo de forjarse en ellos. En una carta del entonces director Alejo Vera a Ramón Gutiérrez Ossa el 6 de noviembre de 1892, sobre el estado en el que ha encontrado el edificio a su llegada, puede leerse «... es la buena impresión que me ha hecho, por las mejoras realizadas en el local y por el aspecto artístico de la galería principal, que contiene bastantes reproducciones de estatuas antiguas y de fotografías de las mejores pinturas del Renacimiento; material que podrían utilizar los pensionados, si no fuera decayendo la costumbre del estudio en el elemento joven de nuestros artistas»¹⁷.

La otra actividad común, sin duda más importante, eran las exposiciones. Se tiene, por ejemplo, noticia de que la *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma* dirigió un escrito al entonces director de la Academia José Casado del Alisal el 10 de mayo de 1877, donde se indica que le concede la sala de exposiciones del 15 de mayo al 15 de junio¹⁸. La que inauguró el edificio del *Gianicolo* en 1881 fue la que más eco tuvo en la prensa italiana. Fue presidida por el embajador ante la Santa Sede, señor Cárdenas, y el ministro ante el rey de Italia, conde Coello de Portugal, de quien dependía entonces la Academia y ferviente partidario de instalarla en el *Gianicolo*, y cuya opinión parece haberse fielmente recogido en *L'Illustrazione italiana*: «Tal vez no hay ningún puesto en toda Roma más adecuado para una asamblea de artistas»¹⁹.

Hubo otra gran exposición en los primeros días de junio de 1883, ya con Palmarioli como Director. En ella participaron, además de los pensionados, algunos artistas de la colonia española en Roma. Fue visitada por la reina Margarita y de ella dio cuenta el Conde de Coello²⁰. En Italia, las obras exhibidas entonces recibieron, contra todo pronóstico, particulares elogios de antiacademicismo:

«Lo que por encima de todo nos ha sorprendido agradablemente –si se nos permite decir alegados– en esta exposición es la absoluta ausencia de composiciones académicas... Hemos notado con verdadera satisfacción la ausencia total de recetas académicas, una emancipación completa del formulismo clásico y romántico en la manera de pintar y de esculpir de aquellos no degenerados descendientes de Velázquez. Es un arte el suyo

¹⁷ A.E.R. Correspondencia directores: Alejo Vera.

¹⁸ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

¹⁹ *L'Illustrazione italiana*, 6 de marzo de 1881, nº 10, p. 67. La información incluye una ilustración con el edificio en p. 152.

²⁰ Coello, C., «Exposición en la Academia Española en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1883, pp. 366-367.

franco y vigoroso, que tiene en cuenta los progresos del tecnicismo moderno; pero al mismo tiempo serio, noble, inspirado en un *verismo*, que no es la reproducción minuciosa e indiferente de la realidad; en un idealismo, que no es la expresión vacía e incompleta sensación superficial, de un sueño vago, de una fantasía exaltada²¹.

Se celebró otra en la segunda quincena de abril de 1884 con las obras que más tarde serían enviadas a la Exposición Nacional de ese año. En 1885 no hubo exposición. En 1886 hubo una muestra a primeros de junio donde se reunieron los envíos de los dos años anteriores.

Después de esta fecha parece que las obligaciones se relajaron, sobre todo a raíz de las dificultades económicas y organizativas que existieron durante la dirección de Alejo Vera, que sistemáticamente puso en conocimiento del embajador de España ante la Santa Sede, de la que había pasado a depender la Academia desde 1884. Al respecto, un oficio de la Embajada, firmado por Merry del Val y fechado el 3 de diciembre de 1897, dice: «Tomando en consideración los fundamentos y manifestaciones del citado informe del director, ha tenido a bien disponer se supriman por este año y el próximo las exposiciones a que se refiere el citado Art. 74²².

Por último, es preciso destacar también la influencia que, como institución —es decir, independientemente de la fortuna crítica anterior o posterior de las obras o de los artistas allí formados— ejerció la Academia, y en concreto la dirección de la misma, en relación con la posibilidad de difundir internacionalmente a unos escultores o a otros. Por lo que respecta a los argumentos manejados en este trabajo, se sabe que la Academia de España en Roma tuvo un cierto papel a la hora de decidir qué obras realizadas en Italia merecían ser enviadas a París con ocasión de la Universal de 1889. De ello da cuenta un escrito del escultor Francisco Flores, fechado en Florencia el 5 de marzo de 1889 y dirigido al director, Vicente Palmaroli, en el que el escultor desea saber si da su visto bueno para exponer su obra en París, lo que no debió de suceder porque no hay más noticias de ella:

«De París me escriben de la Delegación de España en la Exposición Universal... que V. es el encargado de representar en Italia dicha corporación, por lo tanto V. es quien tiene que decir si mi obra de Maria Pita ejecutada en yeso debe o no ser admitida en dicha exposición, pero como V. está en Roma y mi obra en ésta ruego a V. se sirva indicarme que cosa es lo que debo hacer para saber si se admite o no pues supongo tendrá V. aquí quien los represente²³.

Este peso de la Academia de España para seleccionar las piezas enviadas a las exposiciones internacionales estaba en el ánimo de los artistas españoles estableci-

²¹ Alberto X: *L'Esposizione dell' Accademia Spagnuola di Belle Arti in Roma*, Tipografia Editrice Romana, 1883, p. 67.

²² A.O.P. Legajo D-IV-2586.

²³ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

dos en Italia que aspiraban a ver sus trabajos en la Universal de 1900. Así, el 19 de abril de 1899, varios de ellos, entre los que se encontraba el escultor Felipe Moratilla, se dirigían al director de la institución:

«Un grupo de artistas españoles residentes en Roma, habiéndose reunido para tomar algún acuerdo concerniente a la Exposición de París del 900, acordaron unánimemente que, siguiendo los precedentes ya establecidos para otras exposiciones, se proceda al nombramiento de una comisión que se encargue de escoger las obras que por su mérito artístico fuesen dignas de figurar en aquel gran certamen, y que esta comisión de acuerdo con la de Madrid se ocupe del envío de las mismas a París: si es que antes no se hace una preparatoria, como la que tuvo lugar en Madrid para la Universal del 78, donde España se presentó oficialmente y con tanto brillo para el nombre español. / V. como Director de la Academia de España en Roma podrá representar al Gobierno de S.M. estas justas aspiraciones y pedirle que delibere cuantos antes, para no estar en una incertidumbre que es perjudicialísima para los que trabajamos con elevado respeto»²⁴.

El director consideró esta petición y tramitó la solicitud porque, el 18 de julio de 1899, el ministro de Estado dirigió un escrito al embajador de España cerca de la Santa Sede, en Roma, «relativa a la representación que la Academia de Bellas Artes española en aquella ciudad desea tener en la Exposición Universal de París de 1900». Allí se dispone que

«se nombre una Comisión que designe las obras dignas de figurar por su mérito en aquel Certamen en el que han de sostener la competencia con los mejores extranjeros y para que la referida Comisión obre con conocimiento de causa se le remite adjunto ejemplar del Reglamento general de la Exposición para que se entere de las condiciones de admisión de las obras de arte... y una vez hecha la designación de las obras se remitan las solicitudes de admisión a la Comisión general española para la resolución definitiva porque ha de quedar sujeta a la reducción que resulte necesaria, no por razón del mérito o demérito sino porque el número de obras cuya admisión se solicite y acuerde ha de depender del espacio disponible en el Palacio de Bellas Artes»²⁵.

De la comisión para seleccionar los envíos a París formaron parte los escultores Moratilla y Benlliure²⁶.

²⁴ A.E.R. Correspondencia directores: Villegas.

²⁵ El espacio disponible era de 136 metros lineales con una altura de 3,50 metros o más para los cuadros y de 676 metros cuadrados de planta para las esculturas. Una vez decidido el número de piezas, éstas se enviarían por mar a Barcelona, para remitirse desde allí a París. Todo ello se le hace saber al director de la Academia el 24 de julio de 1899. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.

²⁶ Bru Romo, 1971, p. 181.

2. Figueras, primer pensionado de mérito

El primer pensionado de mérito por la sección de escultura –y, por lo tanto, formado en la generación anterior, en virtud de su edad y los requerimientos que se exigían para el puesto– fue un antiguo pensionado en Roma de la Academia de San Fernando, Juan Figueras y Vila²⁷.

Resulta curioso que a pesar de que el reglamento favorecía a quien no hubiese estado en Italia, se eligió por unanimidad a Figueras con un *curriculum* más brillante, sin duda, ya que poseía varias medallas en exposiciones nacionales frente a sus oponentes, Francisco Torras y Armengol (Tarrasa, 1832-1878), que había sido alumno de la *École Impériale et Spécial des Beaux-Arts* de París y recibido ayuda de la Diputación de Barcelona para estudiar escultura en Madrid, aunque se dedicaría después a la pintura, y el ilerdense Fernando Tarragó Corsellés, que había sido galardonado tan solo con una medalla de tercera clase en la Nacional de 1856²⁸.



Juan Figueras, *Calderón de la Barca*, Madrid. Plaza de Santa Ana

²⁷ Véase capítulo 1.

²⁸ Bru Romo, 1871, 53; Subirachs i Burgaya, J., *L'Escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1994, pp. 74 y 290.

Figueras tomó posesión el 10 de mayo de 1874. De sus actividades durante los tres años de pensionado tenemos pocas noticias, frente a las relativamente abundantes de que disponemos acerca del otro escultor pensionado por la misma época, aunque de número, Ricardo Bellver, lo que invita a suponer que sus tareas no requerían un particular seguimiento por parte del director. Sabemos que se acogió a la posibilidad que tenían los de mérito de realizar una única estatua de mármol, en lugar de sucesivas piezas en yeso, de modo que su trabajo reglamentario, la estatua de *Calderón de la Barca*, ya en un material definitivo, quedaría colocada enseguida como monumento (Madrid, Plaza de Santa Ana)²⁹. Aunque no ha aparecido ningún testimonio específico sobre una eventual conminación a Figueras a elegir esa opción, se diría que en la filosofía de las autoridades rondaba la idea de utilizar a los pensionados como escultores casi al servicio de un programa ornamental preestablecido.

En ese sentido, es significativo el oficio que de la Embajada recibe el director de la Academia el 25 de noviembre de 1873:

«El Exmo Señor Ministro de Fomento me dice con fecha 15 del actual lo siguiente= Accediendo a la indicación del Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, el Gobierno de la República ha acordado dirigirse a V.E. para encarecerle la conveniencia de que los artistas pensionados que habrán de formar parte de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, se ocupen con preferencia a otro cualquier trabajo sin aplicación determinada, en la ejecución de dos estatuas, que podrían representar la *Pintura y la Escultura*, con destino a las dos hornacinas que existen a la entrada del referido Museo por la parte del Norte, y que podrían servir como tercer envío que están obligados a hacer. De orden del Gobierno de la República lo digo a VE para su conocimiento y demás efectos»³⁰.

Es, pues, probable que, del mismo modo que, en este caso, los deseos del director del Museo del Prado no se siguieron, alguna otra oportuna indicación hubiera llegado a Figueras, que desde 1871 era catedrático de modelado antiguo y ropajes en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y, por lo tanto, persona que presumiblemente podría llevar a cabo una obra de calidad.

Precisamente resulta también curioso que, cuando el jurado de escultura de la Academia de San Fernando se reúne para la calificar las obras de los pensionados el 4 de octubre de 1875, advierte «que el Escultor pensionado de mérito [Figueras] no ha entregado su trabajo de primer año», por lo que supone que haya decidido ejecutar una estatua de mármol durante los tres años, como permite el reglamento. Sin

²⁹ Reyero, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 505 (con bibliografía anterior).

³⁰ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

embargo, considera que «si esto ha preferido y tal fue su determinación, se lo debía haber participado al Jurado por medio de comunicación para que constase». Por eso, y a pesar de tan elevada situación profesional como tenía Figueras, el Jurado se limitó entonces a hacer constar que había «cumplido meramente con las obligaciones reglamentarias»³¹.

Algo más de un año después, el 23 de noviembre de 1876 se volvía a reunir el jurado para juzgar el boceto del monumento realizado por Figueras, lo que dio lugar a una larga consideración de gran interés, tanto para calibrar los límites de cada una de las artes en el sistema académico, como para valorar la importancia de las habilidades técnicas y representativas en detalles menores de la obra de Figueras, como eran los relieves de su monumento, que el escultor, sin duda, descuidó:

«se abrió la discusión en la que tomaron parte el Exmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto y Sres. Torras, Martín y Ponzano, sobre si estaba o no en las atribuciones del Jurado informar sobre el Boceto de Basamento ejecutado por el pensionado de mérito Sr. Figueras, dado el caracter especial de esta obra, que según el Artº nº 53 del Reglamento de la Academia no puede en manera alguna conceptuarse como envío, pero interpretándose su remisión por el Ministerio de Estado como un deseo del mismo de que se informe sobre este `basamento` y teniendo en cuenta su doble caracter artístico, por lo que hubiera sido preciso que hubiese informado un Jurado o Comisión mixta de Arquitectos y Escultores; y siendo esta de difícil realización dada la premura con que los Jurados tienen que verificar sus calificaciones, se acordó que este de Escultura informase en cuanto a la parte que este Arte ostenta el mencionado basamento dejando la Arquitectura que es la parte más importante, al Jurado de Arquitectura, para lo cual se le encomendó al infrascrito Secretario comunicar a aquel Jurado este acuerdo, por si asintiendo a la propuesta de este se servia informar sobre el boceto del Sr. Figueras en la parte que el Jurado de Escultura le reserva como de su exclusiva competencia. Resuelto este punto por el Jurado se procedió al examen de la Escultura de esta obra, opinando unánimemente que en cuanto al conjunto del boceto, que es como únicamente puede examinarse, se encontraba desproporción, no estando suficientemente razonados como colocación ni tamaño las figuras en alto relieve de sus costados, y que a pesar de no poderse apreciar con acierto los bajo relieves inferiores por su ejecución abocetada se observa no obstante monotonía o igualdad en la colocación de las figuras».

El jurado de arquitectura respondió:

«habiendo recibido... como todos los demás, sus atribuciones del Ministerio de Estado con exclusivo objeto de juzgar las obras de sus sección respectiva, no se cree facultado para intervenir en el juicio de las obras de las demás secciones.»Declina por consiguien-

³¹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889. El jurado estaba compuesto por Sabino de Medina, como presidente, Joaquín Iñigo, Ponciano Ponzano, Leopoldo A. Cueto, Esteban Lozano y Elías Martín, actuando este último secretario.

te este Jurado de Arquitectura el cargo que se le confiaba por el de Escultura, agradeciendo sin embargo la deferencia y consideración que con este motivo ha merecido»³².

Todavía existe una prueba más de que el destino representativo-ornamental había sido decidido sin haberse concluído –y, por lo tanto, juzgado, lo que pone de relieve el escaso valor que el Ministerio otorgaba a las opiniones de los académicos– el trabajo de Figueras, que sólo nominalmente, pues, era un ejercicio más de pensionado. El director de la Academia recibía del Ministerio de Estado, el 9 de marzo de 1877, a través de la Legación de España en Italia, como era habitual, la siguiente comunicación:

«El Presidente del Ayuntamiento de esta corte con fecha 21 del corriente [febrero de 1877] dice a este Ministerio que habiendo acordado la corporación que preside costear el pedestal en que ha de colocarse la estatua de Don Pedro Calderón de la Barca que segun VE manifestó llegará a fin de Mayo, le convendría saber si las piezas que componen el pedestal están ya labradas, y en este caso si vendrán en la misma época que la estatua y también, si fuera posible, cuales seran las dimensiones del citado pedestal para que puedan empezar a ocuparse los arquitectos municipales del estudio del emplazamiento y cimentación»³³.

Con anterioridad, el 25 de enero de 1877 el director ya había recibido confirmación del embajador Conde de Coello de la decisión del ayuntamiento de Madrid de «costear la ejecución del pedestal con sujeción al presupuesto formado por el Escultor, como también su transporte, cimentación y colocación», lo que significa que todo el monumento se estaba ejecutando en Roma. Para ello, el 16 de abril de 1877 el ayuntamiento de Madrid, «que anhela ver realizado un proyecto que contribuyendo al público ornato, honra la memoria de un tan grande hombre» [Calderón de la Barca], pone a disposición del embajador, y éste a su vez del director de la Academia, «la mitad del presupuesto o sea la cantidad de 17.250 pesetas» para entregar al «Sr. Figueras, quien percibirá la otra mitad del presupuesto, cuando este Ayuntamiento se haga cargo en esta del pedestal y estatua completamente terminados». Este escrito, que el embajador remite al director el 17 de mayo de 1877, hace constar «cuanto ansia la Corporación Municipal la conclusión de la obra, y para ello se hace preciso que al comunicar al Sr. Figueras la orden para empezar los trabajos y la disposición del anticipo de fondos, se exija del mismo el compromiso solemne de terminar la ejecución del referido pedestal en el preciso término de 8 meses, cuyo plazo empezará a contarse desde el día en que se le notifique, debiendo declarar si acepta el compromiso»³⁴.

³² A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889. Como jurado de la sección de escultura participaron, además de los mencionados en la sesión del año anterior, Francisco Torrás y Jerónimo Suñol.

³³ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.

³⁴ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

La terminación de la pieza en Roma debió de realizarse en las fechas previstas, pues está firmada por Figueras en 1878 y fue calificada con mención honorífica por el jurado académico, según requisito, siendo inaugurado el monumento el 2 de enero de 1880, lo que da una idea de la celeridad con la que fueron llevados a cabo los trabajos³⁵.

3. Ricardo Bellver y el éxito de *El ángel caído*

Cuando Ricardo Bellver y Ramón (Madrid, 1845-Madrid, 1924), que tuvo que competir con Justo Gandarias y Planzón (Barcelona, 1846-1920) para obtener la plaza de pensionado de número en la promoción de 1874, se presentó a las oposiciones de la Academia de Roma³⁶, ya había recibido cierto reconocimiento en las exposiciones nacionales de los años precedentes y su apellido estaba muy prestigiado por pertenecer a una saga de escultores bien conocida.

Como se ha señalado con anterioridad, se conocen relativamente bien las vicisitudes de su estancia en Roma. Tomó posesión el 25 de abril de 1874. A través de los informes trimestrales del director sabemos en los primeros meses hizo dibujos de esculturas en el Vaticano y de los vaciados de la Academia de Francia³⁷. Sus trabajos de primer año, correspondientes a 1875, fueron, además de los dos dibujos, un busto en yeso de *El Gran Capitán* (Madrid, Academia de San Fernando), de tamaño algo mayor que el natural, donde demuestra su preocupación por describir con detalle todos los pormenores, así como un habilidoso modelado, aunque no satisfizo completamente al jurado académico³⁸.

El trabajo correspondiente al segundo año fue un bajorrelieve en yeso que representa *El entierro de Santa Inés* (Madrid, Iglesia de San Francisco el Grande), que fue calificado como una «composición ordenada, sensitiva y llena de delicadeza»³⁹. El

³⁵ Bru Romo, 1971, p. 214; Salvador, M.S., *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas, jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990, p. 29.

³⁶ El tribunal que juzgó los ejercicios de Ricardo Bellver estaba constituido por Sabino de Medina, como presidente, Esteban Lozano, como secretario, y Francisco Sanz, Francisco Torrás, Ponciano Ponzano, Elías Martín, Nicolás Fernández de la Oliva, Germán Hernández Amores y Juan Figueras, como vocales. El primer ejercicio versó sobre *Adán y Eva expulsados del Paraíso*; el segundo, una copia del natural; y el tercero, *David triunfante de Goliath*. Véase: Bru Romo, 1971, p. 57.

³⁷ Bru Romo, 1971, p. 137.

³⁸ Sobre la pieza véase: Azcue Brea, L., *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Academia, 1994, pp. 433-434 (con bibliografía). Brú Romo (1971, p. 137) recoge el juicio del jurado sobre la pieza, en la que el escultor «trató de compensar con el empeño de la ejecución y la minuciosidad del detalle la fatalidad de estilo y poca interpretación del tipo». De los estudios a lápiz, en cambio, se dice que poseen la «rara habilidad que revela la que poseen estos escultores cuando a estos estudios se dedican».

³⁹ El relieve se encuentra en el acceso de subida al coro. Véase: García Barriuso, P., *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su estudio*, Madrid, 1975, p. 522; Brú Romo, 1971, p. 137.

jurado de la Academia de San Fernando, que se reunió el 23 de noviembre de 1876, «después de deliberar unánimemente sobre el sentimiento de la belleza que manifiesta esta obra, la cual acusa un adelanto notable en este Pensionado, acordó que era merecedor de la más alta calificación»⁴⁰.



Ricardo Bellver, *El Gran Capitán*, Madrid, Academia de San Fernando

A continuación, Ricardo Bellver comenzó a trabajar sobre la que sería la obra más famosa de toda su carrera profesional y una de las piezas más afortunadas de toda la escultura española del siglo XIX, *El ángel caído* (Madrid, parque del Retiro, depósito del Museo del Prado). La coincidencia, en 1878, de la finalización del periodo como pensionados de la primera promoción de la Academia de España en Roma con la celebración de una nueva exposición universal en París trajo prácticamente como consecuencia que la estrella de la sección española en el certamen internacional fuera esta pieza producida al amparo de la nueva institución, que había nacido con

⁴⁰ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.

el objetivo de impulsar el arte español, sobre todo en relación con las grandes corrientes del gusto en Europa.

Todo ello la convirtió, a partir de entonces, en una especie de emblema de los progresos que la enseñanza romana proporcionaba. En tal sentido, es muy significativo que el escultor, en los breves datos biográficos que cada artista aportaba cuando presentaba sus piezas a la exposición, hiciera constar en París que era «pensionado en Roma por el Gobierno en virtud de oposición durante los años 1875, 1876 y 1877»⁴¹.



Ricardo Bellver, *El Ángel caído*, Madrid, parque del Retiro, depósito del Museo del Prado

La decisión de llevar a París la pieza venía precedida de los mayores elogios por parte del jurado académico que, como envío reglamentario de pensionado, había acordado por unanimidad que «esta obra merecía calificación honrosa» el 6 de febre-

⁴¹ *Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección Española publicado por la Comisión General de España*, Madrid, 1878, pp. 11-12 (nº 73).

ro de 1878⁴². Pero, una vez más, no deja de ser revelador de la escasa consideración que las autoridades políticas prestaban a las opiniones de los académicos el hecho de que, sin esperar a ese veredicto, ya hubiesen expresado su interés por llevar la pieza a la Exposición Universal. En efecto, deseosas de hacer en París una presentación que prestigiase al Estado, plantearon enseguida la idea de trasladar *El ángel caído* a un material más digno que el yeso, para que así pudiera ser exhibido en las mejores condiciones. Así se lo hizo saber el Ministro de Estado al Embajador de España en Italia el 20 de junio de 1877, con notificación al propio director de la Academia de Roma⁴³.

El proceso seguido a partir de entonces es bien conocido, tanto en lo que se refiere al contencioso que Ricardo Bellver mantuvo con las autoridades del Ministerio para poder fundir la pieza en Roma, como los comentarios que suscitó entre los críticos españoles cuando se dio a conocer en la Exposición Nacional de 1878⁴⁴. Aunque los modelos formales señalados que pudo haber tenido en cuenta Bellver para llevar a cabo una de las esculturas más singulares del siglo XIX se han limitado a fuentes españolas o clásicas, como el *Laoconte*, es probable que dada su formación romana y sus contactos con los grandes centros internacionales haya que pensar también en referentes modernos, como el *Lucifer* de Corti, que estaba en la memoria de muchos analistas de la Exposición Universal de 1878, donde llamó poderosamente la atención⁴⁵.

⁴² Junta celebrada el día 6 de Febrero de 1878. = Reunidos en el local de la Exposición de Bellas Artes a la 2 de la tarde de dicho día, bajo la presidencia de ES D. Sabino de Medina los Sres que al margen se expresan /que son, además: Tubino, Torras, Suñol, Martín, Bellver, Secretario/ se dio lectura a el acta anterior que fue aprobada= Se procedió por todos los Sres. presentes al examen de las obras que habían de ser objeto de calificación, y como se tratase de la de un Pensionado ligado por muy estrechos vínculos de parentesco, con el vocal del jurado Sr. Bellver se levanto este Sr. para manifestar 'que creia un deber de conciencia retirarse durante la calificación de este Pensionado'. Reconocida por el Jurado la digna y delicada conducta del Sr. Bellver y retirado este vocal, procedió el Jurado a la calificación de la estatua 'El Angel caido, ejecutada por el Pensionado de número D. Ricardo Bellver el acuerdo fue unanime de esta obra merecía calificación honrosa'= Procediendo acto seguido en unión del vocal Sr. Bellver a la calificación-. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

⁴³ -El Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Presidente de la Exposición Universal de París se han dirigido a este Ministerio pidiendo protección en favor del artista don Ricardo Bellver pensionado de número por la escultura de esa Academia Española de Bellas Artes con objeto de que el dibujo de la estatua 'El Ángel Caído' de que dicho señor Bellver es autor sea ejecutado en bronce o mármol. La obra mencionada ha causado verdadera admiración entre los inteligentes así españoles como extranjeros, y los artistas de varios países le han prodigado sus planes y elogios. / S.M. el Rey (q.D.g.) antes de acceder a esta petición justa y patriótica se ha servido disponer se ponga en conocimiento de V.E. como de su Real Orden lo verifico a fin de que puesto V.E. de acuerdo con el Director de la Academia de Bellas Artes informe acerca del coste de la obra proyectada y de los medios materiales que haya para realizarla. Así mismo se servirá V.E. manifestar si la estatua en mármol o bronce quedará completamente terminada y en disposición de ser exhibida en París en el término señalado para la Exposición que ha de celebrarse en aquella Capital.- Véase: A.E.R.. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.

⁴⁴ Véase, con bibliografía anterior: Reyero, C.: *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, Fundación Capa, 2002, pp. 58-70 y 171-173.

⁴⁵ Sobre la obra de Corti expuesta en la Universal de 1867 véanse las críticas recogidas en el capítulo 1. Por lo que respecta a las críticas de la pieza en la Universal de 1878 véase el epígrafe correspondiente, donde se analizan las obras españolas expuestas en este certamen.

Al igual que para algunos otros pensionados de la Academia, la finalización de sus compromisos con la institución no supuso para Bellver la desvinculación de Roma, aunque, en su caso, la actividad artística que iba a desarrollar siguió pendiente de las autoridades españolas. En concreto, el Ministerio de Ultramar había manifestado la voluntad de erigir una estatua en honor de Juan Sebastián Elcano para ser ubicada en uno de los patios del edificio que ocupaba en Madrid. Precisamente, siendo Presidente del Consejo de Ministros y Ministro interino de Ultramar Antonio Cánovas del Castillo, se redacta un largo escrito, que lleva fecha del 8 de octubre de 1878, donde se fundamentan las razones históricas para levantar dicha estatua:

«Erigida ya la estatua de Colón en el patio de la izquierda del suntuoso edificio que ocupa este Ministerio, hay que proceder a la erección de otra estatua en el patio de la derecha, no tanto por exigirlo así la simetría, cuanto por honrar la memoria de algún otro insigne navegante que haya extendido los dominios de España, más allá de los mares= Difícil es, una vez rendido este homenaje al gran Almirante, escoger el más digno de igual honor entre la brillante pléyade de afortunados exploradores del siglo XVI= Si de conquistadores se tratase a Cortés y Pizarro, famosos capitanes vencedores de Motezuma y Atahualpa en el continente americano, podríamos oponer los gloriosos nombres de Legazpi y Urdaneta, un curial y un fraile que en brevísimo tiempo se enseñorearon del archipiélago filipino, bautizando a sus pobladores a la sombra de la bandera de España. Pero debiéndonos remontarnos a la época de los descubrimientos, y siendo oportuno elegir entre los que averiguaron la existencia de las Filipinas una figura digna de ocupar un pedestal, al lado de la que representa al descubridor de América, acuden juntos a reclamar este honor, Magallanes y Elcano, siendo forzoso preferir entre ambos al que simbolice mejor el éxito de la empresa.= Fernando de Magallanes, desatendido por el rey don Manuel de Portugal, ofrece sus servicios al Emperador Carlos V, para realizar el descubrimiento de la unión de los mares Pacífico y Atlántico, y hallar un nuevo derrotero a las Molucas. Aceptada su oferta, sale de Sevilla con cinco naves, y doscientos treinta y cuatro tripulantes el 19 de agosto de 1519. Al cabo de un año penetra en el estrecho que lleva su nombre, pierde dos buques, y se lanza con los tres restantes al mar del Sur, nunca surcado por aquella parte en dirección a las Molucas. Pocos meses después, descubre las Marianas y sucesivamente las principales Filipinas. Toma en Cebú con escasa previsión el partido de aquellos isleños contra los del Mactán, a quienes ataca al frente de cincuenta hombres, y herido por un dardo emponzoñado, muere en tan oscura y pequeña contienda el 26 de agosto de 1521. Harta gloria había alcanzado descubriendo la unión de los mares, y la fortuna le negó la de terminar su obra.= Muerto Magallanes, le suceden varios jefes ineptos, hasta que recae el mando en la inteligente y vigorosa mano del célebre vizcaíno Juan Sebastián Elcano. Busca éste sin vacilación las Molucas, llega a Cidor y celebra con salvas de artillería, la realiza-

ción del propósito de Magallanes que completa ajustando tratados con los reyes de aquellas islas, y arrancándoles la Declaración de vasallos de la corona de España. Inútiles los barcos Concepción y Trinidad, emprende Elcano el viaje de regreso en la Victoria, proponiendo se no tocar en puerto alguno. Pasa el estrecho de la Sonda, se engolfa en el oceano Indio que no conocía, y después de una larga y penosa navegación, dobla el Cabo de Buena Esperanza. Falto de víveres y azotado por las tempestades, tiene que tocar en Cabo Verde, donde pide negros para dar a las bombas abandonadas por los desfallecidos tripulantes; pero el gobernador de aquella Colonia portuguesa, prende a los que saltan a tierra. Entonces Elcano, hace un último y supremo esfuerzo de valor, infunde su poderoso aliento a los pocos hombres que le quedan, manda aparejar y consigue llegar a Sanlúcar de Barrameda el 6 de septiembre de 1522 con diez y ocho marineros moribundos, resto de los doscientos treinta y cuatro que se habían embarcado en Sevilla. Aquellos hombres al caer extenuados de hambre y de fatiga en las playas españolas todavía tuvieron fuerzas para exclamar: ¡Somos los primeros que han dado la vuelta al mundo! La nave Victoria, fue hiperbólicamente llamada competidora del sol.= El descubrimiento del Archipiélago de San Lázaro, nombre impuesto a las Filipinas, y la demostración práctica de la redondez de la tierra, produjeron en Europa una sensación inmensa comparable únicamente a la ocasionada por el primer viaje de Colón al continente americano. El Emperador Carlos V, otorgó ejecutoria de nobleza a Sebastián de Elcano, le apellidó gran cosmógrafo e insigne hidrógrafo, y le concedió un globo con esta inscripción. Hic primus circumdedit me. La duda entre los mayores merecimientos de Magallanes y Elcano quedó resuelta y desvanecida entonces: el aluro fue adjudicado no al que lo persiguió sino al que lo alcanzó con gloria y con fortuna. Nosotros al erigir un monumento al inmortal vizcaíno no haremos otra cosa que confirmar el juicio de sus contemporáneos». En el mencionado escrito, recibido por el director de la Academia, se ruega «designar el escultor a quien se ha de encargar la obra y resolver que el gasto se impute al presupuesto de Filipinas, toda vez que la estatua de Colón se ha pagado con cargo a los de Cuba y Puerto Rico»⁴⁶.

Tan sólo unos días más tarde, el 12 de octubre de 1878, en nombre del rey, «deseando vivamente S.M. que se tribute este homenaje de veneración y gratitud a todos los insignes varones que han cooperado al engrandecimiento de la patria, medida que lo vayan permitiendo los recursos del Erario», se encomienda su ejecución a Ricardo Bellver⁴⁷. A continuación, el 23 de octubre de 1878, se le hacen saber al

⁴⁶ A.E.R. Carpetas pensionados 01.02: Ricardo Bellver.

⁴⁷ El escrito, remitido al director de la Academia, señala las siguientes exigencias: «1º que la estatua mencionada represente al célebre navegante español Juan Sebastián de Elcano, descubridor del Archipiélago filipino en el primer viaje de circunnavegación; 2º que se encomiende la ejecución de esta obra de arte al escultor d. Ricardo Bellver; 3º que el coste de la misma no pueda ser mayor que el de la esta

escultor las condiciones a las debiera sujetarse para la construcción de la estatua, que son las siguientes:



Ricardo Bellver, *Juan Sebastián Elcano*, Guetaria, Plaza del Ayuntamiento

-1ª Don Ricardo Bellver se obliga a construir una estatua, de una sola pieza y de las mismas proporciones que la de Cristóbal Colón, que está colocada en uno de los patios del edificio ocupado por este Ministerio: dicha estatua será de mármol blanco de Carrara, de primera calidad, y representará a Juan Sebastián de Elcano.= 2ª Asimismo se obliga a construir el Señor Bellver, para la estatua de Juan Sebastián de Elcano, un pedestal idéntico al de mármol en que descansa la mencionada de Cristóbal Colón.= 3ª Queda a la libre elección del artista la actitud que ha de darse a aquel célebre personaje, sin otra restricción que la de estar de pie.= 4ª El pensamiento-boceto de la estatua será aproximadamente de un metro, y se someterá por el Señor Bellver al juicio de la Academia Española de Bellas Artes, establecida en Roma, en cuya ciudad ha de ejecutarse la obra, de

tua de Colón colocada en el patio de la izquierda. 4º que se satisfaga su importe con cargo al presupuesto de Filipinas, previas las formalidades exigidas por la ley de contabilidad. 5º que V.I. queda autorizado para fijar las restantes condiciones y resolver todos los incidentes de este asunto» A.E.R. Carpetas pensionados 01.02: Ricardo Bellver.

que se trata: la misma Academia dará cuenta a esta Dirección General de la opinión que le merezca el referido boceto, acompañando de él dos copias fotográficas, que deberá facilitar el Sr. Bellver= 5ª Visto que sea por esta Dirección general el pensamiento boceto, queda su autor facultado, por este solo hecho, para modelarlo del tamaño que ha de tener la estatua, sin que pueda al verificarlo, introducir alteración alguna, a no ser que, con ello, resulte mejorado el boceto, según dictamen de la Academia expresada= 6ª Así que esté terminado el modelo, a que la base anterior se refiere, el Señor Bellver procederá, con arreglo a él, a ejecutar definitivamente la estatua en mármol= 7ª Se fija en treinta y dos mil pesetas la cantidad que el Señor Bellver ha de percibir, como remuneración de su obra y de los gastos que la misma ha de ocasionarle= 8ª Dicha suma le será satisfecha en Madrid, en tres plazos, y en la siguiente forma: 1º Diez mil pesetas tan pronto como el boceto de la estatua haya obtenido la aprobación de la Academia mencionada: 2º Otras diez mil pesetas cuando el artista dé por terminado el segundo modelo; y 3º Las restantes doce mil pesetas después de hecha la entrega de la estatua y su pedestal a la referida Academia Española de Bellas Artes= 9ª El boceto y el segundo modelo de la estatua serán también propiedad de este Ministerio, y el señor Bellver los entregará, al terminar su obra, en la Legación de España en Italia, a fin de que pueda conservarse con los de la estatua de Cristóbal Colón, que se cedieron a la Legación indicada en virtud de Real Orden de 30 de Octubre del año próximo pasado= 10ª La estatua deberá estar terminada dentro del plazo de un año, que empezará a contarse desde la fecha en que el Señor Bellver participe a esta Dirección general que acepta estas bases: sólo en el caso de que algún motivo de consideración lo exija, podrá prorrogarse aquel plazo por seis meses más, y se considerará la entrega de la estatua, antes del término señalado, como una recomendación especial para el artista⁴⁸.

Ricardo Bellver debió de emprender los trabajos de inmediato porque el 30 de abril de 1879 se remitían al Ministerio «las fotografías... del boceto ejecutado por el escultor Dn. Ricardo Bellver de la estatua de Juan Sebastián de Elcano que le ha sido encomendada», viendo éste «con particular satisfacción el honroso juicio que le ha merecido el trabajo del Sr. Bellver quien con arreglo a la base quinta de la Orden de 23 de octubre del año próximo pasado, podrá desde luego proceder a modelarlo del tamaño que ha de tener la referida estatua»⁴⁹.

Cuando Ricardo Bellver debía de haber comenzado ya a tallar en mármol su estatua de *Elcano* en Roma, a mediados del año 1879, el Ministro de Ultramar se planteaba la idea de realizar una réplica con destino a Manila, lo que comunicaba el 26 de agosto de 1879 al Gobernador General de las Islas Filipinas y, naturalmente, al director de la Academia⁵⁰. El primer pago de la estatua se realizaba el 8 de noviem-

⁴⁸ A.E.R. Carpetas pensionados 01.02: Ricardo Bellver.

⁴⁹ A.E.R. Carpetas pensionados 01.02: Ricardo Bellver.

⁵⁰ Dicha comunicación se realiza en los siguientes términos: «Con el fin de dotar a esas islas de una obra de arte que a la vez perpetue la memoria del famoso navegante Juan Sebastián de Elcano, que con tanta gloria como fortuna realizó la importantísima y arriesgada empresa iniciada por el insigne Magalla

bre de 1879, y, unos días después, el 27 del mismo mes, se autorizaba a Bellver a prorrogar seis meses el plazo de entrega del primer ejemplar, y se le concedían otros seis meses más para llevar a cabo la réplica para Manila⁵¹.

Parece ser que, como consecuencia de la realización de esta réplica para Manila, Bellver retrasó la entrega de la primera pieza encargada. En ese sentido, Joaquín Maldonado, director general de Ultramar, expresaba su contrariedad al Director de la Academia de Roma respecto a que Bellver estuviera realizando simultáneamente las dos estatuas, la de Manila y la del Ministerio, en contra de lo acordado. La primera estatua debió de terminarse entre finales de 1880 y principios de 1881, porque el 27 de marzo de 1881 el Director General de Ultramar daba el permiso necesario para que la estatua de *Elcano*, la que era propiedad del Ministerio, donde Ossorio la sitúa en el momento de la publicación de su *Galería*⁵², fuese exhibida en la Exposición Nacional de Bellas Artes, inaugurada en la primavera de 1881, donde efectivamente participó. En cuanto a la segunda, se da cuenta de su terminación y envío a Manila el 15 de noviembre de 1881⁵³.

El boceto en yeso de dichas estatuas fue trasladado al Palacio de España en Roma, sede de la Embajada ante la Santa Sede, en cuyas cocheras todavía pudo verlo Tormo, donde no se ha localizado⁵⁴. Otra réplica de la estatua, fechada en 1888, se conserva como monumento público ante el ayuntamiento de Guetaria⁵⁵.

nes, S.M. el Rey (q.d.g) ha tenido a bien disponer. Primero: que don Ricardo Bellver, que por encargo de este Ministerio está ejecutando en Roma la estatua del referido Elcano para ser colocada en uno de los patios del edificio, que aquel ocupa, haga una repetición de dicha estatua en mármol de igual calidad a la empleada en esta y de sus mismas dimensiones. Segundo: que el precio de la indicada reproducción se fije en veinte mil pesetas, que serán abonadas a su autor, después que la obra obtenga la aprobación de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, a la cual deberá entregarse aquella. Tercero: que esta segunda estatua sea colocada en uno de los edificios públicos de Manila que, previos informes competentes, determine ese Gobierno General, teniendo en cuenta las condiciones que exige la conservación de esta obra artística, al mismo tiempo que la conveniencia de facilitar su exhibición. Y cuarto: que ese Gobierno General forme y remita a la mayor brevedad posible el oportuno expediente con el objeto de obtener, con cargo al presupuesto vigente de la Caja Central de Fondos locales de esas islas, que ha de satisfacer la atención, de que se trata, el crédito extraordinario que se necesite para abonar a Don Ricardo Bellver la cantidad de veinte mil pesetas, a que asciende el precio de su trabajo, así como la de dos mil quinientas pesetas más que se calcula podrán importar los gastos de embalaje, seguro y envío a Manila de la estatua». A.E.R. Carpetas pensionados 01.02: Ricardo Bellver.

⁵¹ Al pago se hace referencia en un escrito del Director General del Ministerio de Ultramar, Daniel de Moraza de 8 de noviembre de 1879, por el que se autoriza a Francisco Bellver, padre de Ricardo, a que cobre las 10.000 pesetas correspondientes por el primer pago de la estatua de Elcano. El permiso de próroga lleva fecha de 27 de noviembre de 1879. A.E.R. Carpetas pensionados 01.02: Ricardo Bellver.

⁵² Ossorio y Bernard, 1883-84, p. 77.

⁵³ A.E.R. Carpetas pensionados 01.02: Ricardo Bellver.

⁵⁴ El 4 de mayo de 1882 el consul administrador de los Lugares Pío recibía la siguiente notificación: «Sirvase V.S. mandar abonar las tres adjuntas facturas, que ascienden en junto a la suma de Liras, *cuarenta y seis y setenta y cinco* centimos, importe del coste del pedestal y traslación al Palacio de España del modelo y boceto en yeso de la estatua de Elcano-(A.O.P. Legajo X-IV-2209); y E. Tormo, *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e Hispano-Americanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, v. 1, pp. 209).

⁵⁵ Reyero, 1999, p. 529 (con bibliografía anterior).

Consecuencia en parte de su vinculación con la Academia de Roma, hay que considerar, finalmente, la participación de Bellver en el apostolado de la iglesia de San Francisco el Grande, económicamente dependiente de la Obra Pía de los Santos Lugares, que financiaba la Academia. Es evidente que este gran conjunto escultórico, una de las obras más espectaculares en su género llevadas a cabo en España en el siglo XIX, está claramente vinculado con las grandes series de apostolados barrocos que se conservan en las iglesias de Roma, y muy particularmente el de San Juan de Letrán. Además, la iglesia madrileña no sólo recibió algunos de los primeros trabajos de los pensionados, sino que también promovió que fueran éstos los encargados de renovar la decoración de la iglesia en los años ochenta. En ese sentido, a Ricardo Bellver le fueron encargados en 1883 las estatuas de *San Andrés* y *San Bartolomé*. El escultor comunicaba el 29 de abril de 1885 que había cumplido con el encargo⁵⁶.



Ricardo Bellver, *San Andrés*, Madrid, San Francisco el Grande

⁵⁶ García Barriuso, 1974, pp. 450 y 456.

4. Los escultores de la segunda promoción: Oms, Sanmartí y Tasso

El éxito que Ricardo Bellver obtuvo con sus trabajos en la Academia de Roma, junto a la satisfacción que por ello debió de percibir entre las autoridades políticas y artísticas, le animó seguramente a presentarse de nuevo a una de las plazas de pensionado, esta vez de mérito, donde tuvo que competir con un artista más galardonado en el momento de realizarse la convocatoria, Manuel Oms y Canet (Barcelona, 1842-1889), que finalmente ganó el puesto. Esta circunstancia obligó a la sección de escultura de la Academia de San Fernando a realizar una detallada explicación de la opción tomada el 18 de marzo de 1878, firmada por el secretario Elías Martín, que, no obstante, se somete «a lo que [el Ministerio] halle más conveniente»⁵⁷.

Oms tomó posesión el 20 de mayo de 1878. El primer trabajo realizado del que se tiene noticia fue el grupo titulado *Moisés defendiendo a las hijas del sacerdote Madián contra la agresión de los pastores*, que conocemos a través de una descripción de Casado del Alisal⁵⁸.

Inmediatamente después comienza la que sería su gran realización del periodo de pensionado, donde representa «La apoteosis de Isabel la Católica marchando a la realización de nuestra unidad nacional», para la cual, según los informes del director, realiza estudios y modelados del natural, que incluso le llevaron a destruir parte de la obra ya realizada para mejorarla. En el tono con el que Casado del Alisal escribe sobre la obra se percibe un claro entusiasmo por el proyecto de Oms, que llega a describir en estos términos:

«Modelado con el empeño del artista que realiza el sueño dorado de su vida, será el monumento público más grandioso de nuestra Patria, tanto por su belleza artística como

⁵⁷ La sección de Escultura ha examinado con atención y detenimiento las instancias de Don Ricardo Bellver y Don Manuel Oms aspirantes a la pensión de mérito de dicha Sección, que debe proveerse en la Academia Española de Bellas Artes en Roma; y en cuanto al primero de dichos aspirantes se encuentra bien a pesar suyo en el caso de no poder proponerle para ello, porque, cuando lo solicitó, no había obtenido todavía el premio de 1ª clase que después le ha adjudicado el Jurado de la Exposición nacional de Bellas Artes; de modo que no tenía las condiciones reglamentarias para aspirar a la pensión. Respecto del 2º aspirante que había obtenido medalla de 2ª clase en la Exposición de 1876, y ejecutado además otras obras importantes en Barcelona y otros puntos que le han dado ventajosa representación, la Sección ha creído desde luego que está dentro de las condiciones reglamentarias y puede aspirar a la pensión. En consecuencia ha acordado proponer en único lugar para la pensión de Escultura a Don Manuel Oms. La Academia sin embargo acordará lo que halle más conveniente». A.E.R. Correspondencia Oficial, 1873-1889.

⁵⁸ «La figura de Moisés, caracterizado con sobriedad, ocupa el centro de la composición. Apoyada una mano en el pozo, origen de la contienda, amenaza con gesto imperioso a los pastores que huyen con su rebaño, formando un grupo robusto y de acentuada expresión, que es perfecto contraste del otro grupo formado por las jóvenes madianitas, y en el cual la gracia del movimiento, la suavidad de las formas y el gusto artístico con que están agrupadas las figuras, revela en el autor un sentimiento delicado de lo bello, y el conjunto de la obra despierta en el espíritu el recuerdo elegante de los artistas florentinos del Renacimiento. El jurado académico, en el que participaron Sabino de Medina, Francisco Bellver, Francisco Tubino, Jerónimo Suñol y Elías Martín, señaló, sin embargo, que se había limitado a cumplir con las obligaciones reglamentarias Recogido por Bru Romo, 1971, p. 145 y 218.

por representar con concepto claro uno de los momentos más brillantes de nuestro siglo de oro. / Isabel la Católica, jinete en un hermoso caballo, enarbolando en su mano el pendón, marcha a la realización de nuestra unidad nacional, guiada por las Armas y por la Política que personifican Mendoza y el Gran Capitán. / Mide cuatro metros de altura y se apoya en un basamento de otros cuatro, de columnitas de blasones e inscripciones realizadas en mármoles de diferentes colores.⁵⁹

A lo largo del año 1881, que era el último de su pensión, durante el cual debía hacer entrega de su trabajo de más envergadura, se le concedió, el 10 de junio, un mes de prórroga, para que pudiera acabarlo, y unos días más tarde, el 23, se le pagaron los gastos extraordinarios previstos «considerando que la obra que ejecuta el Sr. Oms corresponde al tercer año de su pensión»⁶⁰.

El 23 de agosto de 1881 se hace pública la finalización de su periodo de pensionado. No obstante, desde la Legación de España en Italia se insta el 6 de septiembre de 1881 «que informe el Señor Director de la Academia cuanto considere conveniente respecto al coste a que podría ascender el fundir en bronce la estatua de Isabel la Católica que esta terminando en yeso el pensionado Señor Oms, para proponer su adquisición al Ayuntamiento de esta Capital como se verificó con el trabajo del Señor Figueras»⁶¹.

Cabe entender, por lo tanto, que la pieza, en su versión en yeso, ya había sido concluida en aquella fecha, porque la propuesta para que, una vez fundida, fuera adquirida por el Ayuntamiento de Madrid fue aceptada por esta corporación en sesión del 14 de noviembre de 1881⁶². No obstante, desde el Ministerio de Estado todavía se preguntaba el 9 de enero de 1882 al director de la Academia, si la obra estaba preparada para ser fundida⁶³.

Al parecer, desde la Academia se pidió que el asunto se resolviera con urgencia, pero la tarea debió de retrasarse a causa de las dificultades económicas expresadas por el Ayuntamiento de Madrid en un escrito que se hizo llegar al director: «no existiendo en el presupuesto vigente crédito para sufragar los gastos de su realización se

⁵⁹ Recogido por Bru Romo, 1971, pp. 145 y 146.

⁶⁰ A.E.R. Correspondencia Oficial, 1873-1889.

⁶¹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1881.

⁶² Salvador, 1990, p. 44 (con bibliografía anterior).

⁶³ Desde la legación de España en Italia se hace llegar al director de la Academia el siguiente escrito: «El Señor Ministro de Estado con Real orden de fecha del 19 del mes [próximo] [pasado] me dice, que habiéndose ofrecido al Ayuntamiento de Madis el grupo ejecutado por el pensionado de mérito de esta Academia de Bellas Artes Don Manuel Oms, en iguales términos y con el mismo objeto que se hizo con la estatua de Calderón de la Barca que ejecutó el pensionado Sr. Figueras y aceptando el ofrecimiento por dicha corporación municipal, el Rey (q.d.G.) ha tenido a bien disponer informe V. si la obra del Sr.Oms se halla en estado de retirarla para fundirla, en que punto será más conveniente hacerla y si el autor se presta a dirigir la operación preguntádole también el estipendio que exigirá». Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

consignaría en el próximo de 1882-83 la cantidad necesaria para ello... [por lo que] no se ocultará que por ahora no es posible formalizar este asunto, pues no se puede contar desde luego con una partida que ha de figurar en un presupuesto que aun no está aprobado.⁶⁴

La fundición se realizó finalmente en el año 1883, como en el caso de los relieves del monumento a *Calderón de la Barca* de Figueras, en la casa de Alessandro Nelli en Roma, que estaba en el Trastevere, al pie de la Academia, con el fin evitar riesgos innecesarios, según opinión del director, que prevaleció frente a la opción parisina de la Casa Thiebaut-Fils de París que se había utilizado en el caso de *El ángel caído*. La fundición no había terminado en junio de ese año, cuando se inauguró la exposición de los trabajos de los pensionados en el edificio del Gianicolo, por que allí pudo verse el boceto de Oms, que llamó la atención de la crítica italiana, a propósito del cual alude a esta circunstancia:

«La otra obra es el boceto de un grupo colosal, que se está fundiendo en bronce en el establecimiento romano Nelli y destinado a adornar una de las plazas de Madrid. El grupo representa a Isabel la Católica a caballo que tiene a un lado a su esposo, el rey Fernando, al otro a su famoso ministro, el cardenal Ximenez. El monumento se alzará digno de la ilustre señora, a quien España debe su unidad y la liberación del yugo mahometano, y que participó con el inmortal Colón en la gloria del Descubrimiento del nuevo mundo. Con esta obra insigne el señor M. Oms cierra espléndidamente su curso de perfeccionamiento en la Academia de Roma. El también ha expuesto una estatuita de bronce que representa un pilluelo andrajoso y descalzo, que llora por una pajarito muerto en la jaula; gracioso trabajito, que fue adquirido por el representante de España en la corte italiana, señor Cipriano del Mazo.⁶⁵

El conocido finalmente como *Monumento a Isabel la Católica* (Madrid, Paseo de la Castellana) volvió a ser reproducido algunos años después en la prensa italiana⁶⁶.

En esta segunda promoción se convocaron dos plazas para cubrir las vacantes de número por la sección de escultura, una de las cuales quedó desierta, por lo que el se produjo un desfase en la llegada de los escultores. El primero en hacerlo fue el único ganador de la primera de las oposiciones, Medardo Sanmartí y Aguiló (Barcelona, 1856-1892), que tomó posesión el 24 de septiembre de 1878⁶⁷.

⁶⁴ El escrito está fechado en Roma el 7 de marzo de 1882. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

⁶⁵ Alberto X: *L'Esposizione dell' Accademia Spagnuola di Belle Arti in Roma*, Tipografia Editrice Romana, 1883, p. 11.

⁶⁶ *L'Illustrazione italiana*, 7 de agosto de 1892.

⁶⁷ Se convocaban dos plazas, una de las cuales quedó desierta. El jurado estaba compuesto por Sabino Medina, Esteban Lozano, Francisco Bellver, Leopoldo A. Cueto, Francisco Tubino, Elías Martín, Nicolás Fernández de la Oliva, Ignacio Suárez Llanos y José Martínez Espinosa. Los aspirantes fueron, además de Sanmartí, Juan Vancells, que se retiró, Luis Gilabert, Carlos Palao, Juan Vidal y José Gamot. Francisco López Fernández fue rechazado por pasar de la edad reglamentaria. Los ejercicios realizados obligaron a los concursantes a tratar temas bíblicos, como «Ismael en el desierto después de echados de la casa de Abraham», y de historia clásica, como «El soldado de Maratón». Recogido por Bru Romo, 1971, p. 62.



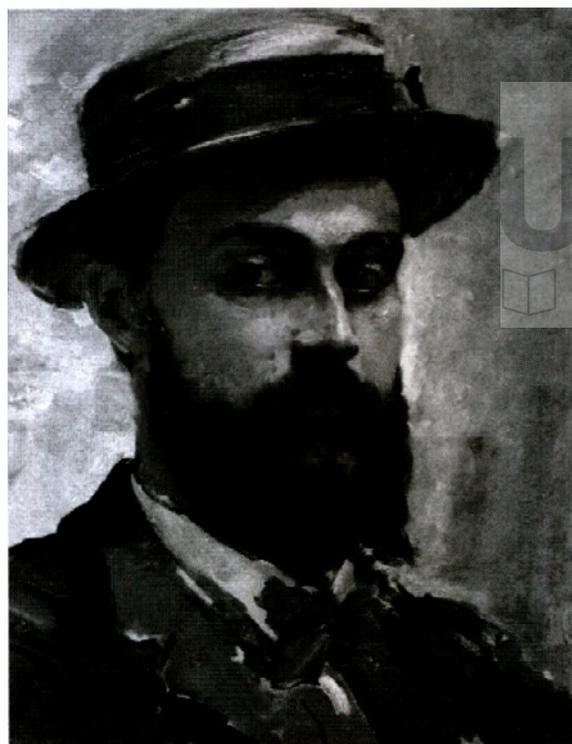
Manuel Oms: *Monumento a Isabel la Católica*, Madrid, Paseo de la Castellana

Como ejercicio de primer año realizó una escultura titulada *El hondero balear*, que revela sus tempranas preocupaciones por caracterizar los tipos humanos de la España prerromana⁶⁸, cuya precisa y entusiasta descripción del director en el parte reglamentario denota su satisfacción⁶⁹.

En el segundo año realizó el bajorrelieve con el tema de *El sacrificio de Isaac* (Madrid, Iglesia de San Francisco el Grande), después de entregado el cual viajó a París, donde visitó el Salón de 1880, lo que sin duda le puso en contacto con la nueva plasticidad francesa paradójicamente de origen florentino y renacentista que, como estilo, parece hacerse notar en su trabajo de último año.

⁶⁸ Al respecto véanse los trabajos de Olmos Romera, R. (éd.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica.*, Madrid, colección LYNX, 1996, sobre todo el estudio de Quesada Sanz, F., «La imagen de la Antigüedad hispana en la plástica española del siglo XIX», pp. 211-237 (con bibliografía).

⁶⁹ «Un joven hondero que, satisfecho de su triunfo levanta en son de victoria, con una mano, el pájaro que ha sabido derribar con la honda, que aún aferra con la otra mano. La figura del muchacho está medio envuelta por una piel de cabra y tiene, en conjunto, cualidades de modelado y detalles y trozos estudiados con tal firmeza, que revelan en este artista marcada voluntad y acentuado espíritu de observación». Recogido por Bru Romo, 1971, p. 146.



Retrato de Medardo Sanmartí, Roma, Academia de España

El jurado juzgó los trabajos de Sanmartí correspondientes al primero y segundo año el 31 de mayo de 1881, señalando «que el Sr. Samartí en la obra de primer año ha cumplido meramente con las obligaciones reglamentarias, pero en la segundo año merece calificación honrosa y por tanto digno de la recompensa»⁷⁰.

El trabajo más ambicioso fue, como de costumbre, el correspondiente al tercer año, un grupo con dos figuras titulado *Indortes e Istolacio*, sobre el que el jurado de académicos de San Fernando tuvo

«el honor de informar lo que sigue: El grupo del Sr. Sanmartí representa «Los caudillos Istolizio (*sic*) e Indortes dando el primer grito de independencia contra la dominación cartaginesa» si bien esta obra se resiente de poca nobleza de tipos de los personajes y tiene descuidos de ejecución, no puede negársele que está bien concebido el asunto, bien compuesto el grupo y revela su autor conocimiento del antiguo por esto no duda el Jurado en darle la calificación honorífica»⁷¹.

⁷⁰ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889. El jurado lo formaban, como presidente Sabino de Medina y como secretario Elías Martín, actuando como vocales Francisco Bellver y Jerónimo Suñol. Véase también: Bru Romo, 1971, p. 146; García Barriuso, 1975, p. 522.

⁷¹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889. En esa misma cita se juzgaron varias memoria, pero los académicos, amparados en que nada decía el reglamento, se abstuvieron de juzgarlas, lo que revela el escaso interés que mostraban por todo pensamiento que no fuera plástico. Véase, también: Bru Romo, 1971, p. 218.

Dicha pieza en yeso fue exhibida con el título de *Primer grito de independencia dado en España por los caudillos Istalacio e Indortes contra la dominación cartaginesa* en la Exposición Nacional de 1884, junto a una figura en barro cocido que se titulaba *Indolencia*, que sin duda hay que poner también en relación con su aprendizaje romano⁷². El escultor mereció una segunda medalla y que el trabajo fuera adquirido por el Estado⁷³.



Medardo Sanmartí, *Indortes e Istalacio*, Lérida

Como consecuencia de haberse dejado vacante una de las plazas de pensionado de número por la sección de escultura en la primera convocatoria, el ganador de la nueva oposición, que tuvo que celebrarse meses después, se incorporó a la Academia casi nueve meses más tarde que Sanmartí. Se trataba de Torcuato Tasso y Nadal (Barcelona, 1852-1935), que tomó posesión el 1 de junio de 1879 como pensionado

⁷² Serrano Fatigati, E., «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días, IX: Los escultores del siglo XIX (1825-1875)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, p. 141.

⁷³ El original fue destruido al realizarse la fundición en bronce que sería dispuesta como monumento público en Lérida en 1946, ocasión en la que cambió su título por el de *Indibil y Mandonio*. Véase, con bibliografía anterior: Reyero, 2002, pp. 315-316.

de número, y no de mérito como se recoge sistemáticamente desde Bru Romo, lo que no coincide ni con el tipo de oposición celebrada, ni con la juventud y escasa experiencia que tenían entonces los concursantes, ni con las señaladas vicisitudes que llevaron a esta anomalía cronológica⁷⁴.

Su trabajo de primer año tuvo como asunto *Aquiles herido*, que debía haber sido de tamaño natural, pero resultó algo menor. La pieza fue juzgada el 31 de mayo de 1881, junto a los envíos de sus compañeros Oms y Sanmartí, y los académicos señalaron que se había limitado a cumplir las obligaciones reglamentarias, lo mismo que las de éstos⁷⁵. Algunas dificultades, unidas a problemas de salud, debieron de surgir respecto al comportamiento del escultor durante ese año porque, desde la Legación de España en Italia, el 6 de septiembre de 1881 se advierte al director de la Academia «que se haga presente al pensionado Sr. Torcuato Tasso que si da lugar a nuevas quejas, perderá definitivamente su pensión según se previene en el Reglamento»⁷⁶.

Como relieve correspondiente al segundo año, Tasso propuso interpretar un asunto extraído de *La Divina Comedia*, pero finalmente fue de *La Odisea*, el titulado *Demodoco cantando la destrucción de Troya delante de Ulises*, cuyo resultado fue valorado negativamente por el director: «mal hecho y con desgana y con el único objeto de llenar materialmente las obligaciones de segundo año»⁷⁷.

Como trabajo de tercer año pensó llevar a cabo, en un primer momento, una estatua ecuestre de *Jaime I el Conquistador*, pero finalmente fue sustituido por una estatua de *Velázquez*. Para realizarla, Tasso solicitó que se le concediera «la subvención extraordinaria que autoriza el Reglamento para auxiliarles en sus trabajos de envío, en atención al considerable gasto que le ocasiona la obra de armadura y vaciado». Se le concede una subvención de 400 liras «en vista del favorable informe del director de la Academia», al tiempo que se pide a la dirección que «se informe detalladamente acerca del mérito verdadero de esta obra, a fin de examinar en su vista se convendrá ofrecerla al Ayuntamiento de Madrid para su fundición y colocación en alguna plaza de la Capital»⁷⁸.

⁷⁴ Se sabe la composición del jurado, del que formaban parte Sabino de Medina, Ignacio Suárez Llanos, Isidoro Lozano, Joaquín Espalter, Juan Samsó, Andrés Rodríguez, Jerónimo Suñol, Ricardo Bellver y Elías Martín. Este y Suárez Llanos dimitieron por divergencias con el resto del jurado. Los aspirantes fueron: Pablo Gilbert, Angel Díaz, Mariano Lantada, Torcuato Tasso, Guillermo Navarrete, Rafael Atché Jané, Carlos Palao, Justo Gandarias y Joaquín Rodríguez. El asunto del primer ejercicio fue «Las tres Marias van al sepulcro del Señor y encuentran un ángel». En el siguiente ejercicio cayó en suerte la representación de «Narciso se ve en una fuente y se enamora de sí mismo». Recogido por Bru Romo, 1971, p. 63.

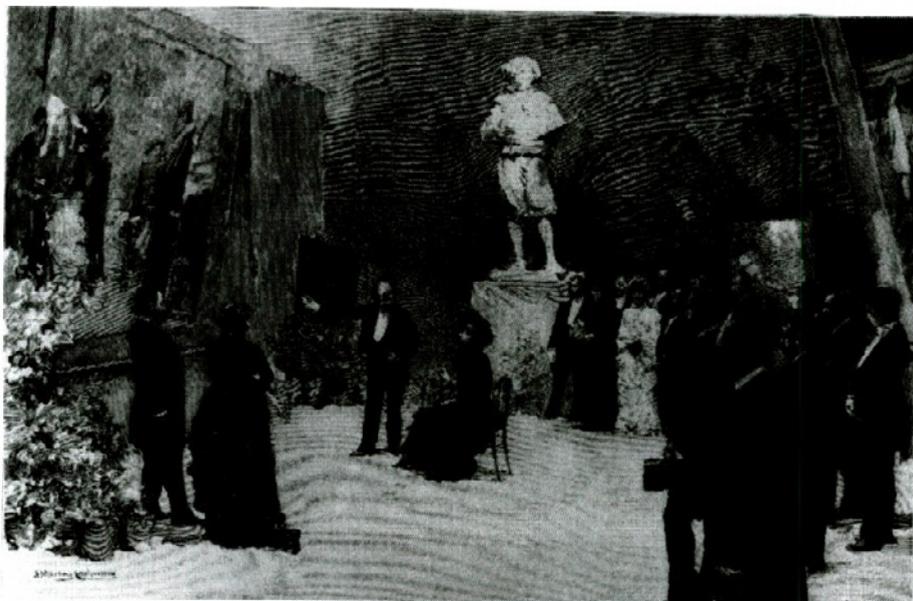
⁷⁵ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889; El jurado estaba formado por Sabino de Medina, Francisco Bellver, Francisco Tubino, Jerónimo Suñol y Elías Martín. Según Bru Romo su *Aquiles* sólo recibió una calificación de segundo orden. Véase: Bru Romo, 1971, 219

⁷⁶ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1881

⁷⁷ Recogido por Bru Romo, 1971, p. 147. Acaso sea uno de los que se conservan en el acceso y subida al coro de la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid, pero a causa del mal estado de la escalera me ha sido impedido al acceso para su comprobación. Véase: García Barriuso, 1975, pp. 522-523.

⁷⁸ El oficio de la embajada está fechado en Roma 20 de abril de 1883. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889. Copia del oficio en A.O.P. Legajo D-IV-2586.

Una vez concluida, fue enviada, según Bru Romo, a la exposición de Munich de 1883, pero al ser ofrecida al Ayuntamiento de Madrid para que financiase su fundición, con objeto de que fuera colocada frente a la fachada norte del Museo del Prado, se rechazó por carencia de fondos⁷⁹. Los académicos de San Fernando no pudieron juzgarla en su momento, como tampoco el envío de segundo año, ya que en 1884 ignoraban su paradero⁸⁰: según parece, ambos trabajos permanecieron en la Academia, tras haber finalizado el periodo de pensionado, porque, a causa de la mala salud de Tasso, éste no había podido concluirlos y el director los había retenido⁸¹.



Visita de la Reina Margarita de Italia a la Academia de España en 1883, en segundo término, la estatua de Velázquez de Tasso

⁷⁹ Bru Romo, 1971, pp. 147 y 219.

⁸⁰ Los académicos Sabino de Medina, como presidente, Juan Samsó, Jerónimo Suñol, Juan José Martínez de Espinosa, Luis de Madrazo, Francisco Bellver, como vocales, y Elias Martín, como secretario, reunidos en Madrid el 24 de junio de 1884 señalaron que «consultada la nota de envíos remitida por el Ministerio de Estado se notó la falta de la estatua «Velázquez» del pensionado Sr. Tasso, resultando que dicho trabajo no sólo no se había recibido con los demás envíos, sino que hasta se ignora su paradero». A.E.R. Correspondencia oficial, 1873-1889.

⁸¹ Al final de la carta, a la que se hace referencia más tarde, donde Palmaroli reclama años después al escultor la devolución de la estatua de Velázquez que se había quedado en la Academia, tras haberse-la prestado, el director se refiere también a «otro asunto... que por muchas causas y principalmente por el mal estado de su salud al entregarme los últimos envíos... me rogó V, no los remitiese al gobierno, siendo su ánimo venir aquí en breve plazo a terminar los dos primeros y remitiese otra memoria desde esa. Varias veces le he recordado la necesidad de cumplir sus promesas, pero nunca estas se han realizado; ahora bien, el bajo-relieve y principalmente la estatua ocupa mucho sitio en este local, pues V. conoce perfectamente en donde faltan en lugar de sobrar ambientes para conservar obras voluminosas de escultura y lo mas grave todavía es que [ilegible] en no remitirlos a su debido tiempo al gobierno... por serme doloroso que un artista de las condiciones de V. presente envíos muy inferiores a su capacidad». A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

De todos modos, la estatua de *Velázquez* había figurado, con el resto de los trabajos de sus compañeros de pensión, en la exposición de sus obras celebrada en junio de 1883 en el edificio del *Gianicolo*. Precisamente allí la obra de Tasso fue especialmente admirada:

«Las obras de escultura expuestas por los pensionados españoles son bien pocas; pero dos de ellas por su gran importancia merecen una especial mención. / Una [la otra es la de Oms] es el yeso de la estatua colosal de *Diego Velázquez* que se lleva a cabo para el monumento que deberá levantarse en su honor en una plaza de Madrid, cuya ejecución ha sido confiada a un pensionado de cuatro años, que tiene la rara suerte de responder a un nombre inmortal; el señor Torquato Tasso. El gran pintor naturalista, sólidamente plantado sobre sus dos piernas, sostiene con una mano la paleta y con la otra el pincel, y está rigurosamente retratado con su tipo característico, con su traje escrupulosamente —quizá demasiado exacto. / La estatua no parece bien modelada, y es una lástima que la pequeñez de espacio en la sala no haya permitido exponer al público todo el conjunto del grandioso monumento.⁸²»



Eugenio Oliva, *Retrato de Torcuato Tasso*, Roma, Academia de España

⁸² Alberto X: *L'Esposizione dell' Accademia Spagnuola di Belle Arti in Roma*, Tipografia Editrice Romana, 1883, p. 11.

Según Ossorio también realizó en Roma «una figura a la que tituló *Chagrins*» [Tristes], aunque al margen de su periodo de pensión, porque permaneció en Italia una vez concluido el mismo en 1883⁸³. De todos modos, alguna otra noticia más guarda el archivo de la Academia sobre este escultor. En relación con la estatua de *Velázquez* que había quedado depositada en la Academia, Tasso se dirige al director, Vicente Palmaroli, en fecha indeterminada, con el siguiente ruego:

«Adjunto le remito una carta de Jacobo Prendergast en la que me recomienda a V. para que me preste la estatua de dos metros y medio que ofrecí a la academia, pues deseo ejecutarla pronto en gran tamaño para la Exposición y agradeceré el permiso para que sea embalada y poder tenerla cuanto antes en mi poder. V. sabe que es en calidad de préstamo... Seguramente se encargará del embalaje mi amigo Juan Jimenez y Martin⁸⁴.

Todo indica que ese escrito se realizó hacia finales de 1886, probablemente con la intención de exponer la estatua de *Velázquez* en la Nacional de Madrid 1887 (o, al menos, eso es lo que Palmaroli creía), ya que una nueva carta de Palmaroli dirigida a Tasso lamentablemente un borrador y también sin fecha, pero entre las del año 1888 hace referencia al préstamo, que no fue devuelto:

«hace año y medio, poco más o menos, V. pidió, y por recomendación del Exmo Sr. D. Jacobo Prendergast... del Ministerio de Estado, del cual sabe V. depende esta Academia, se le prestara a V. la estatua de Velazquez de dos metros y medio que V. modeló para que le sirviera de estudio para ejecutarla mayor que el modelo como envío de su último año de pensión. V. recordará que era su intención haberla modelado en barro para deshacerla en cuanto le hubiera servido de modelo para la ejecución de la otra, pero por ser a mí entender un bonito trabajo, y además ser la estatua del principe de nuestros pintores, le propuse a V. que en lugar de destruirla, se formaría por cuenta de esta Academia y la colocaria en ella en recuerdo del gran artista, siendo así propiedad de la Academia y por consiguiente del Gobierno. Vd. pidió prestada esta obra con ánimo de hacer en gran tamaño otra para la Exposición Nacional que tuvo lugar en Madrid el año próximo pasado; aunque ni en periódicos ni catálogos he visto figurara en dicha exposición su obra, no la he reclamado antes para dejarle tiempo para, si acaso habiendola empezado, no la hubiera terminado y pudiera hacerlo más descansadamente. Ha transcurrido tanto tiempo, y ahora por la causa que le manifiesto al empezar esta carta (inventarios de la misma) me veo precisado a ello, y llenar además el pedestal que ocupaba para completar la decoración de este local. Así espero que a la mayor brevedad haga el favor de remitirla como V. en su carta se obliga y como el Sr. Prendergast me dice en la misma, siendo los gastos de cuenta de V.⁸⁵.

⁸³ Ossorio, 1883-84, p. 657.

⁸⁴ La carta de Prendergast, con membrete del «Ministerio de Estado.Particular» tiene fecha de 13 de julio de ese indeterminado año, y dice: «[Tasso] me habla de su deseo de presentar su trabajo de Velázquez en la próxima Exposición, para cuyo objeto necesita tener a la vista la estatua pequeña que regaló a la Academia; y verdaderamente no veo inconveniente en que se la pueda llevar con obligación de devolverla, siendo los gastos de su cuenta. / Como falta poco tiempo convendría arreglar este asunto pronto, si no ve V. otros inconvenientes en la entrega provisional». A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli. Juan Jiménez Martín es un pintor natural de Adanero (Ávila), que figuró en exposiciones nacionales de los años setenta con temas literarios y costumbristas. Véase: Ossorio, 1883-84, p. 345.

⁸⁵ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

En realidad, Tasso expuso su estatua de *Velázquez* en la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, según el propio Palmaroli tuvo confirmación a través de una carta de Vancell fechada el 15 de diciembre de 1888⁸⁶.

La otra noticia sirve para ratificar su posterior instalación en América, concretamente en Mitre, desde donde el 20 de marzo de 1926 dirige una carta de felicitación al nuevo director, Miguel Blay, con motivo de su nombramiento: «gozareis de esta vida tranquila que yo goce cuatro años y medio»⁸⁷. Las adversidades sufridas parecen haberse olvidado.

Ediciones

5. Moltó, primer escultor en el *Gianicolo*

Aunque tanto Oms como Sanmartí y Tasso ya terminaron sus periodos como pensionados en el edificio del *Gianicolo*, el primero que aprovechó las ventajas del edificio recién estrenado desde el comienzo fue Antonio Moltó Such (Altea, 1840-Granada, 1901), cuyos datos biográficos y artísticos, a diferencia de otros escultores, han sido pormenorizadamente investigados⁸⁸.

Como en el caso de algún otro artista, parece que Moltó ya había pasado, aunque fuera brevemente, por Roma y París en los años setenta, antes de solicitar una plaza como pensionado de mérito en la Academia a finales de 1881⁸⁹. Tomó posesión de la misma el 6 de enero de 1882.

En su primer informe, el director Francisco Pradilla dice que Moltó «busca en diferentes bocetos un asunto bíblico para ejecutar su envío de primer año, sin haberse decidido todavía», y en octubre ya es Palmaroli el que indica que «tiene muy adelantado su bajorrelieve, cuyo asunto bíblico es el triunfo del rey David, envío de primer año», que consta como entregado el 1 de febrero de 1883. La obra, que se conserva en el acceso de subida al coro de la iglesia de San Francisco el Grande, recibió calificación honorífica por unanimidad por parte del jurado académico⁹⁰.

La obra figuró, antes de ser enviada como otras a la exposición de Munich en julio de 1883, entre las expuestas en la Academia en junio de ese año, ocasión en la que el Conde de Coello se hacía eco de la misma:

«el Sr. Moltó, pensionado de mérito, presenta un bajorrelieve simbolizando 'El triunfo de David'. Marcha éste delante del carro de guerra de Saúl, llevando la cabeza y cimita-

⁸⁶ Véase *infra*.

⁸⁷ En el membrete puede leerse: «Torcuato Tasso / ESCULTOR / CALLE MIRIÑA / 788 7 U.T. 6935, MITRE». A.E.R. Carpeta pensionados 01.16: Torcuato Tasso

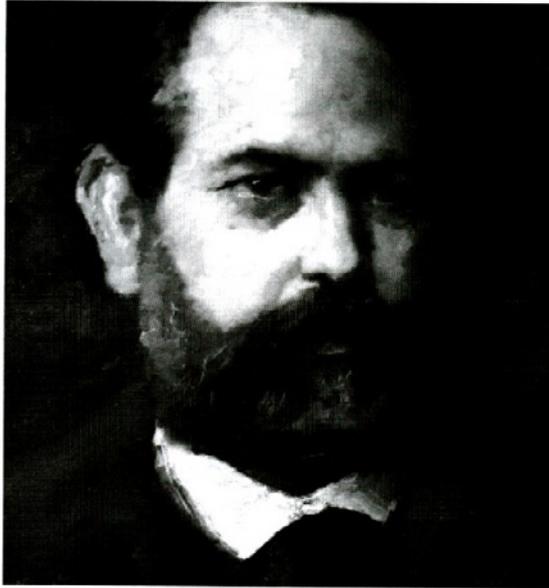
⁸⁸ Gracias al documentado estudio de Llorens Barber, R., *Vida y obra de un escultor alteaño: Antonio Moltó y Such (Altea, 1841-Granada, 1901)*, Alicante, 1992, por lo que en este epigrafe se resumen aquellos aspectos vinculados con su aprendizaje romano.

⁸⁹ Véase, con numerosas conjeturas sobre estos viajes, Llorens Barber, 1992, pp. 199 y ss.

⁹⁰ El jurado estaba formado por Sabino de Media, como presidente, Juan Samsó, Jerónimo Suñol, Juan José Martínez de Espinosa, Luis de Madrazo Francisco Bellver, como vocales, y Elías Martín, como secretario. A.E.R. Correspondencia Oficial, 1873-1889. Véase: Bru Romo, 1971, 219; Llorens Barber, 1992, p.328, 330-331, 340-342; Gacia Barriuso, 1975, p. 458 y 522.

rra de Goliath, mientras las mujeres de la Biblia lo aclaman y el pueblo de Israel le presenta palmas y ramos de olivo. La composición, muy bien ideada y cincelada, garnaría mucho encerrándose en un cuadro más extenso.⁹¹.

Poco después de entregado ese primer envío, el 21 de febrero de 1883, Moltó hace saber al director de la Academia «que habiendo terminado su primer año de pensión en esta Academia y cumplido su compromiso con el mismo necesita pasar a París a causa de los adelantos del arte, así como por motivos de salud»⁹². Desde la Legación de España en Italia se ratifica el 26 de febrero de 1883 que se le paguen las mensualidades por la estancia en París⁹³. El 8 de julio Palmaroli ya informa de que Moltó, que se encuentra en París, «trabaja en el modelo de su obra de segundo año que será un grupo de Cervantes con un genio»⁹⁴.



Retrato de Antonio Moltó, Roma, Academia de España

Desde el otoño de 1883 se encuentra de nuevo en Roma, donde pasa ese invierno trabajando en el grupo, que se apresura a concluir para que pueda figurar en la Exposición Nacional de 1884. Este segundo envío, finalmente titulado *El genio inspirando a Cervantes el Quijote*, fue juzgado el 24 de junio de 1884, junto al de pri-

⁹¹ Coello, C. de, «Exposición en la Academia Española en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1883, p. 11. Recogido por Llorens Barber, 1992, 345-346.

⁹² A.E.R. Carpeta pensionados 01.07: Moltó

⁹³ A.E.R. Correspondencia oficial, 1873-1889. En el Archivo de la Obra Pía consta que le fue pagada la pensión en esa París en un oficio que parece fechado en Roma el 26 de febrero de 1889, pero para esta fecha Moltó ya estaba completamente desvinculado de la institución, por lo que ha de referirse al a la estancia que tuvo lugar durante el año 1883. A.O.P. Legajo D-IV-2586.

⁹⁴ Recogido por Llorens Barber, 1992, 333.

mer año, en el mismo lugar donde se celebraba la mencionada exposición nacional, en la cual ambos trabajos estaban expuestos. Tras haber juzgado el primero, el jurado «examinó con el detenimiento conveniente el otro envío de este mismo pensionado que es un grupo representando «El Genio inspirando a Cervantes» y el tribunal tiene el sentimiento de manifestar que esta obra no llega al mérito de la anterior»⁹⁵.



Antonio Moltó, *San Simón*, Madrid, San Francisco el Grande

Un poco antes, el 31 de mayo de 1884, Moltó había solicitado pasar el último año de su pensión en Madrid, «pudiendo ocuparse como trabajo de tercer año en los modelos de los dos apóstoles para San Francisco el Grande, por renuncia del Sr. Oms»⁹⁶. Concedida la autorización el 28 de julio, el embajador Fernando Roca de Togores se lo hacía saber al director de la Academia y al administrador de la Obra Pía el 5 de agosto, a éste con copia del escrito dirigido al propio escultor:

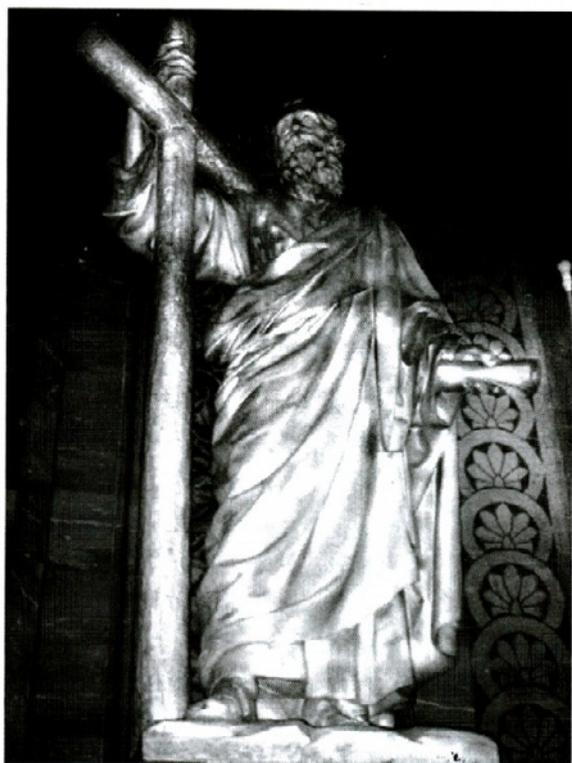
«El Rey (q.D.g.)... ha tenido a bien disponer termine el tiempo de su pensión en esta Corte, encargándose la ejecución de los dos modelos de los Apóstoles San Felipe y San Simón que ha renunciado Don Manuel Oms, en la inteligencia de que con arreglo al Reglamento de la Academia de Bellas Artes en Roma, debe v. ejecutar uno como trabajo

⁹⁵ A.E.R. Correspondencia oficial, 1873-1889.

⁹⁶ Recogido por Llorens Barber, 1992, 339.

de último año de su pensión, abonando únicamente el importe del segundo en la forma prescrita por los demás artistas⁹⁷.

Moltó comenzó a trabajar en la estatua del apóstol *San Simón* durante la segunda mitad del año 1884, cuyo modelo entregaba como tercer envío⁹⁸. El 6 de abril de 1885 entregaba también el de *San Felipe*, por el que cobró cinco mil pesetas⁹⁹.



Antonio Moltó, *San Felipe*, Madrid, San Francisco el Grande

⁹⁷ Existe copia del documento enviado a Moltó en A.O.P. D.IV-2586. Del oficio enviado al director de la Academia en A.E.R. Correspondencia oficial, 1873-1889. Véase, también, Llorens Barber, 1992, pp. 342-343, que recoge pormenorizadamente copias de estos mismos datos procedentes de otros archivos.

⁹⁸ Al administrado de la Obra Pía se le hacía saber, el 27 de febrero de 1885: «Moltó... ha terminado el modelo de la estatua de un apóstol para la iglesia de San Francisco; cuyo trabajo corresponde a sus obligaciones del 3er año, según lo dispuesto en Real Orden de 28 de Julio pasado y ha merecido la aprobación de los Directores de las secciones respectivas». A.O.P. Legajo D-IV-2586.

⁹⁹ Como el resto del apostolado, su traslado a mármol sería llevado a cabo por Rafel Algueró y Piñana. Véase: Llorens Barber, 1992, pp. 345 y ss. También: García Barriuso, 1975, pp. 454-456.

6. Los escultores Barrón y Vancell

Los escultores que formaron parte de la cuarta promoción de pensionados en la Academia de Roma fueron tres: Eduardo Barrón, Agustín Querol –que se incorporaron en 1884, junto a los pintores Ulpiano Checa y Francisco Maura– y Juan Vancell –que se integró un poco más tarde, en 1885, junto al pintor Emilio Sala y el músico Emilio Serrano–. Pero la particular trayectoria y personalidad de Querol, que, además, se reengancharía como pensionado de mérito casi inmediatamente después, obligan a tratar de forma independiente toda la larga y polémica trayectoria romana de este escultor, frente a los dos escultores mimados por la dirección, Barrón y Vancell.

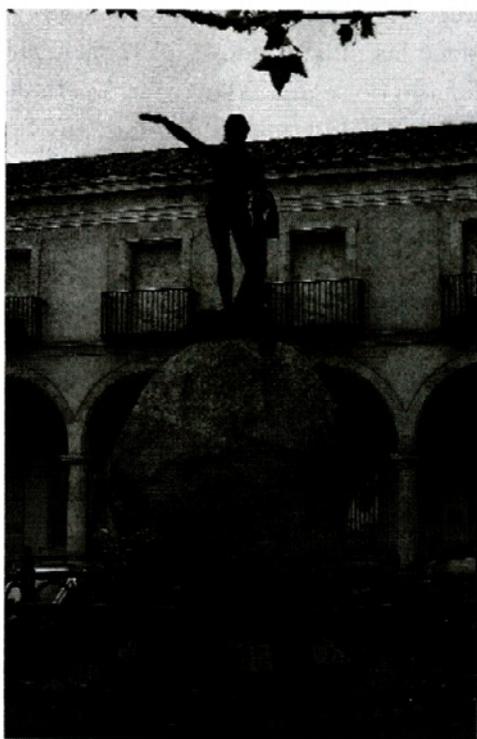


Ulpiano Checa, *Retrato de Eduardo Barrón*, Roma, Academia de España

Eduardo Barrón González (Moraleja del Vino, Zamora, 1858-Madrid, 1911) realizó su primer viaje a Roma gracias a una ayuda que recibió de la Diputación Provincial de Zamora a finales de 1881¹⁰⁰. A poco de su llegada entró en contacto con Felipe Moratilla y con los talleres de escultura situados en la via Margutta, donde fundamentalmente se realizaban trabajos de carácter ornamental. Visitó también la Academia de España, donde entonces estaba de director Francisco Pradilla, enseguida sucedido por Palmaroli, los cuales le ayudaron especialmente.

¹⁰⁰ Véase, sobre todo, Barrón Casanova, E., *Barrón, un escultor olvidado*, Madrid, 1977, p. 47 y ss.; y Urrea, J., «El escultor Eduardo Barrón», en el catálogo de la exposición *Eduardo Barrón escultor, 1858-1911*, s.p.

No obstante, sus trabajos de aquel periodo, como los de tantos pensionados provinciales, no estaban sujetos al reglamento académico, sino a las obligaciones que imponían las corporaciones que los financiaban. En ese contexto realizó una estatua que alcanzaría mucha popularidad desde que se diera a conocer en Roma en 1883: *Viriato*. Prueba de la fundamental referencia que en aquel momento representaba la Academia de España para todos los artistas españoles que vivían en Roma es el hecho que se expusiera en el *Gianicolo* en la muestra de junio de 1883, donde fue muy elogiada, tanto por los críticos españoles como italianos¹⁰¹. Tras ser premiada con medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1884, acabaría como monumento público en Zamora¹⁰². Además, se sabe que realizó en Roma los bustos de José María Espinosa, conde de Garci Grande, y de su esposa, que pasaron de viaje de novios por Roma en 1883, y se conservaban en la colección de la familia en Salamanca¹⁰³.



Eduardo Barrón, *Monumento a Viriato*, Zamora, Depósito del Museo del Prado

¹⁰¹ El Conde de Coello, como recoge Barrón Casanova, dice que el escultor «empieza como concluyen los grandes artistas. La cabeza del tipo más puro y viril a la vez; la musculatura, en lo general, llena de expresión de verdad y de fuerza». Véase: Coello, 1883, p. 345; Barrón Casanova, 1977, p. 57.

¹⁰² Véase, con bibliografía anterior, Reyero, 1999, p. 470.

¹⁰³ Barrón Casanova, 1977, p. 59.

Inmediatamente después de retornar de Roma, se presentó en Madrid a una de las plazas de pensionado de número por la escultura convocadas para la Academia de España en aquella ciudad, que consiguió, por lo que fue capaz de enlazar una estancia de prácticamente siete años seguidos en Italia¹⁰⁴. Barrón tomó posesión de su plaza el 1 de mayo de 1884.

Durante el primer año trabajó en la estatua titulada *Adán después del pecado* (Madrid, Ateneo), de la que debió de quedar muy satisfecho porque le fue autorizado «exponer su trabajo de envío del primer año en la próxima Exposición Nacional de Bellas Artes [1887]; advirtiéndole que deberá comisionar persona de esta Corte a fin de que por cuenta del mismo se haga cargo de la estatua a su llegada a la estación para conducirla desde allí al Palacio de la Exposición, y terminada esta entregarla a este Ministerio»¹⁰⁵. Un jurado, presidido por Francisco Bellver, donde actuaron como vocales el marqués de Valmar, Jerónimo Suñol y Ricardo Bellver, y como secretario Elías Martín, dictaminó el 18 de febrero de 1887 que «la Estatua que lleva por título 'Adán'... satisface las obligaciones reglamentarias»¹⁰⁶.

Como envío reglamentario de segundo llevó a cabo el relieve titulado *Santa Eulalia de Mérida ante Daciano* (Madrid, iglesia de San Francisco el Grande), obra que aparece reproducida en fotografías antiguas, alguna de las cuales nos permiten identificar tanto esta pieza como el *Adán* en la sala de exposiciones de la Academia, donde se dieron a conocer públicamente por primera vez ambos trabajos, con ocasión de la muestra correspondiente al año 1886¹⁰⁷.

También fue comentada entonces en la prensa de Barcelona, donde se elogia la expresión de la protagonista: «el artista, libre de sugerencias y sintiendo verdadero entusiasmo por aquella atrevida joven, ha puesto su alma en ella y resulta en actitud

¹⁰⁴ Como ya había sucedido con anterioridad, hubo una primera convocatoria en la que las plazas quedaron desiertas. De ese tribunal habían formado parte Sabino de Medina, Elías Martín, Jerónimo Suñol, Francisco Bellver, Francisco María Tubino, Manuel Oliver Hurtado, Pablo Gonzalvo, Luis de Madrazo y Esteban Lozano. En esa ocasión fallida, los solicitantes habían sido: Antonio Alsina, Mariano Lantada, Cipriano Folgueras, Mariano Ramírez, Manuel Menéndez, Vicente Onis boix, Manuel Ángel Álvarez. En octubre de 1883 se celebró de nuevo la oposición con el mismo tribunal, salvo Juan Samsó, Martínez de Espinosa y el marqués de Valmar, que sustituyeron a Tubino, Gonzalvo y Lozano. En esta ocasión los opositores fueron: Vicente Oms, Eduardo Barrón, Manuel Menéndez, Sebastián Mir, que se retiró, Aurelio Rodríguez, Agustín Querol y Miguel Ángel Trilles. En el primer ejercicio estuvieron obligados a representar *Apolo y Marsias*; y en el tercero *San Juan predicando en el desierto*. Barrón obtuvo el primer puesto (Bru Romo, 1971, pp. 68-69).

¹⁰⁵ El oficio firmado por Alejandro Groizard está fechado en Roma el 4 de mayo de 1887. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889. La obra es propiedad de la Academia de San Fernando (Véase: Azcue Brea, 1996, p. 443-445).

¹⁰⁶ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889

¹⁰⁷ Reproducidas por Barrón Casanova, 1977, láminas 23, 25 y 32. En la lámina 23 se reconoce perfectamente el cuadro de Ulpiano Checa *Numa y la ninfa Egeria* (Madrid, Museo del Prado), que se sabe figuró en esa muestra. También lo recoge Bru Romo, 1971, p. 159 que señala el gran éxito que entonces obtuvieron. Ambas fueron juzgadas juntas el 20 de febrero de 1887 y calificadas con mención honorífica.

calmada, mas la expresión de aquel rostro es bastante para hacerla comprender valerosa y entusiasta en una causa que la arroba». Pero se censura el hecho de Daciano vaya medio desnudo y «que no eran necesarias tantas figuras allí aglomeradas»¹⁰⁸. Acusa recibo de las quinientas liras que le corresponden por la mención honorífica con la que fue calificado el 19 de marzo de 1887¹⁰⁹.



Eduardo Barrón, *Santa Eulalia*

Se sabe que, como era habitual entre los pensionados durante el verano, Barrón solicitó licencia para ausentarse de Roma el 1 de agosto de 1886¹¹⁰. Se ha supuesto que fuera entonces cuando realizó un viaje por diversas ciudades de Italia, aunque, por otra parte, se sabe que estuvo en Nápoles a finales de ese año, según hace constar Palmaroli en la comunicación correspondiente al primer trimestre de 1887, atribuyendo motivos de salud:

«El pensionado de número por la Escultura D. Eduardo Barrón que como manifesté a V.E. en mi comunicación anterior salía para Nápoles por mandato del médico, con cua-

¹⁰⁸ La crónica de A. Fernández Merino apareció el 5 de julio de 1886 en *La Ilustración Artística de Barcelona*. Recogida por Barrón Casanova, 1977, p. 70.

¹⁰⁹ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

¹¹⁰ A.E.R. Carpeta pensionados 01.01. Barrón.

tro meses de licencia, regresó antes de terminar aquella encontrando alivio en su dolencia, deseoso de seguir los trabajos interrumpidos por dicha causa, pero este regreso y su buen deseo no han dado el resultado tan favorable pues la dolencia sigue molestandole. Sin embargo, se ocupa en cuanto su estado se lo permite en adelantar su envío de tercer año que consiste en el boceto de un grupo cuyo asunto es 'Caín y Abel'¹¹¹.

En efecto, Barrón pensó realizar como trabajo de tercer y cuarto año un grupo escultórico que representase a *Caín y Abel*, aunque muy pronto debió de cambiarlo por el de *Roncesvalles*, a cuya buena marcha debe referirse el director en su comunicación trimestral del 18 de octubre de 1887, pues, en la siguiente, la que corresponde al último trimestre del año, se dice expresamente: «sigue adelante un grupo de último envío titulado Roncesvalles»¹¹². En él aparecía representado Rolando, en posición de vencido, con su espada Durandarte rota, a los pies de Bernardo del Carpio que, como un gladiador clásico, oteaba el horizonte. La prensa italiana comentó elogiosamente la obra¹¹³.

La pensión de Barrón terminaba el 20 de abril de 1888, pero Palmaroli remitía al Ministerio la solicitud de prórroga de seis meses, a lo que se mostraba favorable porque había estado en Nápoles por motivos de salud. El 1 de mayo de 1888 se acusa recibo en la Academia de la concesión de dicha prórroga¹¹⁴. Como era habitual, Barrón solicitaba presentar «en la próxima Exposición Nacional de Bellas Artes [1890] el trabajo que constituye su envío de último año, como pensionado de número por la Escultura en la Academia Española en Roma», a lo cual, el Ministerio, «encontrando justa su petición y considerando que esto puede resultar en beneficio del buen nombre y prestigio de dicha Academia ha tenido a bien acceder a ella, autorizándole para presentar dicho en el referido certamen», lo que se comunicaba al director de la Academia el 13 de mayo de 1890¹¹⁵.

Tanto el boceto, correspondiente al tercer año, como la obra definitiva, del cuarto, merecerían la calificación honorífica por parte del jurado académico. Para juzgar la primera se reunieron en Madrid el 29 de junio de 1890, según consta en el acta de la sesión correspondiente¹¹⁶. La obra definitiva había sido juzgada unos días antes, el 7 de junio de 1890, ya que se encontraba expuesta en la Nacional de 1890:

¹¹¹ Borrador de la comunicación trimestral de 31 de marzo de 1887. A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli. Barrón Casanova, 1977, p. 71.

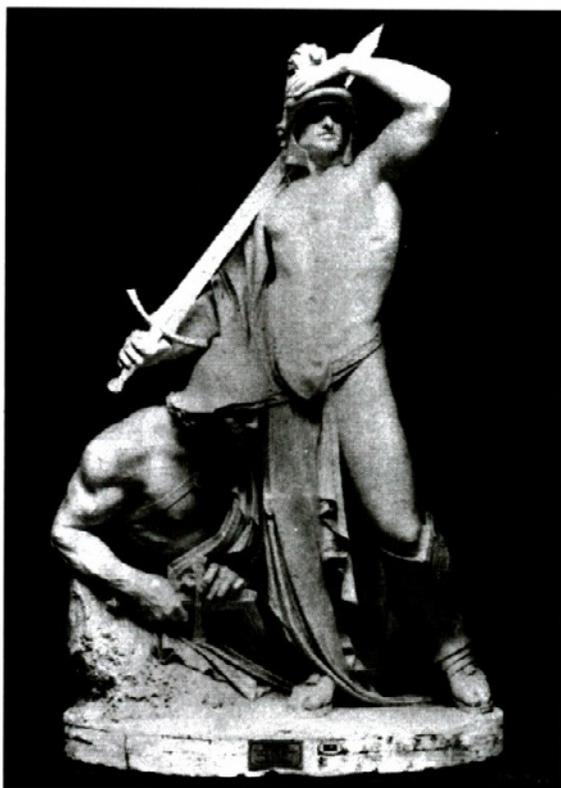
¹¹² «Los pensionados de número por la escultura D.Eduardo Barrón y D.Agustín Querol han empezado también a trabajar respectivamente en su último envío». A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

¹¹³ Recogido por Barrón Casanova, 1977, 72-73.

¹¹⁴ A.E.R. Carpeta pensionados 01.01: Barrón.

¹¹⁵ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

¹¹⁶ «Reunidos los Sres. del Jurado, cuyos nombres figurar al margen, en la Real Academia de Sn. Fernando, se abrió la sesión a las diez de la mañana... pasaron a examinar el boceto del grupo 'Roncesvalles' correspondiente al envío de tercer año del pensionado de número por la Escultura en la Academia



Eduardo Barrón, *Roncesvalles*

«...pasaron a examinar el grupo 'Roncesvalles' que figura en dicha Exposición y constituye el envío de 4º año del pensionado en Roma D. Eduardo Barrón= Después de un detenido y minucioso examen, del mencionado grupo y de la memoria reglamentaria, que se leyó, escrita por el Sr. Barrón, los individuos que suscriben, acordaron por voto unánime, que merecen estos trabajos calificación honorífica y que se consigne la satisfacción con que ha visto estos trabajos, que revelan notables adelantos en este pensionado»¹¹⁷.

Ello supuso para Barrón la concesión de la correspondiente subvención económica, de lo que se informaba puntualmente al director:

Española de Bellas Artes en Roma D. Eduardo Barrón, y después de su detenido y minucioso examen de dicho trabajo acordaron por voto unánime que el Sr. Barrón merece la calificación honorífica, con lo cual se levantó la sesión». Según se expresa al margen del acta, participaron, como jurado, D. José de Cardenas. D. Ricardo Bellver. D. Medardo Sanmartí. D. Elias Martín, actuando este último como secretario. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.

¹¹⁷ Entre los firmantes que juzgaron la obra definitiva figura también el Marqués de Valmar, que no estaba en la otra por enfermedad. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. Según recoge Bru Romo, (1971, p. 222) presentó la memoria titulada *Idea general sobre los principales autores de la escultura italiana*.

«Habiendo terminado su cometido el Jurado de Escultura que se ha nombrado para calificar los envíos de 3º y 4º año del pensionado de número por la Sección de escultura en esa Academia Española de Bellas Artes, Don Eduardo Barrón;... advirtiéndole que correspondiendo al Sr. Barrón el premio de quinientas liras por la «calificación honorífica» que ha merecido su envío de tercer año o sea el boceto del grupo «Roncesvalles»¹¹⁸.

Cuando todavía no debía de haber terminado la pensión, en la primavera de 1888, aunque se debió de alargar en esa tarea todo el año, ya trabajaba en Roma en una estatua de *San José con el niño*, sentado en un silla gótica, y dos relieves, con destino a la basílica de Nuestra Señora de Loreto en las proximidades de Ancona, en Las Marcas. Otras obras que se sabe Barrón realizó en Italia por aquellos años fueron: el busto de la niña *Virginia Groizard Coronado*, una muchacha que tenía entonces quince años, hija del embajador de España ante la Santa Sede, de la que dependía entonces la Academia, Alejandro Groizard y Gómez de la Serna, y de su esposa, Virginia Coronado, con los que le unía una gran amistad; *Una maja*, que hizo como ayuda a los damnificados de Murcia; el busto de *Vicente Palmaroli*, hijo del homónimo director de la Academia y de su esposa Sofía Reboulet; una imagen de la *Virgen María*, que fue regalado por el embajador al papa León XIII; el *Monumento funerario de la familia Borchi* en el cementerio de Campo Verano; y un grupo titulado *Il Babbo* (el padre), que se ha relacionado con la obra *Cuore* de Edmundo d'Amicis¹¹⁹.

Todos estos encargos prueban la intensa actividad escultórica de Barrón durante los años de su pensionado, cuando supuestamente sólo debía dedicarse a los trabajos de envío. El hecho de no sólo no tuviese amonestaciones de las autoridades, sino incluso el beneplácito de éstas, que favorecieron la prórroga, pone de relieve la laxitud con la que se interpretaba el reglamento, a diferencia de lo sucedido con Querol, por ejemplo, casi coetáneamente.

La personalidad artística de Juan Vancell Puigercós (Guixes, Lérida, c. 1848-doc. 1900) es mucho menos conocida que la de sus dos compañeros Barrón y Querol, a pesar de que éstos fueron pensionados de número, mientras Vancell garó una de las plazas como pensionado de mérito. Tomó posesión de la misma el 1 de septiembre de 1885, a partir de cuya fecha se puso a trabajar en el trabajo de primer año, un bajorrelieve titulado *San Juan Decapitado o Los discípulos del Bautista dando sepultura a su cadaver* (Madrid, Iglesia de San Francisco el Grande), que fue dado a cono-

¹¹⁸ Desde la Embajada ante la Santa Sede se le comunica al director de la Academia el 7 de agosto de 1890. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. Según consta en el Archivo de la Obra Pía se le pagaron quinientas liras a tenor del Art. 73 del Reglamento de la Academia el 8 de agosto de 1890 (A.O.P. Legajo M-II-995).

¹¹⁹ Barrón Casanova, 1977, p. 66, 71-76.

cer con gran éxito en la exposición anual de la Academia del año 1886¹²⁰. Calificado con mención honorífica, el autor recibió el premio correspondiente de quinientas liras¹²¹.

Como envío de segundo año, a partir del otoño de 1886, tuvo una primera de idea realizar un trabajo titulado *El fin de Numancia*, con el fin de que le sirviera, a su vez, como boceto para llevar a cabo el grupo correspondiente al tercer año. Pero, una vez realizado, lo sustituyó por otro boceto, con un nuevo asunto que era «La constitución de 1812 (grupo alegórico)», que Palmaroli daba por concluido en un informe trimestral:

«Respecto del envío del este Sr. pensionado, como V.E. veía en su comunicación anterior el asunto de su envío era otro `Ultimos dias de Numancia`. La causa por que dicho Sr. pensionado ha desistido de su primera idea ha sido el haber tenido noticia de que existe un grupo del mismo asunto y aun cuando el desarrollo y ejecución de aquel hubiera podido diferir bastante del existente ha preferido buscar otro nuevo, en lo que el buen nombre de la Academia y el arte no han perdido nada pues encuentro mayo novedad en el `Grupo alegórico de la Constitución de 1812` y más gusto y distinción en la manera de disponerlo»¹²².

Como era habitual durante el verano, el 27 de julio de 1887 Vancells solicitó al director licencia para «ausentarse por algun tiempo de Roma con el fin de hacer algunos estudios»¹²³.

Por consiguiente, desde el otoño de 1887, se encontraba trabajando en este último y tercer envío del grupo de *La Constitución de 1812*, según se indica en la comunicación trimestral del 18 de octubre de 1887, donde puede leerse que «ya principió en su grupo de grandes dimensiones que titula `La Constitución de 1812`; y en la siguiente, la referida al último trimestre del año, donde se ratifica que «continua trabajando asiduamente en su último envío»¹²⁴. No obstante, tuvo algunas dificultades porque el 15 de noviembre de 1887 Palmaroli se quejaba al Administrador de los Lugares Pios de que Vancell «no puede trabajar en días lluviosos por penetrar el agua por todas las juntas de los cristales de la lucerna que cubre el techo»¹²⁵.

¹²⁰ Bru Romo, 1971, pp. 152 y 159; García Barriuso, 1975, p. 523. En todos los documentos relacionados con la Academia aparece su apellido como «Vancell», que respetamos, aunque una parte de la bibliografía contemporánea escribe «Vancells».

¹²¹ Se le hizo saber al director el 25 de marzo de 1887. A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli. El jurado, que se reunió el 18 de febrero de 1887, estaba formado por: Francisco Bellver, como presidente, el Marqués de Valmar, Jerónimo Suñol y Ricardo Bellver como vocales, y Elias Martin, como secretario

¹²² A.E.R. Correspondencia Directores: Palmaroli

¹²³ A.E.R. Carpeta pensionados 01.17 Vancell

¹²⁴ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

¹²⁵ A.O.P. Legajo D-IV-2586

Los trabajos debían de estar, en todo caso, muy avanzados a principios del año 1888 porque el día 3 de febrero de ese año el director de la Academia remitía al Ministerio de Estado, a través de la Embajada ante la Santa Sede, «el oficio y anejos» con la recomendación de la ejecución del proyecto para que, como había sucedido con anteriores pensionados de mérito, la obra de último año de Vancell se convirtiera en monumento público «para colocarla en alguna plaza o edificio público, o bien ceda el estudio y modelo y lo recomiende al Ayuntamiento de Madrid»¹²⁶.

El escultor se apresura a especificar, «para mayor claridad» —en un borrador, probablemente para que lo tuviera en cuenta Palmaroli—, «que la parte del monumento que constituyó mi tercer envío de pensionado de esta R. Academia es el grupo que corona aquel [el conjunto del monumento] siendo según dispone el Art. 66 del Rto. propiedad del Estado el modelo del mismo, mientras que el modelado de toda la parte importantísima que compone el pedestal es un trabajo extraordinario que se halla fuera del reglamento y por tanto es de propiedad del artista»¹²⁷.

El Director remite «la Memoria y presupuesto del Proyecto de monumento a la Constitución», a través del Embajador ante la Santa Sede, que rogaba al Ministro de Estado de nuevo dispense su protección al Proyecto»¹²⁸. El escrito firmado por Palmaroli, del que se conserva un borrador en el Archivo de la Academia, revela el entusiasmo que desde la dirección de la Academia se puso en la empresa:

«Interesado en que dicho S. pensionado vea recompensados sus esfuerzos, como han merecido los que han ocupado su puesto en épocas anteriores, no puede menos de recomendar nuevamente a V.E. el mayor interés en este, asunto tanto más que ya en la memoria dice muy bien el Sr. Vancell [ha] quedado el trabajo del pensionado de mérito por la Escultura sin la similar recompensa que puede obtener, cuando a ello se ha hecho acre-

¹²⁶ En otro borrador, dirigido claramente al Ministro de Estado, Palmaroli señala: «Siendo la costumbre establecida respecto de los Sres. Pensionados por la Escultura en esta R. Academia el que cuando aquellos con su conducta y notables envíos se han hecho acreedores a ello, ese Ministerio recomienda su trabajo de último año al Gobierno de S.M. o alguna corporación para que se adquiriera y coloque en alguna plaza o edificio público, como ha sucedido en las obras realizadas por los Sres. Bellver, Figueras, Oms y otros, y siendo este resultado la única recompensa que el artista encuentra al final de un largo periodo de sacrificios y disgustos consiguientes en la realización de una obra de importancia, tengo el honor de remitir a V.I. la fotografía del proyecto del monumento ya empezado por el pensionado de mérito por la Escultura D. Juan Vancells, rogando a V.E. con el mayor interés que para honra de la Academia y de España ponga cuando estuviere de parte de V.E. a fin de que dicho monumento sea adquirido por el Gobierno o por alguna corporación como ha sucedido con los de los Sres. pensionados ya citados en la seguridad de que como los de aquellos vendrá a aumentar el brillo de esta noble institución o a demostrar una vez más los buenos resultados que con ella han obtenido las Bellas Artes Españolas. / Conociendo el amor que V.E. profesa por las Bellas Artes, tengo la seguridad de que V.E. se interesara muy eficazmente y que el trabajo del Sr. Vancell obtendrá la recompensa merecida. / Asimismo remito a V.E. un presupuesto aproximado de lo que costaría la ejecución del monumento objeto de esta recomendación y la memoria explicativa del mismo presentada por dicho Sr. Pensionado. A.E.R. Carpeta pensionados 01.17. Vancells.

¹²⁷ A.E.R. Carpeta pensionados 01.17. Vancell.

¹²⁸ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

edor, cual es la ejecución del monumento o grupo de último envío. Aquel quedaría en peores condiciones que su compañeros de Academia justamente con la obra que manifiesta el resultado de todos sus estudios o su deseo de corresponder a la pensión que el gobierno ha tenido a bien concederle. / [tachado] / Seguro de la bondad de la obra, conociendo como conozco las cualidades que como artista adornan al Sr. Vancell, de la que ha dado pruebas siendo premiado en algunas exposiciones nacionales, y últimamente en un primer envío en el que obtuvo calificación honorífica y tenido pleno convencimiento de que dicho Sr. para honra de la patria en la ejecución de la obra que tenga el honor de recomendar a V.E. pondrá todo el interés que se merece no vacila en augurar a V.E. que el resultado de [ilegible] a redundar en honra de las artes españolas y este noble Instituto por el que tanto se interesa usted. / Acerca de la idea que el Monumento representa nada tengo que añadir a lo dicho por el Sr. Vancell, si no es repetir que pocas páginas de la Historia Patria son tan dignas de ser representadas en un monumento de verdadera importancia como aquella en la cual debemos la conquista de las [ilegible] libertadas y esto mejor que yo lo apreciará el claro criterio y los altos conocimientos de V.I. No dudo que V.E. animado como está siempre de los mejores deseos en favor de las Bellas Artes y de los artistas y de esta R. Academia, pondrá de su parte cuanto le sea posible para que el monumento citdo sea ejecutado por el Sr. Vancell.¹²⁹

En el Archivo de la Academia de España se conserva también un borrador, perfectamente legible, de la «Memoria del proyecto de monumento a la Constitución de 1812», que constituye un preciado testimonio de la política monumental de la Restauración, a la que los pensionados de mérito de la Academia sirvieron especialmente:

«El proyecto consta de una escalinata en mármol bardillo de Carrara; encima de ella van en bronce cuatro alegorías, una en cada lado, alusivas a la constitución. El pedestal en mármol blanco de Carrara de 2ª clase llevará en los cuatro lados una lápida con los nombres de los diputados que firmaron la Constitución y sentado en el zócalo un genio en bronce, esculpiendo el último de sus nombres. Los capiteles de las cuatro columnas llevarán atributos de la Agricultura, Industria, Comercio y Artes y Ciencias. El pedestal está coronado por un grupo en bronce representando la Constitución, compuesto de una matrona puesta encima de ruinas de la Edad Media, llevando en una mano la Constitución y en la otra una antorcha encendida; a un lado un león en el momento de acabar de romper las cadenas, en el otro instrumentos rotos de la Inquisición y del Tormento, abolidos por dicha Constitución, y para indicar los varios privilegios que abolió pergaminos también rotos».

Se indica también que «la altura total del monumento es de casi 20 metros, teniendo el grupo 4,25». En cuanto al presupuesto, se especifica: «Los gastos de ejecución son de 3000 ps. por la fundición del grupo, del genio y de la cuatro alegorías, 3000

¹²⁹ A.E.R. Carpeta pensionados 01.17. Vancell

por el pedestal y embalaje y 2.300 de retribución al autor». Se opina también sobre «el sitio más a propósito para colocar dicho monumento... la plaza de la Constitución, primeramente por recordar dicho nombre el mismo hecho que representa el monumento, y en segundo lugar porque sus medidas y su Arquitectura parece estarían de acuerdo con dicha plaza, de no poderse colocar en dicho sitio, creo sería conveniente se colocara en la plaza de la Villa»¹³⁰.

El 20 de febrero de 1888 se respondía desde el Ministerio de Estado en estos términos:

«Enterado el Rey... del despacho de V.E. nº 14 en que acompaña fotografías y la Memoria de un proyecto de Monumento a la Constitución en que trabaja actualmente el Pensionado de mérito por la Escultura don Juan Vancell; S.M. ha tenido a bien resolver que el Director de la Academia de acuerdo con el interesado redacte y remita el presupuesto de dicha obra con objeto de tener conocimiento de su coste, antes de proponer su adquisición a la Corporación que se cita»¹³¹.

Se deduce, pues, que desde el Ministerio se mostraban reacios a aceptar probablemente por causas económicas el proyecto de Vancell. Acaso también las autoridades temieron que un monumento a la Constitución de 1812 no aglutinara tanto el orgullo nacional como los grandes personajes de la historia o de la literatura.

Parece ser que Vancell solicitó una prórroga en su pensión para terminar su último envío, y se le responde que «no siendo posible acceder oficialmente a los deseos del interesado, tan solo se le podría autorizar a que continuase disfrutando la pensión durante el mes que desea el Sr. Vancell, si amistosamente y con la venia del Sr. Director de la Academia se ponía de acuerdo dicho Señor y el que deba sustituirle, en que este último se retrase hasta el 1º de Octubre su entrada en la Academia». Esas circunstancias se produjeron porque, unos días más tarde, «queda autorizado el Señor Vancell para permanecer en la plaza que actualmente ocupa durante el mes de Setiembre próximo, pudiendo abonarse su sueldo correspondiente»¹³².

Entretanto, el 6 de agosto de 1888 Vancell, de permiso en España, escribía desilusionado a Palmaroli, sin poderle dar todavía noticias de que su grupo se fuera realizar como monumento público:

«esperaba poderle dar de un momento a otro una buena noticia respecto del grupo, y esta ocasión todavía no ha llegado, la política de economías que se está haciendo me ha fastidiado por haber hecho retrasar el asunto; pero por eso no he perdido las esperanzas de conseguirlo, pues me han dicho que la nueva comisión de Gobierno interino,

¹³⁰ A.E.R. Carpeta pensionados 01.17. Vancell

¹³¹ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

¹³² El director recibe comunicación a través de la Embajada el 2 y el 24 de agosto de 1888 de los respectivos escritos. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

también había acordado la adquisición de dicha obra, pero que definitivamente no se podía resolver hasta que se volvieran a reunir las Cortes. / Me dijo Maximina que no había V. recibido mi contestación a la carta en que me decía que el Secretario de la Legación de Portugal le había preguntado cuanto quería por un vaciado en yeso en la estatuita del Pescador, le contesté enseguida diciéndole que para el vaciado podría arreglarse con el vaciador, y que si quería darme algo como un recuerdo que esto lo dejaba a su voluntad./ En esta, a pesar de que en la Escultura no nos va muy bien, en cambio en salud hemos ganado mucho, si viera V. a Juanito no le conocería por lo fuerte que está.¹³³

Gracias a esta carta tenemos también noticia de otra obra realizada por Vancell en este periodo, la escultura de un *Pescador*, a la que el artista vuelve a hacer referencia en una carta que dirige a Palmaroli el 30 de enero de 1889: «como V. dice muy bien en su carta es algo difícil la contestación para el Secretario de la Embajada de Portugal. Lo único que le puedo decir es que si tiene deseos de tener la figurita, que se entienda con el vaciador para hacer la reproducción, y que por mi parte me conformo con cualquier recuerdo. Como supongo que el quererla en yeso será por no gastarse mucho, puede V. decirle que en bronce también se la daría muy bien arreglada».¹³⁴

El periodo como pensionado de mérito de Vancell había terminado definitivamente el 1 de octubre de 1888, como el mismo expresa, haciendo constar la entrega de todos los trabajos y reclamando el viático de vuelta al director, a finales de ese mes, cuando todavía estaba en Roma¹³⁵. No obstante, hasta el 10 de junio de 1891 no fue juzgado su trabajo de último año. En el acta de la sesión correspondiente se dice que «el pensionado de mérito Sr. Vancell mereció de este Jurado por unanimidad la calificación honorífica, como asimismo acordó que en vista del mérito y condición de su obra, el grupo representando 'La Constitución', la recomienda al Estado en virtud de lo dispuesto por el artículo 77 del Reglamento de pensionados en la Academia Española de Bellas Artes de Roma»¹³⁶. Tras ese juicio favorable, «y teniendo en cuenta que esta obra es el trabajo de dos años, el 2º y el 3º de la pensión de

¹³³ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

¹³⁴ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

¹³⁵ «Habiendo terminado mi pensión en 1º de octubre de 1888 y habiendo hecho entrega de todos mis envíos y de la memoria que me exige el Artº 59 del Reglamento, tengo el honor de dirigirme a V.I. para rogarle se sirva reclamar de los Lugares Pios la cantidad de quinientas lirs, que como viático de vuelta me concede el mencionado reglamento en su Artº 27. Roma 30 de octubre de 1888». En el mismo papel figura el acuse de recibo fechado el 31 de octubre de 1888. A.E.R. Carpeta pensionados 01.17. Vancells. El 23 de abril de 1891, al no encontrarse la memoria junto al envío de último año, desde el Ministerio se le reclama a Vancells y éste dice que se lo pregunten a Palmaroli. El 4 de mayo de 1891 dicen del Ministerio que han recibido la memoria. A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

¹³⁶ El jurado estaba formado por Elías Martín, como presidente, Jerónimo Suñol, Esteban Lozano y Justo Gandarías, como vocales, y Ricardo Bellver, como secretario. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

mérito que disfrutó, le corresponde por lo que respecta al 2º año y en virtud del artículo 73 del Reglamento de dicha Academia, las 500 liras, por vía de premio¹³⁷.

Sin embargo, el gran proyecto en yeso del monumento a *La constitución de 1812*, que Vancell esperaba ver en el espacio público, quedó en el estudio que el escultor había ocupado en la Academia, tras la finalización de su pensión. Allí se lo encuentra, a su llegada a Roma en octubre de 1888, el nuevo pensionado Aniceto Marinas, que solicita «se retire del estudio que ocupa el `Grupo de la Constitución´ obra del expansionado de mérito Sr. Vancell, por ser de tales dimensiones que no permite a aquel pensionado hacer los trabajos reglamentarios a que está obligado», en vista de lo cual el Ministerio dispone «se traslade el referido grupo `La Constitución´ en clase de depósito a la espaciosa galería del Sr. Nelli, puesto que por sus desinteresados ofrecimientos no reclama remuneración alguna por ese depósito», y se autoriza al director a «satisfacer con cargos a los fondos los Lugares Píos los pequeños gastos que ocasione la traslación del referido grupo»¹³⁸. Se refiere, naturalmente, a la Fundación de Alessandro Nelli, que estaba en el Trastevere, muy próxima a la Academia, donde se habían fundido algunas esculturas con destino a España en esos años, como se ha señalado con anterioridad.

Vancell tuvo noticia de esta exigencia, porque el 30 de enero de 1889 hace referencia de ello a Palmaroli, en la que parece que no ha perdido la esperanza de ver su proyecto convertido en monumento:

«Me extraña la pretensión del nuevo pensionado de que se quite del estudio mi grupo, habiendo tres estudios y solamente dos pensionados. Sobre esto hablé con el Embajador, primeramente para quitar a V. responsabilidades, y en segundo lugar para darle prisa, a fin de que ser resuelva cuanto antes, y me dijo que le escribiría a V. Por mi parte le puedo decir, que creo que tan pronto como estén restablecidos dos doradores que ahora están enfermos, se resolverá este asunto en pro o en contra»¹³⁹.

Esta complicidad de Vancell con Palmaroli estuvo correspondida por éste, según se acaba de ver por los testimonios aportados, y, de nuevo, al recomendar al escultor al Obispo de Madrid-Alcalá, a quien el director de la Academia había dirigido una carta, probablemente a mediados del año 1888, en estos términos:

¹³⁷ El director recibe esta comunicación a través de la Embajada ante la Santa Sede el 2 de julio de 1891. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

¹³⁸ El escrito está fechado en Madrid el 22 de octubre de 1889 y se envía copia al director de la Academia a través de la Embajada de España cerca de la Santa Sede. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889. El 4 de diciembre de 1889, desde la propia embajada, se le envía comunicación al Administrador de los Lugares Píos. A.O.P. Legajo D-IV-2586. En otro oficio fechado el 20 de noviembre de 1889 el duque de Buena, embajador de España ante la Santa Sede, hace saber al director que el grupo «sea trasladado, del mejor modo... a la galería del Sr. Nelli, siempre que los gastos que se ocasionen no excedan de las ciento cincuenta liras que parece puede importar dicho traslado». A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

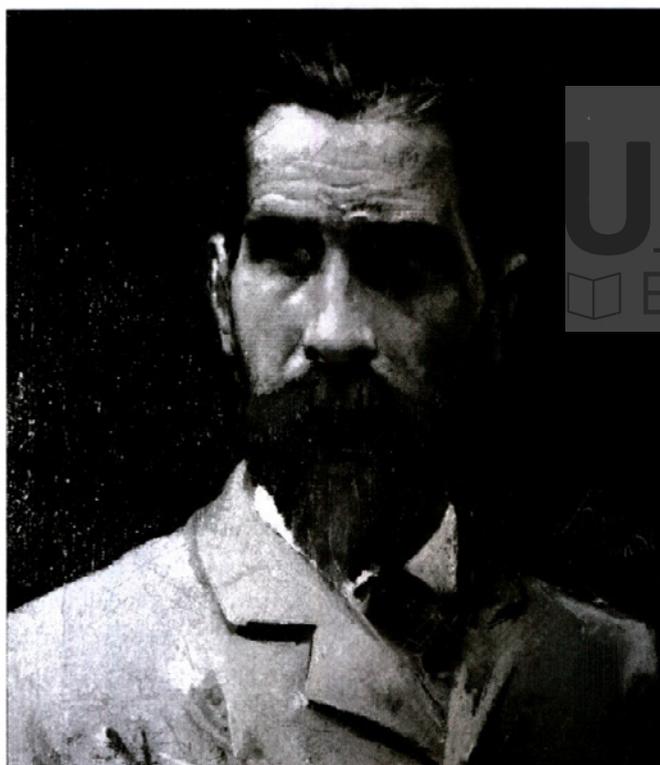
¹³⁹ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

«...este invierno en Roma, al honrar con su visita esta Academia tuve el gusto de presentarle al pensionado de mérito por la escultura Dn. Juan Vancell y recomendarle tomara conocimiento y se interesara de un asunto que dicho señor tiene pendiente en Alcalá. / Hace años que una comisión, nombrada con el objeto de levantar un monumento en dicha ciudad al Cardenal Jiménez de Cisneros, llamó a concurso a los artistas para el proyecto de este monumento; efectuado el concurso y sometido al fallo de la Real Academia de San Fernando ésta proclamó elegido como el mejor presentado por el Sr. Vancell, pero han pasado años sin que se lleve a efecto la ejecución del proyecto premiado, y varias veces, a las instancias del Sr. Vancell, se le ha contestado por la comisión aplazando para breve tiempo el monumento... / El concurso se anunció... en la suma de cincuenta mil pesetas más un premio de quinientas para el modelo aprobado pero ni esta última cláusula se ha cumplido. / El Sr. Vancell termina ahora su pensión de esta Real Academia y su último trabajo será probablemente adquirido por el Ayuntamiento de Madrid con el cual se está tratando, pero cuya resolución no podrá obtenerse hasta pasado el verano, época en la que como V. sabe se paraliza todo en Madrid. Como en el caso probable de llevarse a cabo este monumento (en lo cual tiene gran empeño y emplea su poderosa influencia nuestro embajador Sr. Groizard), el Sr. Vancell tendrá que añadir algunos detalles más a su obra y esta debería fundirse en bronce en Roma bajo su dirección, le sería bajo todo concepto muy molesto, marcharse terminada su pensión a España acompañado de su familia para nuevamente regresar en el invierno: ahora bien, si la comisión de Alcalá se decidiese a dar principio al monumento del Cardenal Cisneros, el Sr. Vancell podría empezarle ahora y sin moverse de Roma esperar el resultado de la decisión del Ayuntamiento de Madrid. / El Sr. Vancell tiene noticia existir en poder de la comisión la cantidad de siete u ocho mil pesetas y con dicha cantidad podría hacerse el modelo de la estatua de Cisneros y, así, todo podría estar dispuesto para luego hacer la fundición. Esto sería muy conveniente, tanto para la comisión como para Vancell puesto que en Roma hay más medios para llevar a cabo con toda perfección obras de esta clase, tanto es así que muchos artistas de otros países vienen aquí a ejecutar monumentos importantes. /... /... el señor Vancell tanto como artista que como hombre merece toda consideración e interés, y yo tengo por el una verdadera amistad deseando vivamente su bienestar y el de su familia... así se lo recomiendo muy de veras.¹⁴⁰

Aunque el intento de levantar un monumento al cardenal Cisneros en Alcalá de Henares procedía de tiempo atrás, el concurso se había convocado en febrero de 1888 y fue ganado por Vancell, por lo que no había tanto retraso como Palmaroli reclamaba, aunque sus temores eran ciertos porque nunca fue llevado a cabo. Precisamente, el entonces obispo de Madrid-Alcalá –a quien se dirigía Palmaroli– visitó el Consistorio Municipal de Alcalá de Henares en 1891, con objeto de dar un impulso al monumento¹⁴¹.

¹⁴⁰ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

¹⁴¹ Lluís Peñalba, J., *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares (1888-1939)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002 (tesis doctoral inédita), pp. 704 y ss.



Ulpiano Checa, *Retrato de Juan Vancell*, Roma, Academia de España

Como puede verse, el nombre de Vancell no desaparece de la documentación conservada en la Academia tras la finalización de su estancia, en gran parte a causa de la relación de amistad que, como Barrón, debió de haber forjado con Palmaroli. Del 15 de diciembre de 1888 hay otra carta en la que se refiere, con toda seguridad a las obras expuestas en la Exposición Internacional de Barcelona de 1888:

«La estatua de Velázquez [de Tasso] está en la exposición, y ahora que de la exposición hablo puedo confirmarle la noticia de su primera medalla por el cuadro de S. Antonio; pero hace pocos días que las medallas se han publicado oficialmente. / En cuanto a la primera medalla de Querol no hay tal cosa, pues se acordó que las obras premiadas en Madrid no entrasen en concurso y el grupo de Sagunto creo que tampoco entró por haber llegado tarde, lo que han dicho es que el Jurado calificó el grupo de La Tradición digno de primera medalla; pero sin entregarle diploma alguno.¹⁴²»

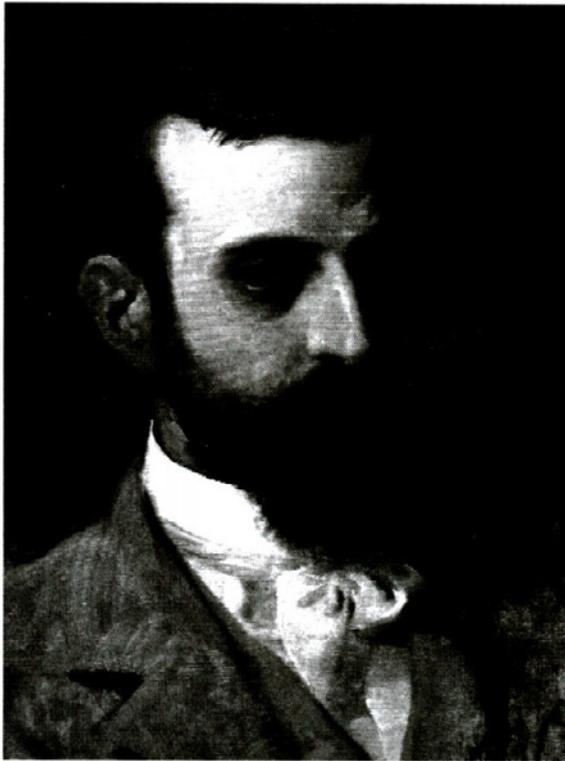
Según puede intuirse, Vancell trata de rebajar ante Palmaroli lo más posible el reconocimiento obtenido por Querol, cuyas relaciones con el director no fueron en ningún momento fáciles, como se analizará a continuación.

¹⁴² A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

7. La cuestión Querol

De ningún otro artista del siglo XIX se conserva tanta documentación de su paso por la Academia de Roma como del escultor Agustín Querol y Subirats (Tortosa, 1860-Madrid, 1909). Ello se debe, como se sabe, a las constantes fricciones que provocó, sobre todo con la dirección, que todavía ocupaba Palmaroli, por incumplir sistemáticamente sus obligaciones como pensionado para dedicarse a otras tareas. Esta circunstancia pone de relieve las contradicciones entre un sistema demasiado riguroso en lo que se refiere a los procesos de selección y posterior formación, sobre todo en el caso de los artistas de mérito, que ya poseían un reconocimiento, y unas demandas de objetos artísticos que nada tenían que ver ya con lo que la institución imponía. Pero, en particular, saca a la luz las tensiones humanas, políticas y estéticas que esa situación produjo.

Aunque sólo fuera por estas razones, que han quedado diluídas en la bibliografía que ha hecho referencia a los sucesos relacionados con Querol, merece la pena realizar una revisión sistemática de los casi nueve años que, entre unas cosas y otras, el nombre de Querol ronda por los papeles académicos, primero como pensionado de número y, casi inmediatamente después, como pensionado de mérito.



Eugenio Álvarez Dumont, *Retrato de Querol*, Roma, Academia de España

Querol tomó posesión como pensionado de número el 5 de abril de 1884, tras haber obtenido el segundo puesto en las mismas oposiciones que ganó Barrón: como se ha dicho, en una primera convocatoria se habían quedado desiertas, habiendo aparecido Querol una vez presentados el resto de los opositores de la segunda¹⁴³. Este claro trato de favor de las autoridades hacia Querol —es sabida la protección de Cánovas del Castillo, que entonces era presidente del gobierno— incomodaría mucho a Palmaroli como director de la Academia en los años posteriores. En el borrador de un escrito sin fecha, probablemente dirigido al Cónsul-Administrador de los Lugares Píos, escribiría: «Pero dirá el Sr. Consul que el Sr. Prendergast protege al Sr. Querol y que el Sr. Moyano nada hace sin consultar al Sr. [ilegible], y sería cosa tristísima que alterando el gobierno el reglamento me haga cargo a mí, si lo cumplo, en el momento en que este cumplimiento es perjudicial al protegido de D. Jacobo [Prendergast]»¹⁴⁴. Es necesario tener en cuenta ese trasfondo protector de las autoridades políticas de la Restauración, con el fin de no malinterpretar la prepotente actitud de Querol como una crítica al sistema.

Como trabajo de primer año realizó, además de los correspondientes dibujos del antiguo y del natural, una escultura titulada *El vencido de hoy*, que fue cedido, junto al *Adán después del pecado* de Barrón, al Ateneo de Madrid, a petición de Antonio Cánovas del Castillo, en aquel momento presidente del Ateneo, con objeto de que ambas estatuas adornasen la entrada al edificio de la calle del Prado. Hoy sólo se encuentra en ese lugar la de Barrón¹⁴⁵.

Como trabajo de segundo año realizó el bajorrelieve titulado *Tulia pasando en el carro sobre el cadáver de su padre Tulio*, que sería juzgado junto al envío de primer año. El jurado, que presidía Francisco Bellver y donde actuaban como vocales el marqués de Valmar, Jerónimo Suñol y Ricardo Bellver, junto a Elías Martín como secretario, se reunía el 18 de febrero de 1887 para juzgar, junto a otros trabajos de pensionados, esas dos piezas de Querol:

«los señores Jurados examinaron con detenimiento los trabajos de los pensionados, después de lo cual se entabló una animada discusión sobre los mismos, exponiendo cada uno de los señores Jurados sus impresiones; terminada esta, se convino por unanimidad en que los trabajos objeto de la discusión merecían ser calificados de la manera siguiente:... D. Agustín Querol, por la Estatua que lleva por título 'El vencido de hoy', su calificación 'honorífica'... D. Agustín Querol presenta un bajorrelieve que representa 'Tulia', su calificación 'satisface las obligaciones reglamentarias'»¹⁴⁶.

¹⁴³ Bru Romo, 1971, pp. 68-69 y 153. También véase *supra*.

¹⁴⁴ Carpeta pensionados 01.12. Querol.

¹⁴⁵ Barrón Casanova, 1977, pp. 64 y 69.

¹⁴⁶ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889. El 15 de marzo de 1887 Querol acusa recibo de las quinientas liras «por mi premio obtenido por mi estatua 'El vencido de hoy' envío de primer año de mi pensión de número por la escultura». A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

En abril de 1886 Querol comenzaba su tercer año como pensionado de número. A partir de entonces empezaron los problemas. Cuando unas semanas después fue visitado su estudio por el director, para realizar su correspondiente comunicación trimestral, no le enseña ningún trabajo porque no lo ha comenzado todavía. Pero lo más grave debió de ser, según se cuenta, un altercado producido a raíz de la exhibición del relieve de *Tulia*, que sufrió una rotura y fue quitado de la exposición que, como todos los años, tenía lugar en la Academia a principios de junio de 1886, lo que Querol atribuyó a la inquina de Palmaroli, que sufrió una agresión¹⁴⁷.

Entonces, el director puso en conocimiento del embajador ante la Santa Sede los hechos, desde donde Alejandro Groizard remite a Palmaroli sucesivos escritos en su apoyo para castigar la actitud del pensionado. El primero, fechado el 13 de junio de 1886, es el más severo:

«Enterado... de la calificación que a su juicio merecen los hechos... relativos a la conducta del Pensionado de número por la Escultura Don Agustín Querol; atendida la gravedad que, tal como son denunciados, revisten; y sin perjuicio de proceder a su completo esclarecimiento y comprobación mediante la formación de expediente; usando de las facultades que me están atribuidas por el artículo 71 del Reglamento de la Academia, he acordado suspender desde luego de su pensión a Don Agustín Querol, mandando se instruya por el Señor Consul Administrador de los Lugares Pios y con audiencia del acusado, el expediente oportuno, el cual deberá dejar terminado a la mayor brevedad posible, para ser elevado por conducta a la resolución del Excmo. Señor Ministro de Estado; entendiéndose todo sin perjuicio de proceder a lo que haya lugar, si de las diligencias que se practiquen resultase haber motivos para estimar que el referido Pensionado había cometido algún delito o falta castigados por las leyes».

En un segundo escrito, fechado el día 14 de junio, se hace referencia al cierre de la exposición de los pensionados, donde había estado expuesto el relieve de *Tulia*:

«Enterado de la comunicación de V.S. del día de ayer y sin censurar las razones de prudencia que le decidieron a cerrar primero el salón de la Exposición y a trasladar luego a otro local el bajorrelieve del señor Querol, para evitar un nuevo escándalo que por lo visto preparaba; a fin de conservar íntegro el prestigio de la Autoridad del Director de la

¹⁴⁷ *Diccionario Espasa*, vol. XLVIII, p. 986. Al asunto se hace referencia en la entrada «Querol». El autor de la misma adopta el punto de vista victimista del escultor en los siguientes términos: «En el último de su estancia en Roma, aconteció una aventura que hubiese podido tener funestas consecuencias para su porvenir. En una exposición pública que debía inaugurarse ante el rey Humberto, el Gobierno italiano y todo el cuerpo diplomático, Querol presentó su grupo *Tulia*, que dejó colocado en las debidas condiciones de sitio y luz, que los directores de la Exposición le concedieron. Tranquilo y vestido de etiqueta, formando parte de las personalidades invitadas al acto de la inauguración, penetró en las salas de la Exposición y notó enseguida que su obra había sido desmontada del sitio en que él la colocara la víspera, y, además, rajada por mitad. Sospechó que el autor del desaguisado era su enemigo Palmaroli, que figuraba también entre los concurrentes, y entre los acordes de las músicas, y la brillantez del real cortejo, acometió a puñetazos al que él creyó autor del atropello consumado en su obra artística».

Academia con el ejercicio de los medios reglamentarios, debe V.S. pasar inmediatamente al Pensionado Señor Querol una comunicación, en la cual, haciéndole presente la obligación en que está de no poner obstáculo alguno para que antes de que la Exposición se acabe vuelva el bajorrelieve al sitio que en el salón ocupaba y sea en él expuesto al público, le aperciba V.S. de que cualquiera nueva desobediencia a sus órdenes sobre este punto u otro análogo, podrá conducirle a incurrir en la grave pena que prescribe el artículo 72 del Reglamento aplicable al artista que después de haber sido suspendido en su pensión por una falta reincidise en ella».

A pesar de esta severidad inicial, en sendos escritos posteriores del 19 de junio y 19 de julio de 1886, tras reconocerse que ha cesado la resistencia opuesta por Querol a la autoridad, «habiendo obrado influido por una excitación artística que si no excusa a su responsabilidad, la atenúa en mucha parte», el embajador acuerda «levantar la suspensión de la pensión», lo que se ratifica desde el Ministerio¹⁴⁸.

A pesar de este enfrentamiento o quizá precisamente para que las autoridades no percibiesen un particular rencor del director hacia el pensionado, Palmaroli nada indica sobre la marcha del trabajo de último año en los informes correspondientes a los trimestres de septiembre y diciembre del año 1886. En el correspondiente al 31 de marzo de 1887, en cambio, Palmaroli no escatima detalles respecto a la irregular conducta del pensionado. En primer lugar hace referencia a los vanos intentos por conocer el estado del envío de tercer año:

«En la mañana del día 11 del corriente me personé en el estudio... para enterarme y documentarme del estado en que se encontraba su envío de tercer año, que termina en 9 del próximo abril; dicho Sr. Pensionado manifestó no podía enseñarme su envío. De conformidad con él, aplace mi vista de inspección reglamentaria para las dos y media de la tarde del mismo día. / A la hora fijada me presenté en la puerta del estudio del Sr. Querol y después de llamar repetidas veces sin obtener contestación y esperar algún tiempo, me retiré para manifestar por escrito a dicho Sr. pensionado haber estado a la hora convenida, si bien inutilmente, llamando en su estudio. Dicha comunicación le fue entregada el mismo día por el Maestro de Casa y hasta la fecha no he recibido del Sr. Querol explicación alguna de las razones por las que no se hallaba en su estudio a la hora convenida».

En segundo lugar, hace saber que ya tenía «conocimiento de que dicho Sr. Pensionado no había hecho ningún trabajo que tuviera relación con su envío» porque «al día siguiente anuncia en la prensa de esta localidad, sin conocimiento ni autorización del Director, la exposición en el local estudio que ocupa en esta Academia, de un importante grupo de escultura [se refiere a *La Tradición*], anunciando también por el mismo conducto que le destinaba a la próxima exposición de Bellas Artes en Madrid».

¹⁴⁸ A.E.R. Correspondencia oficial, 1873-1889.

En tercer lugar, Palmaroli se queja de que el «Sr. Querol se ha ocupado continuamente en trabajos que ninguna relación tienen con sus envíos de pensionado como lo prueban el haber expuesto diferentes obras suyas en la exposición que tuvo lugar en el mes de Diciembre próximo pasado en el local que ocupa la Sociedad del Circulo Artístico Internacional y en él están actualmente expuestas cuatro obras suyas, dos de ellas en bronce, en la exposición de la asociación de Cultori e Amatori di Belle Arti», por lo que concluye:

«Siguiendo en este sistema que impuso a los pocos meses de tomar posesión de su plaza y que todos mis esfuerzos no lograron evitar dio lugar, ocupándose de tales trabajos, al retraso de meses en la entrega de sus envíos reglamentarios anteriores, todo lo cual fue causa y origen de los tristes sucesos del pasado año».

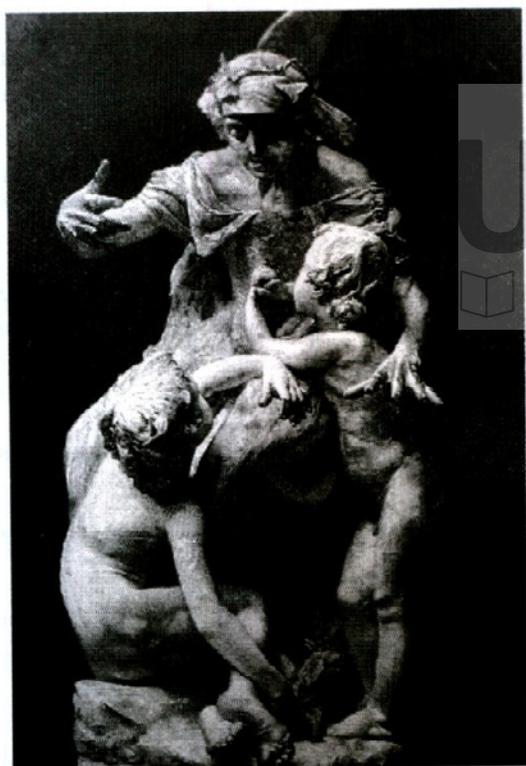
En cuarto lugar, Palmaroli reflexiona sobre la dificultad que tiene para impedir todo ello «pues si bien [el reglamento] dice claramente que el pensionado *no podrá dedicarse a trabajos de especulación...* el probar esta circunstancia además de ser odioso es difícil», razón por la cual,

«desde los ya citados sucesos desagradables del pasado Junio, me he abstenido de informar desfavorablemente del pensionado Sr. Querol, si bien tenía poderosos motivos para ello, porque después de mi promesa sincera de olvidar lo sucedido me consideré profundamente obligado a no dar informes que pudieran formar opinión desfavorable para el Sr. Querol, en tanto que no fuesen juzgados los trabajos que dieron lugar a aquellos lamentables sucesos».

En quinto lugar, advierte que esta actitud hostil viene de atrás:

«desgraciadamente tan luego como el Sr. Embajador dio por terminada la suspensión de su pensión al Sr. Pensionado el 19 de Junio, este se declaró en la más completa rebeldía, no observando ni el Reglamento que rige esta Real Academia ni el interno... provocando sistemáticamente y continuamente conflictos que a fuerza de firmeza y prudencia he logrado hasta ahora evitar». Por último, Palmaroli advierte que todavía está «dispuesto a darle noticia detallada y minuciosamente de todo» al Ministro, y concluye con una consideración sobre el mal ejemplo que supone exponer un trabajo no reglamentario durante la pensión: «el exponer un trabajo importante de un pensionado durante el periodo de su pensión, no siendo trabajo reglamentario, no tengo noticia haya ocurrido nunca. Así creo de mi deber, acatando lo que V.E. decida, advertir que, si esto sucede, máxime habiendo la circunstancia de que el Sr. pensionado de que se trata, veinte días antes de terminar el plazo de un tercer año, no habrá podido enseñar su envío reglamentario, es muy probable que los Sres. pensionados que lo sean en la otra exposición se ocuparán de ella haciendo trabajos no reglamentarios que les procure, además de honra, provecho, y esto último porque, siendo artistas de reconocida capacidad, el que obtiene plaza de pensionado lo más que probable obtenga premio, siendo anexo a éste la venta de la obra, en cuyo caso del Art. 80 del Reglamento sería letra muerta»¹⁴⁹.

¹⁴⁹ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli



Agustín Querol, *La Tradición*

A causa de esta conducta, desde el Ministerio se critica tanto la actitud del director como la del pensionado, resolviéndose lo siguiente:

1º Que se aperciba por V.E. [el Embajador] al Director de esa Academia por su falta de celo y energía en el cumplimiento de sus deberes; pues estas condiciones, como las artísticas que tanto le distinguen, son por demás necesarias para el buen desempeño de su importante cargo. 2º. Que se comunique al pensionado Don Agustín Querol que habiendo faltado a sus obligaciones reglamentarias en el tercer año, dedicándose a trabajos de especulación y permitiéndose anunciar una exposición de los mismos en el local de la Academia, sin autorización ni conocimiento del Director, debe contestar en el acto a todos estos cargos explicando su conducta. 3º Que se haga saber a dicho pensionado la obligación en que se halla de entregar inmediatamente su trabajo de envío, que corresponde al Estado, pues de otro modo se darán las órdenes convenientes a fin de que no pueda disponer para ningún efecto de los trabajos que por especulación haya ejecutado durante su pensión.¹⁵⁰

¹⁵⁰ El oficio por el que el director de la Academia tiene noticia va firmado por Alejandro Groizard y lleva fecha de 1 de mayo de 1887. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

Entretanto, el 29 de abril de 1887 Querol había dirigido una instancia al director donde le indicaba «que conviniéndole ausentarse de Roma por circunstancias imprevistas las cuales reclaman su partida de esta ciudad hoy mismo o mañana se atreve a solicitar un permiso de ausencia de dos meses; y esto en cambio de la licencia que podría disfrutar en el próximo verano»¹⁵¹.

A esta petición el director responde que necesita conocer las causas: «apreciar la oportunidad, las ventajas o inconvenientes que pueda llevar consigo el abandono de esta R. Academia por parte de V. en las actuales circunstancias, debiéndose estar ocupando actualmente de su envío de cuarto año»¹⁵². Entonces, Querol redacta una nueva instancia al día siguiente, el 30 de abril, donde pide:

«que se me conceda sino por dos meses, por uno, al menos, o por veinte días. / Otorgándoseme hoy mismo por serme muy apremiante vea a mi la Madre que esta muy enferma y que con encarecimiento me pide esta visita. / Respecto al grupo que como último envío debo mandar a España, excediéndome en mi trabajo hasta realizar en él más del doble de lo que exige el Reglamento y que dejaré concluido un mes antes del tiempo prescrito por el expresado Reglamento»¹⁵³.

En la comunicación trimestral del 27 de julio de 1887, Palmaroli informa de que Querol

«marchó a España autorizado por una licencia especial... por hallarse su madre gravemente enferma... habiendo transcurrido ya dichos dos meses sin que dicho Sr. haya dado cuenta para nada de sus propósitos. Cumpliendo con las prescripciones reglamentarias dejaré de incluirle en la próxima nómina del mes de Agosto la parte de casa y estudio concedida por Artº 27 del Rº reformado por RO de 11 de octubre de 1880. / Debo también poner en su conocimiento... [que] no solo no ha dado las explicaciones que se le pedían sino que ni siquiera ha tenido la atención de haber contestado... / Sin embargo, tengo el sentimiento de decir a V.E. que a los pocos días de salir de esta el Sr. pensionado se encontraba en Madrid para asuntos particulares en donde ha seguido y creo sigue permanentemente o continuamente la mayor parte del tiempo... / Ninguna comunicación ni oficial ni confidencial me han explicado por parte del Sr. Querol lo prolongado de su ausencia y el disfrute de la licencia concedida lejos de la residencia de su Sra. Madre, así como no haber contestado a una comunicación oficial que de orden del Exmo. Sr. Embajador se le puso el día 4 de mayo dirigida a Tortosa. / El cinco del próximo mes de Agosto le quedarán únicamente ocho meses de su pensión en cuyo tiempo tendrá que entregar los envíos de 3º y 4º año. / V.E. dispondrá lo que deber hacerse ante esta conducta persistente de alarde de insubordinación e independencia»¹⁵⁴.

¹⁵¹ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol.

¹⁵² A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol.

¹⁵³ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol.

¹⁵⁴ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

Unas semanas después de la reprobación remitida en abril de 1887, Querol fue autorizado a presentarse en el Ministerio «para contestar aquí directamente a los cargos en que dicha disposición se le formulaban». Hace constar «que no ha sido su ánimo faltar a la autoridad del Director de la Academia, y que ha cumplido todas sus obligaciones reglamentarias en el tercer año de su pensión, haciendo un boceto de mayores proporciones de lo que se exige». A la vista de ello,

«y teniendo en consideración la especial circunstancia de haber merecido el Sr. Querol la primera de las primeras medallas por su trabajo `La tradición`, que ha presentado en la Exposición actual [1887], habiendo conquistado un título más de gloria para la Academia Española de Bellas Artes en Roma, a la que pertenece; el Rey (q.d.G), y en su nombre la Reina Regente del Reino, ha tenido a bien disponer en beneficio de aquella corporación que se dé por terminada la cuestión, puramente personal, que se ha suscitado entre los Sres. Palmaroli y Querol, sin depurar más los hechos que se refieren, para evitar nuevos disgustos; pero llamando muy particularmente la atención de la Academia sobre la necesidad de que entre la Dirección y los pensionados, todos, haya la mayor armonía, y se cumpla con verdadero rigor el Reglamento para evitar cuestiones y faltas como las que se han denunciado»¹⁵⁵.

A pesar de este peculiar modo de resolver el problema, tan favorable para Querol, *La Tradición*¹⁵⁶ no fue ni podía ser considerada un trabajo de envío, pues en el tercer y cuarto año el pensionado de número tenía que realizar un boceto y la versión definitiva del mismo, sucesivamente. Por lo tanto, estas prescripciones reglamentarias estaban sin cumplir cuando Querol volvió a Roma después del verano de 1887. No obstante, en ello estaba el escultor porque el 15 de diciembre de 1887 solicitaba, desde Roma, «la subvencion que según el Art. 67 del reglamento debe de concederse a los pensionados para auxiliar en sus estudios y trabajos de envío de último año»¹⁵⁷. En efecto, en la comunicación trimestral referida al último trimestre de 1887 Palmaroli indica que «tiene empezado un grupo de dos figuras que se titula `El suicidio de Numancia` [sic] que completa una tercera figura de la cual me ha enseñado un estudio de la cabeza»¹⁵⁸. El cambio de Numancia por Sagunto, que fue el título definitivo, tal vez se deba a un error de Palmaroli, aunque en nada afecta al argumento. La tercera figura de la que habla el informe no se incorporó nunca al conjunto.

Sin embargo, la conclusión del trabajo no estaba próxima. Por eso, Querol, desde Roma, el 20 de marzo de 1888, expone al director que «terminándose el plazo de su

¹⁵⁵ El director de la Academia recibe noticia de ello a través de un oficio firmado por Alejandro Grouard el 17 de septiembre de 1887. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

¹⁵⁶ Sobre esta pieza y sus distintas versiones, véase: Reyero, 2002, pp. 289-294.

¹⁵⁷ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12.: Querol

¹⁵⁸ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

pensión el 5 de abril próximo... y no habiendo podido concluir el grupo del último envío, entre otras causas, por una enfermedad de la cual está aun convaleciente, no le será dable sacarle fuera de la Academia para terminarle en otra parte y a fin de no perder el trabajo hecho hasta ahora que es muy importante», por lo que «suplica... se digne concederle una prórroga de seis meses en su pensión»¹⁵⁹.

En la primavera de 1888 es desestimada esa solicitud por el Ministerio, que

«ha tenido a bien disponer que no se tome en consideración la solicitud del Señor Querol, por cuanto pide seis meses de prórroga, que únicamente se acceda por gracia especial a que dicho pensionado concluya su trabajo en el estudio que ocupa, si la obra es de verdadera importancia y dicha ocupación no perjudicase a los que deben reemplazar a los actuales pensionado. Finalmente es la voluntad de S.M. que se advierta al Director de la Academia que en lo sucesivo no permita se ejecuten obras que no puedan terminarse dentro de las prescripciones reglamentarias ni se dé curso a petición alguna que las infrinja»¹⁶⁰.

Aparte de eso, en sendas notas particulares del Ministerio de Estado a Palmaroli se aclara, el 31 de marzo de 1888, que «como es del todo imposible acceder a lo que pide» [Querol] se cuestiona «si sería posible siquiera dejarle el estudio por algún tiempo»; y en otra, del 10 de abril de 1888, se dice: «lo único que se le puede conceder a Querol y yo le concedo es que termine el grupo de estudio sin prorrogar por eso su pensión»¹⁶¹.

Querol vuelve a insistir el 25 de junio de 1888 desde Roma al director de la Academia con un último ruego, tras el que se deduce que al escultor se le había echado el tiempo encima, a causa de las otras ocupaciones a las que se había dedicado paralelamente, pero no tenía voluntad de incumplir sus deberes como pensionado:

«Siéndome imposible terminar el grupo *Sagunto* (de último año de pensión) en lo que queda de mes, a pesar de lo mucho que constantemente trabajo en el, y de lo muy adelantado que está, ruego a V. y espero de su bondad se sirva permitirme continuar en el estudio unos días mas, hasta tanto que esta escultura quede concluída, que será lo más pronto que pueda, para lo cual haré todo genero de esfuerzos, así por dejar libre el estudio, como por el interés que tengo en terminar cuento antes»¹⁶².

Finalmente Querol escribía al director el 5 de agosto de 1888 indicándole que «el boceto [se refiere al envío correspondiente al tercer año] y la memoria relativa a la escultura serán entregadas en Madrid al propio tiempo que el grupo `Sagunto`, y con

¹⁵⁹ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

¹⁶⁰ El director tuvo noticia de esta decisión a través de un oficio de la Embajada fechado el 18 de abril de 1888. A.E.R. Correspondencia oficial, 1873-1889.

¹⁶¹ A.E.R. Correspondencia director: Palmaroli

¹⁶² A.E.R. Carpeta pensionados 01.12.: Querol

el fin de que la remisión de esas obras no sufran retraso alguno, ruego a V.I. se sirva solicitar de quien corresponda el abono de 500 Liras en concepto de viático me pertenecen con arreglo al Reglamento de esta Real Academia de Bellas Artes. / Tan pronto me sea entregado el viatico, abandonaré el estudio como ordena¹⁶³.

A la soberbia actitud de Querol, responde Palmaroli con ira el 7 de agosto de 1888:

-me pide V. que anticipadamente le sean abonadas al 500 liras que concede el Reglamento como viático a los señores Pensionados que han cumplido completamente con sus envios. / A esta última pretension contesto nuevamente haciéndole presente que el art. 78 del Reglamento que rige esta Academia dice así: / "No se abonará el viaje de vuelta a los pensionados que dejaren de entregar las obras a cuya ejecución están obligados por este Reglamento", y nunca ha dejado cumplirse exactamente. / Al manifestar V. despues que en cuanto le entreguen el viático abandonara V. el estudio, demuestra claramente que ya no le es necesario y le hago presente que V. debe entregarle no porque reciba el viatico, sino por estar obligado a ello. No habiendo concluido sus envios al terminar su pensión, 5 de abril p.p., el Gobierno de S.M. (q.D.g) le concedió a V ocupar el estudio para terminarlos por gracia especial y si dicha ocupación no perjudicase a los que deben suceder a los actuales pensionados... / V. sabe perfectamente que el Gobierno de SM. dueño de este local ha dispuesto se hagan obras importantes de reparación en el estudio que V. ocupa y que estos deben ser terminados en primero de Septiembre próximo. / Sirvase V pues hacer entrega del mencionado estudio al Sr. Maestro de la Casa de esta Academia, así como también de los efectos pertenecientes a la misma que aun V. posee, cuidándose retirar aquellos que personalmente le pertencan. / Si, como no es de esperar, en todo el día diez del presente mes no ha hecho la entrega del estudio y objeto mencionados, tendré muy a mi pesar que dar inmediatamente parte de ello a la superioridad competente acompañando los documentos que con este asunto se relacionan¹⁶⁴.

Querol reacciona a este escrito el 7 de agosto de 1888 con prudencia:

-Jamás fue mi ánimo exponer la necesidad de recibir el importe de 500 liras... como condición previa para abandonar el local... haré entrega del local el dia 10 como V. me indica. / Para hacerme el abono de las 500 liras que en concepto de viático me pertenecen considera V. indispensable que le entregue el boceto perteneciente al 3er año de mi pensión, la memoria relativa a la escultura, y la obra para el envio perteneciente al 4º año académico... pero como al otorgarme S.M. la gracia que mi última obra titulada "Sagunto" pueda ser presentada por mi en la Exposición Universal de Barcelona, y después trasladada a Madrid... es indiscutible que la gracia concedida me dispensara por lo pronto de aquel requisito, si bien me exige la presentación de la obra en la Capital de España cuando aquella Exposición termine... mas para que yo obtenga los beneficios que S.M. se ha

¹⁶³ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12.: Querol

¹⁶⁴ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

dignado concederme, es indispensable que no entregue en esta dirección mi último grupo Sagunto, sino que me comprometa a entregarlo en Madrid... Partiendo de estos razonamientos, entregaré a V. el boceto perteneciente a tercer año y la memoria escrita, pero jamás la obra de Escultura titulada 'Sagunto', porque la entrega de ésta la haré personalmente en Madrid.¹⁶⁵

En otro escrito, donde aparece transcrito el texto anterior, sin firma, pero, por el contexto, del director, se añade lo que sigue:

«Después de recibir el Sr. Querol el oficio que antecede, me hizo rogar bajara a su estudio para hacerme la entrega de los envíos; pretendía que considerase como de tercer año el grupo de La Tradición; le expliqué ser imposible, entre otras razones, porque el envío de tercer año es propiedad del Estado y él había vendido el grupo: entonces convino en hacer y entregarme estos días un envío que correspondiera al tercer año y la memoria, y que su grupo Sagunto que envía a Barcelona enseñándomele equivaldría a entregármelo, dando por razón el permiso que el Gobierno le había dado para enviarle a Barcelona a la Exposición, y así que debía entregarle el viático. Yo no lo creo, primero porque el art. 58 del Rto. dice *entregar*, y el 78 dice que no debe darse el viático, si no se ha entregado todo, y, aun cuando el envío de 4º año es propiedad del pensionado, debe ser también examinado y calificado por la Academia de san Fernando, condición importantísima.¹⁶⁶

Finalmente la pieza *Sagunto*¹⁶⁷ fue autorizada para ser mostrada, por primera vez, en la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, «advirtiéndole [a Querol] que para todos los efectos del Reglamento deberá ser de su cuenta y riesgo la traslación del mencionado grupo a esta Corte para su examen y calificación»¹⁶⁸. La opinión de Palmaroli era contraria, por lo que dirigió severas consideraciones al embajador Jacobo Prendergast: «¿Quién me asegura que no se quede en Barcelona, o por venderle o por no querer someter al examen de la Academia de San Fernando, mucho más conociendo el carácter de su autor?»¹⁶⁹. Sin embargo, desde el Ministerio de Estado, el 12 de setiembre de 1888, se insiste incluso en que no hay inconveniente en abonar el viático correspondiente al señor Querol, «siempre que éste entregue previamente el modelo y memoria que exige el Reglamento y haya enviado el grupo a la Exposición de Barcelona, reservándose este Ministerio el arreglo definitivo de este acuerdo»¹⁷⁰.

¹⁶⁵ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

¹⁶⁶ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12.: Querol

¹⁶⁷ Sobre esta pieza, véase: Reyero, 2002, pp. 301-302.

¹⁶⁸ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

¹⁶⁹ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol.

¹⁷⁰ El director tiene noticia de esto a través de un oficio de la Embajada de España ante la Santa Sede fechado el 24 de setiembre de 1888. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.

Así las cosas, Querol hace constar el 20 de septiembre de 1888:

«Cumpliendo con las prescripciones reglamentarias, remito a V.I. un boceto del grupo terminado en el cuarto año, perteneciente al envío del 3º de mi pensión; una memoria que consta de trece páginas, relativa a la escultura; y un recibo que comprueba la remisión a Barcelona del grupo 'Sagunto', envío del 4º año, según la gracia que me fue otorgada por Real Orden. / Complimentados de esta suerte cuantos deberes me impone el Reglamento de esa Real Academia, ruego a V.I. se dirija ordenar se me haga entrega de las 500 pesetas que en concepto de viático me corresponden; suplicándole me acuse recibo del boceto y documentos de referencia, para resguardo mio¹⁷¹.



Agustín Querol, *Sagunto*, Madrid, Museo del Prado

Todo eso implicaba que, excepcionalmente, el envío de cuarto año fuera dado a conocer en Barcelona antes de ser juzgado en Madrid, lo cual motivaba unos gastos que Querol trató de evitar, aunque las autoridades ministeriales fueron taxativas al

¹⁷¹ Consta recibo de escultura en yeso, de 800 Kg de peso, grupo Sagunto, del 25 de agosto de 1888. El 28 de septiembre de 1888 Querol acusa recibo de haber recibido en Roma las 500 liras. A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol.

respecto¹⁷². Mientras, los académicos esperaban con impaciencia la pieza en Madrid para que recibiera el habitual juicio reglamentario¹⁷³.

Finalizada la pensión, y tras el reconocimiento obtenido por el grupo en yeso titulado *La Tradición* en la Exposición Nacional de 1887, esta pieza fue enviada a la Universal de París de 1889, razón que esgrime el escultor para no haber podido emprender en la fecha prevista su ejecución en bronce, que le había sido encargada el 11 de abril de 1889. El Ministro de Fomento, por Real Orden de 22 de octubre de 1889, «en vista de las razones expuestas por Don Agustín Querol, justificando la imposibilidad en que se halla para comenzar la ejecución en bronce del grupo en yeso denominado `La tradición` de que es autor... se ha servido disponer que el plazo de tres meses que la ley concede para la justificación de los gastos, empiece a contarse desde el día 6 de noviembre próximo en que termina la Exposición de París»¹⁷⁴. El hecho de que el director de la Academia reciba notificación de ello significa que, pese a no ser envío reglamentario, las autoridades ministeriales lo consideraban ligado a su estancia en Roma.

Antes de que Querol hubiese terminado su periodo como pensionado de número, el Ministerio de Estado ya había nombrado pensionado de mérito por la escultura a Mariano Benlliure, el 13 de junio de 1888; pero el hecho de haber renunciado a poco de la toma de posesión hace que su actividad escultórica en Roma, al menos durante el siglo XIX, tenga que quedar al margen del reglamento académico¹⁷⁵. Aunque Querol había quedado en segundo lugar, la plaza volvió a ser convocada, por lo que no fue nombrado hasta el 22 de febrero de 1889¹⁷⁶.

Era relativamente habitual que los pensionados solicitasen algún tiempo de prórroga para tomar posesión de su plaza en Roma. Pero el caso de Querol ya es, desde

¹⁷² El director de la Academia recibe un oficio fechado en Roma el 2 de agosto de 1888 en estos términos: «Enterado el Rey... de la instancia que V.E. acompaña en su Despacho nº 121 en la que el pensionado de número por la Escultura de esa Academia Don Agustín Querol, solicita se le dispense de todo gasto en el transporte del grupo `Sagunto` no solo desde Roma a Barcelona, sino también desde este último punto a Madrid, S.M. ha tenido a bien disponer se manifieste a V.E. que al autorizarse al Sr. Querol para que pueda presentar el citado grupo en la Exposición de Barcelona antes de remitirlo a esta Capital para su examen y demás efectos, fue con la condición de que el interesado habrá de sufragar cuantos gastos ocasione su traslación a Barcelona primero y después a esta Corte, cuyo reintegro solo procederá cuando se trate de su último traslado». A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.

¹⁷³ Lo mismo que el boceto de *Sagunto*, correspondiente al envío de tercer año, fue juzgado en la Academia de San Fernando, en Madrid, con posterioridad, el 29 de junio de 1890. Los miembros del jurado «después de un minucioso examen de dicho boceto, acordaron por voto unánime que el Señor Querol cumplió con las obligaciones reglamentarias». A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.

¹⁷⁴ El director de la Academia recibía comunicación a través de un escrito de la Embajada fechado el 26 de noviembre de 1889. A.E.R. Correspondencia oficial, 1873-1889.

¹⁷⁵ Véase *infra*.

¹⁷⁶ El 22 de febrero de 1889, en un oficio del Ministerio de Estado, se hace constar que Querol ha sido nombrado «Pensionado de mérito por la Sección de Escultura en la plaza vacante por renuncia de don Mariano Benlliure». A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

este primer momento, excepcional. El 8 de abril de 1889 solicitaba una primera prórroga, a la que el Ministro de Estado respondía el día 13: «en vista de la atendible razón que como fundamento de la misma expone, se ha servido concederle dos meses de prórroga para tomar posesión de su destino». No fueron suficientes porque, de nuevo, el 15 de junio de 1889, Querol, con «la oportuna certificación facultativa que acredita su delicado estado de salud», solicitaba un nuevo mes de prórroga. El 22 de julio de 1889 el Ministro de Estado hace saber al Director, a través de la Embajada ante la Santa Sede su concesión «para presentarse en Roma a tomar posesión de su cargo de pensionado de mérito por la escultura»¹⁷⁷.

Entretanto, el propio Querol escribía a Palmaroli desde Madrid, el 15 de mayo de 1889, explicando las verdaderas causas de su tardanza en incorporarse a la institución: «creo cumplir un deber grato al participarlo a V. personalmente, y aprovechar este motivo para ponerme a sus órdenes. / Ignoro cuando podré salir para Roma, pues depende mi marcha del retrato de S.M. la Reina, en cuya ejecución estoy empeñado. A la llegada a esa tendré sumo placer en ponerme a sus órdenes»¹⁷⁸.

Unos días después de haber llegado a Roma para tomar posesión, el 29 de julio de 1889 ya solicita se «le conceda licencia de un mes... para ausentarse de Roma, a contar desde los primeros días de agosto»¹⁷⁹. No debió de producirse de inmediato la concesión porque el 7 de agosto de 1889 declara haber recibido el boceto de envío de tercer año como pensionado de número y la memoria «con el objeto de hacer algunas correcciones»¹⁸⁰.

Bien fuera por estas correcciones o bien por el encargo de realizar en bronce el grupo de *La Tradición*, fundido en la Casa Crescenzi de Roma, cuyas tareas debieron iniciarse, como muy pronto, en noviembre de 1889, el caso es que Querol tenía muy retrasado el trabajo de primer año como pensionado de mérito, que en este caso era un relieve. Parece ser que en un primer momento el tema elegido fue *José reconocido por sus hermanos*, aunque luego lo cambió por otro asunto. Debido al «notable retraso que ha visto en sus trabajos o envíos reglamentarios», fue amonestado por el director, junto a otros pensionados, reprobación que fue bien vista por el Ministerio de Estado:

«Asimismo se aprueba en un todo la advertencia que ha dirigido al Sr. Querol haciéndole comprender que el asunto que ha elegido para el bajorrelieve que ha de constituir su envío de primer año `Santa Clara delante de San Francisco de Asís', no se halla den-

¹⁷⁷ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

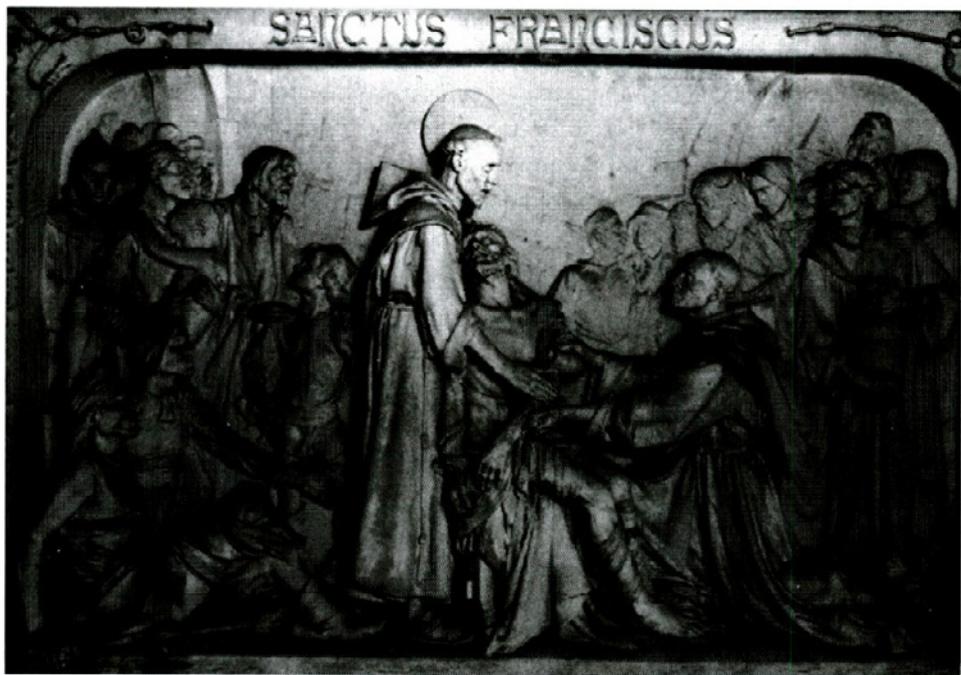
¹⁷⁸ Indica como dirección la Plaza de las Cortes, 8-2ª Dcha. A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

¹⁷⁹ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

¹⁸⁰ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

tro de lo dispuesto en el artículo 59 del Reglamento, que prefija ha de ser tomado precisamente de la 'Historia sagrada'. Así es en efecto, y por ello deberá repetir la advertencia al Sr. Querol, no insistiendo mas si el pensionado se obstina en desarrollar aquel asunto porque no parezca que se coarta la libertad de pensamiento e idea en el artista, pero haciéndole ver, en último término, que esto pudiera ser una nota o consideración desfavorable para la calificación de su envío por el Jurado técnico, al atenerse éste como lo hacen todos, a las perscripciones reglamentarias.¹⁸¹

Finalmente, el título de dicho relieve fue *San Francisco asistiendo a los leprosos*¹⁸², pieza que, según Querol hizo constar al director el 30 de julio de 1890, se encontraba «en el estudio a su disposición»¹⁸³. Según opinión del director, era obra de pocos días, por lo que Querol debió prometer mejorarlo, ya que el 8 de agosto de 1890 el escultor volvía a dejar constancia de su entrega: «con esta fecha tengo el honor de hacer entrega a V.I. de un bajorrelieve (San Francisco curando a los leprosos) correspondiente a mi envío de primer año de pensionado de mérito... / Al mismo tiempo... ruego a V.I. me conceda los meses de licencia»¹⁸⁴.



Agustín Querol, *San Francisco curando a los leprosos*, Madrid, Museo del Prado

¹⁸¹ El director de la Academia es informado de ello a través de un oficio de la Embajada de España ante la Santa Sede fechado el 23 de junio de 1890. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

¹⁸² Sobre esta obra, en su versión en mármol, véase: Reyero, 2002, pp. 297-299.

¹⁸³ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

¹⁸⁴ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

Cuando Palmaroli se refiere al trabajo de Querol en los reglamentarios informes trimestrales como pensionado de mérito, se percibe el malestar que le causan las actividades ajenas al reglamento. En una ocasión informa: «se viene dedicando a esto once meses de pensión, a la ejecución de obras encomendadas por particulares o comisiones públicas, que se verán pronto en monumentos próximos a erigirse en algunas capitales de España, según han afirmado algunos periódicos que pudieran citarse»¹⁸⁵.

Da la impresión de que el malestar que se había creado entre ambos cuando había sido pensionado de número pesaba sobre Palmaroli. Tanto es así que el Ministro de Estado ruega al embajador que recrimine al director por ello, quien se lo hace saber el 18 de noviembre de 1890:

«es de desear se sirva V.E. llamar la atención al referido Director de la Academia respecto al hecho de que al ocuparse en su citada comunicación trimestral del pensionado de mérito por la escultura señor Querol, se limite a consignar que este ha comenzado a trabajar en su envío de segundo año, sin hacer indicación alguna respecto al primer envío, siendo así que en la comunicación trimestral anterior aparecía que el referido Sr. Querol había sido objeto de una reconvención por parte del Director, a causa de la notable tardanza en comenzar dicho primer envío y el lamentable retraso en que se hallaba ese trabajo. En consecuencia, el Sr. Director se servirá manifestar a este Centro con toda brevedad, si el Sr. Querol le ha hecho entrega de su primer envío, en cuyo caso deberá remitirlo a esta Corte inmediatamente para su calificación reglamentaria, y en caso contrario exija de dicho pensionado la inmediata entrega de sus trabajos, puesto que ya ha transcurrido, con bastante exceso, el primer año de su pensión»¹⁸⁶.

El caso es que el reglamentario relieve de primer año seguía sin ser entregado definitivamente. Con objeto de justificar el retraso en su entrega, Querol dirigió una instancia al Ministerio de Estado a comienzos de 1891 en la que solicitaba que se le autorizase a «reproducir o ejecutar de nuevo el bajorrelieve que constituye su envío de primer año». Desde el Ministerio se contestaba el 31 de enero que «teniendo presentes las prescripciones reglamentarias,... ha tenido ha bien denegar la pretensión del pensionado Sr. Querol... y que inmediatamente y sin más pérdida de tiempo, remita a Madrid el referido envío para su calificación reglamentaria»¹⁸⁷. A los requerimientos del director, Querol insistía el 26 de febrero de 1891:

«Siento en el alma tener que comunicarle lo mucho que me duele no poder entregarle mi envío; ya que, con la esperanza de repetirlo, y mejorarlo ha sufrido desperfectos, los cuales lo inutilizan por completo para poder juzgar por él, el trabajo y el estudio que

¹⁸⁵ Bru, 1971, pp. 165-166.

¹⁸⁶ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899

¹⁸⁷ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

le tengo consagrado. / V... considerará justo que habiendo las circunstancias de mi viaje a Madrid, se me conceda un plazo breve durante el cual podré hablar con el Ministro y determinar sobre este asunto que tanto afecta a mi honor y mi nombre artístico»¹⁸⁸.

Ante la denegación del permiso, el pensionado argumentó que el relieve había sufrido varias roturas, «que inutilizaron la obra para todo juicio que sobre su mérito pueda formarse», por lo que Querol solicitó, de nuevo, que se le concediera «un plazo de tres o cuatro meses... para la presentación de la obra». El 22 de mayo de 1891 se respondió al pensionado con las siguientes consideraciones:

«1ª Que este envío sufre ya un retraso muy considerable, razón por la cual se le ha pedido ya por dos veces su inmediata entrega; 2ª Que aunque la rotura que ha sufrido la obra haya obedecido, como es de suponer, a causas inevitable o involuntarias, esto no excluye parte de responsabilidad en V. por lo que denota la falta de cuidado en la custodia y conservación de un trabajo que ha debido ser entregado hace ya nueve meses; y 3ª Que a pesar de esgos cargos, la negativa de lo que ahora solicita podría ocasionarle graves prejuicios después de todo por una causa fortuita o incidental. S.M. se ha servido acceder a su pretensión, sin que esto establezca precedente, pero concediéndole solamente el plazo improrrogable de tres meses para la entrega de su trabajo, en la inteligencia de que, transcurrido este término, le serán aplicados los artículo 69 y 70 del Reglamento»¹⁸⁹.

El 23 de noviembre de 1891, un oficio de la Embajada de España ante la Santa Sede, donde se da cuenta del conocimiento que tiene el Ministerio del retraso en el envío del relieve de Querol a causa de no estar completamente seco, recomienda al director que lo remita «inmediatamente que se halle en condiciones, procurando no prolongarlo más de la fecha que fija de fines del actual»¹⁹⁰.

De todos modos, por aquellas fechas el relieve debía de estar ya concluido, porque el 4 de diciembre de 1891 Querol recomienda cómo ha de ser embalado:

«En vista del estado en que llegan a Madrid los envíos de escultura y de como llegó mi anterior bajorrelieve, el infrascrito suplica a V.I. que el bajorrelieve de San Francisco de Asís, primer envío de mi pensión, sea mandado en doble caja, a fin de llegue intacto a su destino. / Además ruega a S.I. que sea también mandado mi primer bajo-relieve que del mismo asunto hice para que la Academia juzgue los dos como un mismo envío. /

¹⁸⁸ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

¹⁸⁹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. El 31 de julio de 1891 se hace saber al director que se le conceden a Querol tres meses de prórroga «para el arreglo o nueva ejecución de su envío, [que] deberán contarse a partir del día en que le fue entregado por el Director el bajorrelieve». A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. El escultor afirma que lo ha recibido, en las mismas condiciones que lo había entregado, el 15 de junio. A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol.

¹⁹⁰ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899

Esperando que mi súplica será atendida, le hago entrega con la presente solicitud de mis dos antedichos bajorrelieves.¹⁹¹

Como consecuencia de todas estas circunstancias, el relieve de *San Francisco curando a los leprosos* fue entregado a las autoridades con bastante retraso para su valoración por el jurado académico, que recibió la pieza en la Academia de San Fernando el 7 de marzo de 1892. Se expuso en el patio central del edificio «en atención a las dificultades que se presentaban para subirlo a los salones de la Real Academia, por las grandes dimensiones de aquel, sino también al riesgo que esta operación corría de sufrir desperfectos de mayor o menor consideración»; y fue juzgada el 21 de marzo:

«Al efecto el Jurado hizo un detenido examen del mencionado bajorrelieve, que dio lugar a una amplia y luminosa discusión en la que prevaleció un criterio desfavorable para la obra, teniendo en cuenta que su autor ha hecho otras mejores; que ha sido pensionado de número y en la actualidad disfruta de la de mérito, y que además de ser autor de varias obras públicas, que ha obtenido una primera medalla en la Exposición Nacional, el Jurado ve con sentimiento que el presente envío no corresponde a lo que podría esperarse en mérito y adelanto de este pensionado. Procedióse a la votación y por mayoría de votos le fue adjudicada la calificación de inferior a lo que debe esperarse del pensionado.¹⁹²

Como consecuencia de todos estos problemas, Querol hubo de comenzar el trabajo de segundo año con considerable retraso. Precisamente un oficio de la Embajada de España ante la Santa Sede, fechado el 29 de octubre de 1891, hace saber que el Ministro de Estado ha dispuesto que

«en virtud del lamentable retraso en que se halla el pensionado en la entrega de sus envíos, se recuerda al Director de la Academia, a fin de que lo tenga presente y vele por su cumplimiento, la R.O. de 20 de Julio último, por la cual se disponía que el Sr. Querol haga entrega de su segundo envío el día 22 de enero próximo [1892], cuando más tarde, a fin de que, así [ilegible] los plazos y distribuido el trabajo, le queden seis meses para la ejecución del último envío, el más importante, y no pueda darse el caso de cesar en el disfrute de su pensión sin haber dado a sus compromisos debido cumplimiento; previniendo por último al citado Director, que, llegada la fecha que arriba se cita, deberá comunicar a este Ministerio si el pensionado ha cumplido lo dispuesto, para, en caso contrario, aplicar las disposiciones reglamentarias con todo rigor.¹⁹³

¹⁹¹ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol. A ello se opuso el director por el «excesivo coste que produce el transporte de estos trabajos». A.E.R. Correspondencia oficial, 1890-1899. El oficio de la embajada lleva fecha de 25 de febrero de 1892.

¹⁹² Formaban parte del jurado Elías Martín, Jerónimo Suñol, José Esteban Lozano, Justo Gandarias y Ricardo Bellver. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899. Véase, también: Brú Romo, 1971, p. 222.

¹⁹³ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

Sin embargo, el 5 de enero de 1892 Querol firmaba una solicitud al director de la Academia en la que pedía «un mes de licencia para ausentarse de Roma, a contar desde el 10 del corriente, aunque promete que «para esta fecha tendrá el boceto o modelo del grupo de su envío entregado», pues «como en este mes deben colocar el armazón para dicho grupo, no podría tampoco hacer nada en el estudio, coincidiendo también el encontrarse mi salud algo delicada»¹⁹⁴.

Efectivamente, un escrito del Doctor Ballabene, firmado en Roma el 10 de enero de 1892, da fe de las dolencias de Querol, que, no obstante, no parecen graves¹⁹⁵. Por eso, Palmaroli debió de responder negativamente, ya que Querol redactó una nueva solicitud el 12 de enero de 1892:

«Habiéndome S.I. contestado negándome la licencia que hasta ahora se ha ido concediendo siempre sin ninguna dificultad... coincidiendo además como he dicho en mi anterior solicitud en mi delicado estado de salud... / Suplico a V.I. que si no puede resolverse esto en Roma, de curso a esta solicitud junto con el certificado de mi médico para que el Ministerio o quien corresponde, resuelvan este asunto. / Pero que atendiendo a mi salud y contra mi voluntad, hoy o mañana saldré de Roma en dirección a Niza en el Villa Mariana, donde podrá S.I. dirigirme la contestación que reciba del Ministerio y caso de que no queden conformes, volveré a Roma enseguida aunque mi enfermedad empeore. / Además, teniendo en cuenta el estado inhabitable en que se encuentra mi estudio por la mucha humedad, tanto que en todas las paredes filtra el agua y que el pensionado Sr. Barrón que estuvo antes en este estudio tuvo que ausentarse de Roma por el mismo caso. / Espero que teniendo en cuenta las poderosas razones que alego y expongo, S.I. no pondrá ningún obstáculo en esto, y si por casualidad me obligase S.I. a quedarme y mi enfermedad empeorase, me diga en que y como pagaría las consecuencias. /... Ya le he hecho entrega del envío del segundo año y según V.I. me manifiesta, está equivocada la medida, cosa... fácil de enmendar. Además S.I. veo no me tiene consideración ninguna al envío que hice de primer año, que en vez de ser un bajorelieve de metro y medio, lo hice de cuatro metros y el envío de último año en vez de por un metro setenta, lo haré de cinco metros. Creo que una equivocación de centímetros tratándose solo del modelo que después debe ser trasladado en grandes dimensiones, más de las que pide el Reglamento, no es cosa de importancia para ser tan exigente. / Finalmente, estos 15 días que le pido de licencia a S.I. además de las expresadas razones, debo manifestarle que tampoco puedo estar ni hacer nada durante este tiempo por causa de estar montando la armadura de hierro del grupo del Cid para trasladar en grande dicho asunto, cuyo modelo fue hecho entrega a S.I.»¹⁹⁶.

¹⁹⁴ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

¹⁹⁵ El citado médico dice que «da varii giorni è sofferente di neuralgie reumatiche e di vertigini e perciò si ritiene opportuno dal sottoscritto medesimo che il Sig. Querol si allontani per qualche giorno del suo domicilio, dover per le attuali condizioni della stagione potrebbe avere un aumento maggiore alle sue sofferenze». A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol.

¹⁹⁶ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

En esta ocasión. Palmaroli debió de contestar, como le había pedido el propio Querol, que le resultaba necesaria la respuesta del embajador, lo que hizo saber al escultor inmediatamente, el mismo 12 de enero, a lo cual Querol hizo una nueva aclaración al día siguiente:

«El modelo del grupo de segundo envío, lo están vaciando, para que forme cargo S.I. de ello puede serlo en el estudio o mandar en su nombre al Sr. Secretario. Caso de venir S.I. vería además como están trabajando en montar el armazón en hierro del grupo, para ser reproducido en grande el modelo. / Suplico a V.I: vea cuanto antes al Excmo. Sr. Embajador a fin de que pueda marcharme esta tarde a las 3.¹⁹⁷»

Querol no debió de salir de Roma con la premura que deseaba porque el 16 de enero de 1892 se da por enterado en Roma de la licencia, al fin, concedida: «Acuso recibo a S.I. del permiso de licencia que me concede, y agradezco a S.I. mucho no haya encontrado dificultad en autorizarme. / Pongo en conocimiento de S.I. que esta noche o mañana a las 9 saldré de Roma con dirección a Niza»¹⁹⁸.

Desde el Ministerio, no obstante, se exige, según oficio remitido desde la Embajada el 7 de marzo de 1892, «en vista de las repetidas informalidades y faltas reglamentarias del pensionado de mérito por la Escultura Don Agustín Querol, [que] el Director se hará cargo y remitirá a esta Corte inmediatamente y sin pérdida de tiempo el boceto que ha hecho este pensionado como segundo envío, esté en el estado que esté, para mandarlo con urgencia a la calificación reglamentaria, sean cualesquiera sus condiciones que ya apreciará el Jurado correspondiente»¹⁹⁹. La única noticia que se tiene es, según su propio testimonio antes citado, que se trataba de un boceto, probablemente para un monumento, cuyo tema era *El Cid Campeador*.

Una vez más su ejecución resultaba interrumpida. En marzo de 1892 Agustín Querol solicita «se le suspenda en el cobro y obligaciones de la pensión de mérito por la escultura que disfruta en la Academia Española, hasta el mes de Noviembre próximo, fundándose para ello en haberle sido adjudicada por el Ministerio de Fomento en el concurso celebrado al efecto, la ejecución del frontón del edificio de Biblioteca y Museos de esta Corte», a lo que el Ministerio responde el 26 de marzo de 1892 en estos términos:

«1º Confirmar la Real Orden de 12 del actual... de hallarse Vd. fuera de Roma más de dos meses sin que el Director tuviese noticia alguna de su paradero, siendo así que solo le había concedido quince días de licencia para ir a Niza a restablecer su salud en vista de certificación facultativa.... y 2º Teniendo en cuenta que el Gobierno mismo de S.M. es

¹⁹⁷ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12: Querol

¹⁹⁸ A.E.R. Carpeta pensionados 01.12: Querol

¹⁹⁹ A.E.R. Correspondencia oficial, 1890-1899.

quien ha otorgado a Vd. la adjudicación del premio y ejecución del frontón..., obra que es en un todo de carácter oficial. Considerando que este asunto concreto en nada se relaciona con sus actos como pensionado que, por otra parte, quedan corregidos en los que lo han menester. Teniendo presente sus manifestaciones consignadas en su citada exposición, de que se trata, de las que se desprende el buen deseo de cumplir en lo sucesivo sus compromisos con este Ministerio, pues indica tener comenzado su tercer envío, el más importante y precisamente el que queda de la propiedad del Estado, prometiendo terminarlo en el plazo debido. Y existiendo un precedente de la gracia que ahora Vd. solicita... S.M... se ha dignado disponer que quede suspendido el percibo de su pensión desde el día que se ausentó de Roma hasta aquel en que vuelva a presentarse en su destino, precisamente en el mes de Noviembre; y que con respecto al tiempo que ha de durar aquella se prorrogue por un plazo igual al que trascurra desde el día de hoy al de su regreso en el mes indicado.²⁰⁰

De todas formas, el trabajo de segundo año no constaba todavía como entregado porque el 7 de abril de 1892 el Ministerio de Estado autoriza al director a

-recabar personal y directamente del pensionado la *entrega material* de su citado segundo envío. Mas a fin de sentar jurisprudencia sobre este punto, desvaneciendo dudas y conceptos expresados en su comunicación por el director y aun previendo el caso de que el Sr. Querol, por cualquier coincidencia, no llegara a presentarse en Roma, queda sentado el precedente de que el estudio de un pensionado, sito precisamente en el mismo edificio de la Academia, de la cual es Jefe el Director; donde por disposiciones reglamentarias no puede, no ha de haber otras obras que las de obligación del pensionado, no debe ser considerado tan inviolable como pudiera serlo la cámara que habita el pensionado que esa sí, tiene carácter particular y puramente reservado, pero no así el estudio y menos tratándose de un caso como el presente que es, tan solo, recoger una obra de envío, de la cual ya ha hecho la oportuna entrega el interesado. En este caso concreto, no cabe dudar que está perfectamente dentro de las atribuciones del Director el que este penetre en el estudio a hacerse cargo del material y retirar la obra que ya le ha sido entregada, y mas si para ello se rodea, a fin de que el acto resulte en un todo correcto, de cuantas formalidades juzque oportuno, yendo acompañado del Secretario de la Academia y aun más personas si así lo considera conveniente.²⁰¹

²⁰⁰ A.E.R. Correspondencia oficial, 1890-1899. Desde el Ministerio se advierte a Palmaroli (según oficio que le dirige la embajada el 1 de abril de 1892) que el director no debe -conceder al pensionado en el tiempo que le resta de su compromiso licencia de ninguna especie ni prórroga alguna en el cumplimiento de sus deberes, lo que se advierte para que en el caso de que el pensionado llegase a solicitar aquellas, se abstenga de concederlas por sí, siquiera esté en sus atribuciones y por insignificante que se el plazo pedido, sin consultar antes a este Ministerio, por la precisión de tener que considerar ya este caso como anormal y fuera de reglamento-, así como tampoco debe abonarse -la pensión durante el tiempo que haya estado ausente de Roma, esto es, desde el día que empezó a hacer uso de la licencia de 15 días que le concedió el Director, hasta aquel en que se haya presentado, sin que se entienda por esto que se le prorrogue el tiempo de pensión, sino que ha de cesar en ella al cumplir los tres años de la toma de posesión- (*Ibidem*)

²⁰¹ A.E.R. Correspondencia oficial, 1890-1899.

Un escrito de Querol fechado en Roma el 20 de abril de 1892 anuncia al director, a quien no ha encontrado, que se marcha «por tener comprado ya el billete». Además, precisa:

«He dejado dicho al Sr. Secretario que viniera a presenciar como la puerta que da a la calle quedaba cerrada e incomunicada, y me ha contestado que S.I. le ha dicho que no me fuera si no le entregaba también la llave de la puerta que da dentro de la Academia. / Así es que, para que conste que la puerta que da a la calle quedó incomunicada cerrada y lacrada en presencia de mis compañeros de pensión, Srs. Alvarez Dumont, Simonet y Garnelo, y delante de los mismos, he cerrado las llaves dentro del presente sobre, que hago entrega al Sr. Secretario de esta R. Academia. / Como queda dentro el estudio el envío de segundo año mi pensión y el tercer envío empezado, y además muchos otros objetos de mi propiedad, me llevo conmigo la llave de la puerta que da dentro de la Academia y así la tengo para cuando S.I quiera a su disposición»²⁰².

El 6 de mayo de 1892 el Ministro de Estado acusaba recibo de la «queja formal y razonada de la conducta del pensionado de mérito por la escultura Don Agustín Querol» y le reclamaba, sin éxito, el envío de segundo año, por lo que «en vista de la gravedad de la falta, y de la sensible frecuencia con se suceden las quejas del Director, a que han dado lugar las repetidas infracciones del Sr. Querol», se plantea la posibilidad «si es llegado el caso, de retirar la pensión al Sr. Querol»²⁰³

Al parecer, el director, en abril de 1892, intentó entrar, en compañía de testigos, al estudio de Querol, pero las llaves no funcionaban y se forzó la puerta. Se dejó todo como estaba y se selló. El único motivo era retirar la obra de envío de segundo año, que quedaba así en poder del director²⁰⁴. El 22 de junio de 1892 el Ministerio hace saber que encuentra «todo lo hecho perfectamente correcto y ajustado a lo dispuesto», por lo que otorga «su aprobación a todo lo actuado y mostrar su satisfacción por la formalidad y corrección con que ha sido llevado a efecto»²⁰⁵.

El 2 de julio de 1892 Querol firma en Madrid un oficio dirigido al Administrador de los Lugares Píos, del que acusa recibo el 8, informando al director de la Academia el 11, en el que pide que entregue el grupo de *La Tradición*, que se encuentra en su estudio, al pintor pensionado José Garnelo:

«Habiendo puesto en mi conocimiento el Sr. D. José Garnelo... que era imposible cumplir el encargo que le tenía hecho el que suscribe de sacar de su estudio el grupo titulado "Tradición" por haber quedado las llaves en poder de V. el día que actuó como Notario de Estado cuando se procedió a abrirle por la fuerza, si no se solicitaba la devolución

²⁰² A.E.R. Carpeta pensionados 01.12: Querol

²⁰³ A.E.R. Correspondencia oficial, 1890-1899.

²⁰⁴ A.O.P. Legajo D-IV-2586. El texto resulta prácticamente ilegible.

²⁰⁵ A.E.R. Correspondencia oficial, 1890-1899.

de aquella por medio de oficio dirigido a V., ruégole con la mayor atención y si no se pone inconveniente alguno entregue dichas llaves al Sr. Garnelo o quien corresponda para poder sacar del Estudio el referido grupo.²⁰⁶

La recepción de dicha pieza consta en un acta firmada por Hermenegildo Esteban, como secretario de la Academia, Vicente Palmaroli, como director, Enrique Simonet y José Garnelo, como pensionados, y Juan Rodríguez Rubí, administrador de los Lugares Píos: «En la ciudad de Roma el 19 de julio 1892 se personaron los infrascritos acompañando al Sr. Director de la Academia en el estudio del Sr. Querol y después de haber encontrado intactos los sellos y cerraduras de la puerta que da sobre el jardín penetraron en dicho estudio y entregaron al Sr. Garnelo el recibo de entrega al pie de este expediente y volviendo a cerrar el mencionado estudio con las mismas formalidades empleadas para abrirlo...»²⁰⁷.

Tras todas estas ingratas vicisitudes, finalmente, siendo ya director Alejo Vera, el 5 de noviembre de 1892, «en vista de las repetidas quejas del Director de la Academia de Bellas Artes en Roma y del señor Embajador de S.M. cerca de la Santa Sede, el Rey... con arreglo a lo que dispone el párrafo 7º del artículo 6º del Reglamento de dicho Establecimiento, ha tenido a bien retirar a V. [Querol] la pensión que en el mismo disfruta»²⁰⁸.

De todos modos, como prueba una carta de Alejo Vera a Ramon Gutiérrez Ossa, fechada al día siguiente de haber sido interrumpida la pensión de Querol, el 6 de noviembre de 1892, el nuevo director no se fía de que el problema haya quedado resuelto definitivamente y hace una consideración sobre lo que él llama «la cuestión Querol»:

«Nuestra Academia tiene también en las actuales circunstancias un punto negro que convendría mucho hacer desaparecer; llamaré a este *la cuestión Querol*; para tratarla debo antes manifestar a V. que no tengo por este Sr. interés alguno ni en pro ni en contra, pero V. conoce, mucho mejor que yo, cual ha sido su conducta hasta hoy con esta Academia y con ese Ministerio y los compromisos en que más de una vez ha puesto a todos. / Yo no puedo ser sospechoso de parcialidad porque nada he tenido que ver hasta hoy con este asunto, pero temo muy profundamente por los antecedentes recogidos, que en lo porvenir pueda ser dicho Sr. causa de desorden, si vuelve a esta Academia y sobre todo, si se encuentra en ella en compañía de nuevos pensionados, siendo en tal caso lo más probable, que procure influir sobre los demás en sentido antirreglamentario para mejor disimular su conducta. / Además, una vez aquí instalado para ejecutar su último envío, le servirá esto de pretexto y hará en su estudio tantos trabajos como tenga que hacer a la

²⁰⁶ A.E.R. Correspondencia oficial, 1890-1899. A.O.P. Legajo D-IV-2586.

²⁰⁷ Sigue el acta de recepción firmada por Garnelo. A.O.P. Legajo D-IV-2586

²⁰⁸ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899; A.O.P. Legajo D-IV-2586.

sombra de que son encargos para el Gobierno y otras Corporaciones Oficiales, propagando de este modo entre los pensionados la teoría de hacer cada uno su voluntad y de que no cumplirse el Reglamento para uno, igual derecho debe asistir a los demás. / Debo también hacer notar a V... no podría hacerse lo mismo con los trabajos de escultura (transportarlos fuera de la Academia); pues consistiendo los envíos en obras hechas en barro para formar en yeso, mientras no estén concluidos, no hay modo posible de transportarlos del local. Y esta circunstancia serviría al Sr. Querol para tener en el estudio años enteros su envío sin concluir, y a su sombra, realizar en la Academia cuantos trabajos quisiera ejecutar; que en esta forma ha procedido anteriormente, según me han informado. / A mi entender, si es que el Sr. Querol ha de volver a Roma como pensionado, convendría que se diese una Rl. Orden obligándole a no ocuparse de otros trabajos que no fuera el de su envío reglamentario y al mismo tiempo se autorizara al Director de la Academia para que vigilara el cumplimiento de tal disposición y por consiguiente del art. 80 del Reglamento, *sin excepción alguna para los encargos de otras obras que dicho Señor pueda tener aunque procedan estas del Estado*²⁰⁹.

Vera vuelve a referirse a Querol en una carta particular fechada en Roma el 22 de diciembre de 1893 y dirigida al Ilmo. Sr. D. Antonio Zammit (?), el Administrador de los Lugares Pios:

«Haciendo algún tiempo que el Sr. Conde de Rascón me pidió le mandase el busto de S.M. que el Sr. Querol le dejó en regalo, y que el Sr. Estevan recibió igual encargo por parte del Sr. Merry, acerca de la estatua del Salvador, e ignorando cuando podrá disponer de las llaves del estudio que el Sr. Querol ocupó en la Academia, me veo en la necesidad de molestar a V. para suplicarle, si puede mandar persona que me permita sacar dicho busto y la estatua del Salvador para que el Sr. Estevan y yo podamos cumplir el encargo del los Sres. Embajadores»²¹⁰.

En efecto, los enseres y trabajos de Querol seguían en el estudio de la Academia, pero, probablemente como consecuencia de esa carta, desde la administración de los Lugares Pios se advertía al director de la Academia que el 4 de enero de 1893 a las tres de la tarde se procedería, de nuevo, a «la apertura del estudio que fue del Sr. Querol, con las formalidades necesarias»²¹¹.

Querol no se resignó a la pérdida de la pensión, así que el 5 de marzo de 1893 solicitaba «su reposición». Sin embargo, «consultadas las causas e incidentes que motivaron su separación», el Ministerio desestima «su pretensión por hallarse aquella sobradamente fundada». Únicamente se le concede «un último plazo de un mes... para que, bien personalmente, o por persona autorizada, proceda a desalojar dicho

²⁰⁹ A.E.R. Correspondencia directores: Alejo Vera.

²¹⁰ A.O.P. Legajo D-IV-2586

²¹¹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

estudio de los objetos y enseres de su propiedad.²¹² Se ve que no pudo aprovecharlo entonces porque se le concedieron, unos días después, «los cuatro meses de prórroga que solicita para desalojar» el estudio «teniendo en cuenta que el estudio que ocupó en la Academia española en Roma no ha de ser ocupado por otro pensionado en lo que resta de año»²¹³. Significativamente, la aprobación de un nuevo reglamento unos años después suprimiría los pensionados de mérito. Querol fue, pues, el último que lo ocupó por la escultura.



Agustín Querol, *Mausoleo de los bomberos*
o *Monumento a las víctimas de la caridad*, La Habana, Cementerio de Colón

Todos estos avatares parecen haber sido olvidados por las autoridades académicas en el momento del fallecimiento de Querol. El que era director a su muerte, José Benlliure, escribía a su familia el 17 de diciembre de 1909:

²¹² A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. El oficio de la embajada al director lleva fecha de 22 de marzo de 1893.

²¹³ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. El oficio de la embajada lleva fecha de 14 de abril de 1893.

«En este momento en que se tiene noticia por la prensa de la desgracia que aqueja a V. con la muerte inesperada del que honró siendo pensionado esta Institución, cumplo como Director de la misma el penoso deber de manifestarles en nombre de todo el personal de la Academia el sentimiento con que aquí se ha sabido tan sensible pérdida. / Sus triunfos en el arte han contribuido, unidamente a los de muchos de los artistas que pasaron por esta casa, a levantar gloriosas tradiciones: por ello su nombre será siempre de los que [habrán de] figurar muy honrosamente en la historia de la Academia a la que tanto debe el arte español»²¹⁴.

Además de *La Tradición*, a la que ya se ha hecho cumplida referencia, Querol concibió o realizó en Roma, durante su etapa de pensionado, importantes trabajos. Aparte de las esculturas concretas que dio a conocer en exposiciones de Roma, que se estudiarán en el capítulo siguiente²¹⁵, así como otras piezas mobiliarias, algunas ya citadas, y otras en clara relación con trabajos de pensionado, como la cabeza de *Tulia*²¹⁶, pertenecen a esta época dos conjuntos monumentales que ocupan un lugar central en la producción del escultor catalán.

En primer lugar, el llamado *Mausoleo de los Bomberos* o *Monumento a las Víctimas de la Caridad*, en el Cementerio de Colón de La Habana, que recuerda a los bomberos muertos en un incendio ocurrido en la capital de la isla en 1890. En él destaca el grupo central, que representa a *La fe conduciendo a la inmortalidad a las víctimas del deber*²¹⁷.

Precisamente en relación con dicho conjunto, se conserva en Roma un documento, firmado allí por el propio Querol el 19 de noviembre de 1891, a raíz de haber ganado el concurso convocado, relativo al poder concedido a quien ha de recibir los pagos. El escultor expone

«que en unión del arquitecto de Madrid don Julio Martínez Zapata presentaron un proyecto con el lema *Heroum*, [a] la junta del concurso para erigir un monumento a las víctimas del 17 de Mayo; y habiendo obtenido el primer premio, confiere poder tan amplio y suficiente como en derecho sea necesario, a la de don José Martínez Zapata, mayor de edad, Administrador General de Correos y Telégrafos en la Isla de Cuba, vecino de La Habana, para que en su nombre y representación, convenga con dicha junta la forma de

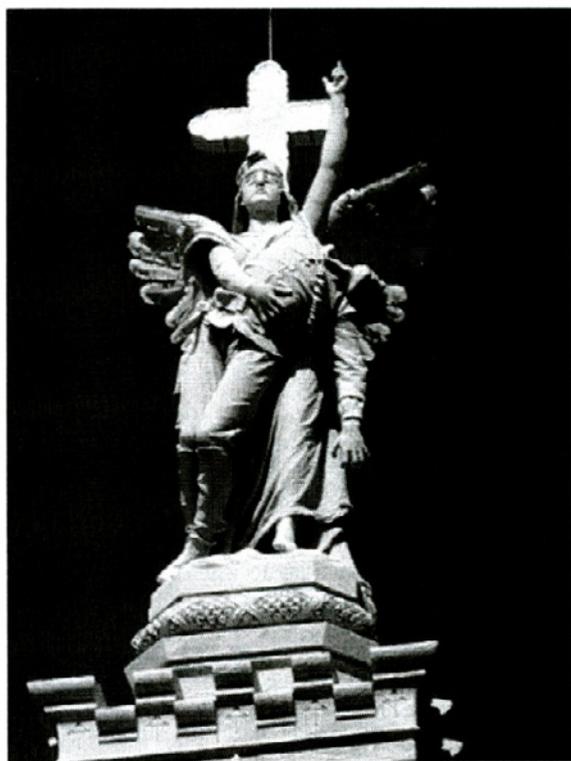
²¹⁴ Es borrador. Contesta Pedro Mayor, cuñado de Querol, el 30 de diciembre de 1909, con un membrete del propio Querol, calle del Cisne, 10, donde estaba su estudio. A.E.R. Carpeta pensionados 01.12. Querol

²¹⁵ Véase *infra*.

²¹⁶ Sobre la obra, firmada en Roma en 1891, véase: Reyero, 2002, pp. 295-296.

²¹⁷ Este motivo está muy inspirado en el *Monumento a Wilhelm von Rümmer* de Munich (Reproducido en *La Ilustración Artística*, 16 de noviembre de 1889), que después el propio Querol reutilizaría en el *Monumento a los mártires de la religión y de la patria*, en Zaragoza, en 1904. Al respecto, véase: García Guatas, M., «Las efemérides de 1808 en sus monumentos», en Lacarra Ducay, M.C. y Giménez Navarro, C. (coords), *Historia y política a través de la escultura pública, 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 199-233.

pago, así como de todas las demás condiciones y asuntos referentes a la realización de la obra y medios de llevarla a cabo, firmando los documentos públicos o privados que sean conducentes²¹⁸.



Agustín Querol, *La fe conduciendo a la inmortalidad a las víctimas del deber*, detalle del *Mausoleo de los bomberos o Monumento a las víctimas de la caridad*, La Habana, Cementerio de Colón

El segundo conjunto, al que el propio Querol hace referencia en otros documentos relativos a la Academia, es el frontón del edificio de Bibliotecas y Museos, hoy Biblioteca Nacional, de Madrid. Prueba de que realizó en Roma algunos de los modelos que ganarían el concurso, como Palmaroli constantemente le recrimina, se encuentra en un documento firmado por el propio Querol en Roma el 28 de diciembre de 1891 y dirigido al Consul de España:

«El que suscribe...[Querol] deseando acreditar convenientemente que en su día en el Ministerio de Fomento y Academia de Bellas Artes de San Fernando el 28 de los corrientes ha remitido a Madrid por gran velocidad dos cajas... que contienen el proyecto del

²¹⁸ A.O.P. Legajo D-IV-2586.

relieve del frontón para el edificio construido en este último punto para Biblioteca y Museos Nacionales y otra... que contiene tres estatuas representando la España, el Genio y el Estudio, y forman parte integrante del mencionado frontón, que el que suscribe presenta al concurso abierto al efecto dentro del plazo marcado en el mismo. / A V.I. suplica se sirva expedirle el certificado correspondiente, para que pueda acreditar dichos extremos donde y cuando convenga.²¹⁹

8. Los escultores de la quinta promoción: Marinas y Parera

Pocos pensionados llevaron una vida académica tan estrictamente paralela como Marinas y Parera, tanto en lo que respecta a su llegada a Roma y sus viajes, como a sus preocupaciones estéticas, reconocimientos y sus trabajos de envío, algunos de los cuales incluso poseen una coincidencia temática y formal. Ambos tomaron posesión el 4 de diciembre de 1888 después de haber realizado una oposición en la que quedó Parera en primer lugar, mientras Marinas fue segundo.²²⁰

A ser nombrado Antonio Parera Saurina (Barcelona, 1868-1946) como pensionado de número por la escultura, se indica, lo mismo que Marinas, que la plaza está dotada con el sueldo anual de tres mil liras.²²¹ Tras pasar la primera mitad del año 1889 en Roma, a la llegada del verano, como era habitual, solicitó, el 7 de julio de 1889, «dos meses de licencia para visitar los museos de Italia»²²². De ese viaje, que realizó con su compañero Marinas, se conservan algunas noticias de su paso por Siena y Venecia. El 10 de agosto de 1889 escribe desde esta última ciudad: «El día 5 dejamos la bella Siena por esta no menos hermosa y original Venecia que espero desde mi infancia poder ver con mis propios ojos lo que los poetas la han ponderado y los pintores reproducido»²²³. El 14 de agosto, solicita, desde allí, «un mes de

²¹⁹ A.O.P. Legajo D-IV-2586.

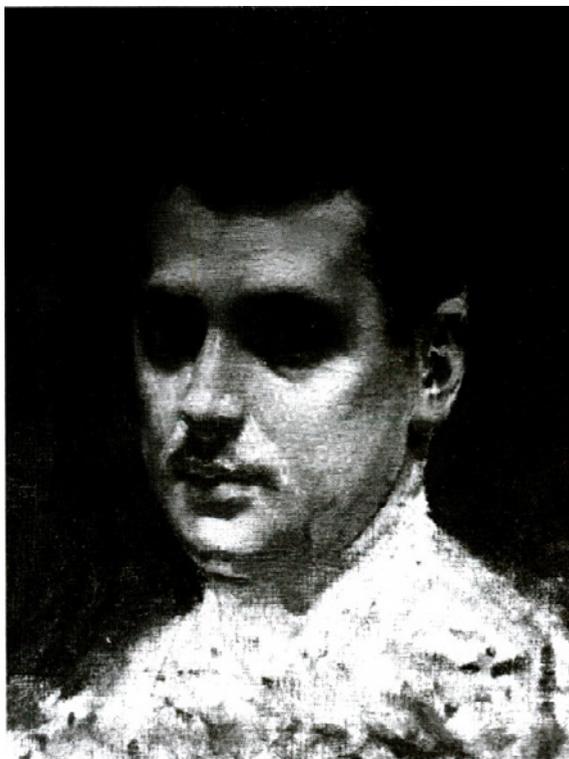
²²⁰ El tribunal que juzgó los ejercicios estaba formado por Jerónimo Suñol y Elías Martín, que fueron nombrados por el Ministerio; Sabino de Medina, Francisco Bellver y Manuel Oliver Hurtado, por la Academia; y José Parada, Juan Samsó y Esteban Lozano, que fue sustituido por Luis de Madrazo, por la Escuela de Bellas Artes. Entre los candidatos, que eran ocho, figuraban Antonio Alsina, que quiso recurrir a Sanmartí por tener un contencioso en otra oposición; y Menéndez Entrialgo, que protestó porque algunos opositores eran discípulos de los miembros del tribunal. Ambas objeciones fueron desestimadas. Como temas de los ejercicios realizaron: *Las Marías en el sepulcro* y *Ulises robando el Palladium*. La estatua de *El Gladiador* que presentó Parera fue protestada porque se parecía demasiado a un modelo antiguo. Véase: Bru, 1971, 76-77.

²²¹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

²²² A.E.R. Carpeta pensionados 02.05. Parera.

²²³ También dice: «En el viaje he tenido el disgusto de que me robaron mi cartera con todo el dinero que poseía, suceso que me ha reducido a que mis buenos compañeros tengan que sufragar mis indispensables necesidades hasta que mi papá pueda mandarme algún recurso. / Hoy he tenido carta de mi papá... y me dice que el día dos de Setiembre me espera en París, por lo tanto espero me concederá dada

licencia para poder visitar la exposición de París; aplicando para ello parte del tiempo que para viajar concede el artículo 53 del reglamento.²²⁴



José Gárnelo, *Retrato de Antonio Parera*,
Academia de España

Debió de pasar el mes de septiembre de 1889 en París, coincidiendo con la celebración de la exposición universal, por lo que entonces debía de tener ya relativamente avanzado su primer trabajo reglamentario, ya que el 29 de octubre de 1889 pone en conocimiento del director que ha «terminado su envío de primer año... y consiste en una estatua en yeso cuyo asunto es Orfeo y cuyas dimensiones son 1,60 por 40 indicando a V.I. el deseo de... que esta obra pueda conservarla en su estudio hasta que se disponga la remisión de ella al ministerio de Estado»²²⁵. La estatua de *Orfeo* fue premiada con mención honorífica, cuando fue juzgada por los académicos de San Fernando, en una sesión que se celebró el 29 de junio de 1890, y en la que

esta circunstancia un mes más de prórroga y así, me podré librar de lo mal sano que es Roma en el mes de Septiembre». A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

²²⁴ A.E.R. Carpeta pensionados 02.05. Parera.

²²⁵ A.E.R. Carpeta pensionados 02.05. Parera.

participaron como jurado Francisco Bellver, como presidente, José de Cárdenas, Medardo Sanmartí, y Elías Martín, éste como secretario, «viendo con satisfacción los adelantos en el arte que demuestran estos dos pensionados» (se refieren también a Marinas)²²⁶.

Por lo tanto, desde el otoño de 1889 se puso a trabajar en el envío de segundo año, el bajorrelieve que, según parece, trataba el tema de *Adán y Eva*. El 10 de junio de 1891 se reunían los académicos de San Fernando para juzgarlo y se limitaban a señalar que se había limitado a cumplir las obligaciones reglamentarias²²⁷.

Antes de la llegada del verano de 1890, Parera volvía a solicitar, el 10 de junio, «dos meses de licencia para visitar los museos de Italia»²²⁸. El 5 de julio de 1890, desde Nápoles, ponía al corriente a Palmaroli de las diversas paradas que realizaba: «Salí de Roma en dirección a Pisa, en donde he permanecido cuatro días; luego he visitado Lucca, Pistoia y Florencia, en donde permanecí algunos días. De Florencia fui a Empoli y Livorno, en donde me embarqué para Nápoles, para reunirme con mis compañeros»²²⁹.

Le quedaban a Parera por delante los trabajos de tercer y cuarto año, boceto, memoria que se titularía *Breves consideraciones sobre la estatuaria griega y romana* y modelo definitivo en yeso de una pieza que finalmente se tituló *El general Álvarez de Castro en la defensa de Gerona durante la Guerra de la Independencia*²³⁰. El 29 de diciembre de 1892 se reúne el jurado de escultura de la Academia de San Fernando, con Elías Martín como presidente, Isidoro Lozano y Justo Gandarias, como vocales y Ricardo Bellver como secretario para juzgar esos envíos de tercero y cuarto año. La calificación se dicta el 16 de enero de 1893:

«se acordó por mayoría que eran dignas de calificación honorífica.= El vocal Sr. Gandarias hizo presente y pidió que constase así en el acta, que creía que solamente habían cumplido con las obligaciones reglamentarias los expresados pensionados, por juzgar equivocadas las tendencias que manifiestan en sus obras, apartándose del elevado concepto a que debieran aspirar los escultores que no es otro el de estudiar inspirándose en los mejores modelos del arte clásico.= Se acordó después volver a informar al público con la calificación obtenida en los bocetos... no pudiendo hacer lo mismo con los grupos de 4º año por encontrarse en el local de la Exposición de Bellas Artes...»²³¹.

²²⁶ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²²⁷ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. Bru, 1971, 222.

²²⁸ A.E.R. Carpeta pensionados 02.05. Parera. El director Vicente Pamaroli se lo hace saber al Administrador de los Lugares Píos, desde Roma, el 1 de julio de 1890: «se encuentra ausente a consecuencia de haber solicitado visitar las ciudades de Italia». A.O.P. Legajo D-IV-2586.

²²⁹ A.E.R. Carpeta pensionados 02.05. Parera.

²³⁰ Fundido en bronce, fue inaugurado el 28 de octubre de 1894 como monumento en Gerona. Véase, con bibliografía anterior, Reyero, 1999, p. 480.

²³¹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

Efectivamente, la pieza de Parera había sido autorizada para ser exhibida en la exposición madrileña de 1892, que ese año tuvo el carácter de internacional para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América. Eran los últimos meses de pensión del escultor, que el 1 de julio de 1892 había solicitado desde Roma una nueva licencia para visitar «algunos museos y monumentos de Italia»²³², y el 2 de enero de 1893 se accedía la prórroga que había solicitado, una vez entregados sus envíos²³³.

En cuanto a Aniceto Marinas García (Segovia, 1866-Madrid, 1953), realiza, como se ha dicho, sus primeros viajes por Italia en compañía de Parera, y así, como aquel, durante el primer verano pasado en Roma, el de 1889, solicita al director «le conceda permiso para poder hacer estudios fuera de Roma durante dos meses»²³⁴. Escribe desde Siena el 25 de julio de 1889 para decir que ha «experimentado muy buenas impresiones de Orvieto. / Los frescos de Lucas Signorelli me han gustado extraordinariamente, como igualmente la fachada principal de la catedral, algunos de los Apostoles que están colocados en el interior y partes laterales son bastante buenos también. / Los bajorrelieves me han gustado mucho, y otras muchas cosas»²³⁵. También desde Siena, dos días más tarde, el 27 de julio pide al director que «le sean concedidos los medios que juzga necesarios para poder visitar la Exposición Universal de París»²³⁶, viaje que, obviamente, también debió de realizar con Parera.

Todavía desde Siena, el 3 de agosto de 1889 escribe a Palmaroli, refiriéndose a «los muchos gastos que me ha ocasionado el vaciado de la estatua»²³⁷. Se refiere a su trabajo de primer año, una estatua que representaba a *Sansón* (Madrid, Academia de San Fernando), que, por lo tanto, ya debía de estar terminada entonces, aunque, como Parera, no lo hace saber oficialmente hasta el 29 de octubre²³⁸. El 13 de mayo de 1890 solicitaba poder presentarla en la exposición de Bellas Artes, lo que se le concedía el día 29 de mayo²³⁹. Fue calificada con mención honorífica en la misma sesión que la de Parera, el 29 de junio de 1890, por lo tanto con el mismo jurado, que realizó las mismas observaciones²⁴⁰.

²³² A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli. En el presupuesto del año 1892 aparece autorizado a ausentarse todo el año, según hace saber el secretario y entonces director interino, Hermenegildo Estevan, el 10 de octubre de 1891 al Administrador de los Lugares Píos. A.O.P. Legajo D-IV-2586.

²³³ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²³⁴ A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas

²³⁵ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

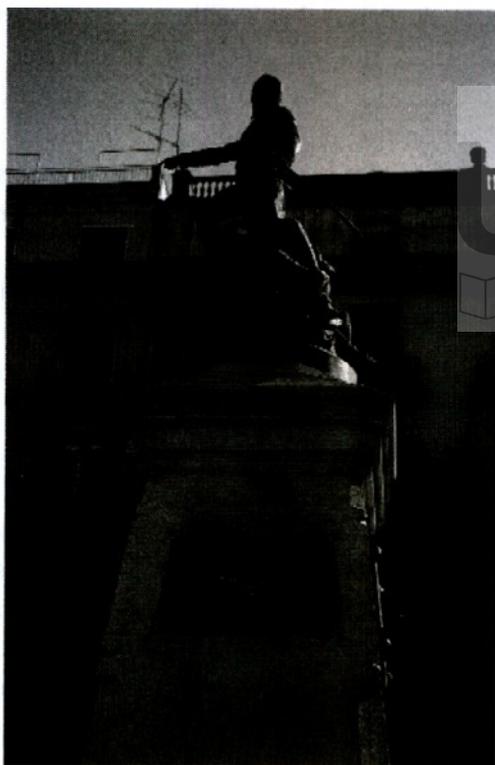
²³⁶ A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas.

²³⁷ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

²³⁸ El 29 de octubre de 1889 pone en conocimiento del director que ha terminado su envío de primer año que, además de los dibujos, «consiste en una estatua en yeso cuyo asunto es Sansón y cuyas dimensiones son 1,79 por 70, indicando a V.I. el deseo del que suscribe de que estas obras pueda conservarlas en su estudio hasta que se disponga la remisión de ellas al Ministerio de Estado». A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas. Sobre la pieza, véase, también: Azcue Brea, 1996, p. 475-476.

²³⁹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899

²⁴⁰ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. Véase *supra*.



Antonio Parera, *Gerona 1809*, Gerona, Plaza de la Constitución

La estatua de *Sansón* había llegado rota a España, pero dada la circunstancia de encontrarse Marinas en la capital, fue éste el encargado de repararla, como le indica en una carta a Palmaroli, fechada en Madrid el 20 de junio de 1890: «Estoy en esta hace unos días por haber tenido la desgracias de romperse la estatua de Sansón en el transporte. Se ve que estaba muy mal embalada: supongo se lo habrán comunicado que, dando la casualidad de encontrarme en esta, me he detenido para arreglarla lo mejor posible. Hoy ya está expuesta y por lo tanto pronto tendré el gusto de ver a V. y empezar el trabajo de segundo envío»²⁴¹. Un mes antes, el 26 de mayo de 1890 escribía al director desde Segovia:

«Hace 6 días regresé a esta por prescripción facultativa, a consecuencia de haber contraído en Madrid unas calenturas intermitentes, y cuando estoy mejor merced a la quini-

²⁴¹ A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas. Marinas quedó oficialmente autorizado a prorrogar la licencia de estancia en Madrid para que pudiera recomponer la estatua. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. Palmaroli informó de ello al Administrado de los Lugares Píos, ya que al referirse al pensionado Marinas indica, desde Roma, el 1 de julio de 1890 que tiene «licencia por un mes para irse a Madrid... y posteriormente la renovó sin tiempo determinado para la recomposición de su primer envío, que llegó a Madrid deteriorado». A.O.P. Legajo D-IV-2586.

na, me aconseja el médico la conveniencia de aplazar por unos días mi viaje de regreso a esa para la mayor seguridad de que se reproduzcan en el camino; lo cual me obliga a molestar la atención de V.I., rogándole me dispense de la falta de presentación en el plazo señalado.²⁴²

De vuelta a Roma, el 9 de agosto de 1890, «en la imposibilidad de poder continuar trabajando por el excesivo calor que hace en el estudio», solicita de nuevo «un mes de licencia... a fin de visitar algunos Museos y Monumentos de las capitales de Italia»²⁴³.

Por entonces ya tenía que ocuparse del bajorrelieve correspondiente al segundo año, que se tituló *Judith y Holofernes*, probablemente terminado en los primeros meses de 1891, ya que fue juzgado por los académicos de San Fernando el 10 de junio de 1891. Éstos señalaron que se había limitado a cumplir las obligaciones reglamentarias, «debiendo advertir que el Sr. Marinas no ha interpretado bien el precepto reglamentario en su artículo 58, que prescribe sea un bajorrelieve, y el suyo, no sólo es altorrelieve, sino que tiene figuras exentas, evitando de este modo las dificultades del bajorrelieve plano»²⁴⁴.

Entretanto, Marinas había iniciado una nueva gira por Italia. El 30 de abril de 1891 «expone que, deseando visitar el museo Borbónico y los monumentos de la vecina ciudad de Nápoles, ruega a V.I. se sirva concederle según el artículo trece del Reglamento un mes de licencia con dicho objeto»²⁴⁵. El 13 de mayo de 1891 firma una carta, junto al pensionado de música José Sáinz Betsabé y el de pintura Eugenio Álvarez Dumont, desde Nápoles, donde se refieren a «lo mucho bueno que encierra este museo y las magnificencias que a cada paso tenemos ocasión de admirar en esta hermosa ciudad; nos roban el tiempo y suspenden el ánimo de mente, que no nos acordamos cumplir con las elementales nociones del deber». Confiesan que «poco o nada importante nos queda por ver», aunque no por eso han «dejado de estudiar», y anuncian su próximo destino: «Terminados que sean estos estudios saldremos para Pompeya y a su tiempo daremos a V. correspondiente noticia»²⁴⁶.

Es muy probable que Marinas concibiera por entonces, al margen de los envíos reglamentarios, una obra titulada *Pescadores pescados*, inspirada en los chavalillos napolitanos que iban en busca de peces y conchas, motivo que venía interesando a muchos escultores europeos é italianos desde hacía décadas. La obra fue precisamente premiada en la Exposición Universal de Chicago. También cabe la posibilidad

²⁴² A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas.

²⁴³ A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas.

²⁴⁴ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. Bru, 1971, p. 222.

²⁴⁵ A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas

²⁴⁶ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

de que la prohibición de tener perros en la Academia, de la que Marinas tiene noticia el 21 de junio de 1891, guarde relación con la utilización de un perro como modelo para un grupo escultórico titulado *Descanso del modelo*, realizado por Marinas en Roma, también al margen de su pensión, pero durante el primer año del disfrute de ésta, que fue presentado a la Exposición Nacional de 1890²⁴⁷.

En todo caso, desde la segunda mitad del año 1891 Marinas debía de estar ocupado en los trabajos de tercero y cuarto año, que incluían una memoria titulada *Impresiones de Roma*. El 13 de diciembre de 1891 firmaba, junto a Parera, la petición de ayuda económica a que autorizaba el reglamento para poder llevarlos a cabo²⁴⁸. Al año siguiente estuvo en Madrid coincidiendo con la exposición²⁴⁹. El 29 de diciembre de 1892, con el mismo jurado que juzgó los envíos de Parera, los académicos de San Fernando dictaban que las obras de Marinas merecían la calificación honorífica. Su grupo *El dos de mayo*, que en aquel momento figura en la exposición de ese año, mereció en ella primera medalla²⁵⁰. Como Parera, el 2 de enero de 1893 se le concedía un mes de prórroga en suspensión, tal y como había solicitado²⁵¹.

Además de estas noticias de sus años de pensionado, el archivo de la Academia conserva otras informaciones que ponen de relieve la importancia de los mismos en la vida posterior de Marinas. Por ejemplo, el presidente de la Diputación provincial de Segovia solicitaba el 18 de enero de 1898 una certificación al director sobre su paso por la misma²⁵², lo que, siendo algo bien sabido por otros cauces, seguramente era un modo de comprobar su comportamiento.

Por otra parte, Marinas se carteará con Blay, tras ser nombrado el escultor catalán director de la institución en los años veinte, lo que nos trasmite, junto a noticias más o menos cotidianas²⁵³, el desencanto producido por los cambios estéticos producidos al cabo de los años. Así, el 27 de diciembre de 1928 comunica:

²⁴⁷ A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas. Véase *infra*.

²⁴⁸ A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas

²⁴⁹ Solicitaba la licencia el 28 de julio de 1892, aunque en esa ocasión la exposición se celebraba al final del año, lo que hace pensar que pasó poco tiempo en Roma. A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli. En el presupuesto del año 1892, que el director interino y secretario, Hermenegilo Estevan remite al Administrador de los Lugares Píos, desde Roma, el 10 de octubre de 1891, aparece autorizado a ausentarse todo el año. A.O.P. Legajo D-IV-2586.

²⁵⁰ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. Con algunas modificaciones fue utilizado posteriormente como motivo para un monumento público. Véase: Reyero, 1991, p. 510; y Reyero, 2002, pp. 247-248.

²⁵¹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁵² Ruega al director «se sirva ordenar se extienda y me remita una certificación en que conste que en los cuatro años citados ha asistido dicho Sr. Marinas a las clases correspondientes del referido Establecimiento». A.E.R. Correspondencia directores: Alejo Vera.

²⁵³ Aniceto Marinas escribe a Blay, entonces director, el 9 de junio de 1926 disculpándose de no poder asistir a una comida de todos los pensionados en su honor. Vuelve a escribirle el 8 de enero de 1928 refiriéndose a su estado de salud; y el 2 de octubre de 1928 para recomendarle a la pensionada por la música señora de Pablos [se refiere a María de Pablos Cerezol]. A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas.

«Por aquí nada de particular puedo decirte. Sigue todo con la misma monótona marcha que tu conoces. De trabajos artísticos, se repiten las exposiciones con frecuencia, pero ni una nota saliente vemos nunca que no lleva al alma satisfacción. Trabajos escultóricos ya puedes figurártelo, los que trabajan sin descanso son los mismos de siempre, Benlliure y Valera [Coullaut-Valera]. Yo hace tiempo que no hago nada, no es que lo desee con ansia, pues disfruto más haciendo *cosas mías* y conformándome con lo hecho para seguir viviendo como hasta aquí, en paz y gracias a Dios. / En la Academia lo mismo; ni paso atrás ni paso adelante, tú eres el único que movía las sesiones»²⁵⁴.



Aniceto Marinas, *El Dos de mayo*, Madrid, Jardines del General Fanjul

9. Los escultores de la sexta promoción: Alsina y Trilles

Como las de Parera y Marinas, las trayectorias de Alsina y Trilles como pensionados de la Academia de España en Roma fueron muy paralelas. Ambos salieron vencedores en la misma oposición, a la que también se presentaron Manuel Garne-

²⁵⁴ A.E.R. Carpeta pensionados 02.04. Marinas.

lo, Braulio Álvarez Muñiz, Andrés Pedret, Angel Díaz (que al ser propuesto en tercer lugar, solicitó ser nombrado en el caso de que quedara una vacante, lo que no llegó a producirse), José Borrás, Baldomero Cabré, Lorenzo Ridaura, Elías Serra, Federico Oliver, Lorenzo Roselló y Rafael Galán²⁵⁵.

Antonio Alsina Amils (Tárrega, Lérida, 1865-Barcelona, 1948) tomó posesión como pensionado por la escultura el 3 de octubre de 1895²⁵⁶ y, junto con el resto de compañeros de promoción, solicitó, el 18 de octubre de 1895, que se le adelantara el pago de sus pensiones ya que no podía realizar su trabajo²⁵⁷. Esta complicidad de reivindicaciones entre los pensionados, que no siempre existió en otras promociones, se puso de manifiesto en distintas ocasiones. Por ejemplo, tanto Alsina como Trilles protestaron, junto a sus compañeros, el 20 de julio de 1896, contra el servicio del cocinero; y el 6 de octubre de 1897 reclamaron «que habiendo empezado la estación de los frios y siendo excesivamente brusco el cambio de temperatura que se experimenta al pasar por las galerías del patio para ir desde el comedor a las camaras y sala de billar», el director diera «órdenes oportunas para que dicho paso se pueda verificar por la clase de dibujo, quedando con esto evitado en lo posible las desagradables consecuencias que higiénicamente pudiera ocasionarnos»²⁵⁸.

Durante el año 1896 viajó por Italia, primero a Florencia y después a Nápoles, visitando Pompeya y Herculano²⁵⁹. El trabajo principal realizado durante el primer año, que debía estar terminado a finales de 1896, se tituló *Remordimiento*²⁶⁰, del que se ocupó detenidamente el director en su correspondiente informe:

«aborda un atrevido problema resuelto de una manera feliz, expresando el dolor interno producido por el grito de la conciencia herida, sin moldes gastados de actitudes violentas, gestos de desesperación o ademanes teatrales. Conmueve y convence este dolor reconcentrado, que avergüenza y el cual se manifiesta claramente en la actitud indecisa de la figura, en el movimiento natural, desesperado, pero sin alardes trágicos con que lleva las manos a la cara para ocultar la frente señalada por el crimen..., se separa completamente de los esquemas acostumbrados a ver en estatuaria. Es de señalar la originalidad con que ha expresado su idea, que resulta de gran novedad. La figura, sencilla, natural y elegante, sin perjudicar el naturalismo y la verdad. Otra cualidad que hay que señalar es el empeño de mostrar un ideal de forma varonil y elegante sin perjudicar el naturalismo y la verdad.»

²⁵⁵ En el jurado estaban Jerónimo Suñol, Juan Samsó y Aniceto Marinas, por el Ministerio; Elías Martín, que actuaba como presidente, Ricardo Bellver y José Esteban Lozano, por la Academia; y Luis de Madrazo, Pablo Gonzalvo y Manuel Arroyo por la Escuela de Bellas Artes. Uno de los temas que cayó a suerte fue la representación de un gladiador herido. Véase: Bru, 1971, p. 95.

²⁵⁶ Al igual que Trilles, solicitó el 5 de septiembre de 1895 un mes de prórroga para tomar posesión. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899

²⁵⁷ A.E.R. Correspondencia directores: Alejo Vera.

²⁵⁸ A.E.R. Correspondencia directores: Alejo Vera.

²⁵⁹ Bru, 1971, p. 175.

²⁶⁰ Más datos sobre la pieza en Reyero, 2002, p. 153.



Retrato de Antonio Alsina, Roma, Academia de España

Igualmente se ocupó de los dos dibujos, que «corresponden también a su reputación, uno al difumino, en negro, copia de la antigua *Puditicia*, y otro sobre papel a tres tintas que figura un joven desnudo tomado del natural»²⁶¹. La pieza principal, junto a los dibujos, fue juzgada por los académicos de San Fernando, el día 3 de julio de 1897, por lo tanto, después de haber sido expuesta en la Nacional de 1897 donde recibió una medalla de segunda clase: fue calificada con una mención honorífica²⁶².

La realización del trabajo de segundo año debía comenzar para Alsina a comienzos de 1897. Para ello tramitó una solicitud con el deseo de viajar a París, a lo que, desde la embajada de España ante la Santa Sede respondía con una negativa el embajador Merry del Val, en un oficio dirigido al director el 21 de febrero de 1897:

«el pensionado pide autorización para residir en París durante el 2º año de su pensión.... el interesado no viene a alegar una razón verdaderamente excepcional y [a la vista

²⁶¹ Recogido por Bru, 1971, p. 175.

²⁶² Formaban parte del jurado: Elías Martín, como presidente, Ricardo Bellver, José Esteban Lozano, Juan Samsó, como vocales, y Aniceto Marinas como secretario. A.E.R. Correspondencia oficial, 1890-1899.

de] las indicaciones de VE sobre este asunto, [el Ministerio de Estado] se ha servido disponer manifieste a V.E. que no es posible acceder a lo solicitado por D. Antonio Alsina.²⁶³

Unos meses más tarde, sin embargo, solicitaba permiso para viajar a España por motivos familiares, lo que en esta ocasión se accedía, según se comunicaba desde la embajada al director, el 14 de junio de 1897²⁶⁴.

Como obra de segundo año Alsina realizó un bajorrelieve titulado *Imperio romano*, que fue juzgado el 28 de febrero de 1898 por el mismo tribunal que valoró el del primero, y le otorgó calificación honorífica²⁶⁵.

Un problema administrativo, relativo al fin de las comisiones de servicios de quienes ocupan puestos docentes, se había planteado poco antes. Ello hizo preguntar al director Alejo Vera sobre la situación en la que quedaba Alsina, que era profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Villanueva y Geltrú antes de tomar plaza como pensionado en Roma. La duda acerca de si podía seguir en esta última situación se respondió afirmativamente desde la Embajada de España ante la Santa Sede el 17 de enero de 1898²⁶⁶.

Como envío de tercer año presentó un boceto titulado *Samsón y Dalila*, que no sería juzgado en Madrid hasta el 20 de febrero de 1899. Reunido el jurado para proceder a las calificaciones –los académicos que lo formaban eran Suñol, Esteban Lozano, Marinas y Samsó– se limitó a indicar: «satisface las obligaciones reglamentarias»²⁶⁷. La obra definitiva de cuarto año, terminada antes del verano de 1899, si bien era el mismo asunto y modelo, fue titulada *Astucia y fuerza*. Al ser presentada junto a la memoria *La escultura desde el Renacimiento hasta nuestros días*, mereció calificación honorífica²⁶⁸.

²⁶³ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

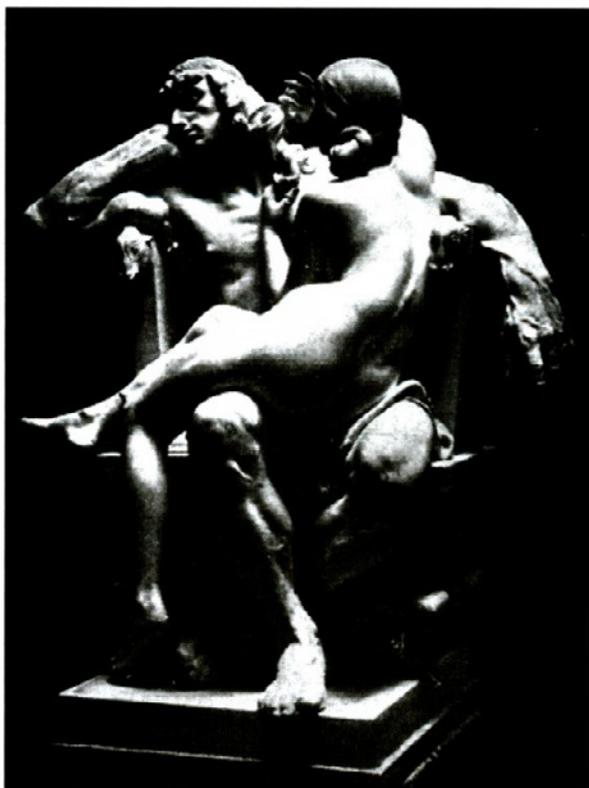
²⁶⁴ El escrito del embajador hace referencia a las causas: «le reclaman asuntos particulares de testamentaria... la circunstancia de haberse concedido licencia con otros fines a tres pensionados que actualmente la disfrutan, las cuales, aunque concedidas, como la presente, como gracia especial y sin que puedan sentar jurisprudencia, vienen a ser no obstante para el caso actual como un argumento de equidad; y, finalmente lo justificado de la causa en que el Sr. Alsina funda su pretensión, [el Ministerio de Estado] se ha dignado acceder a ella, fijando el término de la licencia, ya que el interesado no la precisa, en el plazo de dos meses». A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899

²⁶⁵ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁶⁶ El oficio del Ministerio lleva fecha de 3 de enero de 1898: «En contestación a la Real Orden de 23 de noviembre último expedida por ese Ministerio del digno cargo de V.E. y referente a la consulta formulada por el Director de la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma, acerca de la situación en que quedan él y dos pensionados, los cuales reúnen la calidad de profesores de Establecimientos Oficiales de enseñanza a consecuencia de las prescripciones de la Real orden de 3 del referido diciembre, que dan por terminada toda clase de comisiones, S.M. el Rey... ha tenido a bien resolver que los mencionados interesados se hallan amparados por el Decreto de 18 de Noviembre de 1873 y en consecuencia... el Sr. Alsina profesor de la de Artes y Oficios de Villanueva y Geltrú, puede perfectamente continuar cumpliendo su cometido en la citada Real Academia de Roma... hasta el término del plazo legal por el que fueron nombrados para sus respectivos cargos». A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899

²⁶⁷ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899

²⁶⁸ Bru, 1971, p. 227.



Antonio Alsina, *Astucia y fuerza*

Al haber cumplido con la entrega de todos sus trabajos reglamentarios Alsina solicitaba pasar los últimos meses de la pensión en España. Así, el 7 de agosto de 1899 en un oficio de la embajada ante la Santa Sede se hacía saber al director la concesión del «permiso para volver a España en vista de haber terminado y hecho entrega de sus trabajos reglamentarios, solicitud que viene favorablemente informada por el Director de la Academia. En consecuencia, el Ministerio de Estado «ha tenido a bien conceder al Sr. Alsina la licencia que solicita, teniendo en cuenta que faltando solo dos meses para el término de la pensión y habiendo hecho entrega de sus envíos, es indiferente que el pensionado resida en un punto o en otro»²⁶⁹. Todavía el 16 de noviembre de 1899 se le concedía «un mes de prórroga en la pensión que venía disfrutando, teniendo en cuenta que ya anteriormente se había acordado lo mismo al pensionado Sr. Trilles que se hallaba en igual caso»²⁷⁰.

²⁶⁹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

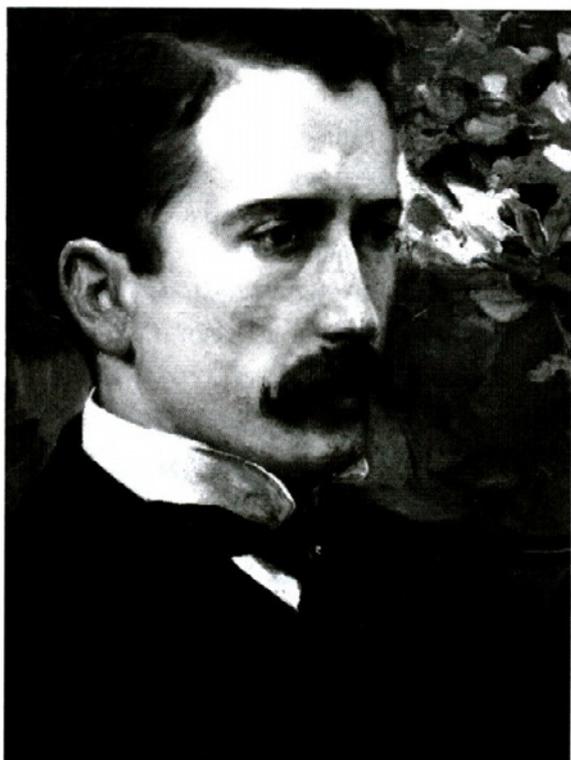
²⁷⁰ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

Antes de terminar su pensión, Alsina solicitaba, junto a Trilles y el pensionado de grabado Ezequiel Ruiz Martínez, la posibilidad de exponer sus trabajos de último año en la Exposición Universal de París de 1900, lo que se concedió, razón por la cual sus trabajos fueron juzgados en Madrid más tarde, ya que se remitieron directamente desde París²⁷¹.

Por lo que respecta a Miguel Ángel Trilles (Madrid, 1866-1936), ya antes de su toma de posesión como pensionado por la escultura, que tuvo lugar el 9 de octubre de 1895, hay alguna noticia de su paso por la Academia, aunque fuera en calidad de visitante. Así, el 7 de Diciembre de 1888 –por tanto cuando Trilles era una joven promesa de veintidós años– los entonces pensionados Aquilino Cuervo, que era pensionado por el grabado en hueco, Antonio Parera y Aniceto Marinas solicitaban a Vicente Palmaroli como director que autorizase a Trilles «para que pueda comer en compañía de los Sres. Pensionados de esta Academia de su digna dirección» y explicaba: «Siendo el Sr. Trilles amigo íntimo de lo que suscriben, y persona por todos conceptos digna y merecedora del favor que los que suscriben, tienen la honra de solicitar de V.S; los pensionados que a V.S. se dirigen abrigan la esperanza de que les concederá tan señalado favor tantas veces concedido por V.S. a otros señores pensionados»²⁷². Ello nos permite comprobar el temprano interés de Trilles por viajar a Roma y el amparo de que gozaba.

²⁷¹ Un oficio de la Embajada de España cerca de la Santa Sede hace saber al director de la Academia el 6 de noviembre de 1900 lo que sigue: «Por el Ministerio de Estado se dice a esta Embajada... con fecha 31 de Octubre... Con esta fecha digo al Señor Comisario Regio de España en la Exposición Universal de París lo siguiente:... en noviembre del último año, al terminar en sus respectivas pensiones los tres pensionados de la rama de Escultura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, Sres. Alsina, Trilles y Ruiz Martínez, solicitaron de este Centro se les autorizase para presentar en la Exposición Universal de París sus respectivos trabajos de envío reglamentario correspondientes al 4º y último año de su pensión, trabajos que consisten respectivamente en el grupo 'Astucia y Fuerza', de Dn. Antonio Alsina, 'El gigante Anteo', en estatua de Dn. Miguel Angel Trilles, y los trabajos de grabado... dejando para después de la clausura de aquel certamen la calificación reglamentaria de dichas obras que ha de realizarse en esta Corte, petición a la que se accedió por este Ministerio. Ahora, anunciada ya la clausura de la Exposición para el día 11 del próximo Noviembre; S.M. el Rey... [ha dispuesto] que las referidas obra no deben ser devueltas a Roma, sino expedidas a esta Corte y consignadas a este Ministerio, de cuyo es la propiedad de las mismas interin no se haya procedido a su calificación reglamentaria y donde se hallan a la sazón, y ya residiendo habitualmente los autores de las referidas obras: entendiendo que facilita esto la identidad de distancias entre esa Capital y Roma (1452 kilómetros) y entre esa Capital y Madrid (1456 kilómetros), y, por tanto, del coste de transporte que esa Comisaría tiene que abonar en uno u otro caso: mas si esos cuatro kilómetros pudieran ser una dificultad, lo que no es de suponer, este Ministerio abonará la escasa diferencia que pueda resultar en el coste del transporte'. De Real Orden lo traslado a VE para su conocimiento y del Director de la Academia, y a fin de que ese funcionario, que por su personalidad oficial y en representación de los autores de las obras citadas, fue el que hizo la expedición de las mismas a París, haga la gestión consiguiente, dirigiéndose a la Comisaría Regia en el mismo sentido que hoy lo hace este Ministerio, a fin de orillar alguna dificultad de forma que pudiera presentarse por haber sido dicho Director y no este Centro el que oficialmente hizo la presentación de los referidos trabajos.-A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁷² A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.



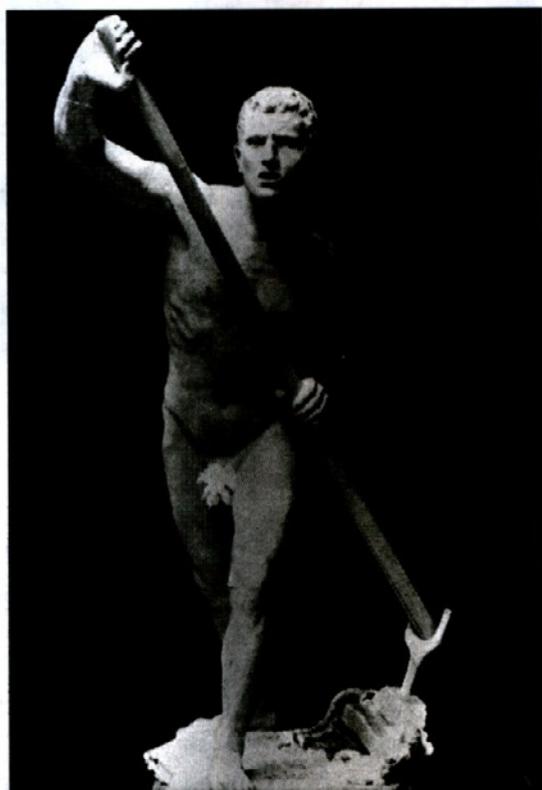
*Retrato de Miguel Ángel Trilles,
Roma, Academia de España*

Son relativamente abundantes las noticias que tenemos su estancia de Roma como pensionado, gracias a las periódicas comunicaciones que remitía al director sobre sus actividades. Así, a poco de su llegada, el 6 de diciembre de 1895, se le autoriza, junto con otros pensionados, para «visitar y estudiar en las galerías y museos del Vaticano»²⁷³. Unos días después, el 9 de diciembre, indica al director que durante los meses precedentes se ha ocupado, en primer lugar, en visitar los Museos, Galerías y Monumentos de Roma, y en segundo lugar, de hacer estudios del natural y bocetos». El 9 de febrero de 1896 hace saber al director que en los dos meses anteriores se «ha ocupado en hacer estudios preparatorios para el primer envío». Dos meses después, el 9 de abril indica en que consiste «una estatua de 1,80 ms. de altura y a la cual titularé «El barquero»». El 9 de junio dice que sigue ocupado «en el envío de primer año»²⁷⁴.

²⁷³ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁷⁴ A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles.

Esa pieza –la estatua *El barquero*, que merecería segunda medalla en la Exposición Nacional de 1897²⁷⁵– debía de estar ya terminada en el verano de 1896, porque el 7 de agosto de 1896 comunica al director que se encuentra «accidentalmente en Florencia visitando y estudiando los Museos y Galerías de esta ciudad»²⁷⁶. El director, Alejo Vera comentaría de ella: «todo es energía, movimiento y vida. De su naturalismo sano, la figura vive, respira; en una palabra, es el hombre fuerte, vigoroso, todo verdad, pero verdad hermosa. La musculatura, perfectamente acusada, demuestra el profundo conocimiento de la forma sin barroquismos, y el modelado carnosos y blando de toda la figura da gran realce a toda la escultura, por todos conceptos estimable»²⁷⁷.



Miguel Ángel Trilles, *El barquero*

No obstante, en septiembre le quedaba todavía por hacer al menos uno de los dibujos reglamentarios, el del natural, por lo que, en compañía de otros pensiona-

²⁷⁵ Véase Reyero, 2002, pp. 338-339.

²⁷⁶ A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles

²⁷⁷ Recogido por Bru, 1971, p. 176.

dos (en este caso falta Alsina), dirige una instancia al director sobre la necesidad de abrir la clase de dibujo, firmada el 27 de septiembre de 1896: «siéndoles necesario hacer a la mayor brevedad la figura dibujada del natural que debe formar parte del envío reglamentario, y deseando poder verificar dicho trabajo en la Clase de Dibujo que debe abrirse el 1^o de Octubre próximo; a V suplican, se sirva ordenar se adelante la apertura de la misma, en la conformidad que también debe anticiparse su clausura»²⁷⁸. Por eso, el 9 de octubre de 1896 indica al director: «en los dos últimos meses me he dedicado a terminar los trabajos correspondientes al primer año de pension de los cuales hago entrega a V. y a los efectos correspondientes»²⁷⁹.

Tras la entrega, solicita veinte días para ir a Madrid a visitar la Exposición Nacional²⁸⁰, donde se encontraba expuesta la estatua de *El barquero* o *Remero*. Como la de Alsina, fue juzgada, junto a los dibujos —uno del antiguo titulado *Menandro* y otro del natural que representaba a una *Mujer desnuda*— el 9 de julio de 1897 por el mismo tribunal, que otorgó igualmente al escultor la calificación de «mención honorífica»²⁸¹.

En el otoño de 1896 comenzó a trabajar en «los estudios previos para el envío de segundo año», según indica al director el 9 de diciembre de ese año, similar información a la que remite el 9 de febrero de 1897. El 9 de abril insiste en que realiza «estudios para el bajorrelieve», pero ya indica su título, *La huída a Egipto* (Madrid, Iglesia de San Francisco el Grande). Aunque entonces todavía no lo había terminado, solicita licencia para «realizar algunos estudios en los Museos de Florencia» el 24 de mayo de 1897 y vuelve a indicar que se sigue ocupando de dicho envío el 26 de mayo de 1897, lo mismo que el 9 de agosto²⁸².

Debió concluirlo poco después, próximo a cumplirse su segundo año de pensionado, porque enseguida se envía a España. El 21 de febrero de 1898 se deniega el permiso para que dicho relieve, que ya se encontraba en Madrid, fuera presentado en «la Exposición de Bellas Artes que en breve ha de celebrarse en Barcelona». Trilles solicitaba que «a ser posible, los gastos que esto originase fuesen satisfechos por este Ministerio con los sobrantes que pudiesen obtenerse en la cantidad consignada para gastos de transporte de dichos envíos desde Roma a esta Corte», pero se responde que «teniendo en cuenta que las obras de que se trata son propiedad de este Ministerio, y que, así en los varios embalajes y desembalajes que tendrían que

²⁷⁸ A.E.R. Correspondencia directores: Alejo Vera.

²⁷⁹ A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles.

²⁸⁰ Desde la Embajada se comunica la autorización al director el 5 de junio de 1897: «... solicitando [Trilles] veinte días de licencia para venir a esta Corte a estudiar la Exposición que actualmente se celebra, y habiendo dado cuenta a S.M. el Rey... se ha dignado acceder a esa petición, teniendo en cuenta lo justificado de la causa que lo motiva y sin que pueda sentar esta concesión jurisprudencia obligatoria para lo sucesivo». AER Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁸¹ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁸² A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles.

verificarse para ese objeto, como en el trayecto de aquí a Barcelona y regreso pudieran sufrir; y aun sería lo más probable que sufriesen deterioros de importancia, se ha servido resolver que procede desestimar la instancia de los citados pensionados²⁸³. Fue juzgado el 28 de febrero de 1898 por el mismo tribunal que valoró el primero y mereció calificación honorífica²⁸⁴.

En el otoño de 1897 Trilles ya estaba trabajando en el envío de tercer año, según hace saber al director el 9 de diciembre de 1897, donde dice: «en el transcurso de los dos meses que hoy terminan me he ocupado en visitar Museos y hacer estudios preparatorios para el envío de tercer año», lo mismo que vuelve a escribir el 9 de febrero. El 9 de abril, sin hacer referencia a este trabajo, remite al director el informe desde París y dice que se ha «ocupado en visitar y estudiar los museos de esta ciudad». El 9 de junio, aunque ya se encuentra en Roma, vuelve a hacer referencia al viaje a París: «en los dos meses transcurridos hasta la fecha estuve en París estudiando los Museos y la Exposición o Salon anual de Bellas Artes» y recuerda que en ese momento se está ocupando del envío de tercer año, tarea en la que sigue inmerso el 9 de agosto de 1898. Al fin, en la notificación del 9 de octubre ya precisa el tema y su conclusión:

«en los dos meses transcurridos hasta la fecha, me he ocupado en terminar el envío del tercer año que consiste en el boceto de una estatua titulada Anteo. / Queda desde luego a disposición de V.E., pero considerando que es el boceto de la estatua que debo hacer el cuarto año, suplico a V.E. me permita tenerlo en el estudio para hacer por él la armadura y medidas generales de la estatua grande»²⁸⁵.

El 20 de febrero de 1899 se reunía el jurado para proceder a las calificaciones de su envío de tercer año. Los académicos Suñol, Esteban Lozano, Marinas y Samsó se limitaron a indicar: «satisface las obligaciones reglamentarias»²⁸⁶.

Menos de un año después de entregado el boceto, estaba concluido el trabajo de cuarto año y la memoria, que versaba sobre *La escultura moderna francesa*. En efecto, el 6 de agosto de 1899 hacía saber al director: «tengo el honor de poner a disposición de V.E. mis trabajos de envío de último año que tengo completamente terminados y que consisten en un grupo [ilegible] en yeso que representa `el Gigante Anteo´ y en una Memoria sobre la Escultura»²⁸⁷. Cuando fueron juzgados en Madrid recibió por ellos calificación honorífica²⁸⁸. Su creación más ambiciosa, finalmente

²⁸³ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁸⁴ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

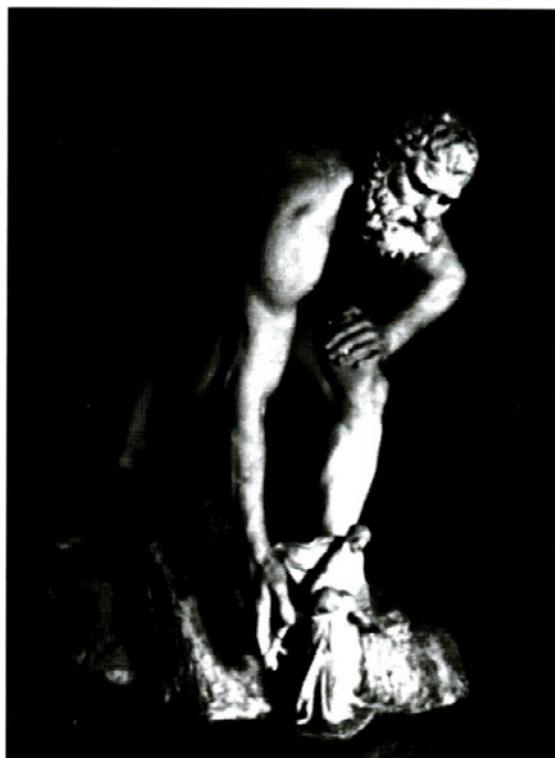
²⁸⁵ A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles.

²⁸⁶ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁸⁷ A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles.

²⁸⁸ Bru, 1971, p. 227.

titulada *El gigante Anteo transportando a Dante y Virgilio en el infierno* merecería, además, primera medalla en la Exposición Nacional de 1901²⁸⁹.



Miguel Ángel Trilles,
El gigante Anteo transportando a Dante y Virgilio al Infierno

El hecho de haber finalizado los trabajos antes de acabar el periodo de pensión llevó a conceder a Trilles su petición de pasar los últimos meses en España, incluida una prórroga de un mes, como era habitual²⁹⁰. Trilles solicitó, con posterioridad,

²⁸⁹ Sobre la pieza véase Reyero, 2002, pp. 340-342.

²⁹⁰ "...solicitando [Trilles] se le concedan dos meses de licencia para esta Corte en vista de haber terminado y entregado sus trabajos reglamentarios, juntamente con el informe favorable del Director... ha tenido a bien acceder a la petición, y teniendo en cuenta que el término de la licencia ha de coincidir con el término de la pensión; por lo cual no ha de regresar ya a Roma el pensionado, disponer tal como este solicita, le sean abonadas las quinientas liras del viático de vuelta, supuesto que se halla completamente dentro de lo establecido por el artículo 6º del Reglamento de la Academia". A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899. No obstante, solicitó un mes de prórroga (con el argumento de no haber concluido los trabajos, como era costumbre), que también se concedió, según consta en un oficio de la embajada fechado en Roma el 16 de noviembre de 1899: «[el Ministerio de Estado]...ha tenido a bien acceder a la petición... concediéndole el mes de prórroga que solicita para la terminación de sus trabajos en vista de lo prevenido en el Artículo 4º del Reglamento. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

que le fuese prorrogada la pensión por seis meses más, lo que en este caso no le fue concedido, según consta en un oficio de la embajada fechado en Roma el 4 de diciembre de 1899²⁹¹.

La coincidencia de la finalización de sus trabajos de pensionado con la preparación de los envíos a la Exposición Universal de París de 1900 explica que solicitara que sus mejores piezas fueran exhibidas en la capital francesa con tal motivo, y así fueron elegidas, por un lado, su trabajo de último año *El gigante Anteo transportando a Dante y Virgilio en el infierno* y, por otro, el bajorrelieve en yeso titulado *La huída a Egipto*²⁹². El escultor ya había pedido, en una instancia fechada el 29 de marzo de 1899, exponer este relieve en la Exposición Nacional de 1899. Entonces se le respondió que había «una verdadera imposibilidad de acceder a lo solicitado, pues aquella obra se haya adosada y sujeta con yeso, de una manera permanente, en un muro del edificio de San Francisco el Grande de esta Corte, de modo que al intentar despegarla se correría el riesgo, casi seguro, de que se despedazase, y además exigiría operaciones tan costosas que, seguramente el pensionado habría de renunciar a su propósito»²⁹³.

Una vez concluida la Exposición parisina las autoridades pretendieron que la obra de cuarto año de Trilles, junto a la de Alsina, fuera expedida directamente desde París a Madrid para ser juzgada, aunque se sabe que pasó primero por Italia²⁹⁴. El bajorrelieve de *La huída a Egipto*, en cambio, parece que fue devuelto a la Academia de España en Roma²⁹⁵.

²⁹¹ En respuesta a la «instancia del pensionado que fue por la Escultura en la Academia... solicitando se le concediese la prórroga de los seis meses en su pensión... si bien estimando razonadísimas y oportunas las observaciones que en sentido favorable a aquella pretensión hace en su informe el Director... por lo cual fuera de desear ciertamente el poder acceder a ella, en consideración a... la situación de los fondos de los Lugares Pios, he tenido a bien disponer no se conceda la prórroga de seis meses que se solicita». A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.

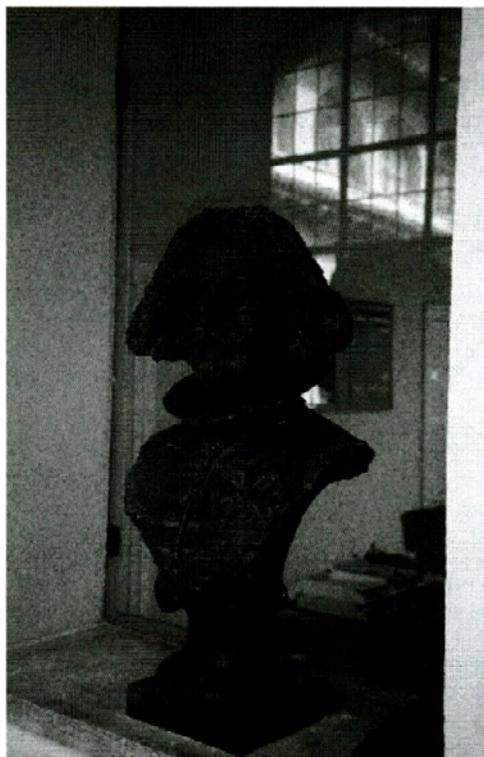
²⁹² A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.

²⁹³ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.

²⁹⁴ Con membrete de la casa «C.Stein- [de transportes], fechada en Roma el 11 de abril de 1901, se dirige al director de la Academia la siguiente pregunta [la transcripción es en esta ocasión literal]: «... el Sr. Trilles quiere que su yeso vaya a Roma, porte pagado, mientras el Señor Garrouste [la casa de transportes española] con otra carta me ha escrito que el no paga más que hasta Barcelona /... / Tenga la bondad decir quien pagará para los yesos de Genoa a Roma... y quien los derechos sobre la figura del Señor Trilles a la cual no hemos puesto sello alguno, no debiendo volver. / Ruego a VE darne instrucciones, siendo la Academia de España la que ha enviado las obras a la Exposición de París». Otra notificación, con el mismo membrete, fechada en Roma el 29 de abril de 1901, se dirige al Director de la Academia insistiendo sobre el particular [la transcripción es también literal]: «El señor Garrouste de Madrid me escribe nuevamente de pedir a V.E. las instrucciones para el grupo del Señor Trilles y su marco... que han vuelto de la Exposición de París. / Siendo pasado el tiempo prescrito para exportación temporanea la readmisión libre de derechos podrá obtenerse con un certificado de la Real Academia de España (dirigida por VE) y atesando que los grupos han sido producidos en Italia, cual certificado debese presentar con petición al Ministero delle Finanze. Los cajones se encuentran en Génova. / Si los grupos deben ir a Madrid pueden entrar allí también libres de derechos, como obras de artistas españoles hechas en el extranjero». A.E.R. Correspondencia directores: Villegas.

²⁹⁵ Así el 9 de junio de 1901, el Comisario Regio de España se dirige al Ministerio de Estado para notificar la devolución del bajorrelieve titulado *La huída a Egipto*, de lo que es informado el director de la Academia el día 18 a través de la embajada: «El Señor Ministro de Estado... me dice: «El Señor Comisario Regio de España para la Exposición Universal de París de mil novecientos, en comunicación de fecha 9 del actual me dice lo siguiente:....se dispone que dé las ordenes oportunas para enviar a Roma con la brevedad posible, y a la Dirección de la Academia Española de Bellas Artes de aquella Ciudad, el bajorre-

Otra importante contribución de Trilles al patrimonio artístico de la Academia de España fue la realización de un busto de *Velázquez*, en yeso patinado, que presidió los actos conmemorativos del cuarto centenario del nacimiento del pintor que se celebraron en la Academia. A esa pieza deber referirse una nota del del Ministerio de Estado, sin fechar, donde se dice al director:



Miguel Ángel Trilles, *Velázquez*, Roma, Academia de España

«Si laudable es que el funcionario no quiera dejar pasar así una manifestación ostensible del Instituto que le está encomendado, el centenario de una celebridad que tanta honra dio a la nación, tanta gloria al arte español, mucho más lo es que el artista lleve su entusiasmo hasta el punto de suplir la carencia de recursos del Establecimiento, dotándole de un recuerdo en que se perpetue la memoria de aquel admirable artista que con razón llama el Sr. Villegas maestro de maestros»²⁹⁶.

lieve que en la Exposición de París y con el título de «La huida a Egipto» tuvo expuesto D. Miguel Angel Trilles, acompañando a la vez copia de la comunicación del Director de aquella Academia, en la que reclama el envío de la obra citada, debo manifestarle que con esta fecha encargo que sea remitida enseguida la obra en cuestión con el destino de que se trata al contratista de los arrastres de los productos españoles de la Exposición D. A. Garrouste de Madrid.» A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

²⁹⁶ A.E.R. Correspondencia directores: Villegas.

También parece que entregó a la Academia «una figurita de escultura, representando un gondolero», probablemente perdida, sobre la cual pregunta al entonces director Eduardo Chicharro a finales de 1922²⁹⁷.

Como de otros pensionados, de Trilles también se conservan en Roma algunas noticias de su vida personal posterior, como consecuencia de la correspondencia que mantuvo con el director Miguel Blay²⁹⁸. De todas ellas, la carta que le dirige el 7 de enero de 1928 revela la familiaridad existente entre ambos, plagada de jugosos comentarios sobre la Academia, los tribunales, las simpatías —al menos estéticas— con el fascismo italiano y, naturalmente, sobre Roma²⁹⁹.

²⁹⁷ «ESCUELA ESPECIAL / DE / PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO [Membrete; el resto a máquina] / Madrid 14 de Diciembre de 1922 / Señor Don EDUARDO CHICHARRO / Mi querido amigo: el día 27 del pasado mes le escribí a V. rogándole que me digera [sic] si estaba en buen estado de conservación una figurita de escultura, representando un gondolero, que dejé en esa Academia cuando cesé de ser pensionado. / Como necesitaría hacer de ella una reproducción en bronce y me urge el tenerla para determinada fecha, le suplico de nuevo que tenga a bien contestarme a las preguntas que le hice. / Le saluda su afectmo amigo / Mig. Ang. Trilles / c/Marqués de Urquijo, 25 dupº 1º izqº. A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles

²⁹⁸ El 28 de abril de 1926, encontrándose enfermo y no pudiendo ir a la Academia, le manifiesta que sus proyectos para la Academia de Roma serán de lo más beneficioso. El 8 de junio de 1926 vuelve a excusarse por no poder asistir a una reunión. El 11 de diciembre de 1928 le da la noticia de la muerte de su hija adoptiva A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles.

²⁹⁹ El 7 de enero de 1928 le dice a Blay en tono coloquial: «Mi querido amigo y Director: eres un *destastao*; lo que haces con los amigos, que como yo te quieren, es inicuo. Desde que te marchaste a Roma no he sabido de tí más que por referencias. Así supe que hiciste un proyecto de reforma de la Academia y que estabas contento y satisfecho; después tuviste una época de desesperanza por que el Ministerio no hacía ni resolvía nada, y ahora que esta ya da muestras de actividad, vuelves otra vez a tener fe en la vida. / Ya tienes aprobado el Reglamento y se están haciendo las oposiciones a marchas forzadas para que tengas pensionados dentro de poco y no estés tan solo (aun que yo creo que mejor estar solo que mal acompañado). / Me han metido en el Tribunal de la de Escultura, con Mariano como Presidente, Capuz, Pola y Vicent. Ya veremos lo que resulta de nuestros enjuagues, pero haremos todo lo posible para mandarte lo peorcito, nada más que para fastidiarte. / La Academia sigue incommovible: todo está igual. Todos los lunes pides la palabra, Tormo y Salvador y otras veces la reclaman Francés y Santamaría, y encantados los demás or habernos hecho pasar tan buen rato, nos vamos muy satisfechos a casa. / He tenido sumo gusto y el honor, etc., de haber contribuido con los demás miembros (?) de la Sección de Escultura, en designarte para hacer la medalla que conmemore el Centenario de Goya. Esto prueba que aquí todos te recuerdan con afecto y tienen en alta estima tus cualidades. / Otra noticia de la Academia: A propuesta del Presidente y en vista del éxito que siempre tuvo en sus gestiones la Comisión del Taller de Vaciados, ha quedado esta suprimida y encargada de sus asuntos la Sección de Escultura. Esta se ha reunido ya cuarenta veces y no ha encontrado aun la solución. Probablemente quedará todo como estaba. Creo recordar que era este tu deseo más ferviente respecto al Taller de Vaciados, por lo tanto de felicito. / Y ya que te doy esa noticia que será de tu agrado, te voy a pedir un favor: que me mandes uno o varios catálogos de Formatori di Roma para tener datos de las estatuas y sus precios. Nos será de utilidad. ¡Ah! también te agradeceríamos que nos enviaras un buen formator, que nos hacer muchísima falta. / Bueno, ya hemos hablado bastante de *pettegolezze* [chismes]; ahora hablemos de cosas serias. Se me ensancha el corazón al pensar lo guapo que estarás vestido con la camisa negra del fascista y dando vivas a Musolini. Yo gozaría lo indecible haciendo correrías contigo por esos andurriales en los que descubriríamos otra vez la «Clocaca Máxima», el «Tempio de Vesta», el «Ponte rotto», el «Palazzo de Cesari», etc., etc., yendo después a terminar las excursiones en una trattoria del Ghetto ante un plato de carcioffi a la giudia ó con un piatto de spaghetti y un pollo a la diavola a casa di Quattr'Occhi fuori di Porta Pia. ¡Oh que hermosura! ¿No te seduce el programa? Por mi parte estoy convencido de que esa es, si no la única manera, la más digna y agradable de vivir la vida. ¡Qué alegría y qué satisfacción se siente! ¡Qué recuerdos tan agradables deja para

Se conoce la respuesta de Blay, en un borrador de difícil lectura, donde le agradece esa «carta tan salada, tan cariñosa y tan repleta de afecto». En ella, el escultor catalán no se considera «el descastao» de que es acusado por Trilles:

«Lo que ha sucedido es que... desde que vine aquí no he tenido más que motivos de descontento, y en tal estado de ánimo he preferido... encerrarme en un absoluto mutis. Con propósito deliberado me he callado para no empañar la placidez ajena... / Si verdad ya tengo aprobado el reglamento y ya se están haciendo las oposiciones de las cuales Dios quiera salgan verdaderos valores artísticos... vivas a Musolini y a la causa de nuevos descubrimientos arqueológicos para terminar con algún ágape romano o judío. De todo se hará y hablará cuando vengas a verme en el monte Janicolense»³⁰⁰.

toda la vida, únicos que se rememoran siempre con placer vivísimo, cuando todos los demás causan dolor o hastío! / Bueno, querido tocayo, hago punto a las tonterías que te estoy diciendo. Además estoy admirado de mí mismo por haber escrito una carta tan larga. No escribo a nadie y llegará al punto de no saber poner mi nombre. La firma que dibujo en la nómina es jeroglífico y la ortografía va siendo para mí una cosa desconocida. Pueden creer que al decidirme a escribir una carta de estas dimensiones, será por que tengo una marcada debilidad por tí. Al decirte esto, es posible que creas que te voy a pedir algo y para ello preparo el terreno ¿verdad? Pues nada de eso. El afecto, el cariño, la amistad, o como quieras llamarlo, es por esencia desinteresado, y además, tu sabes que yo nunca pido nada. / Y al fin, acabo por decir el porqué de escribirte esta carta, y al decir solo esto me hubiera ahorrado todo lo anterior. Es sencillamente el desearte, a tí y a tu familia un feliz año nuevo en el cual halles el colmo de todos vuestros desos y por tanto la felicidad completa. / ¡Et voilà tout, Monsieur! / Si alguna vez te sobra un rato y me quieres escribir una postal, puedes hacerlo a mi casa (que es la tuya) Marqués de Urquijo, 25 duº, a la Escuela, a la Academia, al Circulo, o al Asilo de San Bernardino donde iré dentro de poco. / Riceve un forte abbraccio del tuo sempre amigo / Mig. Ang. Trilles». A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles

³⁰⁰ A.E.R. Carpeta pensionados 03.04. Trilles.



III

VERDAD Y MELANCOLÍA

La dificultad de esculpir entre las ruinas

1. Los modelos escultóricos italianos del último tercio de siglo

La escultura italiana del último tercio del siglo XIX –aparte de la singularísima figura de Medardo Rosso (Turín, 1858-Milán, 1928) y otras propuesta modernizadoras que apenas fueron reconocidas por los españoles antes de 1900– se mueve entre dos opciones que son percibidas, más bien, como alternativas estilísticas susceptibles de ser utilizadas indistintamente por cualquier artista en función del tema y del destino representativo de la pieza, y no tanto como discursos estilísticos encadenados que lleven a la transformación que se produce en el cambio de siglo. De hecho, ambas opciones convergen por igual en ella y no están menos alejadas de una tradición anterior. No obstante, el talante personal de cada uno de los artistas puede permitir eventualmente una adscripción preferente hacia una u otra.

Por una parte, nos encontramos con la rigurosa tradición clásica mantenida por las academias, que se ve renovada por una revisión del Renacimiento, ya no sólo Miguel Ángel, sino, sobre todo, Donatello y Cellini, y del Barroco, fundamentalmente Bernini, de modo que se encamina hacia un eclecticismo de base historicista, dominado por la ampulosidad compositiva y la intensa plasticidad de la superficie escultórica. Por otra parte, el llamado *verismo*, muy desarrollado en Italia en el seno de las corrientes románticas, desemboca en una corriente preciosista, donde los escultores se complacen en describir con minuciosidad detalles, expresiones y situaciones banales, en línea con los principios del realismo internacional.

El análisis de las relaciones entre la escultura italiana y la española del último tercio del siglo XIX se puede verificar, como en las décadas anteriores, a través de tres cauces que están muy relacionados entre sí: los escultores y las obras de origen italiano que por uno u otro motivo llegaron a España; el papel mítico que algunos

nombres representaron para la crítica internacional (y, en consecuencia, también para la española), a veces al margen de un conocimiento profundo de las piezas, sólo por el hecho de haber sido premiadas en los grandes certámenes, como las exposiciones universales; y, naturalmente también, por los contactos directos que los españoles tuvieron con artistas y obras en su visita a Italia, aunque, dada la saturación (e inevitable selección), éste es un fenómeno menos mensurable.

En cuanto a los escultores italianos activos en España, el más conocido fue, sin duda, Carlo Niccoli (Carrara, 1843-1915), cuyo nombre completo suele citarse aquí como Carlo Nicoli con una sola c y Manfredi¹. Alumno del prestigiado Dupré, Niccoli es autor de una escultura titulada *El ángel guardián* (Carrara, Accademia), fechada en 1869, que bien pudo conocer Ricardo Bellver cuando concibió *El Ángel caído*. Posteriormente se trasladó a España, donde enseguida recibió encargos de gran prestigio, tanto para particulares, caso de la decoración del palacio de los duques de Santoña, como oficiales: acaso su pieza más importante sea la estatua de *Cisneros* para el Palacio del Senado, cuyo modelo también se conserva en Carrara². A las colecciones del Prado pertenece *La Inocencia*, premiada con segunda medalla en la Nacional de 1878³. Pero realizó también varios bustos, entre ellos el de Sabino Medina, ese mismo año, que fue donado a la Academia de San Fernando en 1879 cuando ya era académico correspondiente en Carrara⁴, y los de Francesc Gumà i Ferran, el ingeniero que impulsó el ferrocarril de Barcelona a Valls, y el del historiador Víctor Balaguer, fechados en 1881, que se conservan en el Museu Víctor Balaguer de Villanueva y Geltrú⁵. El nombre de Niccoli se relaciona con dos monumentos de Alcalá de Henares, el de *Juan Martín el Empeinado* y el de *Cervantes*, aunque éste último se ha atribuido recientemente a Pedro Nicolí⁶.

De la antigua saga Tadolini cabe referirse aquí a Giulio Tadolini (Roma, 1849-Roma, 1918), que se relacionó durante su formación con el pintor Mariano Fortuny. Es autor de las estatuas de *La Fe* y *La Caridad*, destinadas al monumento funerario al marqués de la Gándara en el madrileño cementerio de San Isidro. Aunque colocadas allí hacia 1900, *La Fe* ya se exhibió en la Exposición de Roma de 1883, donde se indicaba que estaba pensada para el monumento de Madrid⁷.

¹ Véase, sobre todo: Micheli, M., Mellini, G.L. y Bertozzi, M., *Scultura a Carrara. Ottocento*, Carrara, Casa di Risparmio di Carrara, 1993, pp. 273-283.

² Sobre la pieza del Senado véase: Reyero, C., «La escultura» en *El arte en el Senado*, Madrid, Senado, 1999, pp. 449-493.

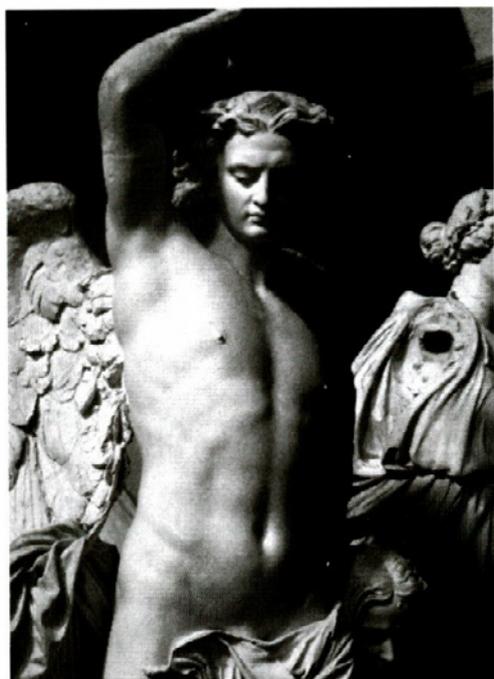
³ Reyero, 2002, p. 278.

⁴ Azcue Brea, 1994, pp. 437-438.

⁵ *Biblioteca Museu Víctor Balaguer. Guia de les col·leccions del Museu*, Villanueva y Geltrú, 2001, p. 97.

⁶ Llull Peñalba, J., *Manuel Laredo, un artista romántico en Alcalá de Henares*, Alcalá, Fundación Colegio del Rey, 1996, p. 298.

⁷ Alberto X.: *La scultura all'Esposizione di Roma. Impressioni ed Appunti*, Roma, Tipografia Editrice Romana, 1883, p. 11.. Sobre el escultor, véase, también: Hufschmidt, T.F. *Tadolini. Adamo.Scipione, Giu-*



Carlo Niccoli, *El ángel guardián*, Carrara, Accademia



Giulio Tadolini, *La Fe*, Monumento funerario al marqués de la Gándara, Madrid, Cementerio de San Isidro

Bien conocido en la bibliografía española es Paolo Triscornia di Ferdinando, a quien se viene atribuyendo el *Monumento a Colón* en Las Palmas de Gran Canaria, entre otras obras escultóricas realizadas en la isla⁸. Sin embargo, según noticia aparecida en la prensa italiana a poco de su inauguración, el autor del busto de Colón sería «il professore Bortone», aunque la ejecución material correspondería efectivamente al citado artífice de Carrara, localidad en la que fue llevado a cabo⁹. El articulista debe de referirse a Antonio Bortone (Ruffano, 1844-Lecce, 1938), escultor formado en el gusto verista napolitano, que trabajó durante los años ochenta en Toscana.

lio, Enrico. *Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, Roma, Istituto Grafico Editoriale Romano, 1996, p. 69. Sobre el mausoleo propiamente dicho, precisamente obra de Alejandro del Herrero y Herreros, el arquitecto de la Academia de España en Roma, véase: Diéguez Patao, S. y Giménez, C. (éd.), *Arte y arquitectura funeraria (XIX-XX)*. *Dublín, Génova, Madrid, Torino*, Madrid, Electa, 2000, p. 81.

⁸ Véase, sobre todo: Quesada Acosta, A.M., «La obra de Paolo Triscornia di Ferdinando en Gran Canaria», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, Universidad Complutense-Comunidad Autónoma de Canarias, 1992, pp. 585-593.

⁹ «Il IV Centenario della scoperta d'America a Las Palmas», *L'Illustrazione italiana*, 2 de abril de 1893, p. 289. Se reproduce el monumento en p. 224.



UAM
Ediciones

Paolo Triscornia di Ferdinando, *Monumento a Colón*, Las Palmas de Gran Canaria

Otro escultor italiano activo en España fue Luigi Pagani (Bergamo, 1839-Milán, 1905), que figuró en la Exposición Nacional de 1878 con los bustos de *Selicka* y *Netusko* de la ópera *La Africana* y una estatua de mármol titulada *La Peri*. Aquellos bustos también se exhibieron, en mármol y bronce, en una exposición celebrada en Turín en 1880, y la estatua mencionada en la Exposición de Roma de 1883¹⁰.

En cuanto a piezas mobiliarias llegadas a colecciones españolas debe destacarse, entre otras, uno de los muchos ejemplares del busto de Mariano Fortuny realizado por Vincenzo Gemito (Nápoles, 1852 - Nápoles, 1929), autor de la celeberrima escultura de *El pescadorcito* (Florenia, Museo del Bargello), expuesta en el *Salon* de París en 1877 y muy admirada internacionalmente por su expresiva inmediatez, que sin duda hubieron de conocer los jóvenes escultores españoles que acudieron a Italia a formarse. Precisamente se volvió a exponer en la Universal de París de 1889 donde obtuvo un diploma de honor¹¹.

¹⁰ Ossorio, 1883-84, p. 503; Panzetta, A.: *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, Turín, Umberto Allemandi, 1989, p. 177.

¹¹ Se reproduce en *Parigi e l'esposizione Universale de 1889*, Milán, 1890, p.477. Sobre el busto de Fortuny, hoy en el Prado, véase:Reyero, 2002, p. 228. Sobre otras obras del escultor véase: Nocentini, G., *Vincenzo Gemito*, Milán, Edizione Helicon, 2001.



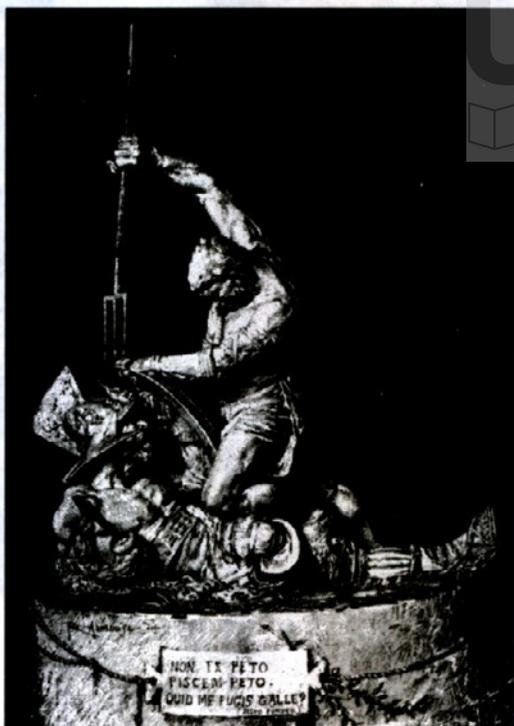
Vincenzo Gemito, *El pescadorcito*, Florencia,
Museo del Bargello

Por lo que se refiere a los escultores italianos que mencionan los críticos españoles, dos de los más citados son Maccagnani y Monteverde, aunque Augusto Comas y Blanco los recuerde a propósito de la inutilidad de que los jóvenes artistas viajen a formarse a Roma porque apenas pueden conocer la escultura moderna, ya que «solo con grandes recomendaciones pueden visitar alguna que otra vez al año los talleres de Monteverde y Maccagnani»¹². En cualquier caso, Eugenio Maccagnani (Lecce, 1852-Roma, 1930) es uno de los escultores italianos más famosos del fin de siglo: en la exposición de Roma de 1883 expuso una pieza titulada *Come è fredda!* (Roma, Galleria d'arte moderna), que significativamente se reproduce junto al *Accidente* de Benlliure, con la que presenta evidentes paralelismos formales¹³; y en 1880 expuso en Turín *El combate entre el Reziario y el Mirmillone*, reiteradamente reproducida en la

¹² Comas y Blanco, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 106.

¹³ *Giornale Illustrato della esposizione di Belle Arti. 1883*, Roma, 1883, Roma, Edoardo Perino, 1883, p. 33.

prensa italiana y premiada con medalla de plata en la Universal de París de 1889¹⁴. Después, volvió a ser galardonado en la Universal de 1900 con una estatua de *Eva* y recibió numerosos encargos de monumentos públicos, como las figuras de *La Guerra* y *La Filosofía* para el *Vittoriano* o el *Monumento a Garibaldi* en Buenos Aires.



Eugenio Maccagnani,
Combate entre el Reziario y el Mirmillone

Si el realismo preciosista de Maccagnani está más próximo a Benlliure, la sensual plasticidad de Giulio Monteverde (Bistagno, 1837-Roma, 1917) sigue más la línea de modernización de las tradiciones académicas, iniciadas en Francia con el Romanticismo, como recuerda Rodrigo Soriano en 1897, al citar su nombre¹⁵. En algún sentido, Monteverde responde a una poética próxima a la de Querol. Así, al igual que el escultor catalán, aparece estrechamente vinculado a la vida política de su país: como senador y presidente del Círculo Artístico de Roma, aparece del brazo de la reina Margarita cuando entra en la tarde del 3 de enero de 1893 a una exposición¹⁶.

¹⁴ *L'illustrazione italiana*, 1 de agosto de 1880 (en portada); y *Parigi e l'esposizione universale del 1889*, Milán, 1890, p. 132.

¹⁵ «Este es el sentido de la profunda revolución que iniciaron los románticos y hoy personifican en Italia y en Francia, dentro de su personalidad cada uno, escultores tan eminentes como Monteverde» (Soriano, R.: «Exposición de Bellas Artes», *La Época*, 18 de junio de 1897).

¹⁶ *L'illustrazione italiana*, 15 de enero de 1893.

Dos obras le hicieron especialmente famoso: *El genio de Franklin*, que se expuso y premió en Milán en 1872 y, una vez reproducido en mármol, pasó al Museo de El Cairo (también existe una versión en Roma, en lo alto del frontón de la Palazzina Monteverde, en la Piazza Indipendenza); y, sobre todo, *Jenner inoculando la vacuna a su hijo* (Génova, Palazzo Bianco, en mármol; Roma, Galleria d'Arte Moderna, en bronce), que alcanzó un éxito extraordinario en la Exposición Universal de Viena de 1873. Desde entonces recibió numerosos encargos, tanto conmemorativos, como el grupo de *Il Pensiero*, para el *Vittoriano*, ubicado a la izquierda de la escalera, en un sitio muy preferente, entre otros muchos, dentro y fuera de Italia; como funerarios, algunos ubicados en el cementerio romano de Campo Verano, como el del *General Medici* (1884) y, sobre todo, el de *Primo Zonca* (1885), donde un meditabundo ángel encarna la melancolía de la muerte¹⁷. Monteverde también tuvo una relación directa con España, donde aparte de citarse su obra *Querer y poder*, colaboró en el *Monumento funerario al marqués de la Gándara*. Asimismo, se reutilizó en distintos cementerios el ángel del *Monumento funerario a Primo Zonca*¹⁸.



Giulio Monteverde, *Jenner inoculando la vacuna a su hijo*, Roma, Galleria d'Arte Moderna



Giulio Monteverde, *General Medici*, Roma, Cèmenterio de Campo Verano

¹⁷ Sobre el escultor, véase: Arditì, S. y Moro, L., *La gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*, Bistagno, Soprintendenza Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1987.

¹⁸ La escultura *Volere e potere* se encuentra en Madrid, según De Micheli, 1992, p. 329. El modelo del ángel de la tumba de Primo Zonca se encuentra tanto en España (Cementerio de Nuestra Señora de la Antigua en Guadalajara) como en Cuba (Cementerio de Colón en La Habana).

Muy influyente y recordado fue también Giovanni Focardi (Florencia, 1842-París, 1903), que trabajó en la línea del importante escultor toscano, vinculado a los *macchiaioli*, Adriano Cecioni (Fontebuona, 1836-Florencia, 1886), cuyo crudo realismo contribuyó a difundir. El nombre de Focardi se puso de moda gracias a una escultura titulada, en italiano, *Come sei sporco!*, aunque fue mucho más conocida por su título en inglés, *You dirty boy!*, con el que fue difundida y reproducida a raíz de su exhibición en la Universal de París de 1878, a partir de lo cual se convirtió en un modelo imitadísimo. Rondani comenta que hizo furor en París y que se veían copias por todas partes: «Originalísimo y modernísimo... Es un grupo de dos figuras que representa a una vieja arrugada que lava a un muchacho sucio como un cerdo». El mismo crítico recuerda que también expuso entonces otros dos grupos en yeso, «*Stazitto, bambino!*, que representa a un joven padre que tiene entre los brazos a un niño, al que canta una nana mientras llora; y *I am the first, Sir!*, donde aparecen dos muchachos londinenses que venden periódicos en el momento de disputarse un cliente»¹⁹. También fue muy apreciada la titulada *Sweet rest* o *Dolce riposo* (Roma,



Giulio Monteverde, *Monumento funerario a Primo Zonca*, Roma, Cementerio de Campo Verano



Giulio Monteverde, *El pensamiento, Monumento a Víctor Manuel II*, Roma

¹⁹ Rondani, A.: *Saggi di critiche d'Arte*, Florencia, 1880, p. 190-193. *You dirty boy!* se reproduce en *L'Esposizione di Parigi del 1878, illustrata*, Milán, 1878, p. 464; y en *L'Illustrazione italiana*, 29 de junio de 1879, p. 406.

Galleria d'Arte Moderna), dada a conocer en Florencia en 1877. Escultores como Cipriano Folgueras o Aurelio Carretero son deudores de esa estética, como reconocen los críticos españoles al comentar sus obras, e, incluso, el propio Benlliure: su pieza *Accidente* se dice que «pertenece al mismo género que *Dirty Boy* de Focardi». Prueba de que existe una línea escultórica coincidente entre Italia y España, en torno a este realismo preciosista que elige temas intrascendentes para ser representados, son otros paralelismos similares que los críticos italianos utilizan precisamente para situar el *Accidente* de Benlliure: así, se dice, por ejemplo que pertenece al mismo género que *la Sorpresa* de Cecioni o la *Vocación* de Emilio Marsili (Venecia, 1841-Venecia, 1926). pieza premiada en Milán en 1881²⁰.



Giovanni Focardi, *You dirty boy!*



Michele Tripisciano, *Mnnagg!*

Dentro de esta misma corriente, que busca la plasmación en escultura de una reacción imprevista de la figura, brusca e inmediata, ante un inesperado motivo externo, hay que situar la obra titulada *Mnnagg...*, que representa a un muchacho desnudo que acaba de pincharse en un pie. Es obra de Michele Tripisciano (Caltanissetta, 1861-Roma, 1915), autor de distintas piezas en Roma, y figuró en una exposición de la *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti* a la que concurren otros artistas españoles²¹.

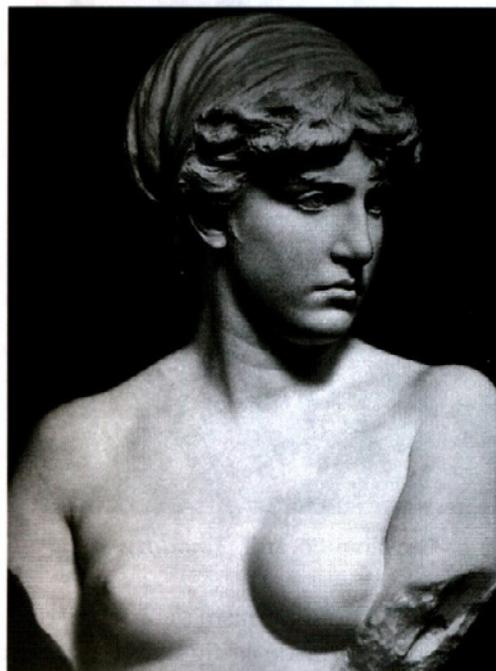
²⁰ *Giornale Illustrato della esposizione di Belle Arti. 1883*, Roma, Edoardo Perino, 1883, p. 33. Véase, también: Reyero, 2002, p. 214.

²¹ *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione dell'anno 1887. Album illustrato da Aaaugusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1887, s.p.

Por lo que se refiere a una línea más académica, aparte de los ya citados, son varios los artistas y piezas que son susceptibles de ser relacionados con las preocupaciones estéticas que tuvieron los escultores españoles, si nos atenemos a las coincidencias plásticas y temáticas que es posible establecer entre unos y otros. Por ejemplo, la conversión de Satán en una figura romántica, desprovista de sentido religioso, al menos en el sentido tradicional del término, tal y como la concibe Ricardo Bellver en *El Ángel caído*, se constata en Italia coetáneamente: en el grupo *Eva y la serpiente* de Francesco Jerace (Polistena, 1854-Nápoles, 1937) la repulsiva serpiente es sustituida por un ángel seductor que acoge a una mujer, pieza que precisamente se expuso en la Universal de París de 1878²². La idea no pasó de moda: así, Giuseppe Renda (Polistena, 1862-Polistena, 1939) es autor de *El Ángel caído*, que expuso en Palermo en 1891, una especie de atleta joven tumbado, cuyo título es deudor de la pieza homónima de Bellver²³.



Francesco Jerace, *La acción*, Monumento a Víctor Manuel II, Roma



Francesco Jerace, *Vista*, Nápoles, Museo Cívico

²² Reproducida en *L'Illustrazione italiana*, 9 de junio de 1878, p. 369.

²³ Reproducida en *L'Illustrazione italiana*, 4 de octubre de 1891.

Jerace también esculpió en mármol un busto femenino titulado *Victa* (Nápoles, Museo Civico Gaetano Filanġeri), de hacia 1880, cuya sensualidad y gesto de desdén resulta sorprendentemente próximo a obras como la *Tulia* de Querol. Pero ese no es el único caso de caracterización escultórica de estos prototipos femeninos, relativamente frecuentes en la escultura italiana de las décadas finales de siglo. También se reconoce en *La petroliera* (Turín, Galleria d'Arte Moderna), expuesta en Milán en 1881 y en Roma en 1883, obra de Giacomo Ginotti (Brugaro di Cravagliana, 1845-Turín, 1897), que ya había sido premiado en la Universal de París de 1878 con *La esclava* (Turín, Galleria d'Arte Moderna); o de *Fulvia* (1883, Roma, Galleria d'Arte Moderna) de Lio Gangeri (Messina, 1884-Salerno, 1913), pieza que precisamente se dio a conocer en la gran exposición de Bellas Artes de Roma de 1883 y fue reproducida en la prensa²⁴.



Giacomo Ginotti, *La Petroliera*, Turín, Galleria d'Arte Moderna

²⁴ *Esposizione di Belle Arti in Roma. 1883. Catalogo Generale Ufficiale*, Roma, Tipografia Bodoniana, 1883, n.º 61. Se reproduce en el *Giornale illustrato della Esposizione di Belle Arti*, 1883, p. 69.

Las reinterpretaciones realistas, ya sea de personajes históricos de época romana o de viejos motivos académicos que tratan de ponerse al día a la luz del *verismo*, son legión. Sin duda hubieron de influir en muchos de los escultores españoles que acudían a formarse a Roma, que así no perdían la justificación inicial que había motivado su desplazamiento. Obras como el *Julio César* (Roma, Galleria d'Arte Moderna) de Benedetto Civiletti (Palermo, 1845-Palermo, 1899), dado a conocer en una exposición en Londres en 1880, o el *Náufrago* de Filippo Giulianotti (Génova, 1852-Roma, 1903), exhibido en Roma en 1895²⁵, son algunos de los referentes más divulgados que hubieron de pesar sobre escultores como Barrón o Trilles.



Lio Gangeri, *Fulvia*

Como en otros países, el deslizamiento naturalista que sufre el desnudo clásico, utilizado para temas que nada o muy poco tienen que ver con la distante gravedad de la Antigüedad, es utilizado por los escultores como un recurso de seducción. Es el caso de *Delizie materne*, grupo de Ambrogio Borghi (Nova, 1848-Milán, 1887), que se expuso con gran éxito en la Universal de París de 1878²⁶, a raíz de lo cual pudo ser cono-

²⁵ Figura en yeso, se reproduce en *Società degli Amatori e cultori. Esposizione LXVI, Catalogo Anno 1895-1896*, Roma, E. Calzone Editore, 1895, p. 25 nº 315.

²⁶ Se reproduce *L'Esposizione di Parigi del 1878, illustrata*, Milán, 1878, p. 185.

cida por artistas como Susillo, que aborda un tema similar en *La primera contienda*, con idénticas connotaciones. Estas interferencias pasionales se reconocen también en el *Busto de mujer veneciana* que Augusto Felici (Roma, 1851-?) expuso en Roma en 1883: «Mirar a esta joven la expresión de la cara y veréis lo que muestra. Tiene vergüenza, o por decir mejor, siente pudor de mostrar ese pecho, y trata de cubrirlo con la mano. El aspecto del rostro no podía ser más natural. La dureza del mármol ha desaparecido completamente y ha dado paso a la blandura, a la vida. Dad color a este trozo de piedra y os parecerá estar junto a una persona que respira, que vive»²⁷.



Benedetto Civiletti, *Julio César*, Roma, Galleria d'Arte Moderna

También la recuperación, en la órbita de una cierta modernización próxima al simbolismo, de algunas figuras del santoral tuvo que ver con el viaje a Italia. Es el caso de San Francisco de Asís: si está claro que un pintor como José Benlliure abordó la representación del ciclo franciscano en el marco de su pasión por la ciudad umbra²⁸, igualmente los escultores españoles que, como Querol, por ejemplo, reconocieron en santo una sensibilidad moderna, debieron recoger la importancia de su figura en el contexto italiano. El viejo Dupré, que vivió hasta 1882, concibió al final de su vida el *Monumento a San Francisco de Asís*, obra muy comentada en la pren-

²⁷ *Giornale Illustrato della esposizione di Belle Arti. 1883*, Roma, Edoardo Perino, 1883, reproducido en p. 161. Comentario en p. 166.

²⁸ Véase *San Francisco de Asís en la obra de José Benlliure*, Valencia, Universidad Politécnica, 2000.

sa²⁹. También Ernesto Biondi (Morolo, 1854-Roma, 1917) realizó en 1883, y expuso en Turín en 1898, a partir de lo cual se realizaron distintas réplicas, una estatua de *San Francisco*, dada a conocer en Roma en la *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti* de 1900³⁰. En ese mismo sentido, también cabe citar la reproducción del *San Francisco de Asís*, atribuido a Alonso Cano y conservado en la catedral de Toledo, realizado por «Zaccaria Astruc, escultor francés, [que] consiguió ser admitido en la Sala del Tesoro de la Catedral de Toledo y copiar la estatua de madera coloreada de Cano, el Miguel Ángel español», que figuró en la Exposición Vaticana de 1888, a propósito de la cual, un crítico escribió: «Confesamos no haber encontrado en ningún rostro humano, vivo o pintado, una expresión que más que esta nos hiciera comprender o sentir lo que debe ser el rapto de un alma a Dios»³¹.



Ambrogio Borghi, *Delizie materne*

²⁹ Se reproduce a toda página en *L'Illustrazione italiana*, 5 de noviembre de 1882, p. 306 (a toda página) y se comenta (p. 269). También se alude a ella en *L'Esposizione Vaticana Illustrata. Periodico Ufficiale per la Commissione Promotrice*, Roma, 1888, p. 236. Dupré muere en 1882 dejando la estatua sin concluir, por lo que fue terminada por su hija Amalia.

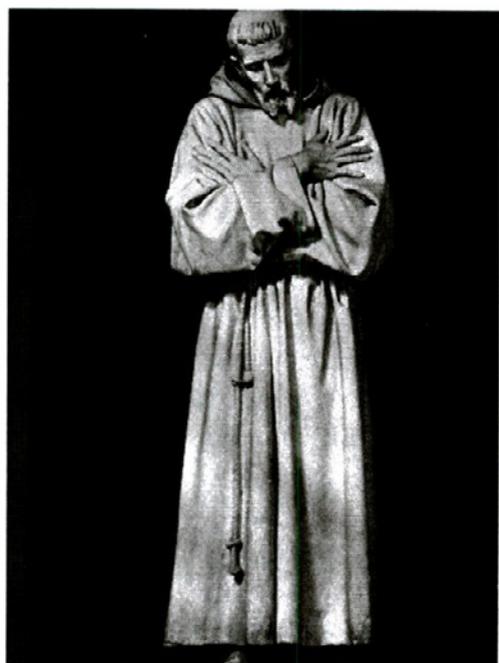
³⁰ *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione del'anno 1900. Album illustrato da Augusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1900, s.p.

³¹ *L'Esposizione Vaticana Illustrata. Periodico Ufficiale per la Commissione Promotrice*, Roma, 1888, p. 334. Se comenta en: «Il S. Francesco d'Assisi di Alonso Cano», riprodotto en bronzo dalla ditta Christoffe, pp. 330-331. La obra se conserva en la basílica de San Francisco el Grande.

Tampoco puede menospreciarse el hecho de que a las exposiciones italianas concurriesen escultores extranjeros, muchas de cuyas piezas pudieron ser conocidas por los españoles al mismo tiempo que las de los italianos. En tal sentido, la obra titulada *Reziario*, del polaco Pius Welonsky (Kumelany, 1849-Warschau, 1931), que figuró en la exposición de la *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti* de Roma de 1885 y había sido fundida en la Casa Nelli, guarda mucha relación con la poética neoantigua de un escultor como Barrón³².



Augusto Felici, *Busto de mujer veneciana*



Giovanni Dupré, *San Francisco de Asís*

La circunstancia de que muchos escultores españoles utilizasen la Fundición Nelli para pasar a bronce su piezas coloca a esta *Fonderia* en un lugar merecedor de ser tenido en cuenta para posibles contactos internacionales. La fundición de Alessandro Nelli estaba en el Gianicolo, al pie de la Academia de España, exactamente en la via Luciano Manara, como puede verse en un grabado de *L'Illustrazione Italiana*³³. El taller de escultura de Alessandro Nelli se encontraba en Casa Dovizielli, en la via del Babuino, en la zona donde vivían o trabajaban muchos artistas, entre el Corso y la Piazza di Spagna³⁴.

³² *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione del'anno 1885. Album illustrato da Augusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1885, s.p.

³³ *L'Illustrazione Italiana*, 15 de marzo de 1885, p. 163.

³⁴ Véase: *Roma. Indicazione per il visitatore*, Roma, Tipografia Fratelli Cartenari, 1883, p. 37.

Un capítulo específico hay que dedicar a la influencia que supusieron los monumentos, en particular los que se levantaron en Roma³⁵. El de más envergadura fue, por supuesto, el *Vittoriano*, prototipo de los grandes conjuntos monumentales destinados a exaltar la nación moderna a través de un personaje, como el del Príncipe Alberto en Londres, el de Federico el Grande en Berlín o el Alfonso XII en Madrid, donde se reúnen grupos y estatuas de todos los escultores italianos del momento, algunos de los cuales ya han sido mencionados con anterioridad. Pero además son muchos los monumentos romanos que evidencian coincidencias con las preocupaciones estéticas de los españoles. Ercole Rosa (Roma, 18346-Roma, 1893), por ejemplo, ganó en 1872 el concurso para el *Monumento a los hermanos Cairoli*, aunque no fue realizado hasta 1883, a partir de cuya fecha es divulgado en la prensa³⁶: la enfervorizada lucha de los dos muchachos recuerda el grupo *Por la Patria* de Federico Amutio.

Mucha resonancia tuvo el *Monumento a Garibaldi* en el Gianicolo, concebido por Emilio Gallori (Siena, 1854-Siena, 1924), cuyo concurso se llevó a cabo en 1883 y fue inaugurado en 1895. Además del ilustre conmemorado, el pedestal incorpora, por delante, el grupo de Los Bersaglieri de Luciano Manara en el asalto de Roma en 1849, encima de la loba romana; a la derecha, un grupo que alude a América y el Comercio; a la izquierda, Europa con las alegorías de la Historia y el Genio; y detrás, la batalla de Calatafini y un león. Todo ello compone un conjunto de elementos reales y alegóricos auténticamente prototípico. La prensa recogió pormenorizadamente las vicisitudes de su realización³⁷.

Es significativo también que las obras repercutiesen en la vida de la Academia de España, ya que, al fin y al cabo, el monumento se encontraba muy próximo de ésta. Así, se pide espacio para dejar materiales para el monumento a Garibaldi ante la explanada de la Piazza di San Pietro in Montorio y el Administrador de los Lugares Pios le dice al Embajador que ha reducido el permiso al mínimo

«a fin de que el público no le privase completamente de la vista que desde aquel punto se goza del entero panorama de Roma, con lo que, y con la seguridad que resulta, ni la Iglesia ni el Templete de Bramante, ni los estudios de nuestros pensionados, sufran el menor daño en sus vistas, ni en la entrada a los respectivos locales»³⁸.

³⁵ Véase, sobre todo: Berggren, L. y Sjöstedt, L., *L'ombra die grandi. Monumenti e politica monumentale a Roam (1870-1895)*, Roma, Artemide Edizione, 1996.

³⁶ *L'Illustrazione italiana*, 10 de junio de 1883, p. 353.

³⁷ La colocación de la primera piedra se reseña en *L'Illustrazione italiana*, 31 de marzo de 1895, p. 198. Fue inaugurado el 20 de septiembre de 1895, con motivo del 20 aniversario de la liberación de Roma. Gran despliegue informativo en el interior de *L'Illustrazione italiana*, 22 de septiembre de 1895, p. 177 (reproducido en portada).

³⁸ El escrito lleva fecha de 28 de julio de 1890. A.O.P. Legajo M-II-995



Pius Welonsky, *Reziario*

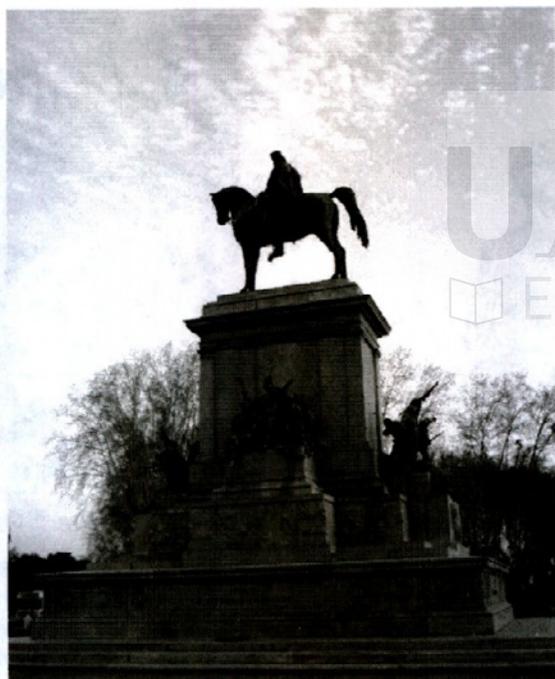


Ercole Rosa, *Monumento a los hermanos Cairoli*, Roma

Muy importante es el dedicado a *Cavour*, en la plaza de su nombre que se abre ante el imponente Palazzo di Giustizia, obra de Stefano Galletti (Cento, 1833-Roma, 1905), cuya inauguración en 1895 se recoge con detalle en la prensa³⁹. La concepción general es sorprendentemente similar al *Monumento al marqués de Campo* de Valencia, obra de Benlliure: como en el conjunto valenciano, Galletti, en el de *Cavour*, combina el coloquial realismo del retrato con la retórica académica de los grupos alegóricos en la parte baja, con las figuras de *Roma e Italia*, al frente, y, a los lados, las figuras de la *Acción* y el *Pensamiento*—esta última, como ha señalado Polletti, inspirada en uno de los ríos de la fuente de Bernini en la Piazza Navona⁴⁰—que guardan un evidente paralelismo con las figuras de *La Marina* y *El Ferrocarril*.

³⁹ *L'illustrazione italiana*, 29 de septiembre de 1895, p. 204.

⁴⁰ Polletti, 1999, p. 48.



Emilio Gallori, *Monumento a Garibaldi*, Roma, Gianicolo



Emilio Gallori, *Los Bersaglieri de Luciano Manara en el asalto de Roma*,
Monumento a Garibaldi, Roma, Gianicolo



Stefano Galletti, *Monumento a Cavour*, Roma, Piazza Cavour

Las ninfas de la *Fuente de las Náyades*, en la Piazza della Republica, por recordar ya solo un último caso, en los albores del nuevo siglo, obra de Mario Rutelli (Palermo, 1859-Palermo, 1943), de 1901-1911, aunque suelen relacionarse con el modernismo, se encuentran formalmente muy próximas a las que concibe Parera para el *Monumento a Alfonso XII* en Madrid.



Mario Rutelli, *Fuente de las Náyades*, Roma, Piazza della Repubblica

En toda Italia proliferaron, desde fechas bien tempranas, los monumentos dedicados a artistas. Uno de los levantados en estos años, que tuvo gran repercusión en la prensa, fue el dedicado a *Tiziano* en Pieve di Cadore, obra de Antonio dal Zotto (Venecia, 1841-Venecia, 1918), inaugurado el 5 de septiembre de 1880⁴¹. La opción de representarlo en pie, con la paleta y los pinceles en la mano, en actitud de pintar, es la misma que unos años más tarde elegiría Benlliure para representa a José de Ribera.

En otro orden de cosas, hay que subrayar –como en parte ya se ha hecho en las líneas anteriores– la significativa repercusión que en la prensa más general tenían los concursos, colocación de primeras piedras e inauguraciones de monumentos: no parece ni mucho menos una hipótesis absurda que los españoles que vivían en Roma fuesen particularmente sensibles a esta publicidad nacionalista, aunque, como profesionales, hubieron de fijarse más en aquellos aspectos susceptibles de ser aplicados a sus creaciones. Por ejemplo, el proyecto presentado por Leonardo Bistolfi

⁴¹ Se reproduce en la portada de *L'Illustrazione italiana*, 19 de septiembre de 1880, p. 177.

(Casale Monferrato, 1859-La Loggia, 1933) –inserto en un simbolismo muy renovador– para el *Monumento al príncipe Amadeo*, que se reproduce en la prensa en 1892⁴², propone, como el ganador, Davide Calandra (Turín, 1856-Turín, 1915), un pedestal en el que se diluyen las figuras, al modo de Querol.



Antonio del Zotto, *Tiziano*



Pietro Canonica, *Las Comulgantes*

⁴² *L'Illustrazione italiana*, 27 de noviembre de 1892, p. 358.



Paolo Troubezkoj, *Madre e hija*, Roma. Galleria d'Arte Moderna

Por último, aunque la impresión inicial es que los rigurosos cauces formativos por los que pasaron los escultores españoles pensionados en Roma, así como las exigencias comerciales que sufrieron otros, no favorecieron una renovación de su especialidad, algunos escultores italianos de talante abiertamente moderno alcanzaron, hacia 1900, un éxito tan significativo que difícilmente pueden dejar de ser tenidos en cuenta. En tal sentido, al menos cuatro nombres aparecen como inexcusable referencia en la crisis de la tradición ecléctica: Vincenzo Vela (Ligornetto, 1820-Ligornetto, 1891), que alcanzó de nuevo resonancia internacional por el altorrelieve titulado *Las víctimas del trabajo* (Roma, Galleria d'Arte Moderna), concebido en 1882 y difundido poco después a través de la prensa⁴³, acaso el ejemplo más significativo del realismo comprometido en Italia; Pietro Canonica (Turín, 1869-Roma, 1959), cuyo refinamiento y elegancia le hicieron muy admirado de la aristocracia europea; Giuseppe Grandi (Ganna, 1843-Ganna, 1894), indiscutible precursor de la *scapigliatura* que con Rosso y Bistolfi desembocará en una definitiva ruptura de la tradición: su proyecto para el

⁴³ Se reproduce (dibujo de G. Cavallotti) en *L'Illustrazione italiana*, 26 de diciembre de 1886, p.494 (se comenta en p. 495).

Monumento a Garibaldi en Milán, al que concursó, recuerda algunas obras maduras de Querol⁴⁴, aunque es el *Monumento alle Cinque Giornate*, inaugurado en Milán el 18 de marzo 1895 y oportunamente recogido en la prensa⁴⁵, su obra más popular, cuyo modelado sintético resulta imponente; y, por último, Paolo Troubetzkoy (Intra, 1866-Suna, 1838), algunas de cuyas esculturitas se conservan en colecciones españolas, como la de Sorolla: al igual que éste, obtuvo el *Grand Prix* en la Universal de París de 1900, a partir de lo cual se convirtió en el escultor elegante de la alta sociedad, hasta hacer del abocetamiento un signo de desenfadada distinción.

2. Pensionados provinciales en la Roma de Humberto I

Del mismo modo que fueron muchos los pintores que, gracias sobre todo a las ayudas económicas recibidas de las corporaciones municipales y provinciales, pudieron seguir en Roma un aprendizaje relativamente comparable al de los pensionados de la Academia de España, así también, aunque en mucho menor número, hubo escultores que cumplieron un similar proceso formativo o, al igual que aquellos, realizaron trabajos para las instituciones que los financiaban. Algunos de ellos, incluso, tuvieron un contacto directo o indirecto con la Academia, aunque su trayectoria artística ha de ser entendida al margen de ésta.

Es el caso del gallego Juan Sanmartín de la Serna (Santiago de Compostela, 1830-1918), que se trasladó a Roma, por segunda vez, en 1870 —el mismo año que las tropas saboyanas entraban en la capital— con objeto de realizar allí la estatua de *Méndez Núñez* que sería colocada como monumento en Santiago de Compostela⁴⁶. También se sabe que realizó poco después una estatua de *Colón* con destino al Ministerio de Ultramar, de la cual el ministro Montero Ríos encargó una copia para el pazo de Lourizán en Pontevedra, donde se encuentra⁴⁷. Dicha estatua era pareja de que la que, un poco más tarde, realizaría Ricardo Bellver para otro patio del Ministerio.

Por lo tanto, la producción romana de Sanmartín guarda relación económica e institucional con los mismos organismos que financiaban la Academia. De hecho, en un escrito del conde de Coello, embajador de España ante la Santa Sede, dirigido al Administrador de los Lugares Pios, le indica que entregue, el 4 de octubre de 1877, «al escultor español Señor Don Juan Sanmartín la cantidad de trescientas cincuenta

⁴⁴ Reproducido en *L'Illustrazione Italiana*, 6 de septiembre de 1885, p. 152.

⁴⁵ *L'Illustrazione italiana*, 24 de marzo de 1895, p. 161. Grabado en portada.

⁴⁶ El modelo en yeso es de 1872 y el monumento se inauguraría el 28 de julio de 1875. Véase, con bibliografía anterior, Reyero, 2002, p. 498.

⁴⁷ Véase: López Vázquez, J.M.: «Del Neoclasicismo a 1950», en *Galicia Arte*, vol XV, *La Coruña*, 1993, pp. 186-187.

liras... como adelanto por cuenta de los gastos extraordinarios del 4º trimestre de esta Legación», que, sin duda, deben referirse al pago de la estatua de Colón⁴⁸. Tres meses más tarde, el 9 de enero de 1878, la misma autoridad le indica que entregue «noventa liras para pagar el transporte y colocación de la estatua en yeso representando a Cristóbal Colón»⁴⁹.

Igualmente, las vicisitudes de realización del *Monumento a Méndez Núñez*, que de hecho no sería inaugurado hasta 1885, pasan por la Academia. El 29 de octubre de 1877, desde el ayuntamiento de Santiago de Compostela, se dirigen al director de la Academia en los siguientes términos:

«El Ayuntamiento con cuya presidencia me honro ha contratado, hace algunos años, con el artista D. Juan Sanmartín, la construcción de una estatua en bronce, que representase al ilustre general Mendez Nuñez. / El Sr. Sanmartín, faltando a su compromiso, abandonó la ejecución de la obra al terminar el modelo en yeso, que, según noticias, oficiales, se conserva en depósito en el Palacio de la Embajada de España de esa Capital. / Resulta de antecedentes que el modelo mencionado fue aprobado por una Comisión de la Academia de S. Lucas; pero, teniendo noticias confidenciales de que sus condiciones artísticas no responden al propósito que ha guiado a esta Municipalidad en la erección de un monumento público, que perpetue la memoria del esclarecido héroe del Callao, esta Corporación ha acordado dirigirse a V.S.I. rogándole, como un especial favor, se digne disponer sea examinado detenidamente el referido modelo, sirviéndose manifestar a esta Municipalidad si artísticamente considerado tiene las condiciones para que pueda y merezca utilizarse en la fundición de la estatua, teniendo en cuenta que esta ha de colocarse en la Plaza Mayor de esta ciudad, así como si el estado actual del modelo permite que se utilice en la fundición»⁵⁰.

Este testimonio prueba el carácter referencial de la institución académica, al menos para las autoridades políticas españolas, que veían en ella un especie de «embajada española de las artes» en una ciudad a la que acudían pensionados de las más diversas procedencias.

También tuvo relación con la Academia el malogrado escultor aragonés Vicente Moros Amor (1860-1881), que fue pensionado en 1878 para estudiar en Roma. Allí empezó a trabajar en una estatua de Goya, que dejó sin terminar, ya que murió con 21 años, según informa Ossorio⁵¹. Precisamente, al iniciarse el periodo de pensión, el 11 de septiembre de 1878, el Presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza remitía al Ministerio de Estado un escrito en los siguientes términos:

⁴⁸ A.O.P. Legajo X-IV-2209

⁴⁹ A.O.P. Legajo X-IV-2209

⁵⁰ A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889

⁵¹ Ossorio, 1883-84, p. 470.

«La Diputación provincial de Zaragoza que me honro de presidir acordó con motivo del enlace de S.M. el Rey conceder a Don Vicente Moros Amor joven de 18 años y escasos recrusos, pero que demuestra una aptitud especial para el arte de la escultura una pensión durante tres años para que pudiera perfeccionar sus estudios en la Ciudad de Roma, como centro el mejor para conocer las riquezas clásicas y las perfecciones que éste arte ha conquistado. Más al propio tiempo que de éste modo ha querido premiar la laboriosidad del pensionado y excitarle al estudio, también desea que sus esfuerzos no se malogren por culpa de aquel, y a este fin ha dispuesto que semestralmente remita una certificación del Director de la Academia Española de Bellas Artes en la que consten su aplicación adelantamiento y la conducta que observa. Y como para ello necesita ser admitido en dicha academia que depende del ministerio de su digno cargo, ruego a VE en nombre de la Corporación provincial se sirva dar las ordenes oportunas para que por medio del Señor Embajador de España cerca de aquella Corte o por quien fuera más conveniente se considere como matriculado desde el próximo curso al referido Moros, y asimismo que se remitan a esta Diputación las certificaciones enunciadas».

Desde la Legación de España en Italia se acepta la petición el 19 de octubre de 1878: «accediendo a lo manifestado por V.I. he dispuesto que el Director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma considere para todos los efectos académicos, como pensionado de la misma, al que lo es de esa Diputación, D. Vicente Moros Amor»⁵².

Otro escultor que igualmente entró en contacto en Roma con la institución académica fue Ángel Díaz Sánchez (Madrid, 1859-1938), que había conseguido una pensión de la Diputación Provincial de Madrid para estudiar en Roma en 1879. Disfrutó de tres prórrogas, por lo que pudo aprovechar un largo periodo de estancia en Italia, con un estudio en la via Margutta, antes de obtener en 1887 una cátedra en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid⁵³. Por lo tanto, obras como el *Aquiles herido*, que mereció tercera medalla en la Nacional de 1881, o *Trafalgar*, que obtuvo el mismo galardón en 1884, ambas adquiridas por el Estado, y otras, como un busto de *Dulcinea*, destinado a un casino fundado por la colonia española en Roma, fueron realizadas allí⁵⁴. En concreto se sabe que el traslado del grupo de *Trafalgar* desde Roma a Madrid, aunque costado por la Diputación Provincial que le pensionaba, fue remitido a España junto a los trabajos de los pensionados de la Academia de España porque el tiempo apremiaba con objeto de ser exhibido en la Nacional⁵⁵.

⁵² A.E.R. Correspondencia oficial, 1873-1889.

⁵³ Urrea Fernández, J., *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima, 1980, pp. 29.

⁵⁴ Urrea, 1980, 30; Reyero, 2002, pp. 195-202.

⁵⁵ De ello informa el 1 de abril de 1884 el Embajador de España ante la Santa Sede al Director de la Academia, el marqués de Molins (A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889) y el 15 de abril de 1884 al Administrado de los Lugares Pios, que dice: «La Diputación... acordó costear los gastos que origine la conducción de trabajos que están ejecutando en Roma para la Exposición de Bellas Artes que en breve ha de tener lugar en esta Capital, los Sres. Don Enrique Recio y Gil y D. Angel Díaz y Sánchez» (A.O.P. Legajo X-IV-2209).

Una cierta relación con la Academia de España tuvo igualmente el asturiano Cipriano Folgueras Doiztúa (Oviedo, 1863-Madrid, 1911), al que la Diputación Provincial de Oviedo pensionó para estudiar en Roma, donde estuvo cuatro años, entre 1885 y 1888⁵⁶. La mencionada Diputación, a través de su vicepresidente, Manuel Uría, se dirigió el 19 de octubre de 1887 al director de la Academia Vicente Palmaroli en busca de informes sobre el artista:

-Habiendo solicitado una prórroga en la pensión que disfrutaba Dn. Cipriano Folgueras y Doiztúa, pensionado por esta Excma. Diputación para el estudio de la Escultura en Roma, he de merecer de V.I. se digne informar del estado de adelantamiento que haya alcanzado en sus estudios dicho pensionado con el fin de acordar lo que sea procedente.⁵⁷

El resto de los escultores, fundamentalmente catalanes y vascos, llevaron en Roma, según parece, una vida más alejada de la institución asentada en el Gianicolo, aunque de ningún modo ajenos a las vicisitudes del resto de sus compatriotas, a los que les unían lazos de amistad. En concreto los catalanes formaron una colonia relativamente significativa y duradera en el tiempo. Entre los primeros en llegar figura Antoni Fabrés i Costa (Barcelona, 1854-1936), que ganó en 1875 la pensión convocada por la Diputación de Barcelona, aunque enseguida se haría mucho más famoso como pintor. Permaneció en Roma a partir del año 1876, periodo en el que realizó, como envió reglamentario, un bajorrelieve alegórico titulado *Siglo XIX*, y la pieza titulada *Tragedia*, destinada a ser regalada como premio en los Juegos Florales del año 1880. Todavía estaba en Roma en 1881, cuando renuncia a realizar un grupo escultórico para el Parc de la Ciutadella de Barcelona⁵⁸.

Gracias a la pensión Fortuny, convocada por el Ayuntamiento de Barcelona para estudiar en Roma, fue reconocido Eduard Baptista Alentorn (Falset, 1855-Manresa, 1920), que la consiguió en 1879, el mismo año que Josep Monserrat i Portella (Hospitalet, 1860-Barcelona, 1923). Un poco más tarde, en 1881, disfrutó de una ayuda de la Llotja para estudiar en Roma Eusebi Arnau i Mascort (Barcelona, 1863-1933)⁵⁹. Ese año de 1881 la pensión Fortuny fue a parar a Josep Llimona i Bruguera (Barcelona,

⁵⁶ Suárez Menéndez, C., *Escritores y artistas asturianos*, Oviedo, 1959, vol. III, pp. 432-437; y Barón Thaidigsmann, J. y Cid Priego, C.: «Escultura del siglo XIX», en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, p. 607. En su biografía se recoge que su estudio fue visitado por Pradilla y por el escultor del Emperador de Alemania, que debe ser Reinhold Begas (1831-1911). Desde Roma envió *Celta o Astur* y *Jesús discutiendo con los doctores*, que figuró en la Exposición Nacional de 1887.

⁵⁷ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli

⁵⁸ Ossorio, 1883-84, p. 223; Marès i Deulovol, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Real Academia de San Jorge, 1964, p. 347; Subirachs i Burgaya, 1994, pp. 160-162.

⁵⁹ Catálogo de la exposición *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1989, pp. 220-222.

1864-1934), lo que le permitió formarse como escultor en Italia durante cuatro años. Allí realizó, como trabajo de primer envío, un *Busto de hombre coronado de laurel*; y, como segundo envío, un bajorrelieve titulado *Entrada del procónsul Mario en Roma*⁶⁰. También realizó los bocetos para la estatua de *Ramón Berenguer*.

Cierta resonancia en Roma, dentro de la especialidad, alcanzaría Feliu Ferrer i Galzeran (Mora de Ebro (1843-1912), que fue pensionado por la Diputación Provincial de Tarragona. En Roma realizó en 1887 la estatua del almirante Roger de Lauria, que sería colocada dos años después como monumento público en Tarragona⁶¹. También figuró en la gran Exposición Vaticana del año 1888, a la que concurrió con un relieve titulado *El arbitrio de León XIII en la cuestión de las islas carolinas*, del que se da noticia gráfica y literaria en una publicación alusiva de la época en estos términos:



Feliu Ferrer, *El arbitrio de León XIII en la cuestión de las islas carolinas*

«Feliz pensamiento fue el de Monseñor Arzobispo de Acerenza y Matera, el cual queriendo eternizar la memoria del arbitrio de S.S. en la cuestión de las islas carolinas, mandó esculpir en bronce por el valiente artista español sig. Felice Ferrer, para regalar al Santo Padre. Campea en el centro del grupo la figura de Leon XIII, majestuosamente sentada en

⁶⁰ Ossorio, 1883-84, p. 375.

⁶¹ Subirachs i Burgaya, 1994, p. 227 (con bibliografía anterior).

el trono, con su derecha dirigida al príncipe de Bismarck y la izquierda hacia el señor Canovas del Castillo en el momento de da a cada uno copia del documento diplomático, que contiene la decisión de la lid. / Detrás de este grupo se ven en escorzo las figuras del Emperador de Alemania y del rey Alfonso de España, que se dan afectuosamente la mano derecha; en el fondo del cuadro la guardia suiza y un subalterno con capa y espada y el conde Jacobini; Secretario de estado, otro alto prelado y tres misioneros capuchinos destinados a evangelizar las islas carolinas.⁶² También realizó en Roma el busto de Filomena Ferrer Galcerán, fallecida en Valls el 13 de agosto de 1868, religiosa descalza y hermana del escultor⁶³.

De todos modos, el mayor escultor catalán deudor de una formación romana en este periodo fue Miquel Blay i Fàbrega (Olot, 1866-Madrid, 1936). Como se sabe, tras una primera etapa de estudio en París, decide, a la muerte de su maestro Henri Chapu, trasladarse a Roma, donde permanece como pensionado a lo largo del año 1892. Consiguió un local en la zona de la Piazza del Popolo, donde realizó varias obras muy significativas de su carrera como artista: el busto de *Margheritina* y la *Cabeza de Apóstol*, hoy conservadas en el Museu Comarcal de la Garrotxa de Olot, y, sobre todo, *Los primeros frios* (Barcelona, Museu d'Art Modern), que recibió medalla de primera clase en la Internacional de Madrid de 1892, a partir de lo cual sería exhibida con gran reconocimiento en otros certámenes⁶⁴.

Menos incidencia debió de tener la estancia romana de otros varios escultores catalanes, como Frances Pagés i Serratosa (1852-1899), que se inscribió en el catálogo de la Exposición Universal de París de 1878 como «discípulo de varias Academias de Italia». Allí exhibió un *Busto de Pio IX*, premiado en la Exposición Nacional del mismo año con una medalla de tercera clase, que acaso corresponda la pieza conservada en la Embajada de España ante la Santa Sede⁶⁵. Hacia 1880 debió de llegar a Roma el también escultor catalán Joan Vidal, pensionado por Ferran Puig⁶⁶, cuyo busto en mármol presentó a la Exposición Nacional de 1881. Con él ganó una medalla de tercera clase, aunque en octubre de ese año falleció en la capital italiana⁶⁷. También se sabe que Pau Rodó i Samaranch, natural de Tarrasa, fue premiado en Roma⁶⁸; y en la biografía de Manuel Fuxá i Leal (1850-1927) se recuerda que realizó un viaje a Italia que marcó su formación⁶⁹.

⁶² *L'Esposizione Varicana Illustrata. Periodico Ufficiale per la Commissione Promotrice*, Roma, 1888, p. 558.

⁶³ La obra se reproduce en el mencionado libro de la Exposición Vaticana. p. 560.

⁶⁴ Ferres, P. en el catálogo de la exposición *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 2000, pp. 40-41.

⁶⁵ *Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección Española publicado por la Comisión General de España*, Madrid, 1878, p. 12 (nº 83); Subirachs i Burgaya, 1994, 157 y 295.

⁶⁶ Ferran Puig i Gibert (1815-1891) fue un industrial y político gerundense que también financió la fundación del grupo *La defensa de Girona*, de Álvarez de Castro (Subirachs i Burgaya, 1994, p. 229).

⁶⁷ Ossorio, 1883-84, p. 696; Subirachs i Burgaya, 1994, p. 295.

⁶⁸ Ossorio, 1883-84, p. 586.

⁶⁹ Subirachs i Burgaya, 1994, p. 147.

En cuanto a los escultores de origen vasco, en este periodo destaca Isidoro Uribealzo (Arechabaleta, 1873-San Sebastián, 1928), que llegó a Roma, formando parte de un peregrinación religiosa, en 1890. Allí permaneció desde entonces en un convento marianista, iniciando de inmediato su formación artística. No obstante, hasta 1897 no obtendría una pensión de la Diputación Provincial de Guipúzcoa, que le fue concedida por tres años. Como trabajo de pensión realizó, además de un *Autorretrato*, en arcilla, el grupo escultórico de *Fray Andrés de Urdaneta* que, fundido en bronce, sería colocado como monumento público en Villafranca de Ordicia en 1904⁷⁰.

Menos consecuencias parece tuvo la estancia en Italia de otros escultores de diverso origen, como el balear Llorenç Rosselló (Alaró, 1868-1901), aunque estuvo tres años, pero su periodo parisino resultó mucho más determinante⁷¹; el gallego Isidoro Brocos (Santiago de Compostela, 1841-1914), que pasó por Roma en 1873, a raíz de su matrimonio⁷²; el canario Rafael Bello y Shanahan, del que se sabe que residía en Roma en 1876 «perfeccionando sus estudios»⁷³; o el valenciano Mariano García Bas, que fue pensionado por la Diputación Provincial de Valencia⁷⁴.

3. Los escultores españoles y la vida artística en la Roma finisecular

Junto a todos estos escultores, que fueron en principio movidos a Roma por una ilusión formativa, comparable a la de los pensionados de la Academia de España, otros varios –y también alguno de éstos que no pudieron resistirse a los oropeles de la fama y el dinero, como Querol– participaron con mayor o menor compromiso en la vida artística de la Roma finisecular, ya fuera con encargos o participando en exposiciones, que les proporcionaron un cierto prestigio crítico, al tiempo que lograban dar salida comercial a algunos de sus trabajos.

Entre los localizados permanece algún nombre ya conocido del tercer cuarto de siglo. Es el caso de Felipe Moratilla, que desarrolló una amplísima actividad en Roma durante las últimas décadas del siglo XIX. Entre otras esculturas que serán mencionadas más adelante, Ossorio cita, como realizadas presumiblemente entre finales de los setenta y el año 1883 en que se publicó su *Galería Biográfica*, un *Busto del príncipe Borghese* y una estatuita de la *Princesa Sulmona*, además de una reproducción de la fuente de los leones de la Alhambra para América, a donde también llegó una versión en mármol del *Fauno*, obras todas ellas que debieron ser ejecutadas en Italia⁷⁵.

⁷⁰ Catálogo de la Exposición *Pintores vascos en Roma (1865.1915)*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1995, p. 383 y ss.

⁷¹ Brotons, M., *Esculturas de Palma*, Palma de Mallorca, El Far de les Crestes, 2000, p. 142.

⁷² López Vázquez, J.M., «Del Neoclasicismo a 1950», en *Galicia. Arte*, vol. XV, La Coruña, 1993, pp. 187-190.

⁷³ Ossorio, 1883-84, p. 74.

⁷⁴ Ossorio, 1883-84, p. 274.

⁷⁵ Ossorio, 1883-84, p. 465.

No obstante, de ese periodo romano se conocen tres obras importantes de Moratilla que se han conservado en España: una es el retrato de busto de *Narciso Pascual y Colomer* (Madrid, Academia de San Fernando), que fue regalado por el propio Moratilla a la Academia cuando fue nombrado académico correspondiente en Roma en 1874⁷⁶; otra es el grupo en mármol de *La Fe, la Esperanza y la Caridad* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), que figuró en la Exposición Nacional de 1876, donde fue premiado con una medalla de tercera clase⁷⁷; y la tercera es la escultura de *La Esperanza*, firmada en Roma en 1882, que forma parte de la decoración del *Mausoleo de la Gándara* en el Cementerio de San Isidro de Madrid.

De todas formas, su proyección en la propia Roma fue muy significativa. Realizó varios trabajos para la Iglesia Española de Santiago y Montserrat, el más importante de los cuales quizá sea el *Mausoleo de los papas Calixto III y Alejandro VI*, emprendido a partir de 1879 y finalmente colocado en 1889⁷⁸. La decisión del encargo fue tomada el 4 de junio de 1879, fecha en la que Moratilla ya había presentado un proyecto de dibujo y las condiciones para su realización⁷⁹.

Además, Moratilla diseñó en 1879 una fuente para el colegio Eclesiástico Español, que ya había desaparecido en 1939⁸⁰; y en 1880 llevó a cabo el *Panteón de los Españoles* en el Cementerio de Campo Verano de Roma, con una gran cruz sobre pedestal, con la cruz de Santiago y una concha⁸¹. El origen de este panteón hay que situarlo en 1874, cuando se vendió la iglesia de Santiago, junto a la Piazza Navona: en un primer momento se quisieron trasladar los cuerpos allí enterrados a la de Montserrat, pero la alcaldía de Roma no lo concedió⁸². Entonces la Obra Pía compró un terreno en el Verano y así nació el Panteón de los Españoles, para cuya ejecución se redac-

⁷⁶ Azcue Brea, 1994, pp. 431-432.

⁷⁷ Reyero, 2002, pp. 273-274.

⁷⁸ Fernández Guerra, A. «Restos mortales de Calixto III en la iglesia de Montserrat (Roma)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XVIII, 1891, pp. 159-166; Tormo, E., *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos*, Madrid, 1942, vol. II, pp. 76-77; y Fernández Alonso, *Ob. Cit.*, p. 75.

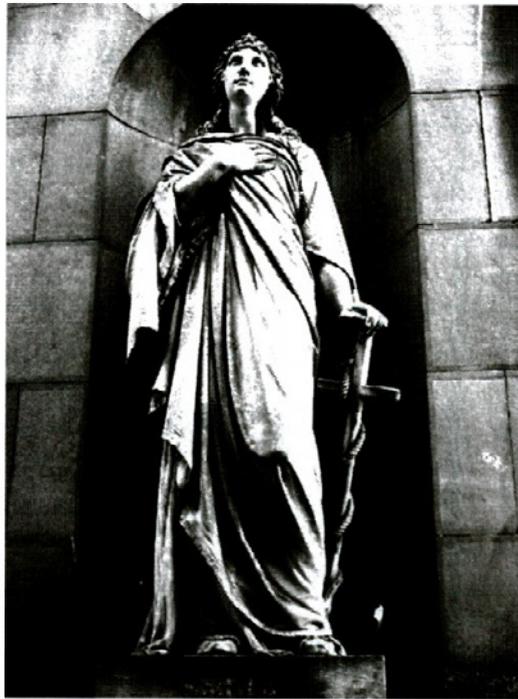
⁷⁹ Un escrito fechado el 13 de junio de 1879 dice: «Muy Sr. Mío: como consta a V.E. aprobado por la Junta Consultiva en sus sesiones de 4 y 11 corriente el proyecto dibujo y condiciones trascritas por el escultor español Señor Moratilla para erigir un sepulcro en nuestra iglesia de Santa Maria de Monserrat a los restos de los Pontífices españoles Calixto II y Alejandro VI, cuyos restos se hallan depositados en un sotabanco de la Casa Comunidad desde que a ella fueron trasladados de la Iglesia Vieja de S. Pedro del Vaticano, el 30 de Enero de 1610, si ha de tener efecto el trabajo artístico para el que, según manifiesta V.E. el Excmo. Sr. Embajador de España cerca de la Santa Sede, fue autorizado verbalmente por el entonces Ministro de Estado Excmo. Sr. D. Manuel Silvela Estrada, necesario es un crédito de cinco mil liras en que se ha convenido con el Señor Moratilla, satisfechos mitad en el año actual, y la otra en el venidero (A.O.P. Legajo X-III-2202 y M-II-995). La ejecución fue interrumpida a causa de dificultades económicas, por lo que no se pudo colocar en el emplazamiento actual hasta el 21 de agosto de 1889.

⁸⁰ Tormo, 1942, v. II, p. 16.

⁸¹ Tormo, 1942, v. II, p. 231.

⁸² El 21 de marzo de 1874 se solicitaba enterrar en Montserrat pero el Municipio lo deniega (A.O.P. Legajo Z-I-2104).

tó un presupuesto firmado el 22 de marzo de 1879 por Felipe Moratilla⁸³. La erección fue autorizada a continuación⁸⁴, siendo el arquitecto Alejandro del Herrero, que daba la obra por concluída el 23 de febrero de 1880⁸⁵.



Felipe Moratilla, *La Esperanza*, Monumento funerario al marqués de la Gándara, Madrid, Cementerio de San Isidro

⁸³ «Presupuesto aproximativo de un monumento de mármol de Carrara que debe inalzarse en el Campo Santo de Roma a la memoria de los españoles que estaban enterrados a en la bóveda de la Iglesia de Monserrat / Coste de mármol y piedra.... liras 3000 / Mano de obra de la arquitectura y adorno.... liras 2000 / Escultura, colocación, transporte y verja.... liras 2000 / Total 7000» (A.O.P. Legajo Z-I-2104). Unos meses después se abarató el presupuesto: «Accediendo a los deseos del Señor Ministro como también a los de la Administración, reduzco el precio de dicha obra colocada en su sitio a seis mil liras ital. Roma Noviembre 27 1878 / Felipe Moratilla» (*Ibidem*).

⁸⁴ El 19 de septiembre de 1879 el Conde de Coello dirige una carta al administrador de los Lugares Pios autorizándole a levantar un monumento en el Cementerio de Campo Verano y abrir un crédito de 1500 liras, y otras 1500 para el año próximo. Existe un proyecto original (A.O.P. Legajo Z-I-2104). Tenía 16 metros cuadrado y estaba colocado en un «spazio di terreno dicontro all'ingresso del repositorio e precisamente nell'interno del riquadro a sinistra», aunque no se ha localizado

⁸⁵ En un escrito dirigido al Cónsul y Administrador de los Lugares Pios, fechado en Roma ese día y firmado por el arquitecto, se dice: «Tengo el honor de poner en conocimiento de V.I. que el Monumento destinado a perpetuar la memoria de los Ilustres Españoles que fundaron en Roma los Establecimientos de Caridad, ha sido colocado en el Cementerio de esta Ciudad, y está conforme a los planos y presupuestos aprobados por el gobierno de S.M. y que por la buena calidad de los mármoles y su esmerada y artística ejecución, es una obra digna del distinguido escultor español Sr. Moratilla quien al realizarla ha tenido más en cuenta el buen resultado de ella que sus propios intereses. / Lo cual pongo en conocimiento de V.I. para que con arreglo a las instrucciones de la Superioridad le pueda ser abonado el último plazo de su importe que debe ser pagado a la terminación y colocación de la obra» (A.O.P. Legajo Z-I-2104).

En la década de los ochenta Moratilla realizó también una estatua en yeso de Cristo, en gran tamaño, con las manos levantadas, en actitud de suplica, que, según Tormo, formó parte, junto con otros yesos, del catafalco para las exequias de Alfonso XII en Roma en 1885. También esculpió el busto, en mármol, de *León XIII* para el Palacio de España, donde se conserva⁸⁶.

Por otra parte, algunas de sus piezas fueron presentadas a exposiciones romanas durante estos años. Aunque algún crítico sostiene que «las exposiciones de escultura no son un termómetro para ver la evolución de este arte»⁸⁷, es indudable que denotan, cuando menos, la presencia de los artistas en la vida artística de la ciudad. El nombre de Moratilla se cita ya entre los destacados de la exposición del *Circolo Artistico Internazionale*, celebrada en el Casino del Pincio en 1871⁸⁸, donde expuso la obra titulada *Vaso* (Stile Greco) y aparece domiciliado en el número 78 de la Via Margutta⁸⁹. Es probable que esta pieza guarde relación con los dos *jarrones*, en mármol, que expuso en la Nacional de 1878, a la que concurrió también con *El pescador napolitano*.



Felipe Moratilla, *Mausoleo de los papas Calixto III y Alejandro VI*, Roma, Iglesia de Santiago y Montserrat

⁸⁶ Tormo, 1942, v. II, p. 166 y 209.

⁸⁷ Alberto X., *La scultura all'Esposizione di Roma. Impressioni ed Appunti*, Roma, Tipografia Editrice Romana, 1883, p. 3.

⁸⁸ «Annunzi Esposizioni», *Roma Artistica*, 1871, nº 1, p. 16.

⁸⁹ *Catalogo delle Opera esposte dalla Società degli amatori e cultori delle Belle Art nelle sale alla Piazza del Popolo l'anno 1871*, Roma, 1871, p. 11. Aparece con el nº 169. Sig Moratilla Filippo Spagnolo.

Volvió a concurrir en 1873 a la exposición del *Circolo* con la obra titulada *Una cabeza de un fauno en mármol*⁹⁰; y en 1878 con *El pescador napolitano*, que, como se ha dicho, iría inmediatamente después a Madrid y, a continuación, a París. La prensa comentó la pieza en estos términos: «Moratilla tiene en bronce un pescador napolitano que si bien de pequeñas proporciones llama gustosamente la mirada, y se observa modelado adecuadamente»⁹¹.



Felipe Moratilla, *Busto de León XIII*, Roma, Palacio de España

Prueba de que se trataba de un escultor conocido en los ambientes artísticos de la capital es el hecho de que, en un librito sobre escultores en Roma, editado para conocimiento de los visitantes de la ciudad en 1883, año en el que se celebró una gran exposición de Bellas Artes, consta la dirección de su estudio, en via del Babui-

⁹⁰ Es el número 22. Véase: *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Catalogo delle opere in pittura e scultura. Esposizione annuale 1873*, Roma, 1873, p. 14.

⁹¹ «Esposizione della Società degli Amatori e cultori di Belle Arti in Roma», *Roma Artistica*, 17 de marzo de 1878, nº 7, p. 435.

no número 66⁹². Precisamente varias de sus obras estuvieron presentes en la mencionada exposición: un *Retrato* (sin determinar) y un *Retrato de un obispo*, que figuraban en la sala de mármoles, y el bronce del *Pescador napolitano*⁹³.

Su nombre reaparece en la exposición de la *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti* del año 1887 como «Moratilla, Filippo di Spagna», donde expuso un *Hermes Pompeyano*, en bronce, del que se aclara que es «imitación del antiguo»⁹⁴; y de nuevo en la Exposición Nacional que se celebra en el Palacio de Bellas Artes de la Via Nazionale en el año 1893, en cuyo catálogo aparece como «Maratilla, Filippo». Allí expuso una *Fuente en bronce*, que se podía ver en la primera galería⁹⁵.

Otro importantísimo escultor cuya trayectoria artística guarda, en estos años, estrecha relación con la vida artística romana es Mariano Benlliure y Gil (Valencia, 1862-Madrid, 1947). Benlliure, según testimonio propio, llegó a Roma poco antes del carnaval de 1883 y enseguida entabló relación con muchos artistas «y para las fiestas y bailes que se organizaban en el Círculo Artístico» siempre se contaba con él⁹⁶. Su hermano José tenía un estudio en la Via Margutta, lo que facilitó enormemente la inserción de Mariano en los ambientes artísticos de la capital. Es significativo que ya en el album editado por la *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti* del año 1882, supuestamente un año antes de su llegada a Roma, aparezca reproducida una «Figurina en terracota de Benlliure»⁹⁷. Desde luego su nombre se hizo enseguida conocido porque en la guía para visitantes de Roma del año 1883 consta ya el estudio del escultor Benlliure en Roma, via Margutta, 42⁹⁸. A ese año corresponden los retratos de busto de *José Benlliure*, de la esposa de éste, *María Ortiz*, y de la hija de ambos, *María*, estos dos últimos conservados en la Casa-Museo Benlliure de Valencia.

La mayor proyección pública de Mariano Benlliure en Roma durante el año 1883 fue su participación en la gran exposición celebrada aquel año en el Palacio de Bellas Artes. Aunque unos críticos reconocían que «hoy en Roma la pintura es superior a la escultura»⁹⁹, y otros que «las obras de los artistas extranjeros no brillan ciertamente ni por novedad ni por cualidad»¹⁰⁰, fue una ocasión única para cuantos espa-

⁹² Roma. *Indicazione per il visitatore*, Roma, Tipografia Fratelli Cartenari, 1883, p. 36.

⁹³ Figuran respectivamente con los números 30 (Sala E), 42 (Sala E) y 57 (Sala H). El *Pescatore napolitano* consta que había sido fundido en la Fonderia Nelli. Aparece domiciliado en la Via Margutta, 81 (*Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Roma, 1883, pp. 114, 115 y 126).

⁹⁴ Es el n.º 35. Sigue domiciliado en Via Margutta 81 (*Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Catalogo delle opere in pittura e scultura. Esposizione annuale 1887*, Roma 1887, p. 36).

⁹⁵ *Catalogo dell'Esposizione nazionale di Belle Arti in Roma nel Palazzo di Belle Arti in Via Nazionale 1893*, Roma, 1893, p. 45 (n.º 12).

⁹⁶ Recogido por Montoliu, V., *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 32.

⁹⁷ *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti. Album Ricordo 1882*, Roma, 1882, s.p. Suele titularse *Bambino romano* (Montoliu, 1996, p. 329, n.º 69).

⁹⁸ Roma. *Indicazione per il visitatore*, Roma, Tipografia Fratelli Cartenari, 1883, p. 35.

⁹⁹ Lazzaro, Nicola: *L'Esposizione Artistica di Roma. 1883, Impressioni*, Palermo, 1883, p. 76. Véase. También: *Album. Ricordo della esposizione di Belle Arti a Roma. 1883*, Milán, Fratelle Treves Editore, 1883.

¹⁰⁰ F. Fontana, «Pennelli e Scalpelli», *La Rassegna*, de enero de 1883.

ños vivían entonces allí de contemplar el alcance del Realismo en la escultura, que cobraría de inmediato un gran impulso en España. En el catálogo oficial donde por cierto figura como «BEULLIURE» y domiciliado en Via Margutta 33 consta la presentación de *Accidenti!*, que se expuso en la Sala H, donde se exhibían los bronce, aunque en otra edición aparece en la Sala F, *gessi* [yesos], lo que coincide con otras fuentes y resulta más probable¹⁰¹.



Mariano Benlliure, *Figurita de bronce*

El monaguillo denominación que identifica habitualmente la pieza, que a continuación sería exhibida en barro en la Nacional de 1884, donde mereció segunda medalla, e inmediatamente reproducida en bronce, se hizo en Roma muy popular. Los críticos se refirieron a ella con agrado: «El señor *Benlliure*, español, ha tenido mucho éxito con una graciosa estatuilla de monaguillo que al quemarse manejando el incensario, levanta la mano produciendo un: *Accidenti!*»¹⁰². En otra publicación se

¹⁰¹ *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Roma, 1883, p. 118 (nº 43).

¹⁰² Chirtani, L.: «L'Esposizione di Belle Arti a Roma. X.Piemonte, Stranieri, Scultura, Conclusioni», *L'Illustrazione italiana*, 5 de agosto de 1883, pp. 86.

reproduce junto a *Come è freddo*, la popular pieza de Maccagnani, lo que pone de relieve la conexión estilística entre ambas esculturas. El crítico de turno comenta la obra y establece relaciones con otros artistas italianos:

«Esta obra de Beulliure [sic] que reproducimos es una de las que más nos hacen sonreír, contenta a la masa de los visitantes. / Y no seremos ciertamente nosotros los que ignoremos el mérito. Nos guardaremos mucho de ello. Con todo debemos confesar que dado aquel género difícilmente se podría hacer mejor. / Es un hallazgo fidelísimo, bien calculado en cada una de sus partes y permanece un gesto verdaderamente admirable. / Pertenece al mismo género del *Dirty Boy* del Focardi, de la *Vocazione* del Marsili, de la *Sorpresa* del Ciecioni. / Cuantos ven en aquel yeso no pueden por menos que sentir al mismo tiempo compasión del pequeño monaguillo y unas ganas locas de reír. /... / Pobre muchacho, observadlo: de buen sacristán que es, ha querido mover el incensario; pero se ha quemado y no ha podido por menos que tirar el precioso vaso y llevarse los dedos ardientes a la boca con un movimiento tan curioso que no podría ser más verdadero; pero que no está bastante castigado. / Hemos aceptado la relación de esta estatua con la *Vocazione* de Marsili, pero está claro que el reconocimiento del pequeño sacristán, aun siendo cómica, es menos natural que la del muchacho cantor. / De todos modos, esta creación de Beulliure queda como una de las cosas más agradables, más placenteras de la exposición de este año y también nosotros, aunque no somos partidarios del género, no podemos por menos que admirar esta graciosa composición»¹⁰³.

En 1884 aparecen como firmadas en Roma otras piezas similares de carácter realista, como *El avaro* (Crevillente, Museo Benlliure) o *Ciocciaro italiano* (Reus, Museu Salvador Vilaseca). Aunque Mariano Benlliure volvió circunstancialmente a España, su vinculación con Roma se intensificaría, ya que en esa ciudad aparecen firmadas varias obras realizadas durante los años siguientes, sobre todo retratos y escenas anecdóticas. Uno de ellos es el retrato del pintor *José Villegas* (Roma, Academia de España). También consta su participación en la exposición del Círculo artístico internacional del año 1887, donde los críticos alabaron «un bello busto modelado por el español Benlliure»¹⁰⁴. Se trata del busto del pintor *Francisco Domingo* (Valencia, Museo de Bellas Artes), una de sus mejores piezas de esos años, según puede verse en una ilustración de la sala de exposición que acompaña el comentario crítico. También concibió en Roma la estatua de *José de Ribera*, que en yeso recibió primera medalla en la Nacional de 1887 y que sería fundida en la Casa Crescenzi de Roma para ser colocada como monumento público en Valencia en 1888¹⁰⁵. Ese mismo año

¹⁰³ *Giornale Illustrato della esposizione di Belle Arti. 1883*, Roma, Edoardo Perino, 1883. Se reproduce en p. 33 (25 de febrero de 1883) y se comenta en p. 39. Se recuerda que se expone en la Sala F, donde se exhibían los yesos.

¹⁰⁴ «L'Exposizione artistica al circolo artistico internazionale di Roma», *L'Illustrazione Italiana*, 30 de enero de 1887, p. 85.

¹⁰⁵ Montoliu, 1996, pp. 327-330; Reyero, 1999, p. 488; Reyero, 2002, pp. 174-176.

de 1888 participó, desde Roma, en la gran exposición internacional que se celebró en Munich, donde envió dos figuras de bronce, las únicas esculturas españolas remitidas entonces desde Italia, según consta en una relación de la Casa Stein, fechada en Roma el 26 de Abril de 1888¹⁰⁶.



Mariano Benlliure, *Retrato de José Villegas*,
Roma, Academia de España

Precisamente ese año de 1888, en concreto el 13 de julio, fue nombrado pensionado de mérito por la escultura en la Academia de España en Roma, plaza a la que renunciaría a las pocas semanas de su toma de posesión, ante la imposibilidad de hacer compatibles las exigencias del reglamento de la institución con la cascada de encargos que recibiría a partir de entonces. Al concurso se había presentado también Agustín Querol. La frustración de este destino resulta un episodio de sumo interés en la encrucijada de intereses estéticos y económicos que convergen en la trayecto-

¹⁰⁶ En la «Liste des Expositors Espagnols de Rome a Munich» figura: «Benlliure, Mariano 2 figurine bronzo Tarantella alto 70» (A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli).

ria de un escultor emergente como Benlliure. Su caso presenta grandes paralelismos con el de Querol, que fue propuesto al renunciar aquel, aunque el catalán no fue capaz de desaprovechar la seguridad –y tampoco el prestigio– que proporcionaba el hecho de ser pensionado de la Academia de España en Roma. Es muy significativo que, tras ellos, se suprimirían las plazas de pensionado de mérito.

A tenor de la documentación conservada y del retraso en renunciar a la plaza, se deduce que Mariano Benlliure se resistió a perder los privilegios que conllevaba el puesto de pensionado de mérito en la Academia, tratando de escapar a alguna de las obligaciones. Precisamente el 12 de agosto de 1888, apenas cuatro semanas después del nombramiento y ya en Roma, donde estaba prácticamente establecido desde hacía dos años, está fechada la primera carta –un borrador dirigido presumiblemente al director–, en la que trata de arreglar con él su particular situación, permitiendo que el escultor Vancell, que había solicitado la prórroga de su pensión, disfrute aún de su plaza en la Academia¹⁰⁷. Dos días después, el 14 de agosto ya se encuentra de vacaciones en Viareggio, desde donde aclara a Palmaroli:

«Siento muchísimo no poder ver a Vd. en Roma pues solamente me detuve unas horas y su carta me la entregó mi criado cuanto iba a la estación. / Hoy mismo que llego aquí después de detenerme unos días en Sto. Stefano con mi hermano Pepe me encuentro con su atenta carta a la que contesto enseguida. / Aunque mi regreso a Roma será a primeros de Setiembre con muchísimo gusto cedo al R. D. Juan Vancell todo el tiempo que le haga falta para concluir su envío»¹⁰⁸.

Prueba de que, en un primer momento, no tenía intención alguna de renunciar al puesto es el hecho de que el 20 de agosto de 1888 reclama al director la ayuda económica del viaje a Roma para tomar posesión, cantidad de la que acusa recibo el 6 de septiembre de 1888¹⁰⁹.

¹⁰⁷ La carta dice: «Como ya manifesté a V. antes de recibir su nombramiento como pensionado de mérito por la sección de escultura, el que lo es actualmente Sr. Vancell pidió su mes de prórroga; algunos días después de haber hablado con V. recibí la adjunta comunicación del Gobierno, contestación a lo solicitado por el Sr. Vancell. Tenga V. la bondad de enterarse de ello, y si como creo, y precisamente me dijo ayer nuestro amigo el Sr. Vije, V. no piensa regresar definitivamente a Roma hasta el primero de Octubre, todo se podía arreglar y si V. está conforme tenga V. la bondad de manifestarmelo por escrito a la mayor brevedad, circunstancia indispensable como V. comprende para que tenga lugar lo dispuesto por la R.O. adjunto. / PD. Era mi ánimo decirselo de palabra pero habiendo de ausentarme de Roma por algunos días y no consintiendo dilación la resolución de este asunto lo hago por escrito» (A.E.R. Carpeta de pensionados 02.01. Benlliure).

¹⁰⁸ Ese mismo día se dirige también al secretario Hermenegildo Estevan, a quien hace referencia de la carta: «Esta mañana he escrito al Sr Palmaroli y ahora me acuerdo que dicho Sr. me decía que como él estaría ausente de Roma que pusiera el sobre a nombre de Vd Así es que le ruego ponga atención a las cartas de mañana y por la letra y el timbre verá cual es la mía» (A.E.R. Carpeta de pensionados 02.01. Benlliure).

¹⁰⁹ «Habiendo sido nombrado pensionado de mérito por la Sección de Escultura y habiendo realizado el viaje para tomar posesión de la plaza para la cual fue elegido, sin haber percibido las 500 Lr. que como viático me concede el Reglamento en su Arto. 27, ruego a V.I, se sirva reclamar dicha cantidad a la Admon. de los Lugares Pios de España en Roma». Al margen figura el acuse de recibo, con firma de Ben-



Sala de Exposiciones del *Circolo Artístico Internazionale* en 1887
(a la derecha el retrato de Francisco Domingo, por Mariano Benlliure)

Al parecer, tanto Mariano como su hermano José, también propuesto, trataron de disfrutar del cargo de pensionados sin residir en el edificio del Gianicolo. En un borrador de Palmaroli, presumiblemente dirigido al embajador, se reflexiona con preocupación: «lo que desean los hermanos Benlliure es otra cosa, el que durante los 3 años de su pensión puedan prescindir de ocupar y trabajar en los estudios de la Academia, trabajando y haciendo sus envíos en los que tienen en Roma... concepción [que]... lamentaría muchísimo... [pues sería un] ataque a la existencia de esta Academia». A ello se responde el 15 de septiembre de 1888 desde el Ministerio de Estado, en un escrito particular, en estos términos: «Me he enterado... [de] la preten-

lure, de fecha 6 de septiembre de 1888 (A.E.R. Carpeta de pensionados 02.01. Benlliure). Unos días antes, el 3 de septiembre de 1888, Mariano Benlliure se había dirigido a Palmaroli desde Viareggio en estos términos: «Ayer tuve el gusto de ver a su Sra. y Vicentin, y me leyeron su párrafo en la carta que Vd. les escribía sobre el viatico; puede Vd. hacer lo que Vd. crea mejor, si le parece bien me lo manda o si no me hace V. el favor de traermelo cuando venga. /... / P.D. Me escribe mi hermano Pep diciendo que Sala [El pintor Emilio Sala, que era pensionado] le ha pedido un mes de prórroga y Pepe le contesta que se tome todo el que le haga falta» (A.E.R. Carpeta de pensionados 02.01. Benlliure). Como se ve, ni a Mariano ni a José les corría prisa alguna ocupar los estudios de la Academia.

sión de los hermanos Benlliure, y francamente no me gusta su pretensión porque es un privilegio de malísimo precedente para la organización de la Academia, donde deben ejecutar los trabajos de la Pensión¹¹⁰.

Esta circunstancia debió de ser comunicada de inmediato a ambos hermanos, porque Mariano contesta a Palmaroli el 21 de septiembre de 1888: «En el momento he llegado a ésta [Roma] he consultado con mi hermano Pepe sobre nuestro cargo de pensionado y hemos decidido presentar, la dimisión para lo cual le agradeceré me diga en que forma debemos hacerlo». El escrito de renuncia al director lleva fecha de 9 de octubre¹¹¹. El 19 de octubre de 1888 el Ministro de Estado acusaba recibo de la misma y el 30 se lo hacía saber al Embajador ante la Santa Sede, que lo comunica a su vez al director de la Academia el 9 de noviembre, disponiéndose que se sacase de nuevo a concurso la plaza¹¹².



Mariano Benlliure, *Retrato de Francisco Domingo*

¹¹⁰ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.

¹¹¹ La carta dice: «Ante todo doy a Vd. la bienvenida deseando hayan llegado con felicidad. / Adjunto le mando mi dimisión, siéndome imposible llevársela yo mismo, pues estoy ocupadísimo terminando mi trabajo muy urgente; en cuanto lo concluya tendré el gusto de ir a saludar a Vds.» (A.E.R. Carpeta de pensionados 02.01. Benlliure).

¹¹² A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889.

El nombre de Mariano Benlliure volvería aparecer en la Academia algunos años más tarde, cuando, en 1901, realizó una donación de yesos originales a la Academia, con el que fin de que se incorporaran a su colección artística. Así, el 16 de abril de 1901 se dirige al director, José Villegas, en estos términos:

«Habiendo tenido el que suscribe la alta honra de ser pensionado de mérito por la sección de Escultura en esa Academia de la digna dirección e V.E.; y aun cuando por causas puramente particulares no disfrutó de la pensión citada; sin embargo, el firmante, teniendo presente aquel honor y deseando ofrecer a la Academia una muestra del afecto que le guarda: / Ruega a VE se sirva admitir el donativo que de modelos de estatuas originales que posee el que suscribe en su estudio de Roma, le entregará el Exmo Sr. Don José Benlliure, para que figuren en la Academia y queden de su propiedad»¹¹³.

Desde la Embajada de España cerca de la Santa Sede se da «cuenta del donativo hecho a la misma por el eminente escultor Don Mariano Benlliure», y se indica que el rey «ha tenido a bien disponer se manifieste a V.E. [el director de la Academia] que se ha enterado con satisfacción de tan estimable donativo, reconociendo el acto generoso y deferente del Señor Benlliure»¹¹⁴.

La relación exacta de piezas donadas por Benlliure no se conoce, pero aún se conserva en el edificio del Gianicolo, además del mencionado busto del propio Villegas, una *Estatua de mujer*, en yeso, realizada en 1900, cuya versión en mármol pasó a la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile¹¹⁵. También formó parte de la donación el yeso de la figura de *La Historia* para el monumento a la Reina María Cristina en Madrid, de 1893, que alcanzó a ver Tormo¹¹⁶.

Entre 1888 y 1896 en que abandona definitivamente Roma, Benlliure concibió en Italia algunas de las obras más significativas de su producción. Además de las ya citadas, valga recordar las estatuas de *Diego López de Haro*, *El Teniente Ruiz*, *Alvaro de Bazán*, *Isabel la Católica* y *El General Cassola*, para los monumentos de Bilbao, Madrid y Granada, además de numerosos retratos y escenas de género que gozaron de gran popularidad.

Su presencia en exposiciones italianas también continuó en estos años. Su nombre reaparece en la Exposición Nacional que se celebró en el Palacio de Bellas Artes de Roma en el año 1893. Allí expuso el *Retrato de sus hijos*, *Leopoldina y Mariano*, en barro, que había sido realizado en Roma el año anterior, y un *Retrato*, probable-

¹¹³ A.E.R. Correspondencia directores. Villegas

¹¹⁴ El escrito está fechado en Roma el 20 de Mayo de 1901. A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1890-1899.

¹¹⁵ Montoliu, 1996, p. 343 (nº 154).

¹¹⁶ «En una oquedad de los rampantes abruptos trozos de parque se va perdiendo el original en yeso de la figura marmórea de la Historia, de Mariano Benlliure, del Monumento a la Reina María Cristina de Borbón, acaso lo más clásico de su arte» (Tormo, 1942, v. II, p. 207).

mente el de la Señora de la Iglesia o el de Carmen de Mesa, que había ejecutado por entonces¹¹⁷.



Mariano Benlliure, *Estatua de mujer*, Roma, Academia de España



Mariano Benlliure, *La Marina, Monumento al marqués de Campo*, Valencia

En 1895 concurrió a la primera biennial de Venecia con dos piezas realizadas con anterioridad, *La Marina*, que formaría parte del *Monumento al Marqués de Campo* en Valencia, ya galardonada con primera medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1890 y en la Internacional de Munich, y el jarrón que representaba una *Bacanal* (Crevillente, Museo Benlliure), en mármol y bronce, realizado en Roma en 1888. En el catálogo se indicaba, además de su residencia en Roma, que «sus trabajos atestiguan amplitud de concepción y una rica vena decorativa¹¹⁸. La crítica elogió

¹¹⁷ Son los números 186 y 188 y se expusieron en la Sala B. Aparece domiciliado en la Via Margutta 54. *Catalogo dell'Esposizione nazionale di Belle Arti in Roma nel Palazzo di Belle Arti in Via Nazionale 1893*, Roma, 1893, p. 56.

¹¹⁸ *La Marina* (nº 376) se exponía en la Sala B, y *Bacanal* (nº 377) en la Sala H. *Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1895. Catalogo illustrato*, Venecia, 1895, p. 148.

la pieza de carácter decorativo: «En la sección española están expuestas tres obras de valor: un vaso con pedestal de mármol y bronce genialmente integrados, de Benlliure; y dos pequeñas estatuas de Frémiet. La decoración del vaso, formada por sátiros, faunos y guirnalda de flores, es simplemente deliciosa, inspirada por una gracia que no puede no gustar»¹¹⁹.



Exposición Internacional de Florencia en 1897 (a la izquierda *Una buena vara* de Mariano Benlliure)

Alejado ya de Italia concurrió a la Exposición Internacional celebrada en Florencia en 1897¹²⁰, y antes de abandonar definitivamente la Ciudad Eterna dejó en

¹¹⁹ Centelli, «L'Apertura della mostra internazionale d'arte di Venezia», *L'Illustrazione italiana*, 6 de mayo de 1895, p. 278.

¹²⁰ En *L'Illustrazione italiana*, 14 de marzo de 1897, p. 173 se reproduce una fotografía de Fratelli Alinari de Florencia titulada «L'Esposizione Internazionale d'Arte a Firenze. La sala S, donde parece reconocerse una versión de la pieza de carácter taurino habitualmente titulada *Una buena vara* (Montoliu, 1996, p. 345, n.º 162).

ella algunas piezas, como el busto de *Corrodi* (Roma, Academia de San Lucas)¹²¹ y un boceto en terracota de una *Figura femenina* (Roma, Museo del Palazzo Braschi)¹²².



Agustín Querol, *La bigulante*

Otro gran escultor español activo en Italia en los años finales del siglo XIX fue Agustín Querol. Como se ha dicho en el capítulo anterior, su vinculación a la Academia de España en Roma como pensionado, primero de número y después de mérito, estuvo alterada por su participación en una exposición externa, lo que causó un hondo malestar en las autoridades. Así, en 1887 su nombre aparece en la exposición anual de la *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti*, a la que concurrió nada menos que con cuatro piezas: un *Retrato*, de busto, en terracota; *Una española*, que era una pequeña figura de bronce; un busto en bronce titulado *Meditación*;

¹²¹ Según parece representa a un tal S. Corrodi (1810-1892). Está firmado y fechado en Roma en 1895. Véase: Riccoboni, A.: *Roma nell' arte. La scultura nell' evo moderno. Del quattrocento ad oggi*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1942.

¹²² Fue donada por A. Muñoz. Véase: Pietrangeli, C.: *El Museo di Roma. Documenti e Iconografia*, Roma, Cappelli ed. 1971, p. 250.

y otra pequeña figura en terracota titulada *La bigulante*¹²³. Esta última pieza aparece reproducida en el catálogo ilustrado, lo que prueba la dimensión de su participación¹²⁴. En cuanto a los bustos, fueron mencionados entre las obras destacadas en la popular publicación *L'Illustrazione Italiana*¹²⁵.

El cuarto escultor significado en exposiciones romanas es otro pensionado de la Academia, el segoviano Aniceto Marinas. La obra *Descanso del modelo*, que figuró primero en la Exposición Nacional de Madrid de 1890 y en la Internacional de Munich del mismo año, donde obtuvo una medalla de oro, se presentó al año siguiente en la exposición de la *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti*, siendo reproducida¹²⁶.



Aniceto Marinas, *Reposo del modelo*

¹²³ Son los números 40 a 43. Aparece domiciliado en la «Accademia di Spagna». Véase: *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Catalogo delle opere in pittura e scultura. Esposizione annuale 1887*, Roma 1887, p. 37.

¹²⁴ *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione del anno 1887. Album illustrato da Augusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1887, s.p.

¹²⁵ «L'Esposizione artistica al circolo artistico internazionale di Roma», *L'Illustrazione Italiana*, 30 de enero de 1887, p. 85.

¹²⁶ *Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione del anno 1891. Album illustrato da Augusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1891, s.p. Serrano Fatigati la reconoce como uno de los primeros éxitos importantes de Marinas: «De Roma envió Marinas, ya transformado en un valiente artista, el grupo 'Descanso del modelo', que si en Madrid obtuvo la primera medalla, en Munich mereció medalla de oro el mismo año 1890» (Serrano Fatigati, 1911, p. 145).



IV

VANIDAD Y DESLUMBRAMIENTO

La apoteosis del eclecticismo

1. Apogeo y crisis del gusto ecléctico

Si bien no puede negarse que gran parte de la complejidad estilística que adquirió la práctica de la escultura en España –probablemente la más mensurable– vino de Italia, aunque sólo fuera por el número de artistas y la permanencia allí de los mismos, el gran referente del gusto en el último tercio del siglo XIX estuvo marcado por París. Tanto los críticos como los artistas fueron muy conscientes de ello, a tenor de los viajes que, en ocasiones desde la propia Roma, trataban de realizar a la capital francesa, así como de la multiplicación de referencias a cuanto suponía el modelo francés, que trascendía incluso el campo de las Bellas Artes. En 1890, Balsa de la Vega citaba a Blanc para defender la importancia de la escultura: «la indiferencia de un pueblo respecto a la escultura acusa un vicio de educación política»¹. La conciencia de la estrecha asociación entre política y escultura como forma de arte, que en gran parte explica su expansión en la Francia de fin de siglo, constituyó un referente común de admiración.

Tanto es así que el patrocinio estatal sobre la escultura se da por hecho, de modo que la escultura monumental y museística se sitúa en el centro de todo el debate valorativo. Esta inevitable vertiente funcional de la escultura finisecular resulta esencial para justificar determinadas opciones formales (o de decoro representativo) entre los críticos. Sólo después se da paso al coleccionismo individual. Así aconseja Augusto Comas y Blanco a los jóvenes escultores:

¹ Balsa de la Vega, R.: «Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, III», *El Liberal*, 12 de mayo de 1890. Se refiere a Charles Blanc, crítico y director de Bellas Artes, muy influyente en la vida artística parisina durante los primeros años de la Tercera República.

«El día que el Estado tenga satisfechas todas sus necesidades por lo que al arte estatuario se refiere, tened en cuenta que las necesidades de los particulares aun no están satisfechas; pensad que cuando llegue el momento de que los salones de los Museos estén completamente llenos, y en cada plaza tengamos un monumento, están nuestros hogares completamente huérfanos de vuestras creaciones».²

Como se sabe, esta diversificación de destinatarios artísticos resulta esencial para la ruptura del modelo académico. La lentitud con la que este proceso tuvo lugar en escultura va en paralelo a su tardía modernización, más acusada en España. No obstante, la aceptación del Realismo, que podemos considerar un decisivo punto de inflexión en dicho proceso se detecta en fecha temprana, al menos en términos teóricos, aunque, por lo general, inseparable de cuanto significa el eclecticismo como amalgama de opciones diversas.

Así, Francisco María Tubino, al preguntarse por el fin de la escultura en 1871, se respondía: «Reproducir la realidad o lo que por ella se conciba. Luego el relieve o la estatua que figure lo real con mayor exactitud, será más perfecta relativamente al relieve o estatua que lo figure menos. Aquel es el fin superior, directo y constante del artista. Fingirnos la realidad por medio de su representación. Después viene el fin indirecto, moral, contingente, esto es, el simbolismo, la enseñanza, el recuerdo o el ejemplo». Unos párrafos después de este aserto, se refería al viejo concepto de «sentimiento de la realidad», que para el crítico no era otra cosa que una transformación de lo visible de acuerdo a unas determinadas pautas previas:

«A la sensibilidad del artista, a sus talentos, ha debido asociarse la erudición, el gusto, la maestría y cierta capacidad estética, cierta predisposición a ver las cosas con un prisma exclusivo, que robustecida por el consejo y el ejercicio, le hacen sentir la realidad como no la siente el vulgo. Depende de la forma en gran parte, que se reconozca, juzgue y aprécie el pensamiento generador, lo que, metafísicamente hablando, llamaríamos el alma de la estatua».³

Esta contención es prácticamente constante en la crítica que se hace sobre la escultura en España en el último tercio del siglo XIX. Naturalmente es mucho más acusada entre los artistas académicos. Así, Elías Martín, en su discurso de entrada en la Academia de San Fernando, señalaba taxativamente cuales eran las obligaciones del escultor:

«Debe representar la verdad tomándola de la naturaleza en su estado de perfección; pero al genio y al buen gusto cumple buscar medio de embellecerla, idealizándola sin

² Comas y Blanco, A.: *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pág. 103-104.

³ Tubino, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, pp. 31-32 y 36.

desfigurarla, guiados por la invisible luz del espíritu que no percibe los ojos corporales. Quien no lo hiciese así no será artista⁴.

Los comentarios que se publican en la prensa periódica resultan, por lo general, más tolerantes con la introducción de aspectos realistas, pero, de todos modos, da la impresión de que los artistas, más al día de las novedades internacionales, frente a la erudición un tanto trasnochada de los críticos, van por delante de éstos. Así se explica la agresividad con la que, en ocasiones, se combate el realismo. El conservador Ceferino Araujo escribía en 1890:

«El realismo es la negación del arte, si por realismo se entiende la reproducción exacta de la verdad en cuanto sea dable, tanto en la concepción como en la realización de la obra. Esta negación no puede hacerse a no desconocer en cada individuo una facultad creadora y apreciadora además de las creaciones de los otros, que el arte está llamado a satisfacer. / Que esta facultad existe, y que sus necesidades son tan imperiosas y tan necesarias a la existencia como las inherentes a la conservación material del individuo, se ve en el esfuerzo que el hombre ha empleado desde su origen en satisfacerlas, quizás superior al que emplea en las demás atenciones de su conservación. / La escultura tiene un vicio de origen en la esfera del arte; es realista por necesidad; no imita el natural, lo reproduce y se halla rodeada de limitaciones por todas partes. Puede, sin embargo, elevarse, y se eleva, a las regiones del arte puro, pero necesita hacer un esfuerzo; si no lo hace, no puede apreciársela de la misma manera. /... / La escultura en que domine el elemento de la realidad, será algo, tendrá su valor, tendrá su mérito, todo lo tiene; pero, a mi ver, es una categoría inferior del arte mientras no interrumpe por completo la relación necesaria entre la obra y el espectador; mientras este puede asimilarse la vida que el artista le dió. / Cuando esta relación se rompe, como en la escultura pintada y vestida con telas verdaderas, o en la figura de cera, entonces desaparece el arte y se presenta la impresión penosa de la inmovilidad y la falta de animación. No está allí el espíritu del creador, que es el que da el encanto⁵.

Es fácilmente deducible que un enfrentamiento tan abierto no se hubiera producido si no hubiera existido ya, en esas fechas, una relativamente amplia implantación de la corriente realista. Además, empezaron a proliferar críticos que a veces con palabras antiguas defendían ya sin ambages el realismo escultórico. Una de los mejores argumentos era presentarlo como una actitud sincera ante la vida, carente de contenidos superpuestos. Así se expresaba Augusto Comas y Blanco:

«Después de tantas teorías sobre el Arte sin valor práctico alguno pues la teoría es la *generalidad*, y el artista debe huir de estas recetas que hacen seguir a todos los mismos

⁴ Martín. *Discursos leídos ante la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Elías Martín el día 1 de diciembre de 1872*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1872, págs. 7-8.

⁵ Araujo Sánchez, C.: «Exposición de Bellas Artes», *El Día*, 29 de mayo de 1890.

pasos por la misma senda no queda más que una, verdaderamente práctica, proque deja al artista que conserve su propia personalidad en la obra que ejecuta. /... hoy la crítica no exige más que una cosa: *verdad*. Piense el artista el asunto hasta el punto de que nada escape a su análisis, y hágalo después sencillamente en el mismo medio ambiente donde coloca la escena, y la obra de arte que de tal suerte se haga, triunfará siempre, porque tendrá la mayor cantidad posible de verdad.⁶

Otros como Rodrigo Soriano subrayan la poética de lo natural, que gozaba de respeto desde hacía tiempo:

«Nuestros escultores deben conceder suma importancia al estudio, que deben abismarse en la observación del natural, siempre hermoso, eterno joven que habla un lenguaje constantemente original, sin violencias ni retóricas, y que ofrece siempre también tesoros de inspiración al verdadero artista. / Mientras los escultores no huyan de la atmósfera envenenada del estudio para copiar sus tipos; no dejen, por perjudiciales, fórmulas y recetas y se conviertan en obreros de la verdad, haciendo surgir de su cincel elegantes líneas, sentimentales escenas contemporáneas, mármoles en que palpita el corazón moderno, creaciones que recreen por igual al alma y a los ojos; mientras no desprecien esas cuatro vulgares reglas de anatomía y de modelado, aprendidas en rancios libros y predicadas desde polvorientas cátedras, la Escultura española ofrecerá el deplorable conjunto que ofrece en la actual Exposición [1895].⁷

También Carlos Groizard, dentro siempre de una concepción sincrética y poco consecuente con algunos de los argumentos empleados, recurre a la concomitancia entre arte y vida para defender el realismo:

«La escultura es un arte natural y siempre ha vivido la vida de su tiempo. Pero no se trata en el arte escultórico de copiar la naturaleza, de imitarla, sino de *interpretarla*. De animar el bronce y el mármol haciéndoles hablar el lenguaje de los tiempos, expresar las ideas que bullen en el cerebro de los hombres. Lo cual significa que hay que inspirarse en la vida real para la concepción de la forma, y en el proceso de la interpretación ajustarse a las ideas imperantes; porque de otro modo no llegarán a hacer vibrar las fibras del alma con la suave emoción estética, único y supremo fin del arte.⁸

El triunfo del realismo como primer paso hacia la modernización escultórica, fenómeno que se afianza con claridad a lo largo de la última década del siglo, no está reñido con la capacidad del mismo para encarnar grandes ideas. De hecho, en escultura, como en otras artes, la sublimación de un motivo real termina por conectar con tendencias simbolistas. En ese sentido, cuando algún crítico recupera el tér-

⁶ Comas y Blanco, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 92.

⁷ Soriano, R., «Exposición de Bellas Artes, IV», *La Época*, 11 de junio de 1895.

⁸ Groizard, C.: «Exposición de Bellas Artes», *La Correspondencia de España*, 12 de junio de 1895.

mino «idealismo» no significa necesariamente una vuelta al pasado, sino una mutación de los contenidos edificantes asociados al arte, en favor de una sugerencia de espiritual, opción que, en la participación española en las grandes exposiciones nacionales e internacionales, resulta, antes de 1900, relativamente minoritaria. No obstante, Solsona se expresaba así en 1890:

«No hay arte más ideal seguramente que este arte de expresar los encantos de la belleza plástica. Dígase cuanto se quiera sobre su esencia misma y su fin para la reproducción de la figura humana, la escultura ha sido y será hasta la consumación de los siglos el arte de las ideas, porque es el arte de los símbolos»⁹.

Por otra parte, resulta curioso que la mayoría de los escultores que alcanzaron su reconocimiento público en torno a 1900 desarrollasen un pensamiento estético absolutamente reaccionario en los años inmediatamente posteriores. Ello revela el carácter liminar del eclecticismo finisecular, por más que este teñido de realismo y de simbolismo, frente a las opciones claramente distintas que se plantearán inmediatamente después.

Al respecto, un caso absolutamente paradigmático es el de Miguel Ángel Trilles. Su discurso de entrada en la Academia de San Fernando, que tuvo lugar en 1913, constituye un ataque contra las corrientes que, superado ya el realismo ecléctico, se consolidaban en la escultura europea, fundamentalmente el expresionismo y el primitivismo. Así, combate las tendencias que pretendían llevar hasta el extremo el dolor espiritual como forma de emoción artística. En tal sentido censura

«la transformación que se opera en la Escultura y la forma bárbara y estrambótica que va predominando en mucha parte de las obras que se exponen al público... [dando la impresión] de que dichos trabajos escultóricos estuvieran hechos en horas de dolor y de tristeza, o de que sus autores se hubieran inspirado únicamente en la lectura de las horribles escenas del Infierno del Dante, y no supieran ni pudieran, por la obsesión de su pensamiento, realizar ideas más dulces y serenas donde poder recrear la mirada y descansar el espíritu».

Se muestra incapaz de comprender «esta manifestación artística que se va predominando, tan dolorosa y lúgubre que no se contenta ya con expresar el dolor por medio de la forma humana, sino que llega hasta alterarla, haciéndola intencionadamente deforme, desproporcionada y enfermiza». Llama a esos escultores «hijos degenerados y enfermizos, a los cuales sus mismos defectos e impotencia los hace ser pueriles y vanidosos, llegando en su insania a rebelarse contra lo que les dió el ser; y atribuye a los artistas que «juzgan como un deber imprescindible el representar sus

⁹ Solsona, C., «En la exposición de Bellas Artes. Las esculturas», *La Correspondencia de España*, 14 de mayo de 1890.

figuras con violentas contorsiones y como torturadas por algún mal interior, sea cualquiera el asunto de sus obras» un distanciamiento de la belleza: «Las proporciones, el dibujo, la forma, son cosas sin importancia para aquellos artistas; o mejor dicho su arte consiste precisamente en el falseamiento y desprecio de estas cualidades, que han sido siempre la base de toda belleza artística».

Por otra parte, Trilles se queda atónito ante la proliferación del gusto primitivo, que tanta importancia habría de tener en la renovación de la escultura:

«¿Por qué se ha de volver la vista atrás para resucitar arcaísmos y manifestaciones bárbaras de la Escultura primitiva, que pueden tener, y tienen, un sello de sinceridad y inocencia que encanta, pero que no pudieron tener más que eso, porque estaban en el principio de su vida y de su desarrollo, y, naturalmente, tenían que ser imperfectas y hasta grotescas, faltándoles, como falta a todo el que empieza, medios de expresión y dominio de la forma y de la materia? / El hacer, pues, un arte defectuoso, que no responde ni puede responder al grado de civilización y de progreso de nuestra sociedad, lo considero como un regresión, un caso de atavismo, que no tendrá más remedio que desaparecer para dar lugar a que impere de nuevo el buen gusto, la sencillez y la nobleza»¹⁰.

Estas palabras, por su extrema vehemencia –aunque tampoco cabe calificarlas de excepcionales en su tiempo– ponen de relieve las dificultades para considerar todo realismo finisecular en el ámbito de lo moderno. Existió ciertamente una ruptura con el eclecticismo de base romántica que había regido los principios académicos hasta entonces, pero éstos no fueron beligerantes con todas las formas de realismo, muchas de las cuales se integraron en un nuevo eclecticismo de más amplio espectro. Las deformaciones expresionistas y las simplificaciones primitivistas a las que se refiere Trilles resultaban, sin embargo, incompatibles con aquel sistema. Es ahí donde hay que situar la verdadera frontera del cambio en escultura.

2. Los modelos escultóricos franceses del último cuarto de siglo

El cúmulo de piezas y nombres de grandes escultores franceses que podían ser conocidos a través de los salones, las publicaciones o las saturadas concentraciones que propiciaban las exposiciones universales, constituyen un conjunto relativamente indiferenciado, tanto estilística como temáticamente, al menos desde nuestra perspectiva actual, que dificulta una jerarquización de modelos. No obstante, gracias a los premios y a los testimonios críticos que se recogen en España es posible aproximarnos al alcance que dichos modelos pudieron tener sobre la cultura visual de los contemporáneos.

¹⁰ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Miguel Angel Trilles el día 30 de marzo de 1913*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913, p. 12-16.

Se observa que los académicos españoles manejan con familiaridad algunos nombres de escultores franceses coetáneos. Así, por ejemplo, en el acta de la segunda sesión donde se debatía la posible concesión de una primera medalla de escultura en la Exposición Nacional de 1876, se dice, de las mejores piezas seleccionadas para ello: «con muy poco más de filosofía de conceptos y pensamientos generales en sus obras, estas estarían a la altura del *Encuentro en Pompeya* de Mr. Falguière, del *Cantor Florentino*, de Douvois [sic]...y otras obras que honran el arte moderno»¹¹.

Es probable que el anónimo autor del acta quisiera referirse a la obra *Hallazgo en Pompeya* (París, Musée d'Orsay) de Hippolite Moulin (París, 1832-Charenton, 1884), que figuró con gran éxito en el Salón de 1864 junto a *El vencedor del combate de gallos* (París, Musée d'Orsay) de Alexandre Falguière (Toulouse, 1831-París, 1900), con la que guarda estrecha relación formal. Por otra parte, el *Cantante florentino del siglo XV* (París, Musée d'Orsay) de Paul Dubois al que ya se ha hecho referencia con motivo de su exposición en la Universal de 1867 había sido fundida en bronce plateado por la Fundición Barbedienne tras ganar la medalla de oro del Salón de 1865 y se convirtió en una pieza de referencia por mucho tiempo. Ello colocó a Dubois entre los precursores de la corriente neoflorentina que habría de renovar la escultura europea en las décadas finales de siglo, cuando el escultor alcanzó todavía más prestigio.



Hippolite Moulin, *Hallazgo en Pompeya*, París, Musée d'Orsay

¹¹ A.G.A. Caja 6821

La corriente barroquizante que tanto había contribuido a popularizar Carpeaux, y con anterioridad Barye y Rude, siguió vigente en estos años gracias a un sobrino de este último escultor, que alcanzó notable fama, Emmanuel Frémiet (París, 1824-París, 1910), varias de cuyas piezas se hicieron muy conocidas: *Juana de Arco* (1872-74, París, Place des Pyramides), *San Jorge y el dragón* (1879-1897, París, Musée d'Orsay) y, en particular, sus curiosas interpretaciones animalísticas, como *Gorila arrastrando a una mujer* (Nantes, Musée des Beaux-Arts), que tuvo un éxito enorme en las exposiciones universales de 1889 y 1900, donde se expuso.

Precisamente a esta corriente barroquizante, que alcanza con Frémiet su cénit, se refiere Augusto Comas y Blanco para situar al escultor sevillano Susillo: «Si se borran las campañas de [éstos], posible sería que hubiéramos tomado por un revolucionario audaz a Susillo», y concluye: «Frémiet es hoy una de las personalidades más eminentes en el arte de la escultura, y Frémiet deja a Barye muy atrás en naturalismo... hoy Frémiet se ha impuesto sin discusión». Más adelante, y ya de modo genérico, con el fin de demostrar su conocimiento y valoración de la escultura contemporánea francesa, explica: «En la Academia de París, bajo la dirección de Dubois, hay dos *ateliers*, el de Falguière y el de Mercié, además de la escuela libre de animalistas, dirigida por Frémiet». El nombre de Antonin Mercié (Toulouse, 1845-París, 1916) se hizo muy conocido a partir del éxito de su *David* (París, Musée d'Orsay), expuesto en el Salon de 1872, de *Gloria Victis* (París, Petit Palais), en el de 1874, y, muy en particular, de la figura alada de *La Fama* que coronaría el Palacio del Trocadero, levantado para la Universal de 1878. Comas y Blanco pone este énfasis en ellos para criticar el hecho de que los jóvenes escultores españoles todavía viajasen pensionados a Roma, en lugar de ir a París, lo que les sería mucho más provechoso, según él: «Si en vez de trabajar en Roma bajo la dirección de un pintor, trabajasen en París bajo la dirección de uno de esos *escultores*, verdaderas notabilidades europeas, seguramente este renacimiento que ahora empieza a iniciarse en España, caminaría con mayor velocidad y con más seguro paso. Carpeaux, Franceschi [se refiere a Jules Franceschi, que alcanzó cierto éxito en el Salón de 1863 por una *Andrómeda*], Frémiet, Cain [se refiere a Auguste Cain, conocido por la escultura de un *Gallo*, que estuvo expuesto en el Musée du Luxembourg], Cabet [se refiere a Paul Cabet, autor de la estatua de *La Vendimia*, para la decoración del Louvre], deben lo que son o han sido a Rude, el escultor más famoso de su época, pero no a un pintor, que nada hubiera podido enseñarles»¹².

¹² Comas y Blanco, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pp. 92 y 106.



Paul Dubois, *Monumento funerario a Lamoricière*, Nantes, Catedral

El viejo clasicismo, que había acusado una fuerte sensualización de la forma desde fechas tempranas, constituye otro de los pilares sobre los que se sustenta el gusto más académico, no necesariamente reñido con algunas preocupaciones modernizadoras. Por ambos motivos parece lógico que los críticos españoles se refirieran a los principales protagonistas de esta corriente. Así, Carlos Groizard todavía consideraba en 1895 que «a ese estudio fervoroso de la tradición clásica, debe el arte moderno francés sus mejores triunfos... cimientos del edificio que coronan en nuestros días Guillaume, Mercié, Hiolle, Chapu, Delaplanche, Noel, Barrias y tantos otros»¹³.

El crítico recuerda a Eugène Guillaume (Montbard, 1822-Roma, 1905), una de cuyas obras más conocidas es *El segador* (París, Musée d'Orsay), que fue adquirida por Napoleón III en la Exposición Universal de 1855; Ernest-Eugène Hiolle, autor de la gran escultura alegórica de *América del Norte*, una de las que que adornaba el Palais du Trocadéro durante la Exposición Universal de 1878; Henri Chapu (*Le Mée*, 1833-París, 1891), que puede ser adscrito al elegante clasicismo neoflorentino, autor

¹³ Groizard, C.: «Exposición de Bellas Artes», *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.

de obras tan célebres como la *Juana de Arco en Domrémy* (París, Louvre), que estuvo en el Salón de 1870, o la *Tumba de la duquesa de Orleans* (1885, Dreux, Chapelle Royale); Eugène Delaplanche (Belleville, 1836-París, 1891), que expuso en el Salon de 1870 la escultura *Eva después del pecado* (París, Musée d'Orsay); Edem-Anthony-Paul Noël (1845-1909), de quien se conoce el yeso titulado *La muerte* (Compiègne, Musée Vivenel); y Louis-Ernest Barrias (París, 1841-1905), que cuando Carlos Groizard escribe aún no había terminado su obra más espectacular, *La Naturaleza desvelándose a la Ciencia* (1899, París, Musée d'Orsay).

Este clasicismo es percibido por los críticos como una corriente internacional renovada. Cuando en Madrid se comenta el grupo de Trilles *Perseo y Andrómeda* se menciona a escultores ajenos al ámbito francés, como los alemanes Gustav Eberlein (Spickershausen, 1847-Berlin, 1926) o Reinhold Begas (Berlín, 1831-Berlín, 1911), en paralelo a sus colegas del otro lado del Rhin, «sin que se olvide en la cuenta al recientemente fallecido Gerôme»¹⁴. Jean-Léon Gérôme (Vesoul, 1824-París, 1904) fascinó por la interpretación realista, casi de *trompe-l'oeil*, de sus temas antiguos, tanto en sus estatuas femeninas como en sus broncees de gladiadores.



Eugène Guillaume, *El segador*, París, Musée d'Orsay

¹⁴ Balsa de la Vega, R.: «En la Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1904, nº XXII, p. 355.

El reconocimiento de una vía modernizadora se detecta en los años finales del siglo, aunque no divorciada, como en efecto así era, de ese dulcificado clasicismo muy inspirado en lo real. Navarro Ledesma escribe en la crónica de la Exposición Nacional de 1897: «en nuestro país se comienza a seguir en escultura los nuevos derroteros marcados principalmente por los modernos artistas de Francia, por Rodin, por Puech, por Meunier y por otros, sin perder de vista la tradición clásica, a la cual, en resolución, es necesario atenerse y se han atendido todos los estatuarios, innovadores o no»¹⁵.

A partir de entonces, el nombre de Auguste Rodin (París, 1840-Meudon, 1917), que ya había dado a conocer todas las obras que le proporcionarían fama universal, va a constituirse en el mayor referente del gusto moderno, poco antes de su triunfal exhibición en la Place de l'Alma con motivo de la Exposición Universal de París de 1900. Junto a él son mencionados, en esta ocasión, Denys Puech (Gavernac, 1854-Rodez, 1942), autor de sensualísimas figuras femeninas desnudas, como *La Sirena* (1890, Bort-les-Orgues, Musée) o *La Aurora* (1900, París, Musée d'Orsay), aunque ésta no podía ser todavía conocida por el crítico; y Constantin Meunier (Etterbeck, 1831-Ixelles, 1905), a quien la participación en las exposiciones francesas le había proporcionado una dimensión internacional, muy alabado por la épica transcendente de sus trabajadores, cuya superficie vibra con una savia nueva. Meunier se va a constituir en el principal responsable de la admiración que suscitará la escuela belga de escultura a comienzos del nuevo siglo: «Con muchísima menos tradición que nosotros el pueblo belga ha conseguido tener un arte escultórico nacional importantísimo; y no se diga que todo lo llena sólo la gran figura de Meunier; no, pues hállase formado por un núcleo importante de escultores no de menor categoría que éste»¹⁶.

También antes del cambio de siglo, Rodrigo Soriano sitúa a estos artistas en el camino revolucionario emprendido por los románticos, y menciona, además de autores como Falguière, Rodin, Frémiet o Meunier, a Carrier-Belleuse y a Bartholomé. Es muy significativo que el crítico perciba como moderna la obra de Albert Carrier-Belleuse, bien conocido al menos desde 1867, cuyos mayores éxitos se alcanzaron durante el Segundo Imperio, lo que seguramente se explica por el deslizamiento hacia una interpretación muy sensual de sus figuras femeninas, que constituye una de las grandes fijaciones del fin de siglo, la misma razón que justificaba su interés hacia Rodin. Al respecto, Soriano, al comentar la escultura presentada por Rosselló, un desnudo femenino que causó auténtico escándalo, dice que está «inspirada en la escuela francesa, y quizás en una obra del gran Rodin que figura en el Museo del

¹⁵ Navarro Ledesma, F.: «Exposición de Bellas Artes (Notas de un aficionado)», *El Globo*, 31 de mayo de 1897.

¹⁶ Domenech, R.: «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Liberal*, 19 de junio de 1906.

Luxemburgo, de París¹⁷. Por otra parte, de Carrier-Belleuse también se conserva obra en las colecciones públicas españolas¹⁸. En cuanto al otro escultor citado, Albert Bartholomé (Thiverval, 1848-París, 1928), se encontraba trabajando todavía en la que sería su obra más conocida, el *Monumento a los muertos* en el cementerio parisino del Père-Lachaise.



Eugène Delaplanche, *Eva después del pecado*, París, Musée d'Orsay

A partir de 1900 estos nombres desplazan por completo a los anteriores, identificados con un eclecticismo antiguo, aunque el espíritu reaccionario de algunos críticos no implique necesariamente entusiasmo hacia ellos. Así se expresaba Antonio Cánovas y Vallejo en 1901: «Rodin, el escultor francés a quien yo llamaría insigne si no me acordarse todavía con horror de lo que ví suyo en la última Exposición de París»¹⁹.

¹⁷ Soriano, R.: «Esculturas de la Exposición», *La Época*, 11 y 18 de junio de 1897.

¹⁸ El Museo del Prado posee *La Primavera o Alegoría de la Danza* (1,06x0,37x0,42 m.) y el *Retrato de Francisca Aparicio* (0,75x0,54x0,40 m.), ambos en mármol, que fueron donados por la marquesa de Vistabella en 1960.

¹⁹ Cánovas y Vallejo, A. «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época*, 25 de mayo de 1901.

En 1904 Balsa de la Vega, refiriéndose al grupo *Misericordia* del escultor Enrique Marín Higuero (Arriate, 1870-Madrid, 1951), reconoce «que ha estudiado a Rodin, aun cuando Bartholomé le haya seducido a su vez. En la figura de la mujer puede reconocerse influencia del celeberrimo autor del *Monumento a los muertos*, pero Rodin vence en el ánimo del joven escultor; la figura del hombre trae a la memoria las del famoso grupo *Los burgueses de Calais*, obra en la cual se inicia vigorosamente la manera del discutido autor de la estatua de *Balzac*, estatua que representa el límite de la evolución rodinesca»²⁰. Como se ve, para esas fechas, el nombre de Rodin ya no es una mera referencia erudita, sino que se conocen bien sus obras, hasta el punto de establecerse conexiones formales muy precisas.



Albert Bartholomé, *Monumento a los muertos*, París, Cementerio de Père Lachaise

En un momento en el que la polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo como claves de la modernidad resulta candente, algunos críticos juzgan negativa-

²⁰ Balsa de la Vega, R.: «En la Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1904, nº XXII, pág. 355.

mente esta acumulación de influencias extranjeras sobre la escultura española, cuyas características más salientes... son: una rutina... y un cúmulo enorme de recuerdos extranjeros en las composiciones y en la técnica, que dan al traste con toda manifestación genuinamente nacional... / en muchísimos años no vamos a tener un arte escultórico nacional ni siquiera mediano²¹.

3. El aprendizaje de los escultores españoles en París

UAM
Ediciones

Sin pretender agotar un argumento que, dada su trascendencia, requeriría una investigación específica de cada uno de ellos, el viaje de algunos escultores españoles a París en el último tercio del siglo con la intención de formarse, ya fuera de forma reglada o episódica, constituye uno de los pilares más sólidos sobre los que se asienta la influencia del gusto francés en España. Con anterioridad ya se ha hecho referencia a los viajes a París de algunos pensionados en la Academia de Roma, pero los que tuvieron mayor impacto en un cambio estilístico constituyen, por lo general, una alternativa opuesta a lo que Italia encarnaba, tanto en lo que se refiere al énfasis clásico, considerado demasiado antiguo, como al realismo descriptivo, que desde Italia se había presentado como una primera modernidad, cuando en Francia se proponían ya otras alternativas.

Para algunos escultores, París supuso el establecimiento de una conexión directa con el fastuoso eclecticismo internacional. Es el caso de Josep Reynés i Gurgui (Barcelona, 1850-1926) que, según parece, estudió en los talleres de Carpeaux y de Carrier-Belleuse entre 1872 y 1876. Precisamente en el taller de este último, Reynés entablaría amistad por entonces con otro escultor catalán allí formado, Manuel Fuxá i Leal (1850-1927)²². También en la biografía del ya citado Feliu Ferrer se valoran sus estudios en París con los escultores Agustin Dumont (París, 1801-París, 1884), Jean-Marie Bonnassieux (Pannisière, 1810-París, 1892) y Gabriel-Jules Thomas (París, 1824-París, 1905), autor éste de una estatua de *Virgilio* (París, Musée d'Orsay), que obtuvo primera medalla en el Salón de 1861.

No obstante, el escultor catalán que, en el ámbito de esta corriente, tuvo más presencia en la vida artística parisina fue Justo de Gandarias Planzon (Barcelona, 1846-1920). Su nombre aparece en los catálogos de los salones a partir del año 1874, en el que consta como domiciliado en la rue Vaugirard 83 y expone un bajorrelieve en terracota titulado *Confidencia a Priapo* (nº 2876); en 1875 expone, en yeso, el *Rapto*

²¹ «Exposición de Bellas Artes», *El Liberal*, 8 de julio de 1904.

²² Subirachs i Burgaya, 1994, pp. 84 y 147.

de *Anfítrite* (nº 3098), y, en bronce, la estatuilla de una *China* (nº 3099); en 1876, un busto, en bronce, de una *China* (nº 3295), y una estatua, en yeso, titulada *En mil ochocientos sesenta y seis* (nº 3296); en 1877, un busto, en mármol y bronce, de una *China* (nº 3804); y en 1878, una estatua, en mármol y bronce de una *Japonesa* (nº 4278). Su última concurrencia ininterrumpida se produce en el Salón del año 1879: consta como domiciliado en la Academia de Bellas de Madrid y, en París, Place Vendôme 12; expone, en bronce, *Un pato salvaje* (Nº 5038) y el *Retrato de M. de M.* (Nº 5039), un busto también en bronce²³.



Justo Gandarias, *Un pato salvaje*, Museo del Prado, depositado en el Museo de San Telmo de San Sebastián

²³ Datos procedentes de la documentación del Musée d'Orsay de París. Sobre algunas de estas obras conservadas y expuestas en España, véase: Cat. exp. *Escultura catalana del segle XIX*, pp. 174-175; y Reyero, 2002, pp. 222-224. Conocemos la descripción de algunas de ellas gracias a Véron. Así, la *Japonesa* del año 1878 se analiza en estos términos: «Estatuilla, mármol y bronce. Esta pequeña dama japonesa responde bien al tipo de su raza; su rostro es achatado, sus ojos son rasgados como los de los chinos; lo único de bronce son las horquillas de los cabellos sujetas a la japonesa. Camina con un abanico y recogiendo un poco su vestido. Está cuidadosamente tallada y debe gustar a los amantes elegantes y distinguidos de las *chinoiseries*» (Véase: Véron, T., *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition Universelle*, París, 1878, v. 1, p. 736). También *Un pato salvaje*, más conocida como *El niño y el pato* (Museo del Prado, depositado en el Museo de San Telmo de San Sebastián): «Un pato salvaje. No quiere. Tiene razón. Obedecer a un grueso bebé que le arranca un puñado de plumas. El palmípedo abre las alas y trata de volar gritando. El bebé está gordo y rollizo de un buen modelo y grita bien. Bonito grupo en bronce». Igualmente, el *Retrato de M. de M.*; «busto de bronce bien vestido, lleva bigote. Su expresión es seria y caracterizada no solamente por el bigote, sino también por su fisonomía personal» (Véase: Véron, T., *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1879*, París, 1879, p. 713). Los críticos españoles también citan como expuesta y premiada «en uno de los pasados Salones de París» su obra *La Armonía*, pero es probable que se refirieran a su exhibición entre las obras españolas enviadas a la Exposición Universal de París de 1900 (Véase: Reyero, 2002, p. 223).

Escultores de otra procedencia, pero igualmente en la órbita del eclecticismo, acusaron también la influencia de los maestros franceses, al tiempo que tuvieron una cierta presencia en la vida artística parisina. Es el caso del ya citado escultor gallego Isidoro Brocos, que permaneció en París entre 1874 y 1876²⁴; o de Mariano Benlliure, cuyo paso por París en sus años de formación no siempre se ha puesto suficientemente de relieve. Benlliure llegó a exponer en el Salón del año 1883, antes de volverlo a hacer en 1901 y, por supuesto, en la Universal del año anterior. En 1883 se inscribió como domiciliado en Roma, Via Margutta 33, y en París, rue Vivienne, 43, con una obra titulada *Ay! Ay!* (nº 3342), que muy probablemente corresponda con *Accidenti!*, aunque también pudiera ser la figurita en terracota habitualmente titulada *Bambino romano*²⁵. Se sabe que estuvo en contacto con el pintor Francisco Domingo, a cuyos hijos retrató ese mismo año de 1883. Volvería a París, desde Roma en 1885, época en la que realizó el retrato del pintor que expondría en varias ocasiones con posterioridad²⁶.

Mayores consecuencias tuvo el paso por París de Antonio Susillo (Sevilla, 1857-1896), quien fue llevado a la capital francesa en 1883 por Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II, aunque volvió pronto por la enfermedad de su padre. Ese año de 1883 se inscribió en el Salón como alumno de Bonnasieux y aparece domiciliado en la rue d'Assas, 90: su obra es un barro cocido que lleva por título *Un balcón andaluz* (nº 4217), que algún crítico selecciona en sus elogios²⁷. Vuelve a inscribirse en el Salón de 1893 como alumno de Bonassieux, aunque esta vez aparece domiciliado en Sevilla, calle Alameda, 42. En esa ocasión presentó cuatro bajorrelieves «para un monumento a Cristobal Colón» finalmente colocado en Valladolid agrupados como si fueran dos obras que llevaban los números 3390 y 3391²⁸.

Naturalmente París fue el principal puente para la modernización de la escultura en España. En esa línea hay que ubicar la trayectoria artística del aragonés Francisco Javier Escudero Lozano, que expone en los salones desde el año 1889, en cuyo catálogo aparece como alumno de Aleu y domiciliado en la rue de Seine, 63: ese año expone una estatua en yeso titulada *Sueños de futuro* (nº 4341); en 1890, domiciliado en la rue Dupin, 17, presenta un busto en yeso titulado *Cabeza de estudio* (nº 3833); en 1893, domiciliado, como en los años sucesivos, en la rue Dareau, 6, expo-

²⁴ López Vázquez, 1993, pp. 187-190.

²⁵ Véase capítulo 3.

²⁶ Montoliu, 1995, p. 33 y 51.

²⁷ M. Susillo ha firmado una obra muy espiritual grabando su nombre sobre el *Balcón andaluz* (Jouin, H., *La sculpture aux Salons de 1881, 1882, 1883, 1884 et à l'Exposition Nationale de 1883*, París, 1884, p. 71).

²⁸ Sobre Susillo, véase: Illanes, A., «Antonio Susillo y su ingente obra», *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1975, nº 3, pp. 15-23; sobre el *Monumento a Colón*: Reyero, 1999, pp. 469-470 (con bibliografía anterior).

ne dos obras, una estatua en yeso titulada *La pintura* (nº 2830) y un busto en yeso de *Eugène Teixeira*, que es el propietario de la obra anterior; en 1894 expone *Veleta* (nº 3065), estatua en yeso, y el retrato en mármol de *Teixeira* (nº 3066); en 1895, *Ensoñación*, estatuilla en mármol (nº 3065); en 1896, *Las flores*, estatuilla en yeso (nº 3423); en 1897, *Invierno* (nº 2923), grupo en yeso por el que fue galardonado con una mención honorífica²⁹; en 1898, cuatro medallones en yeso (nº 3385); en 1898, la estatuilla en bronce titulada *Plegaria* (nº 3437)³⁰.

También en la órbita del modernismo hay que situar al balear Llorenç Rosselló, quien, tras pasar por Italia, como ya se señaló, consolida sus inquietudes renovadoras en contacto con la obra de Rodin, cuya influencia se aprecia en la escultura *Desolación* (Palma de Mallorca, Ayuntamiento), que fue presentada al Salón de los *Champs-Élysées* del año 1894³¹.



Antonio Susillo, *Salida del puerto de Palos, Monumento a Colón*, Valladolid

²⁹ Scheffer, G., *Le Salon de 1897*, París, 1897, p. 23.

³⁰ Siguió exponiendo durante las primeras décadas del siglo XX. Datos procedentes de la documentación del Musée d'Orsay de París.

³¹ Brotons, 2000, p. 142 (con bibliografía anterior).

Como Rosselló, algunos escultores catalanes, aunque hicieron un primer viaje de aprendizaje a Roma, se encuentran más próximos a las corrientes del modernismo simbolista parisino. Es el caso de Josep Llimona, que conoció las obras de Rodin y Meunier, tan influyentes en la suya; o Eusebi Arnau, que estudió en la Académie Julian y expuso en París en el año 1895³². Enric Clarasó i Daudí (San Feliu de Castellar, 1857-Barcelona, 1942), en cambio, viajó directamente a París en 1889, donde también fue alumno de la Académie Julian, y estuvo en contacto con los pintores Rusiñol y Utrillo. Expuso un busto, en yeso, de la *Señorita L. Mante* (nº 3679), en el *Salon de la Société des Artistes Français* del año 1890, en cuyo catálogo aparece inscrito como alumno de Henri Chapu y domiciliado en la rue de l'Orient, 16³³.

El escultor catalán con más presencia en la vida artística del París de fin de siglo fue Miquel Blay. En el otoño de 1888 salía para la capital francesa con una beca de la Diputación Provincial de Gerona. Allí frecuentó las clases de la Académie Julian y entró en contacto con el maestro Henri Chapu. Durante los años siguientes realizó los envíos reglamentarios de pensionado, algunos completados durante los veranos en Olot. A ese periodo pertenecen, entre otras obras, *Remordimiento* (Barcelona, Museu d'Art Modern), realizada en París en 1890, y *Contra el invasor*, que fue presentada en 1891 a la Diputación que le pensionaba, el mismo año que obtenía una prórroga para continuar estudios en Roma.

Vuelve a París en 1894 y participa en el Salón del año 1895. Fallecido su maestro Chapu, se inscribe en el catálogo como discípulo de Barrias y de Josep Berga i Boix. Aparece domiciliado en la rue des Fourneaux, 9 y expone el busto en mármol de *Margheritina* (nº 2886) y otro busto en yeso (nº 2887) que acaso fuera la *Cabeza de Apóstol*, conservado, como el anterior, en el Museu Comarcal de la Garrotxa en Olot. Obtendría por ello una mención honorífica. En el Salón de 1896, en cuyo catálogo aparece domiciliado en la calle Impasse du Maine, 9, expone *Hacia el Ideal* (nº 3684), en yeso, que adquiriría el Estado, y *Los primeros frios* (nº 3685), también en yeso, que había realizado en Roma, hoy en el Museu d'Art Modern de Barcelona. Recibiría una medalla de tercera clase. En 1897 expone dos retratos de busto, en mármol, de la *Señora J. de B.* (nº 1719) y de la *Señorita P. de J.* (nº 1720), que, a pesar de la disparidad de iniciales, acaso correspondan con los bustos de la duquesa de Parcent y su hija Piedita. En 1898, domiciliado en la avenue de Neuilly, 175, se inscribe curiosamente como alumno de Chapu y expone *La caridad* (nº 3180), grupo en yeso, y el retrato de *Federico de Madrazo* (nº 3181), en bronce, que merecen la atención de la crítica³⁴. En 1899 expone los grupos en yeso de *La Fe* (nº 3232) y *La*

³² Cat. exp. *Escultura catalana del segle XIX*, 1989, pp. 222-223; Cat. exp. *El Modernismo catalán, un entusiasmo*, Madrid, Fundación Central-Hispano, 2000, pp. 229 y 234 (con bibliografía anterior).

³³ Datos procedentes de la Documentación del Musée d'Orsay de París.

³⁴ Justin Lucas: (en «Le Salon de salons (1898)», en *Revue Encyclopedique*, nº 252, 2 de julio de 1898, s.p.) advierte de «otras obras, menos discutidas, [que] tal vez, merecen retener la atención, por ejemplo... y sobre todo *La Caridad*, de M. Blay y Fábrega».

Esperanza (nº 3233) que estaban destinados a formar parte del Panteón Errazu. Y en 1900, cuando una retrospectiva de sus obras se presentaba en la Universal, también concurría al Salón con el busto, en yeso, titulado *Mujeres y flores* (nº 1849), que se conserva en el Museu Comarcal de la Garrotxa de Olot³⁵.

En cuanto a los escultores del ámbito vasco, su presencia en París cobrará impulso a partir de 1900, pero algunos llegaron a París antes de esa fecha y se embarcaron de inmediato en las corrientes modernas. Es el caso de la singularísima figura de Francisco [Paco] Durrio (Valladolid, 1868-París, 1940), que viajó a París hacia 1892 para instalarse en Montmartre. Su relación con Gauguin le sitúa en una posición singular en la aplicación de una estética primitivista a la cerámica y a la orfebrería, especialidades próximas a la escultura que pasaron a ocupar así un lugar central³⁶.

En 1894 llegó a París con una pensión de la Diputación Provincial de Vizcaya Nemesio Mogrobejo Abásolo (Bilbao, 1875-Graz, 1910) Permaneció allí tres años, durante los que pasó por varias academias y conoció la obra de Rodin y el *Art Nouveau* que estaba en pleno auge en la capital francesa, en especial durante un nuevo viaje en la primavera de 1900³⁷.

4. El éxito de la Universal de 1878

La Exposición Universal de 1878 fue la primera que se realizó bajo el régimen republicano, por lo que fue presentada como una demostración de la rápida y espléndida recuperación de la ciudad de París y del papel de Francia en el mundo tras la crisis sufrida por la derrota de Sedán, la Comuna y el auge del imperio prusiano. La estatua de *La Fama* de Mercié coronando el Palais du Trocadéro constituyó precisamente uno de los emblemas escultóricos de la muestra y un referente plástico inolvidable desde entonces en adelante.

Por lo que respecta a las esculturas expuestas, y aunque las fuentes francesas son inevitablemente parciales, la importancia del país anfitrión resultó indiscutible. A los tradicionales motivos de facilidad del transporte para quien organizaba el certamen, se unió el impulso que la escultura había cobrado a lo largo de los años setenta como especialidad artística con el auge de las obras públicas, la configuración de una nueva imagen de la nación a través de los monumentos y la multiplicación de

³⁵ Resumen de datos conservados en la documentación del Musée d'Orsay de París y en el cat. de la exp. *Miquel Blay*, 2000, pp. 46-48.

³⁶ Barañano, K. de, González de Durana, J. y Juaristi, *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 237-247.

³⁷ Catálogo de la exposición *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1995, pp. 415-421.

la participación en los salones. «La escultura es un arte eminentemente francés», escribe sin recato chovinista el crítico de la *Gazette des Beaux-Arts*, cuando comienza el recorrido por la especialidad artística, y destaca a los escultores Rochet, Carpeaux, Frémiet, Gerôme, Bartholdi, Mercié y Dubois³⁸.

De esa relación no se han mencionado todavía dos nombres que fueron muy influyentes: por una parte, los hermanos Louis (1813-1878) y Charles Rochet (1819-1900), que verían colocada en el Parvis Notre-Dame el monumental grupo de *Carlomagno, Oliverio y Rolando*, ya exhibido en yeso en la Universal de 1867 y ahora expuesto en bronce, en un montaje que resultó espectacular³⁹; y, de otra, Auguste Bartholdi (Colmar, 1834-París, 1904), que estaba terminando entonces *El león de Bel-fort*, en memoria de los defensores de esta ciudad durante la guerra franco-prusiana, y enseguida emprendería la famosísima estatua de *La Libertad* a la entrada del puerto de Nueva York, inaugurada en el otoño de 1886.



Louis y Charles Rochet, *Carlomagno, Oliverio y Rolando*, París, Parvis Nôtre Dame

³⁸ Montaignon, A. de, «Exposition Universelle. La sculpture», *Gazette des Beaux-Arts*, julio-diciembre 1878, tomo XLIII, p. 31.

³⁹ Véase, por ejemplo: Soulier, F., «La statue équestre de Charlemagne», en Bitard, A. (dir), *L'Exposition de Paris (1878)*, París, Librairie Illustrée-Librairie M. Dreyfous, 1878, pp. 183-184.

Otro crítico, Ernest Delloye, señala, a modo de diario, las esculturas que más le llamaron la atención, entre las que se encuentra el grupo de *Carlomagno* de Rochet, la *Juana de Arco en Domrémy* de Chapu, ya citada con anterioridad, y el *Tarcisius* (París, Musée d'Orsay) de Falguière, que había sido medalla de honor en el Salón de 1868 y califica de «obra maestra tal vez de la escultura moderna». También señala, y es muy curioso, que a cada lado de la República francesa, a derecha e izquierda, se encuentren las estatuas de todas las naciones que toman parte en la Exposición Universal, figuras tres o cuatro veces el tamaño natural, entre las que se halla la que representa a España, que le sugiere el siguiente comentario: «noble, arrogante, apoyándose sobre el globo. Es la antigua España, la España de Carlos V. La moderna parece más resquebrajada y con razón»⁴⁰.

Bergerat también escoge, entre *les chefs-d'oeuvre d'art* de la exposición, una escultura de Dubois, *La meditación*, donde se refiere a la tradición florentina y al ideal lírico y ensoñación, que desde el eclecticismo historicista serviría puente hasta el modernismo, así como a creaciones de Gerôme y Chapu. Entre los extranjeros destaca el *Jenner* del italiano Monteverde y *La muerte de Sócrates* del ruso Antokolski (1843-1902), que califica de «brutalmente realista»⁴¹, autor, por otra parte, de una famosísima estatua de *Iván el terrible*, entre otras de héroes rusos que causaron notable admiración entre los críticos y artistas de finales del siglo XIX cuando fueron conocidas en Europa.

En cuanto a los críticos italianos, merece la pena advertir de la relevancia que otorgaron a una pieza del escultor y pintor francés Gustave Doré (1832-1883) titulada *La parca y el amor*, donde el rostro de la figura femenina guarda una estrecha relación con la *La Tradición* de Querol⁴². Valga, en cualquier caso, el testimonio para demostrar, una vez más, el caudal de fuentes comunes, difundidas entre unos países y otros, en la conformación de un gusto internacional.

Por lo que respecta a la presencia de los escultores españoles, la convocatoria parisina de 1878 fue la primera que registró una participación y un reconocimiento importante en escultura. Por fin la crítica francesa se dignó comentar su presencia con cierto detalle. El que más espacio dedica al tema es un tal Dubosc de Pesquidoux, quien empieza por poner en duda, en unas consideraciones de tipo nacionalista, la capacidad de los españoles para la escultura, tras las que parecen sobrevivir todavía los lugares comunes del Romanticismo:

⁴⁰ Delloye, E., 1878. *L'Exposition. Notes et souvenirs*, París, Edouard Baltenbeck, 1878, pp. 24-35, 36 y 42-43.

⁴¹ Bergerat, M.E., *Les chefs-d'oeuvre d'art à l'exposition universelle*, París, Ludovic Baschet, 1878, pp. 123-127, 132-133 y 158-163. También se reproduce el San Francisco de Asís de Christoffe, del original atribuido a Cano, también exhibido en la Exposición Vaticana de 1888.

⁴² *La Parca e l'amore* se reproduce en *L'Esposizione di Parigi del 1878, illustrata*, Milán, 1878, p. 528.

•El carácter general de la escuela española, [que] determinado por una tendencia muy marcada hacia el movimiento y el color posee una incapacidad natural por la línea y la belleza ideales, puede dar la medida de sus fuentes en escultura. Una escuela aplicada a las cosas exteriores, amorosa hacia la naturaleza y hacia la brillantez, que gusta de las manifestaciones diarias y divertidas de su tiempo, no podía tener más que un gusto mediocre por el arte serio, que no habla a los ojos por medio del colorido, y prefiere a la agitación pintoresca la armonía tranquila. A pesar de sus afinidades greco-latinas, los españoles no han sido jamás llamados al estudio que tiene por objeto la forma separada de las sensaciones o de las pasiones que la animan, ni en consecuencia por el lado de la estatuaria, que pide sobre todo calma y ponderación. En otras palabras, el arte plástico, inmóvil y abstracto de los griegos no podía convenir a una raza incandescente bajo fríos exteriores, apasionada por la luz, el sol la acción y el placer. / Estas consideraciones sumarias bastarán para hacer comprender el escaso favor que ha obtenido hasta ahora la estatuaria en España, y el lugar restringido que ocupa hoy en sus galerías. / Sin embargo, por pequeño que sea, este sitio no está vacío, y los escultores demuestran que los medios no suponen un defecto para los artistas locales, y con alguna voluntad y perseverancia muda podrían obtener resultados considerables. La laguna relativa que se descubre en ellos, no por impotencia natural, sino por una pendiente irresistible que los separa de la vía y los lleva a otro terreno.⁴³

El mayor éxito se produjo gracias a *El ángel caído* de Ricardo Bellver, pieza que llegó precedida de la admiración cosechada en Roma y Madrid⁴⁴. La crítica francesa se mostró relativamente satisfecha con ella. Jouin, que parece haber olvidado *La Marsellesa* de Rude, comenta:

•Posee un impulso poderoso. Parece que el artista hubiera visto a Lucifer en su caída fulminante; pero las alas del ángel están desplegadas, llevan serpientes enroscadas alrededor de su cuerpo, y la figura presenta por todas partes líneas cruzadas, cuyo efecto escultórico es de corta duración. *El Ángel caído* tiene el movimiento y la velocidad de un tornado. Hubiera sido bueno atenuar más un detalle, y que el Sr. Bellver y Ramón hubiera querido hacer el mármol menos ardiente, diríamos gustosos menos fugitivo que el modelo expuesto ante nuestros ojos. La escultura necesita grandeza y calma. No se sabría concebir un grito perpetuo o un dolor intenso que nada atenúa.⁴⁵

Es la primera escultura de la sección española que elogió Dubosc de Pesquidoux:

•Sabiamente colocado y modelado, el personaje tiene una expresión nueva. Precipitado desde lo alto del cielo, está vuelto sobre una roca, con las alas desplegadas, gritando,

⁴³ Dubosc de Pesquidoux, L., *L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, París, Plon, 1881, v. 1, p. 460.

⁴⁴ Es el nº 73 del catálogo. Véase: *Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección española publicado por la Comisión General de España*, Madrid, 1878, p. 11. Se editó también un catálogo en francés: *Exposition Universelle de 1878. Espagne. Section des Beaux Arts. Catalogue spécial*, París, Imprimerie Typographique de A. Pougien, 1878, p. 21.

⁴⁵ Jouin, H., *La sculpture en Europe 1878*, París, E. Plon, 1879, p. 138.

amenazando todavía con un gesto de furor desesperado y de odio irreconciliable; ha sido vencido, no sometido; abatido, no dominado; luchará hasta el fin del mundo. Se adivina el dolor de su rencor en el momento violento que levanta su pecho, crisper sus dedos y lanza hacia Dios una incomprensible imprecación. Ahí está el eterno rebelde que declara la guerra a su maestro y no devolverá jamás las armas. Serpientes enroscadas y mordeándose la cola indican el origen de la lucha, y dan a la derrota del ángel caído su entera significación⁴⁶.

También la crítica italiana, que naturalmente se acuerda, aunque sin citarlo, del *Lucifer* de Corti, se interesó por la escultura:

«Quien diría que España, lejos de triunfar solamente en pintura, sobresale un poco en escultura. Y si el *Lucifer* de Bellver indudablemente se queda fuera de las cosas que el vulgo llama mediocres, no resulta menos verdad que aquella estruendosa caída, aquel grito de amenaza y de terror que le hace abrir desmesuradamente la boca, aquella triple serpiente que le atenaza, y, en fin, las rocas volcánicas en las que se precipita, dan al poema una interpretación que hace sentir más el azufre de la Santa Hermandad que las sublimes abstracciones de Milton. Nosotros tuvimos, hace años, un *Lucifer*, que al divino ciego debió de parecerse: fiero, inmóvil, soberano, incluso sobre los movimiento de la fiebre que le inquieta por dentro, divino incluso en la rebeldía; y el enfrentamiento de las dos interpretaciones podría ser motivo de un bonito paralelo entre las dos familias y las dos tradiciones».

Finalmente, concluye:

«De ahora en adelante *El Ángel caído* es un tema que no asusta más en España; se diría que se complace en ello... Y ya que Lucifer se haya hecho prender por el cielo y que ha perdido el cielo, ¡Viva de ahora en adelante la luz en la tierra, la alegría y la libertad!»⁴⁷.

En la más divulgada publicación *L'Illustrazione italiana*, donde se comenta con motivo de la exhibición en París, se incide sobre su presentación anterior en Roma, donde había sido realizada, al tiempo que hace un repaso de su trayectoria:

«*El Ángel caído* ya fue admirado, como modelo en yeso, el año pasado en la Exposición de Roma. En efecto ha sido en Roma donde ha estudiado el joven español, señor Bellver y Ramón... En 1875 hizo un magnífico busto del que los españoles llaman *El Gran Capitán* y en 1876 un bajorrelieve, *El entierro de Santa Inés*. *El Ángel caído*, que fue llevado a lo más alto por la crítica, se encuentra ahora fundido en bronce a cargo del gobierno español, y expuesto en París. / Viéndolo no se puede por menos que recordar aquel fragmento del *Paraíso perdido*: «A causa de su orgullo, Satanás fue expulsado del

⁴⁶ Dubosc de Pesquidoux, 1881, v. I, pp. 460-461.

⁴⁷ Massarani, T., *Esposizione Universale del 1878. L'Arte à Parigi*, Roma, Tipografía del Senato, 1879, pp. 165-166 y 417.

cielo con todos sus seguidores, los ángeles rebeldes. Se precipitaron, y fijaron sus ojos al cielo...⁴⁸.



Gustave Doré, *La Parca y el amor*

Otros escultores cuyas obras también estuvieron expuestas fueron: el madrileño residente en Roma Francisco Moratilla, con la estatua en bronce del *Pescador napolitano*; el alicantino que sería pensionado en la Academia de Roma Antonio Moltó, a quien se le seleccionó la estatua en yeso titulada *El estudio, fuente del saber y de la verdad*; y el gallego Isidoro Brocos, que envió la estatua en yeso que representa el *Primer momento de la muerte de Herodes*. Particular relevancia tuvo el grupo de escultores catalanes: Francesc Font, con la estatua en barro cocido titulada *El Remordimiento*; Manuel Oms, con el grupo en mármol *El primer paso*, que había sido segunda medalla en la Exposición Nacional de 1876; Francesc Pagès, con un busto

⁴⁸ -Esposizione di Parigi, *L'Illustrazione Italiana*, 9 de mayo de 1878, p. 214. Se reproduce en p. 324.

en mármol de Pio IX; Joan Samsó, con *La Virgen Madre*, grupo en yeso que había sido reciente primera medalla en la Nacional de 1878; y Medardo Sanmartí, con *La pesca*, estatua en yeso que había recibido segunda medalla en el mismo certamen. También consta que figuraron en la sección dos esculturillas de barro cocido y pintado del malagueño José Cuberos Galardón titulada *Un majo sevillano* y *Retrato de Montes (matador de toros)*, y otras tres del catalán Eduardo Pagés, dos de ellas tituladas *Tipo catalán* y la otra *Una manolá*⁴⁹.

A esta relación hay que añadir el nombre de Justo Gandarias, cuyas cinco piezas en diversos materiales yeso, mármol y bronce debieron de incorporarse tarde, porque no figuran más que un catálogo especial, en francés, y en el apéndice de una obra que trata específicamente de la sección española: eran las tituladas *La Armonía*, en yeso, *El rapto de Anfítrite*, también en yeso, *Busto de una parisina*, en mármol, *Japonesa*, en bronce, y *Escena al borde del agua*⁵⁰. Precisamente sería Gandarias el artista galardonado con una medalla de bronce⁵¹.

También hay que anotar entre las piezas de escultura un busto de José Emilio de Santos, el comisario delegado de España en la Exposición Universal de 1878, de autor desconocido, que estaba colocado sobre un pedestal de ruedas dentadas, una locomotora en miniatura y motores industriales⁵². Según Ossorio, también figuraron obras de otros varios escultores españoles más: Fausto Baratta, con la estatua en yeso de *La Libertad*; Antonio Oliart, con un medallón en yeso con el retrato de M.P., Felipe Puigdorfila que remitió «varios altorrelieves en mármol, representando pasajes de la pasión, muerte y resurrección del Salvador»; y Torcuato Tasso, con un busto en barro cocido que representaba la figura de *El Quijote*⁵³.

El único crítico que al menos describe con cierto detalle y comenta la mitad de las piezas expuestas que considera «buenas y demuestran estudios bien comprendi-

⁴⁹ *Exposición Universal de París. Catálogo*, 1878, pp. 11-12. Las obras de Pagès i Serratosa no figuran más que en una edición francesa del catálogo de la sección española: *Exposition Universelle de 1878. Espagne. Section des Beaux Arts. Catalogue spécial*, Paris, Imprimerie Typographique de A. Pougin, 1878, p. 22.

⁵⁰ *Exposition Universelle de 1878. Espagne*, 1878, p. 21; y Umbert, M., *España en la Exposición Universal de París de 1878*, Madrid, 1879, p. 230. *Japonesa* debe de ser una de las piezas que con ese título se conserva en el Patrimonio Nacional (Véase: Cat. exp. *Escultura catalana...*, 1989, nº 151). *La Armonía* y *El niño y el pato* (allí titulada *Al borde del agua*), exhibidas en la Nacional de 1881, fueron adquiridas por el Estado Español; la segunda de ellas se encuentra depositada en el Museo de Bellas Artes de San Telmo, en San Sebastián (Véase *supra*).

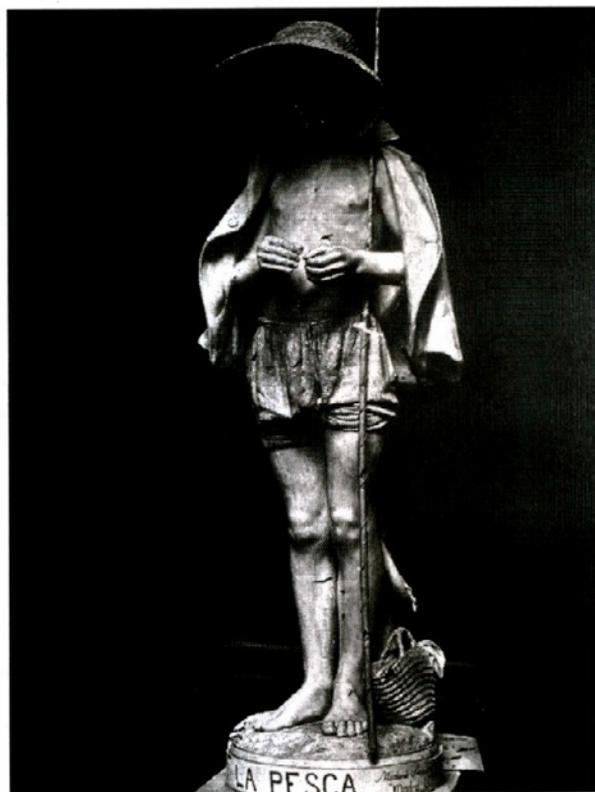
⁵¹ De Santos, J.E., *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1980, v. I, cuadro XIX. No hubo ningún representante español en el jurado de escultura; fue el comisario delegado, José Emilio de Santos quien actuó de representante.

⁵² Gautier, H. y Desprez, A., *Les curiosités de l'Exposition de 1878. Guide du visiteur*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1878, p. 108.

⁵³ Ossorio y Bernard, 1883-84, pp. 68, 490, 558 y 657. La obra de Torcuato Tasso aparece reseñada como expuesta en la «Nacional de París de 1878», por lo que acaso quiera referirse al Salón de aquel año.

dos y facultades eminentes» es el ya mencionado Dubosc de Pesquidoux. Tras *El Ángel caído*, que «haría honor a cualquier artista», destaca dos piezas de Gandarias, *Anfítrite* y *La Armonía*, que «prueban que los españoles son de la familia de los escultores de estilo, y que su sangre no es rebelde a las concepciones ideales de lo bello», y *El estudio* de Moltó. También menciona *La muerte de Herodes*, de Brocos, que interpreta como más nacional, *El primer paso* de Oms, *El pescador napolitano* de Moratilla y *La Pesca* de Sanmartí, para acabar con *La Virgen madre* de Samsó, que «mezcla felizmente las lecciones greco-romanas con los recuerdos semi-góticos del primer renacimiento». Finalmente, se muestra esperanzado sobre las posibilidades de que se desarrolle en España una corriente similar a la europea:

«La penuria pasada o presente de la escuela se debe menos a su debilidad que a su indiferencia. Los españoles conocen el difícil arte de la estatuaria; comprenden la antigüedad, alcanzan naturalmente el estilo; sensibles a los ejemplos de Grecia y Roma, saben reunir los datos clásicos y la emoción contemporánea⁵⁴.



Medardo Sanmartí, *La Pesca*

⁵⁴ Dusbosc de Pesquidoux, 1881, v. I, p. 461.



Justo Gandarias, *La Armonía*

El crítico de *L'Illustration* mantiene los mismos prejuicios nacionalistas y comenta algunas piezas:

«La escultura no es ciertamente un arte español; no tiene al menos en España ningún carácter especial y no da ocasión para intuir ninguna personalidad. Cuando hayamos citado *La Armonía* y el *Neptuno raptando a Anfítrite*, de Justo Gandarias, *La muerte de Herodes*, de Brocos, el *Pescador napolitano*, de Moratilla, habremos dicho casi todo»⁵⁵.

Henri Jouin no piensa que «el arte estatuario está abandonado en la Península», y destaca, por este orden, las siguientes piezas: *El primer paso* de Oms, «donde el sentimiento está expresado con medida», aunque le gustaría ciertas partes «estuvieran menos acabadas»; *La Virgen Madre* de Samsó, que considera una traducción escultórica de una pintura de Rafael; la *Anfítrite* de Gandarias; *El ángel caído* de Bellver; y *El estudio* de Moltó⁵⁶.

⁵⁵ Paté, L.: «Exposition Universelle XIII. Beaux-Arts. La sculpture étrangère», *L'Illustration* (II), 17 de agosto de 1878, nº 1851, pp. 107 y 110.

⁵⁶ Jouin, 1879, pp. 137 y ss.

También Lamarre y Louis-Lande, aunque califican el aspecto general como «pobre, frío, sin vida», hacen una excepción con *El ángel caído* de Bellver, la más elogiada de toda la participación española, y otras cuatro piezas: *La Virgen madre*, de Samsó, «que ha gustado mucho... la idea es bonita y el movimiento natural»; *La Armonía*, de Gandarias, «bastante ingeniosa»; el *Pescador napolitano*, de Moratilla; y el *Remordimiento*, de Font⁵⁷.

Otros críticos despachan a la escuela española de escultura sin ningún comentario. Georges Dufour se limita a decir: «En cuanto a la escultura, está representada por algunas raras estatuas, muy poco dignas por otra parte de pertenecer a la patria de Alonso Cano»⁵⁸.

5. La escasa participación en la Universal de 1889

Sorprende que, en 1889, cuando se hizo una espectacular presentación de cuadros históricos, y la escultura ya había alcanzado en las Nacionales unos éxitos muy significativos como para haber llevado a cabo una selección más que digna, su presencia en París fuese tan extraordinariamente reducida. Parece ser que el monárquico régimen político español no deseó participar oficialmente en la más grandiosa de las exposiciones universales celebradas hasta entonces, como si del hecho se desprendiera alguna exaltación republicana⁵⁹.

Una vez más surge, desde luego, el problema del transporte, aunque no parece razón suficiente para justificar la escasa presencia, a tenor de la representación del resto de las escuelas nacionales: «Se comprende la dificultad para los escultores extranjeros de figurar con su artillería en exposiciones lejanas; la preparación y el viaje de una estatua no son asunto pequeño... Tenemos sin embargo en el Palais des Beaux-Arts una muy interesante representación de las principales escuelas»⁶⁰.

Colocados junto a los pintores (y no en una instalación independiente), el único escultor verdaderamente notable de los que aparecen en el catálogo oficial fue el sevillano Antonio Susillo, que presentó el bajorrelieve en tierra cocida titulado *Bacaná*⁶¹. Los otros cuatro fueron: Adela Ginés, que exhibió *Un gallo muerto*, en tierra

⁵⁷ Lamarre, C. y Louis-Lande, L., *L'Espagne et l'Exposition de 1878*, París, Librairie Ch. Delagrave, 1878, pp. 191-192.

⁵⁸ Dufour, G., *L'Art contemporain*, París, E. Dentu éditeur, 1879, p. 32.

⁵⁹ Monod, E., *L'Exposition Universelle de 1889*, París, E. Dentu ed., 1890, p. 89.

⁶⁰ Michel, A., «Exposition Universelle de 1889. La sculpture», *Gazette des Beaux-Arts*, julio-diciembre 1889, tomo LXV, p. 402.

⁶¹ Es el nº 64. En alguna bibliografía posterior la obra aparece titulada como *La raza latina* (Blázquez Sánchez, F.: *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana (1900-1930)*, Ávila, 1989, p. 112). Entonces figura como domiciliado en París, rue de l'Université, 195, dirección que coincide con la ofrecida por algunos pintores presentes en aquel certamen, como Joaquín Agrasot, Joaquín Araujo, José Benlliure, José Casado del Alisal (que ya había fallecido), Manuel García Rodríguez, Sebastián Gessa, Eliseo Meifrén, José Moreno Carbonero, Antonio Muñoz Degraín, Santiago Rusiñol o Ricardo de Villodas, entre otros. Véase: *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue General Officiel*, v. 1, Lille, 1889, p.170; y Dumas, F.G.: *Exposition Universelle de 1889. Catalogue illustré des Beaux-Arts, 1789-1889*, Lille-París, 1889, pp. 77-78.

cocida; Anselmo Nogués, que se define como alumno de Cavalier Pierre-Jules Cavalier (París, 1814-París, 1894), de tradición clásica, es autor del *Monumento a Blaise Pascal* (París, tour Saint-Jacques) y del grupo de *Cornelia y los Gracos* (París, Musée d'Orsay) y Chapu; Nogués expuso la obra titulada un *Tipo catalán*; Gustavo Obiols, con las piezas tituladas *Cigarra*, *Imperia* y un retrato, en bajorrelieve; y Pardo de Tavera, con un busto de *Sebastián Elcano* y un retrato de *la señorita Teresa*⁶².



Adela Ginés, *Gallo muerto*

Resulta curioso que, salvo Adela Ginés, que aparece domiciliada en Madrid, los otros cuatro escultores se inscribieran con domicilios parisinos, donde estaban activos, como si las piezas procedentes de España o de Italia o los escultores que trabajaban en España no hubiesen tenido tiempo o facilidades para enviar sus piezas. No obstante, se sabe que también estuvo *La Tradición* de Agustín Querol, que fue miembro del jurado y obtuvo una medalla de plata. La versión expuesta fue la primera que realizó, en yeso, que ya había sido premiada con una medalla de primera clase en la Nacional de 1887⁶³.

⁶² Son los núms. 157 a 163. Véase; *Exposition Universelle Internationale*, 1889, p. 171; Dumas, 1889, pp. 77-78.

⁶³ De inmediato, el Estado, que ya era propietario de ese ejemplar, encargó otro en bronce, aunque no llegó al certamen parisino. Sobre las controversias de esta pieza durante su periodo como pensionado de la Academia de España en Roma véase el Capítulo II.

Ante tan exigua participación, los comentarios que suscitan las obras son pobres. Incluso algún crítico llega a escribir: «Los escultores... de España son menos numerosos que los pintores y tienen una representación infinitamente menor que los pintores; por eso creemos inútil citar los nombres en esta categoría»⁶⁴.

A otros, sin embargo, les induce a reflexionar sobre la escasa influencia de las tradiciones escultóricas italianas en España:

«Estas tradiciones de Italia no han existido jamás en la escultura española. En la Edad Media, Borgoña envió a sus escultores para que esculpieran las catedrales de Burgos, de Barcelona, de Toledo. Más tarde, florentinos, entre otros este Torrigiano, que, en un arrebato de cólera, rompió de un golpe la nariz de Miguel Ángel, fueron a establecerse en España. Algunos pintores como Alonso Cano tomaron el cincel y dejaron obras de primer orden. Pero los movimientos creados por estos artistas no se extendían. No se formó ninguna escuela. Hoy el gobierno español sostiene una Academia en Roma, sobre el Janículo. Todos los pensionados están sujetos a la influencia italiana moderna, lo que es lamentable, pues varios de entre ellos dan prueba de talento, particularmente el señor Querol, que trae al Campo de Marte un busto de mármol, muy animado, ejecutado con una factura amplia e inteligente. Resulta fastidioso que su grupo *La Tradición* evidencie que busca su inspiración más en los talleres de la vía del Babuino que en el Museo del Capitolio o en el Vaticano»⁶⁵.

En la *Gazette des Beaux Arts* también se destaca y comenta la participación de Querol:

«En España, en fin, citemos los interesantes envíos del señor Querol, del que *La Tradición*... tiene mucho carácter. Es un vieja, demacrada, con una urraca sobre el hombro, que tiene a dos niños atentos... El señor Querol ha puesto en las manos de estos oyentes convencidos una espada y laurel; se trata, pues, de las sagradas tradiciones de la Patria, en lo que esta vieja les educa. ¿Por qué, entonces, darle el aspecto y la apariencia de una simple repetidora? Esta crítica, que no conlleva más que una sombra, no supone contestar el valor de este fragmento»⁶⁶.

La crítica italiana sobre la exposición universal también se ocupó del «bello grupo del señor Agustín Querol... es de la categoría que en arte... ha vencido al arte histórico, en la categoría del símbolo interpretado a la moderna... / *La Tradición* es la nueva musa, no registrada en la mitología, es la musa popular que recorre la trama de la historia para engrandecerla, animada por su fantasía... es la abuela de la humanidad, bellissimo grupo»⁶⁷.

⁶⁴ Monod, *Ob. Cit.*, p. 92.

⁶⁵ Paillier, A., «Beaux Arts. La sculpture étrangère», en *L'Exposition de Paris (1889)*, París, Librairie Illustrée, 1889, v. II, pp. 150-151. Se reproduce *La Tradición* (v. II, p. 133).

⁶⁶ Michel, A., «L'Exposition Universelle de 1889», *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, v. II, p. 405.

⁶⁷ «Belle Arti. La sezione spagnuola», en *Parigi e l'Esposizione universale del 1889*, Milán, 1890, p. 118.

En general, la pieza de Querol, junto a la de Susillo, es la más apreciada por la crítica⁶⁸. En alguna publicación se destacan ambas: «La gracia no es el carácter dominante del carácter español; es por la gracia sin embargo como se distinguen en la pequeña exposición de España dos obras que se contemplan con el mayor placer: *La Tradición*, del señor Querol, con sus bonitos niños agrupados alrededor de una vieja anciana y su bello busto masculino, y la *Bacanal*, bajorrelieve lleno de vida, de movimiento y de ánimo, del señor Susillo»⁶⁹. No obstante, como se recuerda en el *Moniteur des Arts*, además de Susillo, fue también premiado con una medalla de tercera clase, Pardo de Tavera⁷⁰.

6. El triunfo en la Universal de 1900

El gran número de esculturas de todos los países que se reunieron bajo las bóvedas del *Grand Palais* con ocasión de la Exposición Universal de 1900 debió de conformar, a tenor de las fotografías conservadas, un espectáculo fastuoso como no se había visto jamás. Y, por otra parte, como tampoco se iba a volver a ver ya nunca: aquel certamen marca el cénit— y por ello también el inicio del ocaso —del privilegiado papel que había llevado a la escultura a ser el gran arte público del siglo XIX. Se calcula que se exhibieron nada menos que unas 2000 esculturas, pero incluso en las publicaciones de carácter más institucional se detectan recelos a entregarse sin objeciones a tanta seducción: «aunque las hemos estudiado a conciencia una y otra vez, pocos de estos trabajos nos han impresionado como revelaciones de belleza, fuerza, gracia, o fidelidad a la naturaleza», por lo que se concluye: «Si el arte está enfermo es porque el público está enfermo»⁷¹. Ninguna mención, por cierto, a la escultura española, y únicamente, al tratar el pabellón español, se reproduce la estatua de *Velázquez* de Benlliure, ubicada en el patio⁷².

La relativamente escasa transcendencia que, en términos generales, había supuesto la participación de escultores españoles en los precedentes certámenes internacio-

⁶⁸ Un crítico señala que es la única pieza que encuentra «digna de elogio», junto a la *Bacanal* de Susillo: Biez, J. de, «VI. La escultura extranjera», en Dumas, F.G. y Fourcaud, L. de, *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón, 1889, pp. 547-548.

⁶⁹ Kaempfen, M., «Classe 3. Sculpture et gravure en médailles. Rapport du jury international», en Picard, A. (dir), *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Rapports du Jury International*, París, Imprimerie National, 1890, p. 81.

⁷⁰ *Moniteur des Arts*, 1889, p. 296.

⁷¹ Quentin, Charles: «The Sculpture at the Paris Exhibition», en *The Paris Exhibition 1900. An illustrated record of his Art, Architecture and industries*, Londres, The Art Journal Office, 1901 pp. 289-295

⁷² Phillips, C.: «The Spanish Pavilion at the Paris Exhibition», en *The Paris Exhibition 1900*, 1901, pp. 225-232.

nales parisinos contrasta con el gigantesco esfuerzo desarrollado por los organizadores de la sección española en 1900. En efecto, la Exposición Universal de ese año supuso la presentación en París de más de cincuenta piezas contemporáneas de escultura española, la más ambiciosa muestra realizada en el extranjero hasta entonces sobre esta especialidad artística. Es cierto que dichas piezas fueron exhibidas, por primera vez, bajo un mismo techo, entre las esculturas de todos los países⁷³, en lugar de hacerlo en cada pabellón nacional, pero nunca antes se había hecho un esfuerzo por reunir tantos nombres y tantas obras de tal tamaño y peso –tanto en el sentido físico como en cuanto a calidad– que hubieron de resultar costosísimas de desplazar.



Mariano Benlliure, *Velázquez*, Buenos Aires,
Jardines de la Escuela de Bellas Artes

⁷³ La escultura española estaba situada en el llamado *Grand Palais* de los Campos Elíseos, en el ala izquierda del edificio, tras haber franqueado la entrada, rodeada de las piezas de Alemania, Noruega y Suecia. En muchas publicaciones de la época hay fotografías de las salas. Por ejemplo, Duquesne, J., *Exposition Universelle 1900*, París, Les Editions 1900, 1991. También: Le Normand-Romain, A. y otros, *La sculpture. L'Aventure de la sculpture moderne. XIXe et Xxe siècles*, Ginebra, Skira, 1986, p. 108.

El artista que sin duda tuvo más realce, con un papel sólo comparable al que representó Sorolla en pintura, si no mayor, fue el escultor, también valenciano, Mariano Benlliure, que alcanzaría una de las medallas de honor. Nada menos que diez obras de su taller, de géneros y datación diversa, se recogen en el catálogo, tanto en el general francés⁷⁴, como en el específico de la sección española editado en Madrid, donde se ofrecen más detalles⁷⁵. A estas piezas hay que añadir todavía una más, la estatua de *Trueba*, que si bien no figura en ninguno de los dos catálogos mencionados, hay sobrada constancia de su presencia en París⁷⁶.

A través de una comunicación del propio Mariano Benlliure a su hermano José sabemos del gran empeño que el escultor valenciano puso en estar presente en la muestra internacional con una obra suficientemente variada, en todos los aspectos, para tocar todas las sensibilidades, en una auténtica apología del eclecticismo:

«Para la Exposición de París pienso reunir todos los estilos: *Trueba* y *El Infierno de Dante* para los modernistas, la figura de Velázquez para los académicos, el mausoleo de Gayarre para los idealistas, unido a esto los *bustos de Silvela y Domingo*, dos grupitos de toros en bronce para hacer reproducciones, uno de niños y la *espada de Polavieja*. Me parece que voy bien, ¿no te parece?»⁷⁷.

Los calificativos que emplea el propio artista para definir su obra, que denotan tanto un espíritu sincrético como una profunda dependencia del gusto del receptor, que antepone al propio, resultan muy reveladores de los criterios estéticos que la escultura marca en las exposiciones universales. Pero también del alcance semántico de ciertos términos. En tal sentido, por ejemplo, Benlliure sitúa su estatua de *Trueba* dentro del gusto de los modernistas. En efecto, cuando la obra obtuvo la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1895, los críticos identificaron el esti-

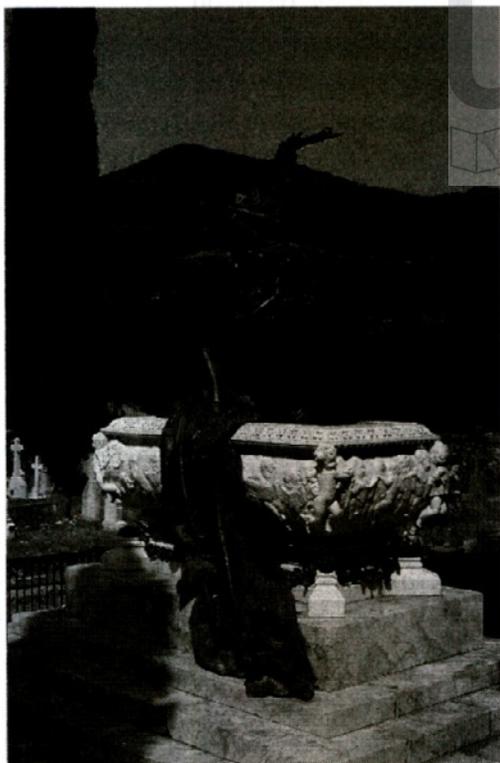
⁷⁴ *Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Dècennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900*, París 1900, p. 291. Con los números 4 al 13 figuran con los siguientes títulos: «M. Manuel Silvela, M. le duc de Denia, M. Francisco Domingo, Taureaux, Ne la reveille pas, Monument à Gayarre, Famille Royale espagnole, Velasquez, Sceau en argent y Cheminée».

⁷⁵ *Catálogo de los Expositores de España publicado por la Comisión Ejecutiva de la Comisión General Española. Exposición Universal de París de 1900*, Madrid, Imprenta de Ricardo de Rojas, 1900, p. 43. En la clase 9ª, dedicada a «Escultura y grabado en medallas y piedras finas», aparece, con el nº 85, el escultor Mariano Benlliure y Gil, domiciliado en la Glorieta de Quevedo, nº 5, con la siguiente relación de piezas: «Monumento a Gayarre, de mármol y bronce. No la despiertes, grupo en mármol. Un sello de plata. Busto en bronce del Excmo. Sr. D. Manuel Silvela y Duque de Denia; y en barro cocido, de D. Francisco Domingo. Bajo-relieve en mármol de la Familia Real Española, propiedad de S.M. la Reina Regente. Estatua de Velázquez (bronce). La Estocada de la tarde, toro en bronce. Chimenea, en mármol y bronce».

⁷⁶ Se recoge tanto en la prensa extranjera (Véase *infra*) como española. A este respecto, véase, por ejemplo: Balsa de la Vega, R., «Crónica de Arte», *La Ilustración Española y Americana*, 1900, nº XI, p. 174. Premiada con la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1895, fue colocada como monumento público en Bilbao (Jardines de Albia).

⁷⁷ Recogido por Montoliu, 1996, p. 100, que a su vez lo toma de Vidal Corella, J., *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977, p. 98.

lo moderno como la representación de las cualidades sensoriales de las cosas y, en concreto, Carlos Groizard ya había hablado entonces de «nota modernista» al referirse a la pieza⁷⁸.



Mariano Benlliure, *Monumento a Gayarre*, El Roncal, Navarra, Cementerio

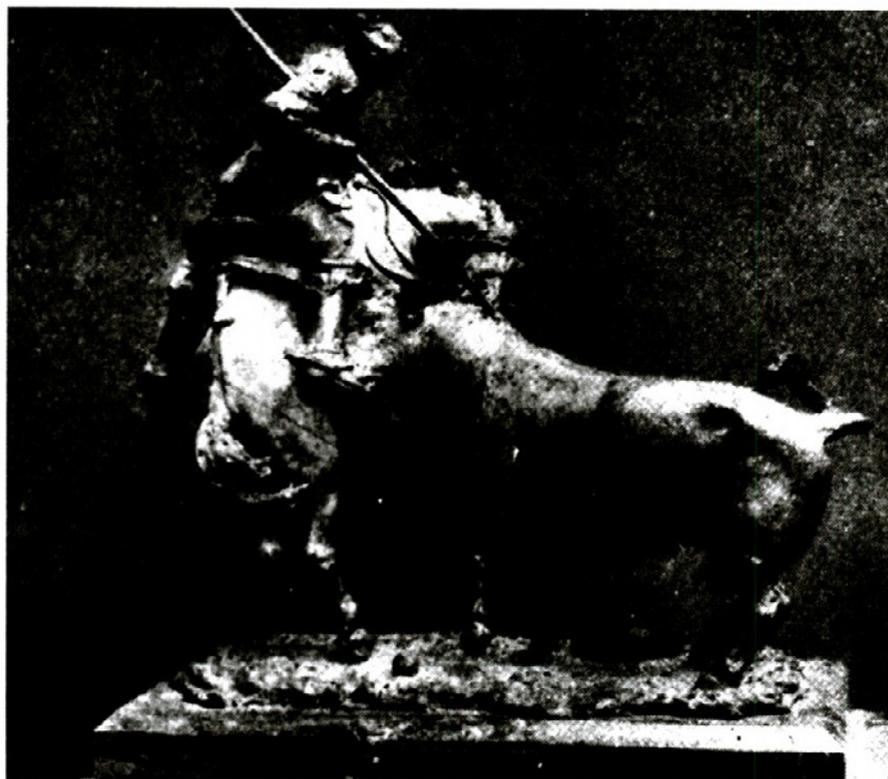
Para Benlliure también es modernista una pieza estilísticamente muy distinta que él denomina *El infierno de Dante*, expuesta en la Universal con el simple título funcional de *Chimenea*. Aunque fue precisamente entonces cuando las obras decorativas empezaban a dejar de ser consideradas «menores», la denominación no es una cuestión baladí. Es evidente el recuerdo de Rodin, como se ha señalado⁷⁹, tanto en el tema elegido para ser representado en las famosas puertas del Museo de Artes Decorativas de París, como, sobre todo, en la subordinación de un asunto sublime a un objeto utilitario, con el que establece una cierta relación semántica: si en la obra

⁷⁸ Reyero, C., «Los orígenes de la escultura moderna y los críticos de las Exposiciones Nacionales», en *X Jornadas de Arte. El Arte Español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 145-158.

⁷⁹ Montoliu, 1996, p. 97. La *Chimenea* es propiedad de la Generalitat Valenciana.

francesa las puertas franquean metafóricamente el paso al infierno, Benlliure sugiere el fuego donde arden los condenados. En ambos casos, la supuesta funcionalidad inicial se pierde. Pero, aparte de eso, las similitudes formales se reducen a un cierto sentido magmático y acumulativo de las figuras. Las figuras de Dante y Virgilio, que responden a una rigurosa caracterización iconográfica tradicional, poco tienen que ver con los arquetipos simbólicos de *El pensador* o de *Las Sombras*.

Como se ha dicho, en 1900, la mayoría de las esculturas no fueron exhibidas en los respectivos pabellones nacionales levantados a la orilla del Sena, como había sucedido en las exposiciones universales precedentes, sino que todas ellas se reunieron bajo las grandes bóvedas de hierro y cristal del *Grand Palais* de los Campos Elíseos, erigido para la ocasión. Aunque allí se ordenaban también por países, la percepción global era la de un fastuoso bosque escultórico donde las peculiaridades nacionales quedaban indiferenciadas.



Mariano Benlliure, *La estocada de la tarde*

A este respecto, es bien significativo que la escultura más representativa no sólo de Benlliure, sino de toda la sección española desde el punto de vista temático,

como era la estatua de *Velázquez*, quedase separada del resto de piezas y ubicada, a modo de monumento conmemorativo, en el centro del patio del Palacio de España, como se aprecia en las fotografías publicadas en la prensa española, que, naturalmente, debieron de considerar esa imagen como la más adecuada⁸⁰. Aunque fuera calificada por el escultor como «académica», no lo es más, desde el punto de vista formal, que el resto de su producción, lo que demuestra que su interpretación incide más en su capacidad para evocar el nacionalismo español que una cualidad estética intrínseca. No obstante, tras su ubicación en Buenos Aires, la dimensión estrictamente biográfica del personaje, como el pintor de los pintores, fue la única que permaneció⁸¹.

La más espectacular de las esculturas españolas mostradas en el *Grand Palais* fue, sin duda, el *Monumento funerario a Goye*, en mármol y bronce. Para Benlliure, su exhibición en París era el único modo de que uno de sus trabajos más ambiciosos gozase, siquiera durante unos meses, de una proyección pública destacada, lo que, sin duda, consiguió⁸². Al parecer, había obtenido de la familia el permiso para exhibirlo y siempre lamentó que quedase ubicado definitivamente en un lugar para él remoto, como era el cementerio de la localidad navarra de El Roncal, prueba, una vez más, de que anteponeía el asombro diario de las masas al descubrimiento excepcional de la emocionante belleza que posee su emplazamiento.

El resto de piezas expuestas por Benlliure tenía un carácter menor. De los retratos, tanto el relieve con la Familia Real como tres de los bustos, los de Manuel Silvela, el del duque de Denia y el de Francisco Domingo, son habitualmente recogidos en la bibliografía del artista. El cuarto busto, cuyo representado no menciona el catálogo oficial, se corresponde con el del presidente de la Academia de Ciencias de París, Henri de Lacaze-Duthiers. Propiedad del Estado francés, se encuentra depositado en el Lycée Georges Leygues de Villeneuve-sur-Lot⁸³.

⁸⁰ Cuenca, C. de L., «Nuestros grabados», *La Ilustración Española y Americana*, 1900, nº XXII, p. 349. Esta ubicación preeminente hizo que algunos críticos generales, como Crespi, la citasen en su visita al Palacio neoplatéscico de Urioste (Crespi, S., *Instantáneas. Impresiones recibidas en París y en la Exposición Universal de 1900*, Palma de Mallorca, 1901, p. 14).

⁸¹ Hoy se encuentra en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires, tras haber sido expuesto por el artista en Argentina en 1910, y no delante del Museo, como se suele citar. Agradezco a Rodrigo Gutiérrez Viñuales la información facilitada, así como la fotografía de la pieza. Existen varios estudios en pequeño tamaño, uno de ellos en el Museo Sorolla de Madrid, en yeso, que mide 0,64x0,35x0,25 m. (Véase: Ruiz Bremón, M., *Catálogo de escultura. Museo Sorolla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 29).

⁸² Es posible reconocerlo, con toda su vistosa espectacularidad, en muchas fotografías del *grand hall* de escultura. Véase, por ejemplo, Proust, A.: «Le grand Palais des Champs-Élysées et l'Exposition Décennale», en *Le Figaro illustré*, 1900, París, 1900, pp. 98-105.

⁸³ Aunque la bibliografía recoge su presencia en París, no suele citarse su paradero ni sus medidas, que son: 0,73x0,41x0,61 m.



Mariano Benlliure, *¡No la despiertes!*

En cuanto a las dos piezas de género anecdótico mencionadas por el catálogo, que el propio Benlliure concibe «para hacer reproducciones», ambas pueden ser identificadas. La mencionada como *Toros* suele titularse *La estocada de la tarde*, aunque también *Una buena vara* o *Primer tumbo*. Fue adquirida por el Museo de Luxemburgo de París en 1000 francos, pero se cita también otro ejemplar en la colección del marqués de Perinat. De la obra titulada *No la despiertes* se cita una versión en bronce, adquirida por Gómez Mena para La Habana, y otra en mármol, uno de los cuales se expuso también en la Bienal de Venecia de 1901⁸¹.

Frente a la imagen que podríamos considerar más oficialista de Benlliure, el cosmopolitismo francés venía con la obra del catalán Miguel Blay. Por más que el valenciano quisiera pasar por modernista en algunas de sus piezas, fue Blay quien entonces mereció encabezar la renovación de la escultura en la sección española. Una

⁸¹ El ejemplar de París de *Una buena vara* es un bronce sobre pedestal de mármol, que mide 0,475 x 0,46 m. Está firmado: «M. Benlliure». Sobre la catalogación de las piezas, véase, con bibliografía anterior, Montoliu, 1996, pp. 344-345 (núms. 159-162).

diferencia sustancial, entre otras, separa a Blay de Benlliure en lo que respecta a su proyección internacional: mientras el valenciano es un escultor de formación romana que, gracias al prestigio que alcanzaron sus trabajos de carácter público en España, con premios y encargos importantes, recibió apoyo institucional para que su obra se presentara en París con todo el empaque necesario, Blay, aunque también había pasado por Roma y había obtenido reconocimiento en las Nacionales, estaba en 1900 profundamente incardinado en la vida artística parisina, tanto por su formación, encargos y actividades artísticas como por el hecho de haber expuesto en los salones inmediatamente anteriores.

Por todo ello, aunque su representación parece algo menor cuantitativamente, si nos atenemos a los números del catálogo oficial, pues allí constan como siete las piezas expuestas, el efecto de conjunto de las obras de Blay no debió de desmerecer de las de Benlliure⁸⁵.



Miguel Blay, *La fe*, Panteón Errazu, París, Cementerio de Père Lachaise



Miguel Blay, *La Esperanza*, Panteón Errazu, París, Cementerio de Père Lachaise

⁸⁵ En el catálogo francés figuran con los números 16 a 22 las denominaciones siguientes: *Vertues théologiques, Vers l'ideal, Femme et fleurs, Premier froid* y *Bustes* (*Exposition Universelle de 1900, Exposition Universelle de 1900, 1900*, p. 291). El de la sección española, que ofrece como dirección del artista el Pasaje de Saint-Ferdinand nº 5, en Neuilly-sur-Seine, es algo más explícito. Habla de «Grupos, estatuas y bustos de mármol», con los siguientes títulos: *Primeros fríos, Retrato de la señorita Piedad Iturbe, Mujer y flores (armonía), Retrato del Excmo. Sr. D. Francisco Silvela*; después indica «Grupo en yeso», titulado *Hacia el Ideal*; y «Estatuas en bronce», *Fe, Esperanza, Caridad, Inmortalidad*. Por último, hace referencia a algunos de los premios obtenidos por el escultor, información bastante excepcional en general, del modo siguiente: *Los primeros fríos* obtuvo medalla de oro en la Exposición Internacional de Madrid de 1893 (fue en la de 1892) y premio de S.A.R. la Infanta Doña Isabel, siendo dicha obra adquirida por el Museo Municipal de Barcelona. / El grupo *Hacia el Ideal* obtuvo tercera medalla en la Exposición de París de 1896 y medalla de oro en la de Madrid de 1897, habiendo sido adquirido para el Museo Nacional.

Premiado igualmente con otra medalla de honor, su trabajo de más envergadura se exhibió con el título global de las *Virtudes teologales*. Estaba formado no sólo por los grupos independientes de *La Fe*, *La Esperanza* –estas dos piezas ya conocidas en París, pues habían sido exhibidas en el *Salon* de 1899– y *La Caridad* –ya destacada cuando fue expuesta en el Salón de 1898– sino también por un cuarto grupo titulado *La Inmortalidad*. En realidad, estos cuatro grupos estaban destinados a formar parte del llamado *Panteón Errazu* en el cementerio *Père Lachaise* de París, razón por la cual constaron como una sola obra⁸⁶. El panteón estaba dedicado a Joaquín María Errazu, hijo del famoso coleccionista Ramón de Errazu, quien lo encargó.

También eran obras de gran empeño dos conjuntos de respetable tamaño, en yeso, que ya aparecían de forma destacada en el catálogo de la sección española, probablemente porque habían participado, con éxito, en las exposiciones nacionales y, además, se conservaban en sendos museos españoles, tras haber sido adquiridos por el Ayuntamiento de Barcelona y el Estado. El más antiguo era *Los primeros frios*, primera medalla en Madrid en 1892, expuesto en París en 1896. El otro se titulaba *Hacia el Ideal*, que ya había participado en el *Salon* de París de 1896 y había sido primera medalla en la Exposición Nacional de 1897, cuando fue adquirido para el Museo del Prado. Completaban la selección el fragmento titulado *Mujer y flores* y tres bustos, entre ellos el de Piedad Iturbe y el de Francisco Silvela.

Blay encabezaba la lista de escultores catalanes, más o menos próximos al Modernismo que precisamente ese año triunfaba en París, todos los cuales representaban lo más avanzado de la especialidad que se conocía en España. En ese grupo cabe destacar muy especialmente a Enric Clarassó, quien también poseía, como se ha dicho, un conocimiento directo de los ambientes artísticos parisinos. En la Universal de 1900 presentó su emotiva estatua *Memento Homo*, premiada con una medalla de oro, de la que existen varias versiones⁸⁷.

El tercer gran escultor catalán presente en la exposición fue Josep Llimona, con su bien conocido grupo de *La comunió*⁸⁸. Esta escasa presencia de un escultor ya muy famoso entonces preocupa a un crítico catalán, que echa en falta obras de Lli-

⁸⁶ Sobre el particular existe un trabajo de Ferrer Lahoz, P., «Un sculpteur catalan au Père Lachaise: Le Panthéon Errazu», presentado como comunicación al coloquio internacional *La mémoire sculptée de l'Europe*, celebrado en el mes de diciembre de 2001 en Estrasburgo, todavía inédito. Agradezco a su autora la cortesía de hábermelo enviado. De todas formas, la misma autora ofrece información en el catálogo de la exposición sobre *Miquel Blay*, 2000, p. 192 (con bibliografía anterior).

⁸⁷ Es el nº 24 del catálogo general francés, donde aparece como «Claras y Dandi (Enrique)» (p. 291). En el de la sección española se indica su domicilio de Barcelona, la calle Claris, nº 14 y el material, yeso (p. 44, nº 89). Del modelo se conservan sendos ejemplares en los cementerios de Barcelona y Zaragoza.

⁸⁸ Es el nº 34 de catálogo francés, donde aparece con el título *La Communion* (p. 291). En el de la sección española se indica que es la versión en mármol. También existe otra versión en pasta policromada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Museu d'Art Modern). Se indica su dirección de Barcelona, calle de la Diputació nº 337 (p. 46, nº 96).

mona en el certamen, como si finalmente esta pieza no hubiera figurado o le hubiese pasado desapercibida: «Y Llimona, ¿Qué se hizo? ¿Por qué no concurrió a la Exposición en donde, merced a sus facultades, hubiera podido brillar? Llimona es joven, estudioso y posee talento. ¿Por qué, pues, permaneció sin dar señales de vida? Eso constituye una verdadera lástima; vegetando en la oscuridad»⁸⁹.



Miguel Blay, *La Caridad*, Panteón Errazu, París, Cementerio de Père Lachaise



Miguel Blay, *La Inmortalidad*, Panteón Errazu, París, Cementerio de Père Lachaise

Otros dos escultores del círculo modernista catalán que figuraron en la cita de 1900 fueron: Damià Pradel, que tenía tres obras, *Dad de beber al sediento*, *Flor de lis* y *Cabeza de estudio*⁹⁰; y Lorenç Rosselló, quien además de su polémica estatua femenina titulada *Desolación*, en mármol, por la que recibió una medalla de plata en el certamen, tenía otras tres piezas, *Cabeza de estudio*, bajorrelieve en mármol, *Niño*, en mármol y bronce, y *Hacia el buen camino*⁹¹.

⁸⁹ Codina Sert, G., *El arte y la industria en la Exposición Universal de 1900*, Barcelona, 1901, p. 103.

⁹⁰ Son los núms. 38, 39 y 40 del catálogo francés (p. 291). En el español se indica su dirección de Barcelona, paseo de San Juan, nº 157, y el material de las mismas, yeso (p. 46, nº 99).

⁹¹ Son los núms. 49, 50, 51 y 52 del catálogo francés (p. 292). En el español figura como domiciliado en París, calle Laugier, nº 47 (*Ob. Cit.*, p. 47, nº 101).

A pesar de esta selecta y, sobre todo, moderna representación, que parecía sugerir un cambio de rumbo en las directrices generales de la escultura española, las tradiciones académicas, más o menos puestas al día, seguían estando muy presentes. Al respecto cabe considerar la producción del importante grupo de catalanes activos en el Madrid de fin de siglo, más dominados por el eclecticismo y los encargos oficiales, tanto nacionales como internacionales, que por la experimentación. A la cabeza debe situarse Agustín Querol, que era el tercer gran escultor de la sección española, tras Benlliure y Blay, con diez piezas expuestas, que reunían lo más representativo de su trabajo en aquellos años. Exhibía sendos retratos del rey y de la reina Regente, el gran relieve de *San Francisco curando a los leprosos*, los ya famosos grupos de *La Tradición* y *Sagunto*, tres bustos, uno del *Conde de Rascón*, otro de *San Francisco* y otro de *Baco*, y dos piezas más tituladas *Modestia* y *Desesperación*⁹².

Dentro de esta misma vertiente han de considerarse a los también catalanes José Alcoverro, con su estatua en yeso de *San Isidoro* y *En la pelea*, en bronce, que fue premiado con una medalla de plata⁹³; Antonio Alsina, con su grupo en yeso titulado *Astucia y fuerza*, premiado con medalla de oro⁹⁴; Pedro Carbonell, con la estatua del *General Ulises Heurreux*, presidente de la República Dominicana, premiado con una medalla de plata⁹⁵; Manuel Fuxá, con la figura anecdótica en bronce titulada *Después de misa*, que representa a un monaguillo que lleva un evangelario y cirios apagados, también premiada con otra medalla de plata⁹⁶; y Juan Vancell, con la pieza *Amor interesado*⁹⁷. Como puede verse, si exceptuamos a Benlliure, lo más llamativo e interesante que se exhibía en la sección española se debía a escultores de origen catalán.

⁹² Están indicadas con los números 41 al 48 en el catálogo general francés (pp. 291-292). En el español se hacen más especificaciones, aparte de indicarse la dirección de su célebre estudio en la calle del Cisne nº 32: Del relieve de *San Francisco* se presentaba la versión en yeso, mientras que *La Tradición* fue exhibida en mármol. En las colecciones del Estado ya existían versiones en mármol, del primero, y yeso y bronce, de la segunda, por lo que no fueron estos ejemplares los mostrados. El grupo de *Sagunto*, hoy en el Museo del Prado, es el mismo que entraría a formar parte de dichas colecciones más tarde. El busto de *San Francisco*, los de los reyes, así como las obras tituladas *Modestia* y *Desesperación* eran en mármol, mientras que los otros dos bustos eran en barro cocido (pp. 46-47, nº 100).

⁹³ Son los números 1 y 2 del catálogo francés (p. 291). En el catálogo español figura la dirección de su estudio en Madrid, calle de don Juan de Austria, nº 4. Se hace constar que el modelo en yeso la estatua de *San Isidoro*, que es el que se presenta, había obtenido medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1895 (p. 43, nº 83). La versión en mármol está colocada hoy en la escalinata de acceso a la Biblioteca Nacional de Madrid. La otra pieza, en bronce, pasó más tarde a las colecciones estatales y hoy se encuentra depositada en el Museo de Bellas Artes de Huelva.

⁹⁴ Es el nº 3 del catálogo francés (p. 291). Como dirección figura, en el catálogo español, la Academia Española de Bellas Artes de Roma (p. 43, nº 84). Se reprodujo en *La Ilustración Artística*, nº 986, 19 de noviembre de 1900, p. 760.

⁹⁵ Es el nº 23 del catálogo francés (p. 291). En el español aparece domiciliado en la calle Lauria, nº 156 de Barcelona. La estatua era en bronce (p. 44, nº 88). Se reprodujo en *La Ilustración Artística*, nº 944, 29 de enero de 1900, p. 86.

⁹⁶ Es el nº 32 del catálogo francés (p. 291). En el catálogo español aparece domiciliado en la calle Aragón, nº 411 de Barcelona (*Ob. Cit.*, p. 45, nº 94). Debe tratarse de la obra titulada *L'Escolanet*, del Museu d'Art Modern de Barcelona (Véase: Subirachs i Burgaya, 1994, ilustración sin paginar).

⁹⁷ Es el nº 56 del catálogo francés (p. 292). En el catálogo español, donde aparece domiciliado en la calle Eguilaz, nº 12, en Madrid, se indica que es una estatua en yeso, expuesta en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, por la que fue propuesto para una condecoración (p. 47, nº 104).

No obstante, entre los escultores fieles a la tradición, aunque no exentos de ciertos rasgos modernizadores, procedentes de otros lugares, cabe destacar al sevillano Joaquín Bilbao, autor de la estatua en yeso de Canovas del Castillo y del relieve en barro cocido titulado *El sueño de la Virgen*, premiado con una medalla de bronce⁹⁸; al vasco Julio Echeandía, con la estatua en yeso titulada *A la defensiva*, que había sido medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1899⁹⁹; al aragonés, activo en París, Francisco Javier Escudero, que presentó la obra titulada *Invierno* y un retrato¹⁰⁰; al asturiano Cipriano Folgueras, que contó con tres piezas *Las cosquillas*, *Bacanal* y *El sacamuélas*¹⁰¹; a la escultora Adela Ginés, con su grupo en bronce titulado *Canto de Victoria*, que obtuvo una mención honorífica¹⁰²; al madrileño, pensionado en Roma, Miguel Ángel Trilles, de quien se exhibió su relieve en yeso titulado *La huída a Egipto* y la estatua, en el mismo material, de *El gigante Anteo conduciendo a Dante y Virgilio a los infiernos*¹⁰³; y a los valencianos Francisco Payas, con una escultura en marfil titulada *Las guerras de Alejandro*¹⁰⁴, y Antonio Yerro, con un grupo en bronce titulado *Primera lección*¹⁰⁵. Completaban la relación dos escultores domiciliados entonces en la capital francesa, Miguel Embil, que había merecido una mención honorífica en el Salón de 1898, con una estatua en yeso titulada *Desnidador*¹⁰⁶, y Gustavo Obiols, con una estatua en bronce de *Diana* y un busto titulado *Ensueño*, que fue galardonado con una de las medallas de bronce¹⁰⁷.

⁹⁸ Son los núms. 14 y 15 del catálogo francés (p. 291). En el español aparece domiciliado en la calle de Rioja, nº 14 de Sevilla (p. 44, nº 86). La estatua de Canovas del Castillo es el modelo de la que forma parte de su monumento madrileño, en la plaza de la Marina Española, frente al Palacio del Senado.

⁹⁹ Es el nº 25 del catálogo francés (p. 291). En el español aparece domiciliado en la plazuela del Mercado, nº 4, de Irún (Guipúzcoa) (p. 90).

¹⁰⁰ Son los números 27 y 28 del catálogo francés (p. 291). Aparece domiciliado en París, calle Darea, nº 6. En el catálogo español se indica que el grupo titulado *Invierno* había obtenido mención honorífica en el Salón de París de 1897 y medalla de primera clase en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1898 (p. 43, nº 92). Obtuvo una medalla de bronce en 1900.

¹⁰¹ Son los números 29, 30 y 31 del catálogo francés (p. 291). En el español, donde se da como domicilio la Costanilla de San Andrés, nº 14, en Madrid, se indica que *El sacamuélas* había sido premiado con medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1895 (p. 45, nº. 93). Era ya propiedad del Estado; años después adquiriría también *Las Cosquillas*.

¹⁰² Es el nº 33 del catálogo francés (p. 291). En el español aparece domiciliada en la calle de Caracas, nº 1, en Madrid. Se indica que había obtenido dos terceras medallas en las exposiciones nacionales de 1895 y 1897, y mención honorífica en 1893 por esta obra (p. 45, nº 95).

¹⁰³ Son los núms. 54 y 55 del catálogo francés (pp. 292). En el español consta su condición de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma (p. 47, nº 103). *El gigante Anteo* sería premiada con medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1901 y adquirida entonces por el Estado. El relieve se encuentra en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid.

¹⁰⁴ Es el nº 37 del catálogo francés (p. 291). En el español aparece domiciliado en la calle del Quemadero, nº 35, de Valencia (p. 46, nº 98).

¹⁰⁵ Es el nº 26 del catálogo francés (p. 291). En el español aparece domiciliado en la calle de Colón, nº 14, de Valencia (p. 47, nº 105).

¹⁰⁶ Es el nº 26 del catálogo francés (p. 291). En el español figura la dirección parisina del boulevard de Montparnasse, nº 58. Consta también la mención honorífica obtenida en el Salón de París (p. 45, nº 91).

¹⁰⁷ Son los números 35 y 36 del catálogo francés (pp. 291). En el español parece domiciliado en París, calle Faubourg Saint-Honoré, nº 233-bis (p. 46, nº 97).

Ante tal despliegue de obras, los críticos franceses se refirieron a la participación española con cierto detalle, lo que no había sido habitual a propósito de este tipo de certámenes. Bien es verdad que esta desatención no sólo era debida al natural chovinismo francés, sino también a la innegable importancia de la escultura inglesa, alemana, italiana, rusa o belga, que poseía una gran consideración en Francia. No obstante, las dificultades que los críticos tuvieron para huir de los lugares comunes fueron notables.

Así, Mauclair señala todavía que España «no tiene nada que enseñarnos de su pobre estatuaria sin carácter de raza»¹⁰⁸. Pero la mayoría de analistas encuentran algo que apreciar. El artista más destacado suele ser Benlliure:

«Si la escuela de escultura española parece alcanzar una especie de Renacimiento, se lo debe en gran parte a su naturalismo; tal vez sólo habría que ponerla en guardia contra los peligros de la estatuaria anecdótica. Los bustos del señor Benlliure y Gil están reverberantes de vida y su tumba del tenor Gayarre, que sorprende primero por la agitación de sus líneas y por su decoración, invita a la reflexión, con un valor simbólico eminente; está bien, si se permite decirlo, como modelo adecuado para una tumba de teatro. Con él, los señores Blay, Querol, Clarassó, Fuxá, Folgueras, Alsina...»¹⁰⁹.



Enric Clarassó, *Memento Homo*, Barcelona, Cementerio de Montjuich

¹⁰⁸ Mauclair, C.: «La sculpture étrangère», en *Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs à l'Exposition Universelle de 1900*, París, Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 418.

¹⁰⁹ *Exposition Universelle de 1900. Rapports du Jury International. Classe 9. Sculpture, gravure et Médailles et Pierres fines*, París, 1902, p. 25.

También Marguillier pone a Benlliure por encima del resto:

«En escultura, un artista se distingue entre todos por las cualidades de expresión sorprendentes: el señor Benlliure y Gil, autor de un pequeño grupo en bronce lleno de vida que representa un momento de una corrida de toro, de un excelente busto del profesor Lacaze-Duthers, de una original y pintoresca chimenea inspirada en el *Infierno* de Dante, y de un monumento en memoria del cantante Gayarre, espectacular como un melisma del tenor, pero de una pompa un poco excesiva. El señor Blay y Fábregas, en sus bustos en bronce, es más severo y por lo tanto inteligente, y el señor Querol se muestra igualmente lleno de habilidad en su Tradición y en sus bustos y bajorrelieves»¹¹⁰.



Damià Pradel, *Flor de lis*

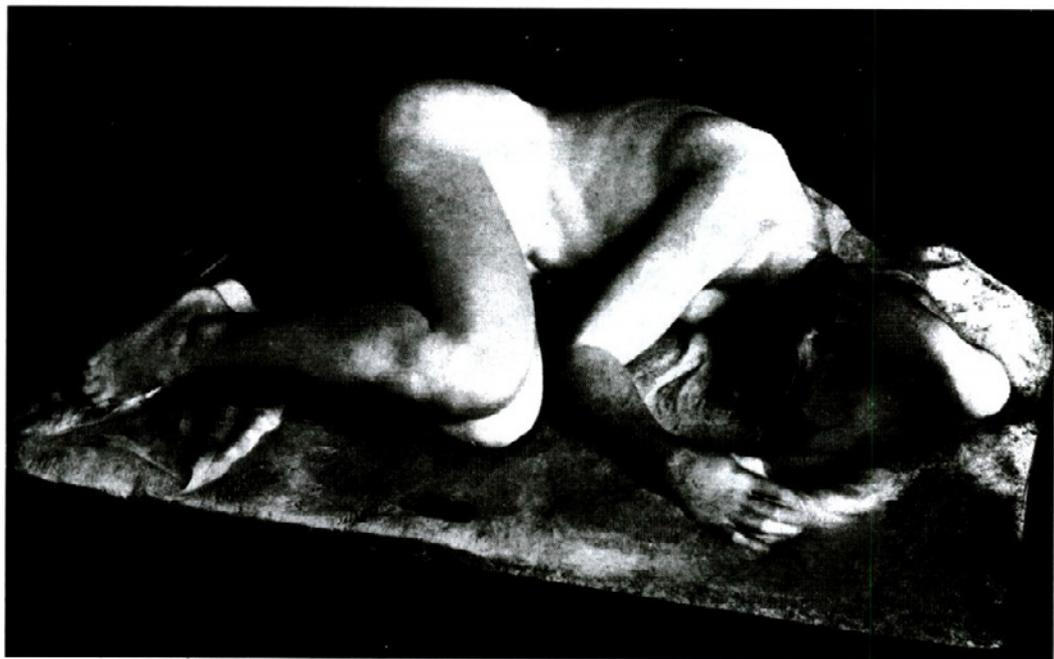
Bénédite comenta:

«en España, en medio de una producción pintoresca bastante mediocre, en el mal gusto italiano, se distinguen dos artistas afortunadamente dotados... En primer lugar, Benlliure, con su *Monumento a Gayarre*, en el sentimiento del Renacimiento Florentino, demasiado recargado tal vez, pero de un carácter muy decorativo... y una buena estatua

¹¹⁰ Marguillier, A., «L'Art étranger», en *Revue Encyclopedique* 22 de septiembre de 1900, nº 368, p. 747.

de *Trueba*... vivo, simple, de estilo excelente. Querol ha enviado varios bustos expresivos, un poco amanerados, algunos buenos retratos, y su figura de *La Tradición*... pretexto un poco extraño para un estudio realista. / Blay... está representado por sus estatuas, ya conocidas, de las *Virtudes teologales*... ejecutadas con un poco de blandura, pero no sin cierta amplitud y buen carácter escultórico. / A señalar también *Después de misa* de Fuxá... realizado con sencillez, en un esfuerzo de observación¹¹¹.

Ponsonailhe, que reconoce una acusada influencia francesa, alaba «el talento del señor Mariano Benlliure» y prefiere su monumento a Gayarre, que le parece «*tourmenté*, de una habilidad bien lograda», antes que las obras de Querol o Blay¹¹².



Lorenç Roselló, *Desolación*

Geffroy, menos expresivo, cita los bustos de Querol, «las blandas» *Virtudes teologales* de Blay, el monaguillo de Fuxá,

«y al fin un artista absolutamente interesante, el señor Benlliure y Gil, que expone una muy bonita estatua del novelista popular Trueba, bustos de una factura pintoresca y sólida. Su monumento de mármol y de bronce del tenor Gayarre podrá sorprender por el exceso de ornamentación, el ataúd adornado profusamente, el friso de amorcillos canto-

¹¹¹ En Comte, J., *La Revue de l'Art ancien et moderne*, París, 1900, pp. 170-171. También en: Babelon, E. y otros, *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, París, Librairie d'Art Ancien et Moderne, 1900, pp. 250-251.

¹¹² Ponsonailhe, C., «La sculpture étrangère à la décennale», en *L'Exposition de Paris (1900)*, París, Librairie Illustrée, 1900, pp. 258-259. Se reproduce *La Tradición* de Querol (p. 301).

res, pero se alabará la imaginación inteligente de su *Cbimenea*, que tiene por motivo una escena del Infierno de Dante, y sobre todo se admirará su monumento a Velázquez (del pabellón español), con el recuerdo de las obras maestras del artista indicado en el pedestal de mármol, y la estatua, de arrogante aspecto misterioso, del gran pintor de Madrid.¹¹³

En el panorama general que Pierre Lafond traza de la escultura española, donde dedica un capítulo al siglo XIX, también elogia las obras de Benlliure, Querol y Blay expuestas en la Universal de 1900¹¹⁴.

También los críticos italianos se refirieron a la escultura española que vieron en la Universal de 1900: «España tan pobre de pintores, posee un escultor de mucho talento en Benlliure y Gil, autor de un pequeño grupo de bronce lleno de vida, que representa un episodio de una corrida de toros y otras obras originales. / Más comunes Blay y Fábrega y Querol»¹¹⁵.



Agustín Querol, *Retrato de la Reina Regente*

¹¹³ Geffroy, G., *La vie artistique*, París, H. Floury Editeur, 1901, pp. 295-296.

¹¹⁴ Lafond, P., *La sculpture espagnole*, París, Alcide Picard, 1908, pp. 290-293.

¹¹⁵ Berri, G. y Hanau, C.: *L'Exposizione mondiale del 1900 in Parigi*, Milán, Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1900, pp. 141-142.

Por supuesto, también en España —donde se recogieron muy especialmente los premios de honor concedidos a Blay y a Benlliure¹¹⁶— se comentó la escultura enviada a París. Enseñat informa que «Benlliure afirma su fama» y que Blay «se revela artista de primer orden con sus bustos, estatuas y grupos de mármol», aparte de citar el resto de las piezas, «obras verdaderamente notables que acreditan el arte escultórico de una nación»¹¹⁷.

En las obras editadas *ex profeso* sobre el arte en la Exposición Universal los análisis son más detallados. Codina y Sert, que destaca a Blay por encima de todos, comenta que «es un artista de cuerpo entero» y se detiene en describir y elogiar cada una de las figuras de la serie de las *Virtudes teologales*, además de las otras piezas. A propósito de Benlliure, sin embargo, defiende la libertad y el sentimiento del artista, lo que le lleva a considerar su estatua de Trueba «poco feliz» por tratarse de un encargo; encuentra, no obstante, valores en la estatua de Velázquez, «de cerviz airosa, porte arrogante y clásica indumentaria». De Querol destaca el relieve de *San Francisco*. «Fuera de lo consignado concluye no había en la sección de escultura nada mencionable»¹¹⁸.



José Alcoverro, *San Isidoro*, Madrid, Biblioteca Nacional

¹¹⁶ «Las medallas de honor», *Blanco y Negro*, 1900, nº 479, s.p.

¹¹⁷ Enseñat, J.B., «Crónicas de la Exposición de París», *La Ilustración Artística*, 30 de julio de 1900, p. 970.

¹¹⁸ Codina y Sert, 1901, pp. 98-103.

El énfasis que puso la comisión organizadora en contar una representación muy numerosa y de calidad, a lo que respondieron con entusiasmo los propios artistas, obligó a incluir, como puede deducirse, no sólo piezas ya conocidas por el público de París, lo que era más o menos habitual, sino también algunas que habían sido realizadas bastante tiempo antes de la inauguración de la muestra internacional.

La escultura española entraba así, definitivamente, en el gran espectáculo mundano de los objetos artísticos modernos. Pero la Universal de 1900 sirvió, sobre todo, para consagrar definitivamente el nombre de Mariano Benlliure en los ámbitos institucionales, frente a artistas muchos más modernos, como Blay, por ejemplo, a pesar de que su estilo podría considerarse más familiar para el público parisino.



Pere Carbonell, *Estatua del general Ulises Heureux*

Por último, sorprenden algunas ausencias. Hasta cierto punto es extraño que falten nombres como los de Aniceto Marinas o Mateo Inurria, por citar sólo dos de los más interesantes escultores españoles de aquel momento, y ya premiados en España, que hubieran podido haber sido sugeridos por cualquier crítico o académico. De

estas ausencias, y de las más notables presencias, se deduce que los escultores con pretensiones más cosmopolitas se volcaron en la participación, mientras los que se movían en un ámbito estrictamente nacional no fueron llamados o no pusieron empeño en acudir. Por lo tanto, la escultura de la sección española en 1900 no podía proporcionar –ni era esa la pretensión– un balance de la actividad y de las preocupaciones que embargaban entonces a los artistas nacionales, sino que se concibió como un gran escaparate que honrase a la patria mediante el arte, aunque, paradójicamente, a través de modelos estéticos extranjeros, algunos con la seguridad de haber sido reconocidos ya con anterioridad. Ello prueba que el eclecticismo cosmopolita constituía, como se ha tratado de probar a lo largo de todo este libro, un fenómeno relativamente autónomo que tenía sus fuentes propias de alimentación.



Archivos y Bibliografía

Archivos

A.E.R. Archivo de la Academia de España. Roma

A.G.A. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares

A.O.P. Archivo de la Obra Pía. Roma.

Bibliografía

ABOUT, E., *Voyage à travers l'Expositicon des Beaux-Arts (Peinture et sculpture)*, París, Librairie de L. Hachette, 1855.

AGUIRRE, L.: «Arte Contemporáneo. Ricardo Bellver», *Gaceta de Bellas Artes*, 15 de diciembre de 1921, nº 182, págs. 2-3.

AGULLÓ PASCUAL, J., BONET SOLVES, V. y otros, *San Francisco de Asís en la obra de José Benlliure*, Valencia, Universidad Politécnica, 2000.

AIMONE, L. y OLMO, L., *Les Expositions Universelle, 1851-1900*, París, Belin, 1993.

ALBERTO X: *L'Esposizione dell' Accademia Spagnuola di Belle Arti in Roma*, Tipografía Editrice Romana, 1883.

Album. Ricordo della esposizione di Belle Arti a Roma. 1883, Milán, Fratelle Treves Editore, 1883.

ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valenciano*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897.

ALTUBE, F.: «Posibles influencias en la obra del escultor Marcial de Aguirre y Lazcano», *Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1992, págs. 157-158.

AMADOR DE LOS RIOS, J.: «Exposición General de Bellas Artes», *La América*, 8 de noviembre de 1858.

- ARAUJO SÁNCHEZ, C.: «Exposición de Bellas Artes», *El Día*, 29 de mayo de 1890.
- ARDITI, S. y MORO, L., *La gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*, Bistagno, Soprintendenza Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1987.
- AURELJ, C., *Prepariamoci. Considerazioni sull'arte contemporanea in Italia. A proposito dell'esposizione Universale a Parigi nell 1889*, Roma, Tipografia Artigianalli, 1887.
- AZCUE BREA, L.: *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, Academia de San Fernando, 1994.
- BABELON, E. y otros, *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, París, Librairie d'Art Ancien et Moderne, 1900.
- BALSA DE LA VEGA, R., «Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I», *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- BALSA DE LA VEGA, R.: «Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, III», *El Liberal*, 12 de mayo de 1890.
- BALSA DE LA VEGA, R., «Crónica de Arte», *La Ilustración Española y Americana*, 1900, nº XI, p. 174.
- BALSA DE LA VEGA, R.: «En la Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1904, nº XXII, p. 355
- BANDA Y VARGAS, A.: «El escultor malagueño José de Vilchez en Cádiz», *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1982, nº X, págs. 119-150.
- BANDA Y VARGAS, A.: *De la Ilustración a nuestros días, v. VIII: Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1991.
- BAQUERO ALMANSA, A.: *Los profesores de Bellas Artes murcianos*, Murcia, 1913.
- BARAÑANO, K. de, GONZÁLES DE DURANA, J. y JUARISTI, J., *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987
- BARÓN THADIGSMANN, J. y CID PRIEGO, C.: «Escultura del siglo XIX», en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996.
- BARRÓN CASANOVA, E.: *Un escultor olvidado*, Madrid, 1977.
- Barrón. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Eduardo Barrón el día 11 de diciembre de 1910*, Madrid, Fototipia y Fotografía de J. Lacoste, 1910.
- BAUDELAIRE, Ch.: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996 Ed. Prólogo y notas de G. Solana
- BAZTÁN, F.: *Monumentos de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1959.
- Bellver. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Ricardo Bellver el día 1º de diciembre de 1889*, Madrid, 1889.
- BENEDITE, L. y otros, *Exposition Universelle de 1900. Les Beaux-Arts et les Arts Decoratifs*, París, Gazette des Beaux Arts, 1900.

- BENLLIURE. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Don Mariano Benlliure el día 6 de octubre de 1901*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1901.
- BENOIST, L. *La sculpture romantique*, París, Gallimard, 1994 Ed. de I.L.-J. Lemaistre.
- BERGERAT, M.E., *Les chefs-d'oeuvre d'art à l'exposition universelle*, París, Ludovic Baschet, 1878.
- BERGGREN, L. y SJÖSTEDT, L., *L'ombra die grandi. Monumenti e politica monumentale a Roam (1870-1895)*, Roma, Artemide Edizione, 1996.
- BERRI, G. y HANAU, C.: *L'Exposition mondiale del 1900 in Parigi*, Milán, Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1900.
- Biblioteca Museu Victor Balaguer. Guia de les col.leccions del Museu*, Villanueva y Geltrú, 2001.
- BITARD, A. (dir), *L'Exposition de Paris (1878)*, París, Librairie Illustrée-Librairie M. Dreyfous, 1878..
- BLANC, C., *Les artistes de mon temps*, París, Librairie de Firmin Didot et cie, 1876.
- BLANCO, A. y LORENTE, A. *Catálogo de la escultura*, Madrid, Museo del Prado, 1969.
- BLAY. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910*, Madrid, 1910 [El monumento público]
- BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, F.: *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana de 1929 (1900-1930)*, Diario de Ávila, Ávila, 1989.
- BONNIN, A., *Les écoles françaises et étrangères en 1867*, París, E. Dentu éd., 1868
- BRISSE, L.: *Album de l'Exposition Universelle*, París, 1855, v. III, p. 454.
- BROOK, C., «Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1999, nº 68, pp. 17-30.
- BROTONS, M., *Escultures de Palma*, Palma de Mallorca, El Far de les Crestes, 2000
- BRU ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1971.
- CALONNE, A. de, «Exposition Universelle des Beaux-Arts. Sculpture I. La statuaire monumental et la statuaire de boudoir. Les sculpteurs étrangers», *Revue Contemporaine*, 1855, vol. 21, pp. 660-700.
- CANOVAS Y VALLEJO, A. «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época*, 25 de mayo de 1901.
- CASADO ALCALDE, E.: *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, 2 vols.;
- Cat. Exp. 1980. *La época de Alfonso XII*, Sevilla, Reales Alcázares Dir. Carlos Seco Serrano
- Cat. Exp. 1983. *Escultura española, 1900-1936*, Madrid, Palacio de Velázquez-Palacio de Cristal [Dir. J. Alix Trueba].

- Cat. Exp. 1984. *Escultura vasca, 1889-1939*, Banco de Bilbao, Bilbao.
- Cat. Exp. 1984. *La escultura en Valladolid (1850-1936)*, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid, 1984 [Dir. J. Urrea]
- Cat. Exp. 1985. *Eduardo Barrón, escultor, 1858-1911*, Casa de Cultura, Zamora, 1985 [Dir. J. Urrea]
- Cat. Exp. 1986. *La sculpture française au XIXe siècle*, París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986 [Dir. A. Pingeot]
- Cat. Exp. 1989. *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*, Barcelona. [Dir. S. Alcolea]
- Cat. Exp. 1990. *Il Lauro e il Bronzo. La scultura celebrativa in Italia, 1800-1900*. Turín. Circolo Ufficiali [Dir. M. Corgnati y otros]
- Cat. Exp. 1992. *Roma y el Ideal Académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, Madrid, Comunidad de Madrid [Dir. C. Reyero]
- Cat. Exp. 1995. *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*, Fundación Kutxa, San Sebastián, 1995 [Dir. I. Moreno Ruiz de Eguino]
- Cat. Exp. 1997. *Civiltà dell'Ottocento. Le Arti a Napoli dai Borboni ai Savoia. Le Arti figurative*. Nápoles, Museo di Capodimonte-Caserta, Palazzo Reale [Dir. N. Spinosa y otros]
- Cat. Exp. 1997. *Cánovas y la Restauración*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura [Dir. J.L. Díez García]
- Cat. Exp. 2000. *El Modernismo catalán, un entusiasmo*, Madrid, Fundación Central-Hispano [Dir. J. Tusell]
- Cat. Exp. 2000. *Italiens: 1880-1910. L'Art italien à l'épreuve de la modernité*, Roma-París, Galleria d'Arte Moderna. Musée d'Orsay, 2000, 2 vols. [Dir. G. Piantoni y A. Pingeot]
- Catálogo de los Expositores de España publicado por la Comisión Ejecutiva de la Comisión General Española. Exposición Universal de París de 1900*, Madrid, Imprenta de Ricardo de Rojas, 1900,
- Catalogo dell'Esposizione nazionale di Belle Arti in Roma nel Palazzo di Belle Arti in Via Nazionale 1893*, Roma, 1893.
- Catalogo delle Opera esposte dalla Società degli amatori e cultori delle Belle Art nelle sale alla Piazza del Popolo l'anno 1871*, Roma, 1871.
- Catalogo di oggetti ammessi. Esposizione Romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto católico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme Diocleziane ordinata dalla santità di nostro Signore Papa Pio IX felicemente regnante*, Roma, Stabilimento Tipografico Camerale, 1870.
- Cataluña en la Exposición Universal de París 1867. Catálogo detallado de los productos que los expositores de las cuatro provincias catalanas han remitido a la citada exposición*, Barcelona, Luis Tasso, 1867.

- CHAUMELIN, M., *L'Art contemporain*, París, Librairie Renouard, 1873.
- CHAUTEMPS, É., *Discours*, París, 1889.
- CHEVALIER, M. (Dir), *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International*, París, 1868.
- CIRICI PELLICER, A.: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951.
- *L'Escultura catalana*, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1957.
- «Arte. El Modernismo» en *Cataluña II*, colección *Tierras de España*, vol. II, Barcelona, Fundación Juan March-Editorial Noguer, 1978, págs. 177-238.
- CODINA SERT, G., *El arte y la industria en la Exposición Universal de 1900*, Barcelona, 1901.
- COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890,
- COMTE, J., *La Revue de l'Art ancien et moderne*, París, 1900,
- CONTRERAS, Marqués de Lozoya, Juan de: «El escultor D. Aniceto Marinas», *Academia*, 1967 (1er. semestre), nº 26, págs. 26-32.
- CRESPI, S., *Instantáneas. Impresiones recibidas en París y en la Exposición Universal de 1900*, Palma de Mallorca, 1901
- D'ONOFRIO, C., *Gli Obeliscchi di Roma*, Roma, Bulzoni Editores, 1967
- DALL'ONGARO, P.: *L'Arte Italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867. Ricordi*, Florencia, 1869
- DE LA BROUE, E. (dir), *Revue illustrée de l'Exposition Universelle de 1867*, París, 1867,
- DE SANTOS, J.E., *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1880, 2 vols.
- DEBONS, E., *Promenade d'un potache à travers l'Expositon racontée à son copain*, Rouen, Imprimerie Nouvelle Paul Le Prêtre, 1890.
- DÉLECLUZE, M.J., *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, París, Charpentier, 1856
- DELLOYE, E., 1878. *L'Exposition. Notes et souvenirs*, París, Edouard Baltenbeck, 1878.
- DELOGU, G., *Antologia della scultura italiana. Dall XI al XIX secolo*, Milán, Silvana editoriale d'Arte, 1956.
- DIÉGUEZ PATAO, S. y GIMÉNEZ, C. (éd.), *Arte y arquitectura funeraria (XIX-XX)*. *Dublín, Génova, Madrid, Torino*, Madrid, Electa, 2000.
- DOMENECH, J.M. «Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1864. VIII. Escultura», *La Esperanza*, 24 de enero de 1865.
- DOMENECH, R., «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Liberal*, 19 de junio de 1906.
- DU CAMP, M., *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855. Peinture et sculpture*, París, Librairie Nouvelle, 1855.

- Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, París, Jules Renouard Librairie, 1867.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, L., *L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, París, Plon, 1881.
- DUCUING, F. (Dir.), *Exposition Universelle de 1867 illustrée*, París, 1867.
- DUFOUR, G., *L'Art contemporain*, París, E. Dentu éditeur, 1879.
- DUMAS, F.G. y FOURCAUD, L. de, *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón, 1889
- DUMAS, F.G.: *Exposition Universelle de 1889. Catalogue illustré des Beaux-Arts, 1789-1889*, Lille-París, 1889
- DUPRÉ, G., *Esposizione Universale del 1867. Della scultura. Relazione*, Florencia, 1869.
- DUQUESNE, J., *Exposition Universelle 1900*, París, Les Editions 1900, 1991
- ELIAS, F.: *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, 1926-28; 2 vols.
- ENAULT, L., «Revue de l'Exposition. Beaux-Arts I: La sculpture, en De la Broue, E. (dir), *Revue illustrée de l'Exposition Universelle de 1867*, París, 1867, pp. 154.
- Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, Editorial Auñamendi, Estornes Lasa Hnos., San Sebastián, 1970-1996.
- ENSEÑAT, J.B., «Crónicas de la Exposición de París», *La Ilustración Artística*, 30 de julio de 1900, p. 970.
- Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Roma, 1883, pp. 114, 115 y 126).
- Esposizione di Belle Arti in Roma. 1883. Catalogo Generale Ufficiale*, Roma, Tipografia Bodeniana, 1883
- ESTEBAN LOZANO. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. José Esteban Lozano el día 29 de abril de 1894*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1894.
- ESTEPA, L. y FRANCO DE LERA, P.: «París y 1902: Un año en la vida del escultor Miguel Blay», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. III, 1991, 170 y ss.
- Exposición 1867. «Exposición Universal de 1867», *Revista de Bellas Artes*, 1867, p. 238.
- Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la sección española*, París, 1867,
- Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección española publicado por la Comisión General de España*, Madrid, 1878.
- Exposition Universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie e architecture des artistes vivants, étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts Avenue Montaigne, le 15 Mai 1855*, París, 1855
- Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue General publié para la Comisión Impériales. Première Partie (Groupes I à V) contenant les oeuvres d'Art*, París, 1867

- Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue Officiel des Exposants récompensés par le Jury International*, París, E. Dentu, 1867
- Exposition Universelle de 1878. Espagne. Section des Beaux Arts. Catalogue spécial*, París, Imprimerie Typographique de A. Pougien, 1878,
- Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de l'Expositicon Dècennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900*, París 1900
- Exposition Universelle de 1900. Rapports du Jury International. Classe 9. Sculpture, gravure et Medailles et Pierres fines*, París, 1902.
- Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue General Officiel*, v. I, Lille, 1889.
- FERNÁNDEZ ALONSO, J., *Santa Maria di Monserrato*, Roma, Marietti, 1968.
- FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, A., *La Exposición Universal de 1878. Guia itinerario para los que la visiten*, Madrid, 1878.
- FERNÁNDEZ GUERRA, A. «Restos mortales de Calixto III en la iglesia de Montserrat (Roma)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XVIII, 1891, pp. 159-166.
- FERRER OLMOS, V.: *Monumentos a valencianos ilustres*, Valencia, 1987,
- FERRES, P. (dir.): *Miquel Blay. L'escultura del sentiment*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 2000.
- FERRES, P.: «Miquel Blay y Fàbrega (1866-1936). Catàleg raonat», *Vitirina*, nº 7, 1995, p. 20 y ss.
- FONTBONA, F. y MIRALLES, F.: *Del Modernisme al Noucentisme (1888-1917)*, vol. VII de la *Història de l'Art Català*, Barcelona, 1985.
- FONTBONA, F.: *Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888*, vol. VI: *Història de l'art català*, Barcelona, 1983.
- FRANCÉS, J.. «En memoria de Agustín Querol», *Academia*, 1960, págs. 17-21.
- «Aniceto Marinas, ejemplo ejemplar de artista y de hidalgo», *Academia*, 1953 (2º semestre), págs. 113-120.
- FRONTAURA, C., *Viaje cómico a la Exposición de París*, París, 1968.
- GARCIA BARRIUSO, P., *San Francisco el Gran de Madrid. Aportación documental para su estudio*, Madrid, 1975.
- GARCIA MARTIN. M.: *Estatuaria pública de Barcelona*, Barcelona, 1984-1986, 3 vols.
- GAUTIER, H. y DESPREZ, A., *Les curiosités de l'Exposition de 1878. Guide du visiteur*, París, Librairie Ch. Delagrave, 1878,
- GAUTIER, T., *Les Beaux-Arts en Europe. 1855*, París, Michel Lévy Frères, 1855, p. 258.
- GAYA NUÑO, J.A.: *Arte del siglo XIX*, v. XIX de la colección *Ars Hispania*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1966.
- Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975.
- Gazette des Beaux-Arts*, 1878, 1889 y 1900.

- GEBAÜER, E., *Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, París, Librairie Napoléonienne, 1855, p. 19 y 267.
- GEFFROY, G., *La vie artistique*, París, H. Floury Editeur, 1901, pp. 295-296.
- GIL, R.: *Agustín Querol*, Madrid, Saenz de Jubera hnos. Editores, 1910.
- Giornale Illustrato della esposizione di Belle Arti. 1883*, Roma, Edoardo Perino, 1883.
- GOMEZ MORENO, M.E.: *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, vol. XXXV de la col. *Summa Artis*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.
- GONSE, L. (Dir.), *L'Art Moderne à l'Exposition de 1878*, París, 1879.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. «Antonio Susillo, entre el último Romanticismo y el primer Realismo», *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1997, págs. 25-67.
- «Nuevas aportaciones sobre la vida y la obra de Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 1997, nº 10, págs. 289-318.
- GORGES, E., *Revue de l'Exposition Universelle*, París, Ferdinand Sartorius, 1855
- GROIZARD, C., «Exposición de Bellas Artes», *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.
- GUERINET, A. (dir.), *L'Architecture et la sculpture. Exposition de 1900*, París, 1900.
- HASKELL, F. y PENNY, N.: *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990.
- HERNANDEZ DÍAZ, J. «Arte», en *Andalucía*, col. *Tierras de España*, Fundación Juan March-Editorial Noguer, Madrid, 1981, págs. 109-333.
- HERNANDO, J., *Las Bellas Artes y la revolución de 1868*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1987.
- «Escultura y teoría neoclásica. A propósito de un discurso de Antonio Solá en la Academia Romana de San Luca», *Norba-Arte*, XI, 1991, pp. 117-125.
- *El pensamiento romántico en España*, Madrid, Cátedra, 1995.
- HERRERO SANZ, M.J.: «El escultor José Vilches y su obra en el Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 1999 (2º semestre), nº 140, págs. 60-70.
- HUARD, C.-L. (Dir.), *Livre d'or de l'exposition*, París, L.Boulanger, 1889, 2 vols.
- HUART, A. et DRANER, *Guide comique dans Paris pendant l'Exposition*, París, Librairie Illustrée-M.Dreyfous. 1878.
- HUFSCHMIDT, T.F., *Tadolini. Adamo. Scipione, Giulio, Enrico. Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, Roma, Istituto Grafico Editoriale Romano, 1996.
- HUNT, R., *Description sommaire de l'Exposition Universelle de 1862*, Londres [1862]
- IGUAL ÚBEDA, A.: «Vida y arte de Mariano Benlliure», *Archivo de Arte Valenciano*, 1963, págs. 103-123.
- ILLANES, A.: «Antonio Susillo y su ingente obra», *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 2ª época, nº 3, 1975, págs. 15-23.
- INFESTA MONTERDE, J.M.: *Un siglo de escultura catalana*, Ediciones Aura, Barcelona, 1975.

- INFIESTA, J.M.: *Modernisme a Catalunya. Escultura*, Barcelona, 1986.
- J.S.V.: «Antonio Parera Saurina», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1947, v. V, págs. 440-451.
- JANSON, H.W., *Nineteenth-Century Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1985
- JARDI, E.: «Arte. El Romanticismo, el Realismo y tendencias eclécticas» en *Cataluña II*, colección *Tierras de España*, Fundación Juan March-Editorial Noguer, Barcelona, 1978, págs. 133-175.
- JARDI, E.: *Història de les Arts plàstiques a Catalunya en el darrer segle*, Palma de Mallorca, 1973.
- JORNAES, B., *Bertel Thorvaldsen. La vita e l'opera dello scultore*, Roma, Edizione De Luca, 1997,
- JOUIN, H., *La sculpture aux Salons de 1881, 1882, 1883, 1884 et à l'Exposition National de 1883*, París, 1884
- JOUIN, H., *La sculpture en Europe 1878*, París, E. Plon, 1879.
- L'Esposizione di Parigi del 1878. Illustrata*, Mnilán, 1878.
- L'Esposizione Vaticana Illustrata. Periodico Ufficiale per la Commissione Promotrice*, Roma, 1888,
- L'Exposition de Paris (1889)*, París, Librairie Illustrée, 1889.
- L'Illustrazione Universale*, 1875
- L'Illustrazione Italiana*, 1874-1900
- L'Italia all Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata*, París-Florenca, 1867
- La città di Brera. Due Secoli di scultura*, Milán, Fabbri Editori, 1995.
- La Rassegna*, 1883.
- LACARRA DUCAY, M.C. y GIMÉNEZ NAVARRO, C. (coords), *Historia y política a través de la escultura pública, 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.
- LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París, Alcide Picard, 1908
- LAMARRE, C. y LOUIS-LANDE, L., *L'Espagne et l'Exposition de 1878*, París, Librairie Ch, Delagrave, 1878.
- LAVERGNE, C., *Exposition Universelle de 1855. Beaux Arts*, París, J. Charavay ed., 1855, s.p.
- LAZZARO, Nicola: *L'Esposizione Artistica di Roma. 1883, Impressioni*, Palermo, 1883
- Le Figaró Illustré*, 1900.
- Le livre d'or de l'Exposition de 1900*, París, Edouard Cornély Editeur, 1900.
- LE NORMAND-ROMAIN, A. y otros: *La sculpture. L'aventure de la sculpture moderne. XIXe et XXe siècles*, Ginebra, Skira, 1986.
- Les Merveilles de l'Exposition de 1889*. París, Librairie Illustrée, 1889.

- LERZA, G., *Santa Maria di Monserrato a Roma. Dal Cinquecento al Purismo dell'Ottocento*, Roma, Edizione Librerie Dedalo, 1996.
- LILLI, M.S.: *Aspetti dell'arte neoclasica. Sculture nelle chiese romane, 1780-1845*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, s.a.
- LORENS BARBER, R. *Vida y obra de un escultor alitano: Antonio Moltó y Suc (Altea, 1841-Granada, 1901)*, Alicante, 1992
- LLULL PEÑALBA, J., *Manuel Laredo, un artista romántico en Alcalá de Henares*, Alcalá, Fundación Colegio del Rey, 1996.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: «Del Neoclasicismo a 1950», en *Galicia Arte*, vol XV, *La Coruña*, 1993.
- LOUDUN, E., *Expositon Universelle des Beaux-Arts. Le Salon de 1855*, París, Ledoyer editeur, 1855.
- MABIRE, J.-C., *L'Exposition Universelle de 1900*, París, L'Harmattan, 2000.
- MAESE PEDRO: «Exposición general de Bellas Artes de 1858. Artículo 6º y último», *El Estado*, 4 de diciembre de 1858.
- MAINARDI, P., *Art an Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1987
- MALITOURNE, P., «Exposition Universelle des Beaux-Arts. La sculpture», *L'Artiste*, 1855, vol. 16, p. 99.
- MANTZ, P., «Salon de 1855», *Revue française*, 1855, vol. II, pp. 603-606
- MARÈS I DEULOVOL, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Real Academia de San Jorge, 1964.
- MARINAS. *Discurso de ingreso del Excmo. Sr. Don Aniceto Marinas y contestación del Excmo. Señor Don Amós Salvador el día 15 de noviembre de 1903*, Madrid, 1903.
- MARIN-MEDINA, J.: *La Escultura Española Contemporánea (1800-1878). Historia y Evaluación crítica*, Edarcón, Madrid, 1978.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: «La escultura en el Museo de Arte del siglo XIX», *Goya*, 1971, nº 104, págs. 112-119.
- *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Universidad, 1996.
- MARTÍN. *Discursos leídos ante la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Elías Martín el día 1 de diciembre de 1872*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1872.
- MARTÍNEZ JAVEGA, E.: *Aportaciones inéditas, gráficas y documentales para la historia artística del arte de Mariano Benlliure*, Valencia, 1973.
- MASSARANI, T., *Esposizione Universale del 1878. L'Arte à Parigi*, Roma, Tipografía del Senato, 1879.
- MELENDRERAS GIMENO, J.L., «El Panteón de Infantes del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», *Reales Sitios*, 1986 (2º trimestre), nº 88, pp. 37-44.

- «Dos escultores del eclecticismo español: Ricardo Bellver y Agustín Querol», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 87, 1998 (2º semestre), págs. 421-446.
- «El escultor José Vilches y su obra más notable: la estatua del Cardenal Cisneros», *Jábega*, 1999, nº 81, págs. 49-54.
- «La obra de dos grandes escultores: Miguel Ángel Trilles y Miguel Blay», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIII. 2001, págs. 173-258.
- «Los cuatro grandes maestros de la escultura catalana del último tercio del siglo XIX: Nobas, Atché, Reynés y Fuxá», *Boletín del Instituto y Museo «Camón Aznar»*, 2000, vol. LXXX, págs. 193-260.
- *Escultores murcianos del siglo XIX*, Caja Murcia-Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1996.
- *La escultura en Murcia durante el siglo XIX*, Caja de Ahorros del Mediterráneo-Universidad de Murcia, Murcia, 1997.
- «El escultor José Alcoverro y Amorós», *Boletín del Museo de Instituto «Camón Aznar»*, 1998, LXXI, págs. 217-256.
- «El escultor segoviano Aniceto Marinas», *Boletín del Museo de Instituto «Camón Aznar»*, 2002, nº LXXXVIII, pp. 143-198
- MERSON, O., «Les Beaux-Arts à 1878. L'École Espagnole à l'Exposition Universelle», *Le Monde Illustré*, 14 de septiembre de 1878, pp. 170-171.
- MESNARD, J., *Les merveilles d'Exposition Universelle de 1867*, París, Imprimerie Générale de Ch. Lanure, 1867.
- MICHELI, M. de, *La scultura dell'ottocento*, Turín, Utet, 1992.
- MICHELI, M., MELLINI, G.L. y BERTOZZI, M., *Scultura a Carrara. Ottocento*, Carrara, Casa di Risparmio di Carrara, 1993
- Moniteur des Arts*, 1889
- MONOD, E., *L'Exposition Universelle de 1889*, París, E. Dentu ed., 1890.
- MONTIJANO, J.M., *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998, p. 136.
- MONTOLIU, V., «Matices modernistas de la obra escultórica de Mariano Benlliure», *V Congrès Espanyol d'Història de l'art*, Barcelona, 1984, v. II págs. 69-73.
- *Mariano Benlliure, 1862-1947*, Valencia, Diputació Valenciana, 1997.
- MORA, J. de D.: «Exposición de Bellas Artes», *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860.
- MORENO, S.: *El escultor Manuel Vilar*, México, 1969.
- MOULIN, H., *Impressions de voyage d'un étranger à Paris, Visite à l'Exposition Universelle de 1855*, París, Mortain, 1856.
- NAVARRO LEDESMA, F.: «Exposición de Bellas Artes (Notas de un aficionado)», *El Globo*, 31 de mayo de 1897.
- NOCENTINI, G., *Vincenzo Gemito*, Milán, Edizione Helicon, 2001.
- OCHOA, E. de, *París, Londres y Madrid*, París, 1861, pp. 59-60

- ORY, P., 1889. *La memoire des siècles. L'Expo Universelle*, Editions Complexe, 1889.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-4.
- PAGNIUCCI. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública a D. José Pagniucci y Zumel*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1859.
- PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980.
- PANZETTA, A.: *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, Turín, Umberto Allemandi, 1989.
- PARDO CANALÍS, E., «El monumento sepulcral a O'Donnell», *Goya*, 1970, nº 95, p. 284.
- PARDO CANALÍS, E., «Estancia en Roma del escultor Ramón Barba», *Revista de Ideas Estéticas*, nº 97, 1967, pp. 45-54.
- «El escultor Sabino de Medina», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1978, núms. 3-4, págs. 65 y ss.
- *Escultores del siglo XIX*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1951.
- *Francisco Pérez del Valle*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1985.
- PAREJA LÓPEZ, E.: «Escultura», en *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991.
- *Parigi e l'esposizione Universale de 1889*, Milán, 1890.
- PARVILLE, H. de, *L'Exposition Universelle*, París, J. Rothschild ed., 1890.
- PATÉ, L., «Exposition Universelle XIII. Beaux-Arts. La sculpture étrangère», *L'Illustration*, 17 de agosto de 1878, pp. 107 y 110.
- PELLOQUET, T., «Exposition Universelle de 1867. Dessins. Gravures. Sculptures», *Le Monde Illustré*, 17 de agosto de 1867, p. 107
- PÉREZ COMENDADOR, E.: «El escultor D. Miguel Blay y su época», *Academia*, 1967 (1er. semestre), nº 24, págs. 11-25.
- PEREZ REYES, C.: «Escultura» en *Dél Neoclasicismo al Modernismo*, vol. V de *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, Alhambra, 1979; págs. 149-240.
- PÉREZ ROJAS, F.J. y GARCÍA CASTELLÓN, M.: *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Silex, 1994.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: «Arte», en *Valencia*, col. *Tierras de España*, Fundación Juan March-Editorial Noguer, Madrid, 1985, págs. 149-393.
- PICARD, A. (dir), *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Rappports du Jury International*, París, Imprimerie National, 1890
- PICÓN. *Discursos la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Dn. Jacinto Octavio Picón el día 9 de noviembre de 1902*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1902.
- PIETRANGELI, C.: *El Museo di Roma. Documenti e Iconografia*, Roma, Cappelli ed. 1971, p. 250.

- PINELLI, A., «Le rispettabili accortezze della professione. Lo scultore Stefano Galletti tra Purismo e Verismo», en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1999, nº 68, p. 42.
- PINGEOT, A., 1878. *La 1er Exposition Universelle de la Republique*, París, Carnets parcours du Musée d'Orsay, 1988.
- PORTELA SANDOVAL, F.: *Escultura del siglo XIX*, Madrid, Hiares, 1992.
- *La escultura madrileña durante el reinado de Isabel II*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1993.
- *Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1895. Catalogo illustrato*, Venecia, 1895
- QUESADA ACOSTA, A.M., «La obra de Paolo Tricornia di Ferdinando en Gran Canaria», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, Universidad Complutense-Comunidad Autónoma de Canarias, 1992, pp. 585-593.
- QUESADA SANZ, F.: «El grupo escultórico supuestamente de Indíbil y Mandonio en Lérida y el nacionalismo artístico-arqueológico español del siglo XIX», *Ilerda «Humanistas»*, LII, 1998, pág. 11-20.
- QUESADA SANZ, F.: «La imagen de la Antigüedad hispana en la plástica española del siglo XIX», en R. Olmos Romera (de.): *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Colección Lynx. La Arqueología de la mirada, Madrid, 1996, págs. 211-238.
- QUEVEDO PESSANHA, Carmen de: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947.
- RAFOLS, J.F. (dir.): *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Edicions Catalanes S.A.-La Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona-Bilbao, 1980.
- RAMÉE, D., *Le Palais de l'Exposition Universelle au Champ de Mars en 1867*, París, Eugène Lacroix, 1867.
- Revista de Bellas Artes*, 1867
- Revue Encyclopedique*, 1898 y 1900.
- Revue illustrée de l'Exposition Internationale Universelle de 1900*, París, 1896.
- REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1995.
- REYERO, C., «La escultura» en *El arte en el Senado*, Madrid, Senado, 1999, pp.449-493.
- «Los orígenes de la escultura moderna y los críticos de las Exposiciones Nacionales», en *X Jornadas de Arte. El Arte Español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 145-158.
- «Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol XIII, 2001, pp. 133-141.
- *Canova*, Madrid, Historia 16, 1996

- *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, Fundación Capa, 2002.
- «La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 2000, vol. XII, págs. 131-144
- «La imagen del artista en la escultura monumental española (1864-1905)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIV, 1996, págs. 21-44.
- «Realismo y escenografía en la escultura monumental de Mariano Benlliure», en el catálogo de la exposición *Los Benlliure. Retrato de familia*, Generalitat Valenciana, 1997, págs. 35-59.
- *La escultura conmemorativa en España. La Edad de Oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
- RICCOBONI, A.: *Roma nell' arte. La scultura nell' evo moderno. Del quattrocento ad oggi*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1942.
- RIMMEL, E., *Souvenirs de l'Exposition Universelle*, París, E. Dentu ed. 1868.
- RINCÓN GARCÍA, W., *Ponciano Ponzano (1813-1877)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.
- *La escultura del Museo Romántico*, Asociación Amigos del Museo, Madrid, 1994.
- *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1984.
- RINCÓN LAZCANO, J.: *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*, Imprenta Municipal, Madrid, 1909.
- ROCHENOIR, J. de la, *Exposition Universelle des Beaux Arts. Salon de 1855. Paris*, Martinon ed., 1855.
- RODRIGUEZ CODOLA, M.: «Miquel Blay», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1936, pp. 81-88.
- ROIG CONDOMINA, V.M.: «La Exposición permanente de Juan Solís en la Valencia del siglo XIX», *IX Congreso Nacional CEHA: El arte español en épocas de transición*, vol. II, León, 1992, págs. 675-679
- Roma Artistica*, 1878
- Roma. Indicazione per il visitatore*, Roma, Tipografia Fratelli Cartenari, 1883
- RONDANI, A.: *Saggi di critiche d'Arte*, Florencia, 1880.
- ROUSSELET, L., *L'Exposition Universelle de 1889*, París, Librairie Hachette, 1890.
- RUFINO, C.: *Historia de las estatuas, monumentos y esculturas públicas, que existen en todas las plazas, paseos, calles y edificios de la corte*, Madrid, 1948 (reimpresión, Méndez Editores, Madrid, 1986).
- RUIZ BREMÓN, M., *Catálogo de escultura. Museo Sorolla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

- SALA GIRALT, C.: *Miquel Blay, un gran mestre dde l'escultura moderna*, Olot, Diputació de les Comarques Gironines, 1981.
- SALVADOR PRIETO, M^a del S.: *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, 1990.
- SCHEFFER, G., *Le Salon de 1897*, París, 1897.
- SERRANO FATIGATI, E.: «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. Esculturas premiadas en la Academia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, XVIII, págs. 266-310.
- «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. IX: Los escultores del siglo XIX (1825-1875)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, vol. XIX, págs. 45-74.
- «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. X: Últimos años del siglo XIX y primeros del XX», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, vol. XIX, págs. 112-153.
- «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. Adiciones y rectificaciones», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1912, vol. XX, págs. 20-37.
- SISI, C., *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, Florencia, Edifir, 1999.
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Catalogo delle opere in pittura e scultura. Esposizione annuale 1873*, Roma, 1873.
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Catalogo delle opere in pittura e scultura. Esposizione annuale 1887*, Roma 1887.
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione dell'anno 1887. Album illustrato da Aaaugusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1887.
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione dell'anno 1891. Album illustrato da Augusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1891
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti. Album Ricordo 1882*, Roma, 1882.
- Società degli Amatori e cultori. Esposizione LXVI, Catalogo Anno 1895-1896*, Roma, E. Calzone Editore, 1895.
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione dell'anno 1885. Album illustrato da Augusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1885.
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Ricordo dell'esposizione dell'anno 1900. Album illustrato da Augusto Sbriscia*, Roma, Tipografia dei Fratelli Pallota, 1900
- SOLSONA, C., «En la exposición de Bellas Artes. Las esculturas», *La Correspondencia de España*, 14 de mayo de 1890

- SORIANO, R., «Exposición de Bellas Artes, IV», *La Época*, 11 de junio de 1895.
- «Exposición de Bellas Artes», *La Época*, 18 de junio de 1897.
- SORIANO FUERTES, M., *España artística e industrial en la Exposición Universal de 1867*, Madrid, 1868,
- STOR, A.: «El escultor Antonio Alsina», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1894-95, v. II, págs. 141-144.
- SUÁREZ MENÉNDEZ, C., *Escritores y artistas asturianos*, Oviedo, 1959.
- SUBIRACHS I BURGAYA, J.: *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1994.
- SUÑOL. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Jerónimo Suñol el día 18 de junio de 1882*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid, 1882.
- The Paris Exhibition 1900. An illustrated record of his Art, Architecture and industries*, Londres, The Art Journal Office, 1901.
- THUILLIER, J. y otros: *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée*. París, Rencontres de l'École du Louvre, 1986.
- TORMO Y MONZÓ, E.: *La escultura antigua y moderna*, Juan Gili Editor, Barcelona, 1903.
- TORMO, E., *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e Hispano-Americanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, 2 vols.
- TRAPERO, F.: «El escultor Aniceto Marinas», *Estudios Segovianos*, 1953, págs. 201-206.
- TRILLES. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Miguel Angel Trilles el día 30 de marzo de 1913*, Madrid, Imprenta dl Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913.
- TUBINO, F.M.: *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871.
- TUBINO. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Francisco Tubino*, Madrid, 1877.
- TUERO O'DONNELL, Pilar: *Mariano Benlliure o Recuerdos de una familia (O' Donnell-Tuero-Benlliure)*, Barcelona, 1962.
- UMBERT, M., *España en la Exposición Universal de París de 1878*, Madrid, 1879
- URREA, J.: «El escultor Eduardo Barrón», en *Eduardo Barrón, escultor, 1858-1911*, Zamora, Casa de la Cultura, 1985 Cat. Exp..
- «La escultura de 1900 a 1936», en *Pintura y escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)*, *Historia de Valladolid*, tomo IX, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1988.
- *El escultor Angel Díaz (1859-1938)*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 1982.
- *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Valladolid, 1980.
- VANDIÈRES, S., *L'Exposition Universelle de 1878 illustrée*, París, Lévy, 1879.

- VARA FINEZ, J.: «Benlliure, escultor de Madrid», *Villa de Madrid*, 1971-IV, nº 33, págs. 62-68.
- VATTIER, G., «Exposition Universelle des Beaux-Arts. Sculpture», en Viel-Castel, H. de, *Le Palais de l'Exposition. Revue Hebdomadaire illustré*, París, 1855, p. 147.
- VÉRON, T., *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de montemps. Le Salon de 1878 et l'Exposition Universelle*, París, 1878, 2 vols.
- *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1879*, París, 1879.
- VIDAL CORELLA, V.: *Los Benlliure y su época*, Prometeo, Valencia, 1977.
- VIEL-CASTEL, H. de, *Le Palais de l'Exposition. Revue Hebdomadaire illustrée*, París, 1855.
- VIGNON, C., *Expositon Universelle de 1855. Beaux Arts*, París, Librairie d'Auguste Fontaine, 1855.



ISBN 84-7477-936-7



9 788474 779363