

MODERN SCULPTURE AND THE QUESTION OF STATUS

Edited by
Cristina Rodríguez-Samaniego
Irene Gras Valero



Col·lecció **Singularitats**

MODERN SCULPTURE AND THE QUESTION OF STATUS

Edited by
Cristina Rodríguez-Samaniego
Irene Gras Valero



Edicions

DIRECTOR

Teresa-M. Sala

EDITORIAL BOARD (SCIENTIFIC EDITORS)

Mireia Freixa (Universitat de Barcelona)

Cristina Rodríguez Samaniego (Universitat de Barcelona)

Anna Calvera (Universitat de Barcelona)

Carlos Reyero (Universitat Autònoma de Madrid)

Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)

Fátima Pombo (Universitat d'Aveiro)

COVER PHOTOGRAPH

Édouard Dantan, (París, 1848 – Villerville, 1897),

L'atelier de mon père, 1881.

Wikimedia Commons.

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fac: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu

ISBN: 978-84-9168-033-8

This book was funded by the Spanish Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, through the research project «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professi3, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoam3rica» (HAR2013-43715-P), undertaken by the GRACMON research group of the Universitat de Barcelona.



This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license clic here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

Contents

Frontpage

Credits

Foreword

Pòrtic

Mireia Freixa

Preface: Status and Sculpture

Prefaci: Prestigi i escultura

Cristina Rodríguez-Samaniego, Irene Gras

Section 1. Reflections on Status in Modern and Contemporary Sculpture.
Mechanisms, Strategies and Case Studies

Sobre el tema del prestigio en escultura: una mirada sociològica

Vicenç Furió, Tomas Macsotay

“M. Chinard de Lyon, sculpteur d’un grand mérite, de beaucoup de talent et l’un de ceux qui ont le plus honoré leur pays”. Career Strategies of the French Sculptor Joseph Chinard (1756-1813)

Frédérique Brinkerink

Harriet Hosmer y la comunidad de escultoras norteamericanas en Roma (1852-1876): política artística y política sexual

Tania Alba, Laura Mercader Amigó

Manuel Vilar, forjador del prestigio de la escultura académica en el México conservador (1846-1860)

Montserrat Galí Boadella

Mecanismes de reconeixement en l’escultura hispànica de l’eclecticisme

Àngel Monlleó i Galcerà

Manuel Fuxà. Tribulacions d’un escultor novell (1879-1889)

Maria Ojuel Solsona

Ossip Zadkine: The Reinvention of an Émigré Sculptor

Cathy Corbett

Desigual fortuna crítica dels escultors mallorquins de postguerra. Les dècades dels 50 i els 60

Enric Mas i Barceló

Section 2. Paris and Rome. The Art Capitals in the Quest for Status

Escultores pensionados en la Academia de España en Roma (1900-1914):

artistas, obras e influencias

María Soto Cano

Mapping Spanish Sculptors in Paris (1880-1914): Artistic Exchanges and Identity Formation Across the Pyrenees

Clarisse Fava-Piz

La col·laboració d'escultors catalans a diverses exposicions internacionals entre 1890 i 1915

Maria Isabel Marín Silvestre

Josep Cardona i Furró (1878-1922) y las influencias europeas en su obra

Fàtima López Pérez, M. Àngels López Piqueras

“With Eyes Half Shut”: George Gray Barnard, Nationalism, the Innocent Eye and Sculptural Tradition in Paris

Emily C. Burns

A las orillas del Sena. El paradigma de Damià Pradell como escultor modernista, entre el academicismo y la renovación

Juan C. Bejarano

La influència del Modernisme i l'escenari parisenc en l'escultura metàl·lica del segle XX. Pablo Gargallo, Juli González i Pablo Picasso (1880-1934)

Olga Martínez-Faus

Section 3. Plaster Casts: Collections, Creators and Purposes

Plasters and Iconoclasm: Towards an Aesthetic Reflection on Plaster Sculpture

Jorge Egea

Reproductive Plaster Casts in the Studios of British Sculptors c.1850 and c.1930

Ann Compton

Inspiring the Sculptor? South Kensington and the Role of Plaster Casts from Spain in the Late 19th and Early 20th Centuries

Marjorie Trusted

Eduardo Schiaffino y la compra de calcos para el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)

Victoria Márquez

“The Unfinished and the Unfinishable”: Giacometti's Plaster Casts

James Finch

Sculpture at the Service of Medicine: The Anatomical Sculptors of the Universitat de Barcelona (c.1848-1942)

Chloe Sharpe, Alfons Zarzoso

Section 4. Re-reading the Sculpture of late *Noucentisme*

Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra

Teresa Camps Miró

Inèrcies i continuïtats en l'escultura catalana de postguerra

Ignasi Domènech Vives

Joan Rebull. De la República a la dictadura

Adrián Arnau

Joan Merli, marxant de l'escultor Joan Rebull: mercat i col·leccionisme d'escultura de petit format en terracota durant els anys trenta

Ester Barón Borràs

Section 5. Sculpture and Dictatorship in Contemporary Spain

Subirachs. Escultura d'avantguarda sota el franquisme

Judit Subirachs-Burgaya

Humanismo trágico: el expresionismo existencialista en la escultura de posguerra, entre el clasicismo y la abstracción.

Alex Mitrani

Picasso i Tàpies, presències i relacions en l'espai públic de Barcelona

Carme Grandas Sagarra

Tonico Ballester Vilaseca (Valencia, 1910–Alella, Barcelona, 2001), escultor entre Valencia y México

María José González Madrid

Antoni-Ramon González López, una primera biografia

Natàlia Esquinas

Epilogue

L'àngel de la mort: una anàlisi a l'entorn de la l'escultura funerària del modernisme

Mireia Freixa, Montserrat Oliva Andrés

Biographical notes

Acknowledgements

Notes

Back cover

Foreword

As the director of GRACMON (Research Group in History of Art and Contemporary Design), I have the pleasure of presenting this volume, which seeks to reflect on two aspects that the historiography has yet to work on: on one hand, the institutions and artistic contacts that affect a sculptor's training and, on the other, the strategies and platforms for promotion used to attain recognition and prestige. The texts chosen were presented and debated within the framework of the "Sculpting the Sculptor" International Conference held at the University of Barcelona on 10 and 11 November 2016, as one of the activities organised to disseminate the results of the research project «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professi3, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoam3rica» (HAR2013-43715-P). This is a project for emerging researchers led by Dr. Cristina Rodr3guez-Samaniego, with a team composed of other professors from our university including Dr. Irene Gras Valero and Dr. N3ria Aragon3s.

This project and the abovementioned activity are thus framed within the initiatives and research led by GRACMON. This group, founded in 1986 as a Research Group in Catalan Art from Modernisme to Noucentisme, has, over time, incorporated new research tracks, such as the history of design in Catalonia; leisure spaces in Barcelona at the turn of the century; the relationship between art, biology and nature; the study of cultural links between various cities and, finally, a series of research projects focussed on sculpture, all with the aim of drawing up a holistic body of knowledge of the period from an interdisciplinary perspective. In fact, the present volume places special emphasis on relating the field of theory of sociology with the practice of sculpture itself, encouraging the reader to reflect on the multiple aspects that the trade of sculpture brings and has brought together.

MIREIA FREIXA

Pòrtic

El volum que, com a directora del GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani), tinc el plaer de presentar, es proposa reflexionar sobre dos aspectes molt poc treballats encara per la historiografia: d'una banda, les institucions i els contactes artístics que incideixen en la formació de l'escultor, i, de l'altra, les estratègies i plataformes de promoció que aquest fa servir per tal d'assolir reconeixement i prestigi. Els textos recollits es van presentar i debatre en el marc del Congrés Internacional «Esculpint l'Escultor», celebrat a la Universitat de Barcelona els dies 10 i 11 de novembre de 2016, que va ser una de les activitats organitzades per divulgar els resultats del projecte de recerca finançat «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professi3, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica» (HAR2013-43715-P), un projecte per a investigadors emergents liderat per la doctora Cristina Rodríguez-Samaniego i amb un equip que integren, a més, altres professors de la nostra Universitat, com les doctores Irene Gras Valero i Núria Aragonès.

Aquest projecte i l'activitat esmentada s'emmarquen així mateix en el conjunt d'iniciatives i investigacions propulsades des del GRACMON. Aquest grup, nascut el 1986 com a Grup de Recerca en Art Català del Modernisme al Noucentisme, amb el temps ha anat incorporant noves línies de recerca, com ara la història del disseny a Catalunya, els espais d'oci en la Barcelona del tombant de segle, les relacions entre l'art, la biologia i la naturalesa, l'estudi dels lligams culturals entre diverses ciutats i, darrerament, tota una sèrie de recerques centrades en l'àmbit de l'escultura, totes elles amb l'objectiu de configurar un coneixement holístic del període des d'una perspectiva interdisciplinària. De fet, el volum que presentem a continuació posa un *èmfasi* especial a relacionar el camp teòric de la sociologia amb la praxi de la mateixa disciplina escultòrica, tot incitant el lector a reflexionar sobre els múltiples aspectes que aplega i ha aplegat l'ofici d'escultor.

MIREIA FREIXA

Preface: Status and Sculpture

Cristina Rodríguez-Samaniego and Irene Gras Valero

This book is the culmination of a research project which we developed at GRACMON research group, part of the Department of History of Art at the Universitat de Barcelona, from early 2014 to late 2016. The project, "Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professi3, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoam3rica", financed by the Ministerio de Econom3a, Industria y Competividad of Spain (HAR2013-43715-P), sought to further the study and understanding of modern sculpture and its professions during the period running from the start of regulated artistic training in Catalonia to the outbreak of the Spanish Civil War. To achieve this, we have used the city of Barcelona as a base for analysis within the Spanish context and its relationship with Latin America. We were looking to contribute to the understanding of the production mechanisms and commercial structures that gave shape to this professional activity from a new point of view that unites all the relevant factors. We also aimed for a greater understanding of the socio-economic networks and bases that explain the strategic importance of the sculpture profession in the contemporary society of the time, explaining their roots and later evolution as a basis for the current situation of this activity. Similarly, we have studied the processes of transfer of this framework to Latin America at the crucial time of the development of the new American nation-states, where the European model took on a special relevance.

The research was completed by an international team of researchers with academic backgrounds in complementary disciplines, from art history and sociology to aesthetics, architecture, urbanism and professional sculpture practice. The attention paid to the importance of contacts and influences between specific geographic backgrounds has been fundamental, especially at a time when the sculpture professions were growing, creating and consolidating new infrastructure and artistic institutions. In turn, the markets and the trends of private consumption were changed by this. Ultimately, we wanted to contribute to the studies on the dissemination processes of our artistic, cultural

and market transfers abroad.

The “Sculpting the Sculptor” International Conference took place at the Universitat de Barcelona on the 10th and 11th of November 2016, organised by the GRACMON research group as a final scientific activity for our project. The conference brought together numerous specialists in the field of sculpture, both Spanish and international. The event provided a space for making contact and exchanging ideas with researchers from both the academic world and from various museological and cultural institutions: Universitat de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, EINA, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, University of York, University of Glasgow, University of Kent, University of Pittsburgh, and Auburn University; Museu Víctor Balaguer, Museu d’Història de la Medicina, Institut d’Estudis Catalans, Reial Cercle Artístic de Barcelona, Museus de Sitges, Espai Subirachs, Museo de Bellas Artes de Oviedo, the Victoria and Albert Museum, the Courtauld Institute of Art, the Warburg Institute, the Henry Moore Institute, and the Yale Center for British Art, amongst others. Built around four sections, the conference addressed the processes used by sculptors in the construction of their profession, from the outset to the end of their career, and hence the wordplay of the title, “Sculpting the Sculptor”. We were very grateful for the success of the initiative, to the point that it brought about the creation of this book containing the most significant contributions to the conference, as well as other relevant texts that have come out of work by the group’s junior researchers over the past few years. Each author has published in the language they prefer: as a result, the book has texts in Catalan, Spanish and English.

One of the most interesting debates suggested by the conference was the analysis of the processes by which both the sculptor and his or her works earn recognition or not, both amongst their contemporaries and in posterity. There is practically nothing published in this field in terms of specifically modern sculpture in Catalan and Spanish contexts, and little exploration of the topic internationally, so the volume presented here is structured precisely around this idea. It is, then, one of the first publications to seek to contribute to understanding the mechanisms of prestige in 19th and 20th century sculpture, especially here in Spain.

The first of the volume’s five sections, “Reflections on Status in Modern and Contemporary Sculpture. Mechanisms, Strategies and Case Studies” looks

at the theme of artistic recognition in the field concerning us from a sociology-based perspective. At the same time, we sought to propose ideas that allowed us to draw up a theoretical corpus of the subject, and various specialists suggested reflections covering authors and works both from Europe and America, with a chronological range that goes from the 18th century to the mid-20th century. The introductory text here, which can serve as a framework discourse for the entire book, identifies and analyses the few available sources on the study of the reputation of sculpture, and speculates what the causes thereof might be, amongst which the *paragone* with painting has an important place. The new inroads of historiographical work suggested here propose a cross-disciplinary approach that would help break the dependency that we have had in terms of biographic texts and cataloguing over the historiography of sculpture. This section is organised chronologically to facilitate the drawing of conclusions on the mechanisms used by sculptors and, ultimately, to evaluate the longevity of these mechanisms in time. We also underline that one of the contributions made by the first section is the case of female sculptors in Rome during the latter half of the 19th century, something – sculpture produced by female professionals at that time – almost completely unheard of in Spain.

Various contributions from Section 1 coincide in naming an educational trip as one of the elements needed during the process of acquiring status in modern sculpture. Section 2, entitled “Paris and Rome. The Art Capitals in the Quest for Status” is focussed on this aspect. Here, the majority of authors centre on Catalan and Spanish sculptors, with the exception of George Grey Barnard (1863-1938), American in origin, whose example allows us to establish comparisons with Spanish artists, both in terms of the weight of the stay in Europe in the construction of the sculptor’s reputation, and of understanding previous expectations, identity contexts, influences and consequences for their output and career. The second section’s reflections seek to explain the importance of the stays abroad at various points of the sculptors’ careers: during their training, thanks to stipends or specific prizes; during the construction of their own language and their belonging to a collective, common to longer stays; or in promoting their work through being included in events and international exhibitions. The evolution in the techniques and motifs of some of the most celebrated artists of the 20th century in Spain, like Picasso or Gargallo, which art historiography attributes to their stays in Paris, leads us to

think about the validity of these paradigms in contemporary art. Finally, the reading of this part of the work allows us to evaluate the meaning of the establishment of Paris as an artistic capital in detriment to Rome (which had enjoyed this privilege historically) with regard to Catalan sculpture.

The third section of the volume is entitled “Plaster Casts: Collections, Creators and Purposes”, it considers plaster in sculpture understood largely as an object and, specifically, from the point of view of its use in reproduction to make copies. This aspect – the relevance of plaster in modern sculpture – is in vogue today in the academic community, especially in Britain, Germany and France. Some of their best-known specialists have written contributions to this section of the book. The interest of their contributions lies in the fact that they place plaster in the area of “mechanisms of reputation” as one of the strategy’s principal themes. Thus, we look at the collecting of plaster casts by the artists themselves and the role played by international-level museums in exhibiting, promoting and preserving casts, which by itself could also be a question of national prestige. Giacometti, a contemporary sculptor with an international reputation, used plaster not only as a material for reproduction, but also modelled it himself, fusing the values of expression and form common to his work. His is a distinctive case that additionally provides us with a reflection of plaster as a material. Anatomic sculptors worked in a different line, given that their casts were used in medical training and were not necessarily a reason for their success during their lifetime.

The fourth and fifth sections touch on aspects that allow us to relate sculpture and recognition during the last century, with special emphasis on Catalonia in the Civil War and during the Francoist period. Here we reflect on questions that are unfortunately barely present in current art historiography, as they are uncomfortable due to their links with ideology and identity and their forming part of our recent history. Despite this, we understand that one of the duties of today’s historiography is precisely to present a new vision of the art created in this period that goes beyond the superficial, breaking the Manichaeian overview we often come up against when we touch on the few studies dedicated to art of the period. The last chapters, thus, are a response to this challenge. They contain reflections destined to become starting points for the reappraisal of the artistic production of the period, at least in terms of sculpture.

So, “Re-reading the Sculpture of late *Noucentisme*” takes on one of the most important bibliographical gaps in the history of our contemporary art. In the theoretical delimitation of *Noucentisme* that took place during the 1990s there was a clear separation between early *Noucentisme* and the later incarnations, but the continuity of the movement was not investigated after the Civil War. It is obvious that during the event and the later Francoist period, the cultural climate and the artistic market changed, as did the parameters that defined success. However, what happened to the formal and expressive motifs of the sculpture created by the generation of idealistic *Noucentista* artists that remained faithful to their values? And what about the so-called Generation of 1917? The fourth section provides answers to some of these questions and studies the paradigmatic case of Joan Rebull as a sculptor and Joan Merli as an art dealer.

The fifth section, “Sculpture and Dictatorship in Contemporary Spain”, explores the other side of the coin, i.e., it revisits the work of some experimental artists that worked in Spain during the early Francoist period, such as Subirachs, Torres-Montsó, Marcel Martí, etc. The early difficulties of this generation are made clear, but we can also see how existentialist-based expression ended up taking on a relevant position in Catalonia, and how it became one of the most fruitful paths towards abstract art. We have evidence of the later fortune of this generation at key monuments in Catalonia, such as *Homage to Picasso*, the creation of which is explained in this section, which takes us – chronologically speaking – to the end of the dictatorship. This section closes with a study of the figures of Tónico Ballester and Antoni-Ramon González, sculptors born in Valencia and Murcia. Ballester and González saw their careers affected by the Civil War and later repression, both of which we mention here; amongst so many that we should rescue from oblivion so as to create a history of contemporary sculpture in Catalonia that places artistic creation as a central concept.

Finally, the epilogue of the book comprises “L’àngel de la mort: una anàlisi a l’entorn de l’escultura funerària del Modernisme”, which came out of the closing session of our 2016 conference.

In this foreword, we have made no specific reference to any of the authors that have contributed to the publication; instead we have focussed on how their work converges within the framework of the question of status in

sculpture in the period we are looking at. However, we would like to thank Ann Compton and Tomas Macsotay for their support and guidance. This book is where younger researchers and specialists with international levels of excellence come together, the latter's experience and generosity opening new horizons of research, enriching fields already explored, and giving us the shades of meaning and uniqueness (in Catalan, *singularitats*) required for this book you are about to start reading. Many thanks.

Prefaci: prestigi i escultura

Cristina Rodríguez-Samaniego i Irene Gras Valero

L'obra que teniu entre les mans marca el colofó del projecte de recerca que hem desenvolupat en el si del grup de recerca GRACMON, del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, des del principi del 2014 fins al final del 2016. El projecte, «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professió, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica», finançat pel Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (HAR2013-43715-P), buscava aprofundir en l'estudi i la comprensió de l'escultura moderna i els oficis relacionats amb aquesta, durant el període inscrit entre l'inici de la formació artística reglada a Catalunya i l'esclat de la Guerra Civil, prenent com a base de l'anàlisi la ciutat de Barcelona en el context espanyol i incidint en les seves relacions amb Iberoamèrica. Es perseguia l'objectiu de contribuir a la comprensió dels mecanismes productius i les estructures comercials que van vertebrar aquesta activitat professional, des d'una òptica nova i integradora. Es buscava, a més, aprofundir en les xarxes i bases socioeconòmiques que expliquen la importància estratègica dels oficis de l'escultura en la societat de l'època moderna, donant raó de les seves arrels i la seva evolució posterior, com a base de l'orientació actual d'aquesta activitat. Així mateix, s'han estudiat els processos de transferència i difusió d'aquest marc cap a Iberoamèrica en un moment crucial de desenvolupament dels nous estats nacionals americans, en els quals el model europeu va revestir una rellevància especial.

La recerca ha estat duta a terme per un grup d'investigadors de composició internacional i amb trajectòries científiques inscrites en disciplines complementàries, des de la història i la sociologia de l'art, fins a l'estètica, l'arquitectura i l'urbanisme, tot passant per la pràctica professional de l'escultura. Per al projecte ha estat fonamental l'atenció a la transcendència dels contactes i les influències entre marcs geogràfics concrets en un moment de creixement dels oficis escultòrics i de creació i consolidació de noves infraestructures i institucions artístiques, en què tant els mercats com les tendències de consum particulars es van veure modificats. En última instància, hem cercat contribuir als estudis al voltant dels processos de transferència dels

nostres paradigmes plàstics, culturals i de mercat a l'estranger.

El dies 10 i 11 de novembre de 2016 va tenir lloc a la Universitat de Barcelona el Congrés Internacional «Esculpint l'Escultor», organitzat pel grup de recerca GRACMON com a darrera activitat derivada del nostre projecte i acte de cloenda. El Congrés va reunir nombrosos especialistes en el camp de l'escultura, tant nacionals com estrangers, i va permetre l'establiment de contacte i l'intercanvi d'idees entre investigadors procedents tant de la comunitat universitària com de diverses institucions museogràfiques i de l'àmbit cultural: Universitat de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, EINA – Centre Universitari de Disseny i Art, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, University of York, University of Glasgow, University of Kent, University of Pittsburgh, Auburn University, Museu Víctor Balaguer, Museu d'Història de la Medicina, Institut d'Estudis Catalans, Reial Cercle Artístic de Barcelona, Museus de Sitges, Espai Subirachs, Museo de Bellas Artes de Oviedo, Victoria and Albert Museum, Courtauld Institute of Art, Warburg Institute, Henry Moore Institute i Yale Center for British Art, entre d'altres. Articulat al voltant de quatre seccions, el congrés tractava els processos a través dels quals es construeix professionalment l'escultor des de l'inici fins al final de la seva carrera, que donen lloc al joc de paraules del seu títol: «Esculpint l'Escultor». L'èxit de la iniciativa ens fou molt grat; tant, que propicià la gènesi d'aquest llibre, que conté les aportacions més significatives del congrés, a més d'altres textos rellevants, fruit de les recerques efectuades en el decurs dels darrers anys pels investigadors júnior del grup. Cada autor publica en la llengua que desitja i el resultat és, doncs, una obra el títol de la qual és en anglès i que conté textos en català, castellà i anglès.

Un dels debats més interessants que plantejà el congrés és el de l'anàlisi dels processos pels quals tant l'escultor com les seves obres han assolit o no reconeixement, tant entre els seus contemporanis com en la posteritat. Es tracta d'un camp pràcticament inèdit pel que fa específicament a l'escultura moderna en els contextos català i espanyol, i poc explorat en l'àmbit internacional. El volum que aquí presentem s'estructura, precisament, a l'entorn d'aquesta idea. Es tracta, per tant, d'una de les primeres publicacions que busquen contribuir a la comprensió dels mecanismes de prestigi en l'escultura dels segles XIX i XX, especialment a casa nostra.

La primera de les cinc parts de l'obra, «Reflections on Status in Modern and Contemporary Sculpture. Mechanisms, Strategies and Case Studies», aborda, des d'una perspectiva propera a la sociologia, el tema del

reconeixement artístic en el camp que ens ocupa. Tot proposant idees que permetin conformar un corpus teòric sobre la matèria, diversos especialistes plantegen reflexions que abasten autors i obres tant d'Europa com d'Amèrica, amb un ventall cronològic que va del segle XVIII a mitjan XX. El text introductori, que pot funcionar perfectament com a discurs marc per a tota la publicació, identifica i analitza les escasses fonts existents sobre l'estudi de la reputació en l'escultura, i especula sobre quines en són les causes, entre les quals el *paragone* amb la pintura ocupa un lloc preponderant. Les noves vies de treball historiogràfic suggerides aquí proposen una transversalitat disciplinària en la mirada, que ajudaria a trencar amb la dependència que, en la historiografia de l'escultura, hom ha experimentat envers el relat biogràfic i la catalogació d'obra. Aquest capítol està ordenat de forma cronològica per tal de facilitar l'establiment de conclusions entorn dels mecanismes emprats pels escultors i, eventualment, poder valorar la seva pervivència temporal. Destaquem, d'altra banda, que una de les aportacions del primer capítol estudia el cas de les dones escultores a Roma durant la segona meitat del segle XIX, un camp, el de l'escultura produïda per professionals femenines aleshores, gairebé inèdit en el context de l'Estat espanyol.

Diverses aportacions del capítol 1 coincideixen a apuntar el viatge formatiu com un dels elements que cal tenir en compte en els processos d'adquisició de prestigi en l'escultura moderna. La part 2, titulada «Paris and Rome. The Art Capitals in the Quest for Status», se centra en aquest aspecte. Aquí, la majoria dels autors s'ocupen d'escultors catalans i espanyols, a excepció del cas de George Grey Barnard (1863-1938), d'origen estatunidenc, l'exemple del qual permet establir comparatives amb els autors de la Península, tant pel que fa al pes de la seva estada a Europa en la construcció de la reputació pròpiament, com pel que fa a la comprensió de les expectatives prèvies, els contextos identitaris, les influències i les seves conseqüències en la pròpia obra i en la seva carrera. Les reflexions del segon capítol cerquen dilucidar el pes de les estades a l'estranger en diversos moments de les trajectòries dels escultors: en la formació, gràcies a borses d'estudis o premis específics; en la construcció d'un llenguatge propi i la pertinença a un col·lectiu, fenòmens propis de les estades perllongades; o en la promoció de l'obra, a través de la seva inclusió en certàmens i exposicions internacionals. L'evolució en les tècniques i els motius d'alguns dels creadors del segle XX més celebrats a casa nostra, com Picasso o Gargallo, i que la historiografia de l'art atribueix a llur estada a París, ens porta a reflexionar sobre la validesa d'aquests paradigmes en l'art contemporani.

Finalment, la lectura d'aquesta part de l'obra permet valorar el significat de l'establiment de París com a capital artística i cultural, en detriment de Roma, ciutat que havia detentat aquest privilegi històricament, en l'àmbit de l'escultura catalana.

La tercera part del volum que aquí presentem duu per títol «Plaster Casts: Collections, Creators and Purposes» i té com a fil conductor el guix en l'escultura, entès majoritàriament com a objecte i, en concret, des de l'òptica del seu ús com a reproducció, com a calc. Estem davant d'un aspecte, el de la rellevància del guix en l'escultura moderna, en voga avui en dia entre la comunitat científica, en especial la francesa, l'alemanya i la britànica. Alguns dels seus especialistes destacats signen contribucions en aquest capítol del llibre. L'interès de les seves aportacions radica també en el fet que situen el guix en el panorama dels mecanismes de reputació, com un dels seus protagonistes, partícip de l'estratègia. En aquest sentit, s'aborda el col·leccionisme de reproduccions en guix per part dels mateixos artistes i el rol exercit per institucions museogràfiques de categoria internacional en l'exposició, la promoció i la conservació de guixos, una activitat que, d'altra banda, podia ser alhora motiu de prestigi nacional. Giacometti, escultor contemporani que gaudí de reputació internacional, no només aprofità el guix com a material de reproducció, sinó que també el modelà, amb la qual cosa aconseguí fusionar els valors d'expressió i de forma propis de la seva obra. El seu és un cas singular que permet, ensems, la reflexió entorn del guix com a material. En una altra línia es mouen els escultors anatòmics, atès que els seus guixos, emprats en la formació mèdica, no suposaven forçosament una raó per incentivar llur èxit en vida.

Les parts quarta i cinquena d'aquest llibre tracten aspectes que ens permeten relacionar escultura i reconeixement durant el segle propassat, amb un èmfasi especial en el territori català i durant la Guerra Civil i el franquisme. S'hi toquen qüestions que, malauradament, tenen poca presència en la historiografia de l'art actual, perquè són incòmodes, perquè tenen a veure amb la ideologia i la identitat, i perquè formen part de la nostra història recent. No obstant això, entenem que un dels deures de la historiografia d'avui és, justament, presentar una nova visió de l'art produït en aquest període que vagi més enllà de la superfície i que trenqui el panorama maniqueu amb el qual sovint topem quan abordem els pocs estudis consagrats a l'art del període. Els darrers capítols de l'obra responen, doncs, a aquest desafiament. Contenen reflexions que busquen ser punts de partida per a una revisió de la producció

artística de l'època, com a mínim en el camp de l'escultura.

Així, «Re-reading the Sculpture of Late *Noucentisme*» s'ocupa d'un dels buits bibliogràfics més destacats de la nostra història de l'art contemporani. En l'acotació teòrica del Noucentisme que es feu durant la dècada de 1990, se separà clarament el primer Noucentisme de les propostes posteriors, però no es va tractar en profunditat la continuïtat del moviment passada la Guerra Civil. És evident que tant durant l'escomesa com ja durant el franquisme, el clima cultural i el mercat artístic variaren i també ho feren els paràmetres que determinaven l'èxit. Però què va passar amb els motius formals i expressius de l'escultura practicada pels artífexs de la generació del Noucentisme idealista encara fidels als seus valors? I amb la del 1917? El capítol quart dona resposta a algunes d'aquestes qüestions i estudia els casos, a parer nostre molt paradigmàtics, de Joan Rebull com a escultor i de Joan Merli com a marxant.

La cinquena part, «Sculpture and Dictatorship in Contemporary Spain», explora l'altra cara de la moneda, és a dir, repassa les propostes d'alguns artistes experimentals que treballaren a l'Estat espanyol durant el primer franquisme, com ara Subirachs, Torres-Montsó, Marcel Martí, etc. Es fan evidents aquí les dificultats inicials d'aquest col·lectiu, però hom pot palesar també que a Catalunya l'expressionisme d'arrel existencialista acabà ocupant una posició rellevant i es convertí en un dels camins més fèrtils cap a l'art abstracte. De la fortuna posterior d'aquesta generació en són testimoni monuments clau a casa nostra, com *l'Homenatge a Picasso*, la gènesi del qual s'explica en aquest capítol i el qual ens trasllada, cronològicament parlant, a la fi de la dictadura. El capítol es clou amb l'estudi de les figures de Tónico Ballester i d'Antoni-Ramon González, ambdós escultors llevantins. Ballester i González veieren llurs carreres marcades per la Guerra i la repressió. Dues trajectòries que recollim aquí d'entre les moltes que cal rescatar de l'oblit i dignificar per tal de poder construir una història de l'escultura contemporània a Catalunya que situï la creació artística com a principal protagonista.

Finalment, l'epíleg de la publicació conté «L'àngel de la mort: una anàlisi a l'entorn de l'escultura funerària del Modernisme», text que deriva de la conferència de cloenda del nostre congrés de 2016.

En aquesta introducció no ens hem referit específicament a cap dels autors que han contribuït a l'obra; l'interès s'ha centrat a explicar com convergien les seves propostes, en el marc de la qüestió del prestigi en l'escultura en l'època que ens ocupa. Volem, però, agrair als professors Ann Compton i Tomas Macsotay el seu suport i consell. En aquest llibre s'hi donen la mà investigadors

joves i especialistes amb trajectòries excel·lents en l'àmbit internacional, l'experiència i la generositat dels quals obren nous horitzons de recerca, enriqueixen camps ja treballats i atorguen els matisos i les *singularitats* necessàries al llibre que esteu a punt d'encetar. Moltes gràcies.

Section 1

**Reflections on Status in Modern and
Contemporary Sculpture. Mechanisms,
Strategies and Case Studies**

Sobre el tema del prestigio en la escultura: una mirada sociológica

Vicenç Furió y Tomas Macsotay

Esta contribución está pensada por dos autores distintos. Uno de ellos se ha ocupado principalmente de la sociología del arte. El otro ha tenido su centro de interés académico en la escultura europea de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Ambos hemos intentado mirar el campo de estudios al que está dedicado este congreso, y en especial esta mesa, desde el particular prisma del enfoque sociológico.

Quien firma este texto como experto en sociología del arte aporta sus análisis desde este enfoque, y en sus estudios sobre la construcción de la reputación y el reconocimiento artísticos en ocasiones ha tratado de escultores y de sus obras.¹ En cualquier caso, los autores asumimos que hay un observador externo que mira con unas gafas distintas y que básicamente plantea preguntas. Seguro que muchas se han respondido, otras quizá no sea posible, pero si algunas preguntas estimulan estudios que intenten responderlas ya habrá valido la pena.

Quien firma el texto como experto en escultura europea se ha centrado especialmente en la definición del escultor y el estatus de la escultura en el ámbito de las Academias. También ha escrito un estudio en el que propone un examen comparativo y transnacional de la escultura producida en Roma a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Se trata de un análisis sobre el juego de fuerzas de mercado, en el que se consideran los nuevos mecanismos de prestigio y lenguajes de apreciación en torno a los talleres de escultores, entre los cuales se encuentran, aparte de los muy celebrados Canova y Thorvaldsen, otros representantes europeos de orígenes diversos.²

Hemos partido de algunos estudios que aportan informaciones útiles para un debate sobre el tema del prestigio en la escultura. A partir de aquí, intentaremos proponer posibles nuevas investigaciones que pudieran enriquecer el conocimiento del campo que nos ocupa. En primer lugar, trataremos de algunas ideas recurrentes en los estudios generales sobre el

prestigio en la escultura. En segundo lugar, abordaremos el problema de las fluctuaciones de la reputación póstuma. Seguidamente, trataremos de las discrepancias en las valoraciones, de las reacciones hostiles y de su vinculación con diversas instancias de reconocimiento. Finalmente, en cuarto lugar, apuntaremos algunas formas de análisis de las opiniones de los artistas y del llamado público profano, opiniones que tengan en cuenta las posiciones desde donde estas opiniones se emiten dentro del espacio de atención social. Para todo ello, tomaremos en consideración estudios y ejemplos que proceden tanto del ámbito europeo como español y catalán desde el siglo XVIII al XX.

El prestigio en estudios generales



Fig. 1 Honoré Daumier, *Triste contenance de la Sculpture placée au milieu de la Peinture*, Salon de 1857. Litografía en *Le Charivari*.

Los estudios realizados sobre el prestigio del escultor y la escultura de la época que nos ocupa son más bien escasos. Entre ellos son de evidente utilidad algunos análisis de Carlos Reyero, como su estudio del *paragone* entre pintura y escultura en el siglo XIX,³ en el que desmenuza cuáles eran las desventajas de la escultura en relación con la pintura según los críticos de la época: su dificultad para competir con la pintura como un arte «moderno», poco color, menor autonomía y capacidad para la narración, mayores condicionantes materiales y sociales, etc. Según lo describe un crítico de la época, «la masa del público que desfila indiferente delante de un grupo de mármol se detiene extasiada delante

de las seducciones convencionales de un cuadro».⁴ Hay una expresiva litografía de Daumier de mediados del siglo XIX sobre el público de Salón que presenta el mismo tema: en medio de la sala, la escultura llora desesperadamente porque nadie la mira (fig. 1). Daumier fue el principal exponente de la caricatura de los Salones, y es curioso constatar que incluso dentro de su obra litográfica el papel de la escultura sea tan reducido.

No es poca la evidencia de que la crítica de arte, desde sus inicios a mediados del siglo XVIII, dio un protagonismo principal a la pintura y no favoreció la opinión cultivada sobre la obra de los escultores.⁵ Esto no quiere decir que no hubiese un interés por las obras escultóricas. Asimismo, conviene recordar que el desprecio de algunos críticos no era ajeno al hecho de que justamente un público amplio encontrase un placer considerado poco adecuado en la escultura de desnudos, que era la que predominaba, junto con el retrato en busto, en estas exposiciones. El Salón se veía lastrado por la presencia de figuras en mármol, pero también hay indicios de que una escultura podía transformar una sala tapizada de pinturas en una verdadera atracción. Ya en 1755, en el contexto de las exposiciones de la Academia en París, las críticas del *Milón de Crotona* de Falconet señalan que se convirtió en una de las obras más populares del Salón. El grupo, que representa a un león atacando ferozmente a un atleta, es típico de una escultura académica de gran dificultad técnica y de tema violento cuyo efecto, aparentemente, fue el de dejar admirados y boquiabiertos a todos los que visitaron el Salón. En 1763, un crítico anónimo concluyó sus apreciaciones elogiosas de un mármol también violento y espectacular de *Prometeo y el águila*, obra de Nicolas-Sébastien Adam, con el comentario «no compromete nuestra opinión favorable observar que en general, los ojos del vulgo confunden a menudo con la fuerza del arte la exageración del tema representado».⁶



Fig. 2 Hiram Powers, *Esclava griega*. Mármol, 1850, a partir de un original de 1844.

Cecilia Hurley ha señalado recientemente que hacia finales del siglo XVIII las colecciones privadas y los museos públicos pusieron fin a la tradición de exhibir esculturas y pinturas en una misma sala, como ocurría en la Tribuna de los Uffizi. En su lugar aparecen galerías y rotondas dedicadas únicamente a la escultura. ¿Por qué ocurrió eso? Según Hurley, la concentración de la escultura en una sala garantiza un *riposo a l'occhio*. En un espacio como la Tribuna de Florencia la escultura tendería a desconcentrar al espectador, ya que ante estos mármoles el ojo se somete a un *moment de détente*, a un reajuste de la mirada que significa una interrupción de la reacción que suscita en el espectador la escena pintada.⁷

Hay numerosos episodios en el siglo XIX que indican una reacción muy intensa del público en general ante la escultura, también en relación con aquellas obras en mármol que hoy clasificaríamos de neoclasicismo «aburrido». Un ejemplo estudiado recientemente en el número temático de *Nineteenth-Century Art Worldwide* dirigido por Martina Droth, es el de *La esclava griega* de Hiram Powers (fig. 2). Su autor esculpió en mármol seis versiones entre 1845 y 1870, convirtiéndose esta obra en un éxito expositivo que se puede comparar en términos de escala y resonancia con una ópera italiana. Powers acordó con los compradores americanos e ingleses que habían adquirido estas obras un detallado calendario de exposiciones públicas. Como han demostrado Droth y sus colaboradores, en *La esclava griega* confluyen dos aspectos: en primer lugar, la percepción pública según la cual la figura de Powers era una aportación

al debate abolicionista en Estados Unidos, y en segundo lugar, pero no menos importante, los numerosos recursos expositivos y publicitarios, incluyendo diarios, entretenimiento popular y tecnologías aplicadas a los bienes de consumo comercial, que no dejaron de ser aprovechados durante el tiempo en que pudieron verse estas estatuas. A partir de *La esclava griega* se produjeron «estatuillas, cerámicas, fotografías, fotografías estereoscópicas, estampas, sátiras, textiles, pinturas vivientes [*tableaux vivants*], poemas, canciones y piezas de teatro».⁸ Las primeras exposiciones de esta obra cautivaron al público de tal modo que la escultura fue enviada para ser exhibida a lo largo de la Costa Este de Estados Unidos, generando panfletos abolicionistas, poemas e incluso llantos. Powers reunió en un álbum (hoy en el Smithsonian, Washington) los recortes de prensa sobre su creación. Solamente en Nueva York, *La esclava griega* fue objeto de unos ciento cincuenta comentarios periodísticos. Capaz de competir e incluso superar los mayores éxitos de la época en pintura, como la *Decadencia de los romanos* de Thomas Couture (1849), *La esclava griega* no escapó de las sospechas que surgen una y otra vez como elemento amortiguador en el contexto de la escultura: su carga erótica. En uno de los comentarios que se publicaron en Nueva York, se censuraba la exposición al público de obras «lascivas» como esta. En otro comentario, aparecía un tópico recurrente sobre las esculturas de desnudos idealizados, como es el de las miradas indiscretas de los hombres y del pudor de las mujeres:

A hombres que hablan en voz alta se les exhorta a callar a, [otros], que vienen a hablar doctamente, se pasean en silencio, [otros], se esconden en soledad, como en penitencia placentera por su audacia, en las esquinas, donde puedan mirar[la] fija y silenciosamente, y andan juntas mujeres en grupos, como protegiéndose del poder de la belleza de su propio sexo.⁹

Ocurre así que la desventaja de la escultura frente a la pintura no es un signo de descrédito general, sino que revela en muchos casos un problema de sintonía social y criterios de valoración a la hora de entender la escultura: el crítico, normalmente un escritor u hombre de letras, se jacta de que la escultura, cuando es popular, lo es *indebidamente*. Por supuesto este tema alude a la diversidad de criterios estéticos y de valoración que existe en un momento dado, lo cual es pensar en el análisis sociológico que puede hacerse del tan conocido debate entre las discrepancias del gusto popular y el de los expertos. Así pues, cabría someter a un estudio comparativo la ambigüedad del prestigio de la escultura en aquellos casos en que los comentarios críticos no distinguen claramente entre arte y entretenimiento popular, entre cierta

admiración general y un descrédito desde el ámbito de la crítica de arte. Este análisis sería fundamental para explicar los contrastes de valoración del género de la escultura de corte clásico, con sus bellos desnudos en mármol y bronce expuestos en el Salón: se trataría de examinar, a través de un estudio de casos, cómo y por qué estas piezas podían valorarse de un modo contrario a la respetabilidad neoclásica, al ser apreciadas de una manera demasiado alejada del distanciamiento estético que supuestamente se requiere. Aquí entraríamos en los tipos de respuesta estética pragmática o distanciada de los que nos habla Pierre Bourdieu, y a los condicionantes sociales que los sustentan.¹⁰

Los ejemplos hasta aquí comentados, por tanto, sugieren que quizá la indiferencia del público de los Salones del siglo XIX hacia la escultura no fue tan general como parece y se ha comentado. Pero para demostrarlo haría falta un estudio que reuniera suficientes ejemplos de valoraciones críticas y reacciones, y al mismo tiempo tuviera en cuenta cuestiones de clasificación de géneros escultóricos y contextos expositivos, con el objetivo de poner a prueba esta suposición general. Quizá así se vería que cierto tipo de esculturas despertaba más atención que otras, y que incluso en algunos casos el interés por la escultura superó al interés por la pintura. Las clasificaciones escultóricas plantean importantes retos e interrogantes para el investigador. Como veremos enseguida, la producción escultórica no es un todo homogéneo. La mezcla de lo clásico y las formas modernas, los diversos géneros y formatos escultóricos, las diferencias en los contextos expositivos, son hechos que imponen criterios propios que complican la tarea de entender cuál fue, en un determinado momento, el prestigio de la escultura.

Si pasamos del público de las exposiciones al interés de los coleccionistas y las instituciones, Pilar Vélez ha estudiado la consideración de la escultura del siglo XIX en el caso catalán, desde la óptica docente, patrimonial y del coleccionismo.¹¹ En 1847, un catálogo del fondo de escultura de la Academia citaba trescientos setenta y siete pinturas y solo cuarenta y siete esculturas, que además eran básicamente contemporáneas: Campeny, Solà, Bover, etc. En cambio, entre las pinturas había algunas anteriores al siglo XIX. Al parecer, hubo poco interés por la escultura anterior (barroca) y por la posterior (romántico-realista). Entre las grandes colecciones particulares barcelonesas del siglo XIX, como las que poseían Josep Carreras d'Argelich y Sebastià Anton Pascual, tampoco había muchas esculturas. En resumen, tal como concluye Pilar Vélez, tanto en relación con su nivel de consideración como con su representación en instituciones y colecciones, de 1850 a 1975 la escultura fue la gran olvidada.

Aunque también aquí hay excepciones, como es el caso del coleccionista Joan Antoni Güell i López, conde de Güell y marqués de Comillas, que reunió la primera colección de escultura policromada barroca en España.¹² En su comunicación del Congreso Esculpiendo el Escultor celebrado en la Universidad de Barcelona, en noviembre de 2016, Mireia Rosich y Clara Creixell discutían otro ejemplo de coleccionismo de escultura coetánea en Cataluña, el de Víctor Balaguer i Cirera, que adquiere un gran número de obras en escayola, muchas de ellas de estatuas públicas, para incluirlas en su Biblioteca i Museu Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú, institución que funda en 1884.

En el ámbito internacional, hay un interesante libro, aquí poco conocido, que trata del tema del estatus de la escultura desde el Renacimiento hasta nuestros días. Nos referimos a *The World as Sculpture. The Changing Status of Sculpture from Renaissance to the Present Day*, de James Hall.¹³ Son muchos los puntos de interés que hay en este estudio, que parte de la idea de la posición precaria y restringida de la consideración de la escultura en la jerarquía de las artes visuales desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Los motivos son conocidos, pero vale la pena comentar algunas consideraciones del autor. La regla general es que hubo pocos escultores excelentes y considerados superiores, y estos, por tanto, son excepciones: Ghiberti, Donatello, Miguel Ángel, Giambologna, Bernini, Canova o Rodin fueron considerados grandes escultores, pero excepciones a la regla. Se impone en la historia de la escultura la tendencia a admirar mucho a unos pocos artistas que parecen sintetizar muchas cosas a la vez. Hall introduce el término de gusto «monoteísta» para el mundo de la escultura, un campo siempre atento a destacar que sus grandes creadores parecen sintetizar un estilo, un periodo, un lugar, una nación, lo que contrasta con el mundo de la pintura, más «politeísta». Sobre los motivos por los cuales durante la era dominada por el *paragone*, y a continuación el siglo XIX, se consideró la escultura un arte limitado, Hall especula sobre el interesante hecho de que se estimaba menos adecuado para el género del retrato, un género cuyo desarrollo tiene un fuerte componente de estatus. Incluso Bernini, nos recuerda Hall, pensaba que los retratos pintados eran superiores a los retratos esculpidos.

Leyendo a Hall, cabe preguntarse cómo encajan sus argumentos sobre el estatus precario de la escultura con el hecho, bien estudiado por Francis Haskell y otros autores, del enorme prestigio del que gozó, desde el siglo XVI hasta el XIX, la escultura antigua.¹⁴ Efectivamente hubo un grupo de esculturas clásicas que gozaron de un prestigio universal, que fueron vistas como los máximos logros

de la belleza y el buen gusto y también como un modelo. No obstante, Hall subraya que este indudable hecho también está marcado por un fuerte «monoteísmo», es decir, son unas decenas de esculturas, desde *El Laoconte*, hasta el *Apolo Belvedere*, pasando por el *Gladiador Borghese* y la *Venus de Médici*, que fueron enormemente admiradas, y de nuevo nos encontramos con un grupo relativamente reducido de obras, muy circunscritas en términos geográficos y de visión muy limitada, aunque por supuesto parte de su fama se debió a la facilidad con que se conseguían reproducciones de todo tipo en yeso, bronce, plomo o porcelana, y también en la difusión de su imagen a través del grabado. Es exacto decir que en la famosa pintura en la que Johann Zoffany recrea la Tribuna de los Uffizi, la mayoría de los *connaisseurs* están más atentos a la escultura que a las pinturas, pero las esculturas son antiguas, no contemporáneas (fig. 3). En este punto, por tanto, el argumento de Hall es plausible.



Fig. 3 Johann Zoffany, *La tribuna de los Uffizi*. Óleo sobre lienzo, 1772-1778.

Nos parece más discutible la alusión que hace Hall a la desventajosa posición del retrato escultórico en relación con el pictórico como una de las causas de la consideración de la escultura como un arte limitado en relación con la pintura. Detengámonos unos momentos en la fortuna crítica del busto escultórico, que nos parece revelador de las limitaciones de una historia que equipara la reputación de la escultura con una historia de ideas y afinidades estéticas. Los retratos escultóricos de pensadores, médicos, actores, jueces, militares y políticos en la Inglaterra y Francia del siglo XVIII fueron realizados para satisfacer las necesidades de un público selecto pero bastante alejado del

arte subsidiario del poder. Malcolm Baker, por ejemplo, ha mostrado que, a partir de cierto momento, estos bustos dejaron de ser un medio de representación en servicio del retratado, para desempeñar un papel entre grupos de amigos y sus simpatizantes que se veían reflejados en el retratado por vínculos profesionales, literarios y políticos.¹⁵ Su éxito demuestra que el busto escultórico tenía una notable importancia pública pese a que no fuese promovido en la misma medida que el desnudo clásico en las exposiciones del Salón, y que se produjese para un mercado de ornamento y mueble interior. Durante la era de la revolución y de Bonaparte, ningún género escultórico tuvo mayor ascendencia que el retrato de héroes o grandes hombres de la nación, a menudo en forma de Hermes. Esto continúa durante el Romanticismo con la colección de retratos realizados por un escultor como David d'Angers de grandes personalidades de la época del Romanticismo, que incluía a artistas, escritores, polemistas, pensadores político-sociales y periodistas.

En resumen, la opinión de Hall debería matizarse en el sentido de que la reputación de la escultura no se agota en un examen de ideas y gustos, y que resulta limitado recurrir solo al *paragone* y a las convenciones del retrato escultórico para inferir de estos cuál fue la fortuna crítica global de la escultura.¹⁶ El caso del retrato escultórico muestra que determinada escultura fue, en cierto modo, más potente en su manera de interpelar los valores públicos (y no únicamente las afinidades estéticas) que las estatuas académicas en imitación del ejemplo grecorromano que dominaban los Salones. Creemos que los mecanismos de reputación y descrédito merecen una investigación más sistemática que tenga en cuenta, por ejemplo, esta separación cada vez más marcada entre la esfera privada y la pública. Interesa saber con mayor detalle qué efectos tiene la separación de funciones de la escultura dentro del coleccionismo y el interior ornamental, y las discrepancias que existen aquí, por lo que se refiere a la construcción de reconocimiento, cuando por ejemplo tratamos con la visibilidad que obtiene la escultura pública que puede verse en la calle. Igualmente cabría plantear cómo el mundo privado acoge o se resiste a valores promovidos por canales oficiales o las instituciones responsables de la cultura nacional. Es interesante pensar (y aquí percibimos una línea de investigación poco aprovechada) que la creación de un foro público, tal como la entendió Jürgen Habermas, es decir, como un acuerdo entre individuos dispuestos a discutir cuestiones de bien común y que existe alejado de la «propaganda» y representación estatal, monárquica o aristocrática, quedó reflejada en la historia de las exposiciones públicas y la crítica de arte que se

produjo a través de ellas.¹⁷

Para terminar con algunas de las ideas de Hall, el autor apunta que el escultor y la escultura empiezan a ganar prestigio a partir de la segunda mitad del siglo XIX con la idea del artista-trabajador ejemplarizado en Rodin, y, en el siglo XX, con los *ready-made* y la nueva apreciación de la obra de arte como objeto. Según el autor estos aspectos dibujan un nuevo horizonte en este tema que va más allá de la escultura tradicional para, ahora sí, poder ser también un arte de la modernidad. En este sentido, el cambio del siglo XX parece coincidir con el apogeo o culminación de un proceso que permitió a la escultura dejar atrás un prestigio comprometido y ambiguo, el que persiguió incluso *La esclava griega* en Nueva York. Ya no un simple cuerpo erótico, ya no un mueble, ya no una virgen de procesión, ya no una antigüedad. Sin que se perdiese del todo el lastre de la comparación con el mayor potencial estético de la pintura, contra la percepción táctil del espectador y el trabajo lento y mecánico del escultor, la escultura se volvería a establecer, gracias a Rodin, como fruto irreducible de la mente y el ánimo de un autor-artista. La tesis de Hall acerca de esta reivindicación escultórica en los inicios de la modernidad plantea algunas dudas. Jacqueline Lichtenstein ha demostrado, por ejemplo, que la crítica de escritores partidarios del realismo y el arte moderno en París (asentándose con Charles Baudelaire y persistiendo por lo menos hasta Huysmans) pone enormes obstáculos a esta supuesta consolidación del arte de la escultura.¹⁸ Y gracias a algunos estudios institucionales, como por ejemplo el reciente de Claire Jones sobre la reforma de la enseñanza del diseño, tenemos una mejor idea de un campo escultórico en plena transformación.¹⁹

A lo largo del siglo XIX, pero también del XX, esta escultura que denominaremos aquí autónoma se podría describir como un ideal o ficción, no como una realidad operativa en el campo de producción. Por un lado, la autonomía reclama una escultura hecha de obras personales e insustituibles, que remiten a una irrevocable autoría creativa, interiorizada artísticamente. Pero la realidad operativa impone exigencias de heteronomía, como son la viabilidad económica del taller, la obtención de títulos del escultor, el éxito en concursos y la adecuación a políticas culturales impuestas desde niveles oficiales, por no hablar de la disponibilidad en el seno del taller de procesos de reproducción, divulgación, y asimilación a gustos imperantes en el mercado. El mercado, debido en parte de las posibilidades técnicas del taller, es muy distinto al que se va dibujando a partir de la década de 1840 y que apoyan la creación de una pintura moderna. La creación de un mercado de arte basado

en la compra y venta gestionada ya no por talleres o agentes, sino por galerías comerciales, casas de subastas y coleccionistas, se cimentó inicialmente basándose en obras paisajísticas, es decir, en una pintura destacadamente personal y de autor. Ésta última mantuvo un foco sobre pintores modernos excluidos de los Salones oficiales, a la vez que pasaba por alto a los escultores.²⁰ Sin embargo, Nicholas Green y otros han constatado que el proceso dentro del cual se forjó un sentido de valor artístico dependió de la comercialización de las obras, y se consolidó con la idea del creador cuyas obras son únicas e insustituibles.²¹

Es cierto que muchos escultores generan recursos colaborando con talleres y fábricas especializados en muebles y objetos de lujo, como en el caso de los antiguos oficios de ebanistas, orfebres y plateros. Más tarde, se dan colaboraciones con industrias que producen objetos en varios materiales para el mercado de exportación, las Exposiciones Industriales y, a partir de 1851, las Exposiciones Universales por toda Europa. Pero el efecto de esta creciente incorporación de la escultura a la industria del ornamento de interiores, es que cada vez menos obras de escultores pueden identificarse con la obra personal de un artista. Es más bien una alianza entre la escultura y las artes decorativas, y con esto vemos que el mundo de los críticos empieza a percatarse de que la escultura se sometía cada vez más al gusto de las clases adineradas. Cabe citar aquí a Baudelaire en su famoso escrito de 1846 «Por qué la escultura es aburrida», donde la atracción comercial de la escultura se convierte para el crítico en motivo de desprecio. Baudelaire denigra la escultura como sencillo artículo de consumo, un objeto absurdo y primitivo.²²

El proceso que dibuja Hall para la creciente autonomía de la escultura desde finales del siglo XIX, por tanto, debería contemplar la brecha que se abre gracias a la aparición de un mercado inicialmente constreñido a ciertos géneros de la pintura que destacan por su carácter personal y singular. Cabría tener en cuenta el creciente desprestigio de la esfera académica, así como los lazos que unen la escultura con la industria del lujo, factores que impiden que un ideal de autonomía se consolide. En resumen, tal como pudimos constatar con las estatuas de desnudos y el retrato de busto, deberían introducirse el conjunto de determinantes que Michel Foucault denominaría los «dispositivos»: los géneros de producción, las vías de comercialización, los espacios expositivos, la importancia del crítico de arte. Estas sugieren nuevas clasificaciones y posicionamientos de la escultura que, una vez incorporadas a la historia de ideas y afinidades estéticas que nos ofrece Hall, terminarían por corregir y

completar la imagen de consolidación de una escultura con Rodin y la ascendencia del «objeto» de Duchamp.

Reputación póstuma y oscilación de valores

El estudio de la reputación póstuma de los artistas es a menudo una fuente de sorpresas inesperadas. Es sabido que Canova fue en vida considerado el escultor o incluso el artista más grande de su tiempo, y que hoy mantiene gran parte de su reputación. No obstante, a partir del Romanticismo su estima disminuyó notablemente, lo cual solo volvió a cambiar hace unas décadas. Más sorprendente aún es la caída en picado del aprecio por el arte de Bernini ya poco después de su muerte, y que su recuperación no empezara a cuajar hasta mediados del siglo xx. Gombrich recuerda haber oído decir a Herbert Read que la visión de las esculturas de Bernini «le daba náuseas».

Disponemos de un estudio sobre las oscilaciones de la reputación póstuma de sesenta y tres grandes artistas de los siglos xvi, xvii y xviii, casi todos ellos pintores, pero en el que también salen tres escultores: Cellini, Bernini y Canova.²³ Los tres se adaptan a las tendencias generales observadas en el caso de los pintores y a las explicaciones dadas sobre estas oscilaciones. Oscilaciones que se producen, entre otros motivos, por el efecto retroactivo de la sucesión de los estilos: el «manierismo» de Cellini no es tan apreciado en el academicismo del siglo xvii, el barroco de Bernini es fuertemente castigado en el Neoclasicismo, y el aprecio por Canova, primera figura de este estilo, decae notablemente a partir del Romanticismo. Bernini es un caso muy particular, que merecería estudiarse con detalle, porque, como hemos dicho, la desafección por su escultura empezó ya pocas décadas después de su muerte, antes de que se impusiera el Neoclasicismo. En cualquier caso, la gráfica de la fluctuante apreciación póstuma de Bernini indica que es una variante de las curvas que dibujan los redescubrimientos: aprecio por sus contemporáneos (que aquí es el máximo posible), declive durante una larga etapa (siglos xviii, xix y principio del xx), y recuperación en este caso desde mediados de siglo xx.

Sería interesante ver qué escultores de los siglos xix y xx han sufrido en su reputación oscilaciones acusadas y por qué motivos. Es decir, podría hacerse un estudio equivalente al citado, y que tomara en cuenta escultores que se dieron a conocer en el siglo xix y principios del xx, y ver cómo ha evolucionado su reputación póstuma hasta hoy. Por citar algunos, Rude, Carpeaux, Rodin,

Barlach, Lehmbbruch, Brancusi, Moore, Giacometti, y entre los españoles y catalanes, los Vallmitjana, Benlliure, Llimona, Clarà, González. ¿Cómo serían las oscilaciones? ¿Qué pautas y tendencias se observarían? ¿Serían equivalentes a las de los artistas del Renacimiento y del Barroco o serían distintas? ¿Serían diferentes los escultores de los pintores? ¿Las pautas serían las mismas en el caso de los escultores extranjeros que en el caso de los españoles? ¿O serían distintas? Es un estudio pendiente.

Quizá podamos apuntar alguna posibilidad. Por ejemplo, que las recuperaciones y redescubrimientos de escultores son menos abundantes que en el caso de los pintores por la mayor dificultad en organizar exposiciones. La dificultad de mover las obras y su fragilidad, la ausencia en estas exposiciones de monumentos públicos, el menor interés del público y de los propios departamentos de marketing de museos y galerías, todo ello contribuye a que el rescate del olvido de escultores del pasado sea menos frecuente que en el caso de la pintura. Y es a menudo la exposición la que refresca la memoria de la comunidad académica, convirtiendo un escultor en su tiempo celebrado, en un escultor bien estudiado en nuestro tiempo. Es el caso, por ejemplo, de la escultora Félicie de Fauveau, recuperada recientemente tras siglo y medio de olvido prácticamente total.²⁴

En realidad, la valoración de la mayoría de los escultores españoles y catalanes del periodo parece que solo se haya movido en una dirección, que es la que va del reconocimiento y éxito inicial a un aprecio menguante que nunca ha llegado a recuperar el nivel inicial (Campeny, los Vallmitjana, Benlliure, Clarà), o que parece haberse estancando en un largo olvido y un aprecio muy discreto (Álvarez Cubero). Estudiar al mismo tiempo lo que ha sucedido con la estima de un escultor como Canova, y otro español del mismo estilo como Álvarez Cubero, quizá ofrecería resultados significativos.

No conocemos en nuestro campo ninguna valoración de los escultores como la que hizo Roger de Piles sobre los pintores a principios del siglo XVIII, pero en 1926, Feliu Elias, en su libro sobre la escultura catalana, nos ofrece un diccionario de artistas cuyo análisis podría ser de interés. Sin duda Elias se basó en el ejemplo de los grandes historiadores franceses, entre los cuales destaca el diccionario que concluyó en 1916 el historiador Stanislas Lami sobre los escultores franceses, y que en sus muchos volúmenes comprende el campo de la escultura nacional desde la Edad Media hasta su tiempo.²⁵ El artista al que Elias dedica más páginas es Damià Campeny (unas seis páginas y media), al que le siguen muy de cerca Maillol y Pau Gargallo (de cinco a seis). En segundo

lugar, vendrían los Vallmitjana, Manuel Fuxà, Josep Llimona, Carles Mani y Josep Piquer, y no carece de interés preguntarse por qué estos tres últimos nombres, Fuxà, Mani y Piquer, aparecen en puestos tan altos en la lista, cuando hoy son escultores tan poco conocidos y apreciados. O por qué Antoni Solà apenas es tratado, y el propio Elias advierte de la injusticia que supone que se hable tanto de Campeny y tan poco de Solà. Si ello es así, no merecería el caso Campeny/Solà un estudio comparativo? La carrera de Josep Clarà fue, en vida, mucho más exitosa que la de Manuel Fuxà, y hoy el primero sigue siendo un escultor mucho más apreciado que el segundo. Sin embargo, en el diccionario de Elias, la entrada dedicada a Fuxà dobla en páginas a la de Clarà. Un estudio comparativo entre los dos quizá arrojaría luz sobre este asunto, como también sería de interés un análisis conjunto de los valores que se derivan del diccionario de Elias, y los valores hoy vigentes sobre estos mismos escultores a partir de la información que pueda encontrarse en diccionarios o estudios actuales. Por supuesto, uno de los objetivos sería explicar el porqué de las diferencias.²⁶

Discrepancias, hostilidad e instancias de reconocimiento

Un mayor alcance sociológico tiene el tema de las asimetrías y discrepancias que pueden darse en la valoración de los escultores y sus obras, según quién emita los juicios. Hay ejemplos de este tipo de estudios tanto en el sentido diacrónico y póstumo como en el sincrónico de rivales escultóricos. Desde esta perspectiva, la fortuna crítica de Canova, tanto en vida como después de su muerte, nos permite de nuevo compartir una serie de observaciones de interés sociológico. El libro de David Bindman *Warm Flesh, Cold Marble. Canova, Thorvaldsen, and Their Critics*, publicado hace dos años, es un estudio que intenta devolver a este artista su actualidad en los debates estéticos del cambio del siglo XIX.²⁷ Bindman analiza las carreras paralelas de un Canova en pleno apogeo artístico y un Thorvaldsen recién llegado a Roma a inicios del siglo XIX. Ahí donde la historia del arte más convencional se limitaría a reconstruir los contextos creativos, listar los conjuntos temáticos y documentar comentarios coetáneos puntuales, Bindman subraya el papel fundamental de la *diferencia* percibida y debatida por el público en la época.²⁸ Eso permite a Bindman reconstruir la *singularidad* de las particulares constelaciones de

esculturas que se exhibían en los talleres semipúblicos de la colonia internacional de escultores de Roma, evitando el tradicional enfoque monográfico que realza el toque único del escultor, y construye una imagen totalizante de la obra, explicando toda y cada una de las obras a través de una única personalidad artística. En su lugar, Bindman nos muestra una estrategia basada en la asimetría y la discrepancia entre dos escultores en un mismo espacio cultural. Los críticos de Canova y Thorvaldsen percibían una diferencia entre los dos, y entender sus recursos y preferencias no solo nos indican los gustos existentes para la escultura en esta época, sino también las connotaciones religiosas, filosóficas, políticas e incluso antropológicas de estas diversas posiciones. El autor, además, sugiere que el lenguaje de los críticos de Canova y Thorvaldsen se forjó a partir de la necesidad de darle nombre y sentido a esta diferencia. Sin la popularidad de los escritos de Immanuel Kant, nos sugiere Bindman, este mundo de percepciones no habría sido posible, o no hubiera dejado huellas.²⁹ Tampoco se habrían interesado ambos escultores en modificar sus nuevos proyectos a la luz de nuevos intereses visuales expresados en el kantismo. La sincronía, pues, nos permite entender la imagen de Canova como condicionante de la obra, en cierto sentido anterior a ella.

En el caso de la recepción de Canova, también es interesante notar la importancia de la emergencia de la crítica del arte y la historia de los artistas modernos en permitir, de manera paradójica, que las críticas al escultor no frenasen la ascendencia casi imparable del artista como favorito entre los comitentes nobles y los jefes de Estado de toda Europa.³⁰ Gracias a la crítica del arte se abre la posibilidad de poner en duda el liderazgo cultural de cargos políticos y los altos estamentos tradicionalmente involucrados con el mecenazgo. No es una coincidencia que el autor que lanzó la primera «bomba» contra la fama de Canova fuera Carl Ludwig Fernow, un crítico de arte que se dejó inspirar por Kant y cuyas políticas eran jacobinas. En el estudio de casi trescientas páginas que escribió sobre las obras de Canova, Fernow quiso condenar lo que tenía el escultor de dulce, cortés y teatral, y a la vez era susceptible de una complejidad formal que peligraba desentenderse de su contenido iconográfico. En cambio, los partidarios de Thorvaldsen defenderían en él un nuevo ideal de espiritualidad severa, masculina, interiorizada y específicamente protestante. No es difícil ver en estas críticas la expresión de predilecciones de carácter sociopolítico, en la cual el crítico usa las estatuas para reproducir la imagen negativa de la nobleza y clase soberana del viejo régimen, acusada de despreocuparse del bienestar nacional (a diferencia de la

clase media y bien educada a la que la mayoría de los críticos pertenecerían). Incluso Canova daría a entender en una entrevista publicada tras su muerte que tenía la impresión de que algunos nobles que visitaban su taller eran indignos de su escultura. Christopher M. S. Johns ha demostrado que Canova se mantuvo al margen de los cuatro sistemas políticos que se instalaron en Roma durante su vida, y prefirió trabajar para un amplio abanico de comitentes que abarcaba tanto a los liberales en el Reino Unido como a la élite de la restauración absolutista.³¹

Desde luego hay escritos que nos ayudan a comprender estrategias y mecanismos del acceso al éxito de escultores y sus obras. Aquí también nos encontramos con planteamientos sincrónicos de diferencia. Un ejemplo de ello es el panfleto *La Sculpture en Europe 1878*, de uno de los pioneros de la historia del arte en Francia, Henry Jouin. En el ensayo que precede al estudio, «Sobre el genio en el arte plástico»,³² Jouin presenta un panorama nacionalista en el cual reclama para los escultores franceses el protagonismo principal en la evolución escultórica universal de los siglos XVIII y XIX. Se impone en la segunda mitad del siglo XIX un criterio de *diferencia*, esta vez entre naciones europeas. Sin duda, esta voluntad de diferencia nacional delata el mercado cada vez más transnacional, así como el discurso de supremacía artística y tecnológica que encontró su mayor foco en las Exposiciones Industriales y Universales. Contra este fondo de competitividad económica y cultural, Jouin describe este cosmopolitismo como *singularidad* francesa en la escultura occidental. Para Jouin su más reciente conquista es la Estatua de la Libertad en Nueva York, obra del francés Frédéric Auguste Bartholdi, que Jouin de nuevo vincula al espíritu cosmopolita y viajero del artista y escultor francés.

En otro nivel, es interesante ver que Jouin reclamara los éxitos foráneos como motivos de peso para apoyar más activamente a los escultores nacionales y consolidar así la «escuela» francesa, justamente en una época en que las nuevas tendencias del arte francés dependerían cada vez más de cruzar las fronteras.³³ Un ejemplo reciente del camino hacia el éxito que pasa por lo internacional es la obra de Jaume Plensa, presente en ciudades y lugares en cuatro continentes, pero escasamente representada en Cataluña. Desde esta perspectiva, el estudio de las actividades de escultores catalanes en México y Argentina sería sin duda relevante.

En resumen, lo que intentamos decir aquí es que sería muy productivo poner a prueba la idea de Jouin para ver si efectivamente el éxito de mercado fuera de las fronteras es una condición que podría ser importante para adquirir

prestigio o reputación en el país de origen. Pero para ello no es suficiente estudiar la vida y obra del autor de la Estatua de la Libertad o la *Crown Fountain* de Chicago. Lo que se requeriría es plantear un estudio en otros términos, cuyo título bien podría ser, por ejemplo: «¿Irse para triunfar? La influencia del éxito en el extranjero en la reputación del escultor». Podría acotarse cronológicamente como se quisiera y estudiar un número suficiente de casos. El objetivo principal habría pasado a otro nivel, que es el que aquí echamos en falta: el del estudio de los mecanismos para obtener reconocimiento por parte del escultor. Aunque analice más trayectorias de pintores que de escultores, el libro de Nuria Peist, *El éxito en el arte moderno*, es un excelente ejemplo de este planteamiento metodológico que pone en primer término un asunto temático, y en el que el muestreo de artistas estudiados es el medio por el que se intenta probar o refutar una determinada teoría y proponer explicaciones alternativas.³⁴

El juego sincrónico de diferencias pone en evidencia el contexto expositivo y el problema, siempre presente en la escultura, de si una obra admite el espacio que ocupa o que va a ocupar y el tipo de visibilidad que ha de recibir. Es el caso de Rodin y algunas de sus obras más famosas. Recordemos el fuerte contraste de críticas que tuvo en 1898 al exponer en el mismo Salon su *Balzac*, resultado de un encargo para un monumento público, que fue objeto de burlas mayoritarias,³⁵ y *El beso*, que fue mayoritariamente alabado. En España no hay muchos estudios de este tipo, aunque la cuestión es si hay o no ejemplos parecidos para estudiar. Desconocemos si las discrepancias que hubo, por ejemplo, en relación con buena parte de las esculturas del proyecto de la plaza de Catalunya de Barcelona³⁶ se ha estudiado desde este punto de vista.



Fig. 4 Gill et Coinchon, *L'accident Carpeaux*, frontispicio de *L'Éclipse*, 11 de septiembre.

Las esculturas o monumentos que en su época tuvieron una recepción muy hostil son siempre ejemplos útiles para el enfoque sociológico. Ya nos hemos referido al famoso caso del *Balzac* de Rodin, pero hay muchos otros ejemplos: en el ámbito internacional, el caso de Joseph Chinard en la fachada del Ayuntamiento de Lyon, de la *Bailarina* de Degas o el del grupo de *Bailarinas* de Carpeaux en la Ópera de Garnier. El grupo de Carpeaux fue objeto de risas e insultos, e incluso un paseante llegó a arrojarle tinta al grupo, manchando los muslos y glúteos de las bailarinas (fig. 4).³⁷ Se multiplican los ejemplos a medida que entramos en la era del modernismo y sus provocaciones. Por ejemplo, las dieciocho figuras, mayormente desnudos, de Jacob Epstein para la fachada de la Medical Association de Londres. Poco después de ser reveladas en 1909, las obras fueron fuertemente criticadas. Sobrevivieron al escándalo inicial, y no tuvieron que ser retiradas, hasta que volvieron a ser atacadas con furia en 1938, lo que finalmente supuso su destrucción. Es justamente en los inicios de la creación de una escultura moderna «de autor», y en el caso particular de Epstein, un escultor controvertido, donde mejor se aprecian estos contrastes de valoración radicales. Hay que observar que los relatos de indignación anónima y escándalos en esta época ya empiezan a formar parte de la consagración habitual del arte moderno, y por lo tanto pueden ser una marca de prestigio, más que lo contrario. El caso de Epstein es especialmente interesante porque sus obras se vieron materialmente degradadas y anuladas hasta tal punto que ni siquiera pudieron incluirse en el repertorio modernista del *succès de*

scandale, donde la aversión del público consolida la consagración del artista que irrumpe.

Tanto en la Medical Association como en un número de obras de la década de 1930, como es su *Adam*, encontramos temas de carácter abiertamente sexual. Aquí habría que distinguir entre obras donde el cuerpo realiza los atributos genitales, de obras meramente «eróticas» que, como pudimos apreciar en el desnudo neoclásico, llegaron a ser exitosas en su época, salvo que la crítica y la caricatura las denunciase. El *Adam* levantó mucha polvareda, y podría muy bien haberse perdido para siempre. Un empresario londinense, Charles Stafford, adquirió un número de figuras de Epstein para convertirlas en diversas atracciones de feria. Luego, las figuras pasaron veinte años en una filial de Louis Tussaud's Waxworks, situada en el famoso balneario y parque de atracciones de Blackpool. En el Tussaud de Blackpool, *Adam* abrió una exposición sexual y de horror en el sótano del museo, de acceso reservado a los adultos, que incluía marionetas y especímenes anatómicos. Ya en los años cincuenta, una rehabilitación artística y, sin duda, política permitió a Epstein recuperar su antiguo perfil de innovador artístico, pero habría que esperar hasta 1961 para que el *Adam* y otras obras pudiesen ser recuperadas del Tussaud de Blackpool. Fue entonces adquirido por los dueños de un consorcio liderado por lord Harwood. Hoy el *Adam* se exhibe, junto a un Canova, en su castillo y residencia en Yorkshire. Epstein y su *Adam* accedieron definitivamente a su presente lugar de prestigio como modernismo británico a partir de los años sesenta, pero durante más de dos décadas esta obra estuvo a punto de perder su rango como obra de escultura y quedar reducida a una mera atracción de feria.³⁸

En Cataluña podríamos citar la *Eva* de Clarasó, el monumento a Verdaguer de Marés en la plaza de Joan Carles I, el de Subirachs en la plaza de Catalunya dedicado al presidente Macià o el famoso *Calçetín* de Tàpies. El análisis individual de cada uno de estos casos ya es de por sí interesante. Sin embargo, lo que aquí queremos poner de relieve es que aún tendría mayor interés el análisis conjunto de estos casos u otros, para plantear el fenómeno general de la recepción hostil de la escultura, y para ver en qué condiciones se da y desde qué posiciones del campo artístico se emiten este tipo de juicios. En otras palabras, se trataría de ver si pueden observarse tendencias, estereotipos que se repiten o aspectos que pueden generalizarse, y que por lo tanto puedan dar una explicación global a determinado tipo de valoraciones y de su correspondencia con determinadas instancias de reconocimiento.

Opiniones y posiciones: del artista al público profano

Vamos a tratar aquí del papel que pueden desempeñar en la construcción del prestigio o reputación del artista sus propias declaraciones o valoraciones sobre otros artistas, así como la opinión del llamado público profano. En el caso de las opiniones de los propios artistas sobre sus colegas, nos referiremos a un análisis que vaya más allá de la típica constatación positivista de lo que dijo el autor y que permite completar su biografía, a menudo en un tono hagiográfico. Lo que proponemos es asociar este tipo de opiniones a las posiciones desde las cuales se emiten los juicios, obteniendo así sobre el tema ideas valiosas de claro perfil sociológico. Son opiniones que raramente se analizan, desde esta perspectiva, en los estudios académicos tradicionales.

En una ocasión, al ser preguntado en una entrevista por su escultor preferido, Josep Maria Subirachs respondió: «Tutmosis».³⁹ Y Antoni Tàpies, a la pregunta de cuál podría ser su epígono más directo contestó: «No se me ocurre a nadie».⁴⁰ Como mostró Pierre Bourdieu, el campo artístico es un espacio social en el que se lucha por sobresalir. Todos sus agentes ocupan en este espacio un determinado lugar, desde el cual luchan para mantener su posición, si esta es privilegiada, o para acceder a posiciones más dominantes. Para ello es necesario estar atento a los rivales o competidores, pues todos quieren ocupar los primeros puestos y llamar la atención. Randall Collins ha analizado con detalle este espacio de atención que busca el intelectual (artista en este caso) para intentar sobresalir.⁴¹

Hay varias estrategias, y una de ellas es la de intentar alejar o ningunear a los rivales. En este sentido, las declaraciones de los artistas también son armas de combate. Casi no podía ser más lejano en el tiempo —el antiguo Egipto— el escultor preferido de Subirachs, Tutmosis.⁴² Podemos imaginarnos a Antoni Tàpies reflexionando un momento antes de responder que no se le ocurría a nadie, después de que le preguntaran por sus epígonos o sucesores. Tàpies parece preocuparse aquí por el lugar que ocupará en la posteridad, sugiriendo un espacio despejado en el que los focos solo le iluminen a él. El análisis de la relación Subirachs-Tàpies tiene otros aspectos de interés para este tema. Subirachs fue básicamente un escultor, y Tàpies, pintor. Seguramente esto explicaría que Subirachs dejara relativamente en paz al Tàpies pintor, pero que manifestara en más de una ocasión su opinión desdeñosa hacia los proyectos escultóricos de Tàpies, hacia el *Calceín* o hacia la silla que corona el edificio de su Fundación. Era un modo de reivindicar que, como escultor, los focos tenían

que iluminarlo a él.⁴³

En alguna ocasión Jaume Plensa, uno de nuestros escultores actuales más reconocidos internacionalmente, ha citado a William Blake, pero es difícil encontrar alguna alusión de su admiración por algún escultor, o incluso en general por algún artista de su misma generación. Lo mismo puede decirse de Jeff Koons, que suele afirmar que solo le importan dos tipos de miradas: la del público y la de los coleccionistas (ninguna mención, por tanto, a los artistas y críticos de arte rivales). Quizá no sería fácil encontrar opiniones valorativas de escultores del siglo XIX sobre otros escultores, pero en el caso de artistas del siglo XX este tipo de información es más abundante, y un análisis sociológico de estas opiniones, cuyo objetivo general es luchar por la propia reputación, sería sin duda de interés.

Otro tipo de opiniones poco tratadas en los estudios tradicionales son las del «público» no entendido, cuando estas valoraciones pueden derivarse de algún modo de la información que tenemos o podemos tener. El llamado «público» es una instancia de reconocimiento cuya opinión no siempre puede detectarse, pero desde luego no puede confundirse simplemente con la opinión habitual y más estudiada de la crítica más o menos especializada, que es lo que sucede a menudo.

El problema de valorar las reacciones de las personas cuya relación con el arte es escasa o esporádica —como ya hemos dicho en otro lugar— es que son difíciles de constatar, ya que en pocas ocasiones se expresan por escrito. A veces contamos con votaciones que podemos intentar analizar, como las de las 35.000 personas que participaron en un referéndum en Madrid para elegir una escultura de Botero. Sin embargo, pese a que los testimonios escritos de personas que casi nunca participan en las actividades culturales que nos ocupan son escasos, hay excepciones. Una de ellas es el caso (estudiado por Nathalie Heinich) de la instalación *Les deux plateaux*, de Daniel Buren, ubicada desde 1986 en el patio de honor del Palais Royal de París. En concreto, los aproximadamente 260 grafitis que fueron escritos en las vallas de protección que, durante su instalación, rodearon a la obra.⁴⁴

Se presentan, pues, dos indicadores —los grafitis y las votaciones populares— que pueden tenerse en cuenta a la hora de valorar las reacciones y valoraciones del ciudadano no entendido en cuestiones artísticas, ese sector del público al que podemos llamar público profano. No podemos extendernos aquí en los detalles de las reacciones que hubo a las dos obras citadas y en su análisis, pero por lo menos apuntaremos algunas cuestiones. El análisis que

realizó Nathalie Heinich de los aproximadamente 260 grafitis que se escribieron en las vallas de protección de la instalación escultórica *Les deux plateaux* de Buren en el Palais Royal,⁴⁵ puso de relieve que, además de ser mayoritariamente contrarios a la obra, las respuestas podían agruparse alrededor de unos pocos argumentos: la defensa de la pureza y de la integridad del lugar y del patrimonio histórico («un sacrilegio»); la queja por la falta de calidades estéticas de la obra («es feo»); la negación de su carácter artístico («esto no es arte»); y la consideración cívico-económica según la cual se malgastaba dinero público a favor de un arte elitista («¿cuánto cuesta esto?»).

En relación con los grafitis estudiados por Heinich, los registros hermenéuticos y las apreciaciones que requerían un conocimiento del artista y de la historia del arte eran marginales, todo lo contrario de lo que ocurre cuando se analizan las opiniones de los expertos.⁴⁶ En definitiva, concluye Heinich, al ser valores que se sitúan en registros muy diferentes —los registros de valor que operan en el mundo ordinario son heterónomos en relación con los que operan en el mundo del arte—, se comprende que haya enfrentamiento y que sea tan difícil, si no imposible, el acuerdo entre los expertos y los sectores del público cultivado que poseen más conocimientos artísticos, y aquellas personas que casi nunca participan en estas actividades culturales.⁴⁷

Por lo que se refiere al otro indicador comentado, el de las votaciones populares, podemos recordar que el célebre *Gato* de Fernando Botero ha sido objeto de consultas populares como mínimo en dos ocasiones: una en 1994, cuando se consultó a los residentes de la zona de la Rambla de Catalunya sobre la posible ubicación de la escultura en su barrio, y otra poco después en Madrid, para pedir a los ciudadanos que eligieran qué escultura de Botero querían que pasara a formar parte de su paisaje urbano. La escultura elegida fue *Mujer con espejo*. Hechos como estos no nos dirán mucho sobre los valores estéticos o históricos de la escultura, pero desde luego arrojan bastante luz sobre los gustos del «ciudadano de a pie» sobre estas obras, y sobre la confrontación de gustos y criterios entre el llamado «público en general» y los entendidos. Todo lo cual, por supuesto, tiene relevancia sociológica.⁴⁸

Hemos visto que muchas críticas y reacciones hostiles se dan por motivos vinculados al puritanismo (en el caso de esculturas o monumentos de desnudos), y por causas políticas evidentes (el monumento al Doctor Robert o el monumento a los Caídos de Clarà son ejemplos claros), y, para citar un caso de actualidad, está lo ocurrido con la estatua ecuestre de Franco en la exposición celebrada en el Born de Barcelona. No obstante, quizá son más

interesantes estas discrepancias cuando están motivadas por cuestiones básicamente estéticas y de posición en el campo artístico. En este sentido, el análisis de la recepción crítica de obras como *Evocació marinera* de Subirachs (fig. 5), el *Gato* de Botero, el *Lucero herido* de Rebecca Horn o el *Monument als Castellans* de Antoni Llena, por citar ejemplos de esculturas ubicadas en Barcelona, es de especial interés porque las discrepancias obedecen más a criterios estéticos vinculados a las opciones figuración/abstracción o modernidad/antimodernidad, que quizá a posiciones ideológicas, sin que estén desvinculados de ellas. Nuevamente un análisis que partiera del estudio, no de un solo caso, sino de un análisis comparativo de varios casos, podría ofrecer resultados de gran interés.



Fig. 5 Josep Maria Subirachs, *Evocació marinera*. Bronce, 1962.

Y un último apunte: ya que hablamos de las opiniones del público profano, ¿cuándo se empezarán a tener en cuenta las opiniones vertidas en las redes sociales?

Conclusiones provisionales

A modo de conclusión, podemos recordar que a partir de modelos antropológicos Igor Kopytoff sugirió que hay que trasladar al objeto el elemento biográfico, tal como se acostumbra hacer con el artista. Una de las preguntas que Kopytoff propone que le hagamos al objeto sería la siguiente:

«¿Cuál ha sido su carrera hasta ahora?, y ¿qué tipo de carrera es considerada ideal para este tipo de objetos?». ⁴⁹ La fascinación que despiertan muchas esculturas no es solo debido a que recibieron valoraciones muy distintas, sino que en algunos casos fueron resemantizadas, cambiando su sentido, su función y, por decirlo así, su vida. No todas las esculturas conocieron la carrera ideal que conduce del taller a la consolidación del «nombre» del artista que hoy nos resulta tan natural. Las biografías comparativas, desde la obra que triunfa a la que se olvida o se desvía, nos señalan nuevas pistas para continuar el estudio de la escultura.

Creemos que el conocimiento de los mecanismos implicados en la construcción del prestigio, tanto de la escultura internacional como de la española y catalana de los siglos XIX y XX, saldría reforzado si se realizaran más estudios que superaran el estadio de «vida y obra» del artista. Estudios temáticos que plantearan análisis comparativos significativos, con el objetivo de analizar procesos y mecanismos de reconocimiento. Tener en cuenta a varios artistas u obras simultáneamente, es una eficaz estrategia metodológica para poner de relieve regularidades y tendencias, pautas y aspectos estructurales que contribuyan a desvelar las condiciones sociales del funcionamiento de los procesos de reconocimiento en todas las artes, y, por supuesto, también en el ámbito de la creación y valoración de la escultura.

“M. Chinard de Lyon, sculpteur d’un grand mérite, de beaucoup de talent et l’un de ceux qui ont le plus honoré leur pays”.¹ Career Strategies of the French Sculptor Joseph Chinard (1756-1813)

Frédérique Brinkerink

This paper focusses on six particular career strategies of Joseph Chinard, “statuaire associé de l’Institut national et membre des académies de Rome et de Lyon”.² It aims to clarify the way in which he actively promoted his work and acquired renown, but also how his works were received by critics and public alike. The paper stops just after 1800, when our sculptor secured his career in Lyons and got into contact with the Napoleonides, whom he would portray numerous times.

Chinard’s first career strategy was his attachment to the city of Lyons. This was not just loyalty towards his native city, but a rather lucid comprehension of the professional opportunities it had to offer. Lyons was a crossroads for travelers between northern Europe and Italy, and between Paris and the south of France. It had never had a parliament, nor a university, but due to the arrival of bankers it had turned into one of the most important commercial and financial capitals of Europe by 1650. As it became the intellectual center of the Republic of Letters, the city also attracted many collectors of books, medals and paintings. In the 18th century, Lyons was shaped by the evolution of the silk industry and its commerce. The city was home to some important aristocratic families which were close to civil power and to the church, while important landowners invested in the neighbouring provinces, like the Bourgogne and the Dauphiné.³ Moreover, a number of academic institutions and learned societies opened, such as the Académie des Sciences et Belles Lettres (1724), the Académie des Beaux-Arts (1724), and a local drawing school (1756-1757).⁴

Chinard entered the local drawing school in 1770, then called École

Gratuite de Dessin. Here, he befriended colleagues with whom he'd stay in contact, such as Claude Michallon (1751-1799) and Auguste-Philippe Hennequin (1762/63-1833), and he got to know his teacher Barthélémy Blaise (1738-1819), under whose auspices he executed his first monumental work.⁵ The drawing school also allowed the young sculptor to get in touch with new clients, notably the administrators of this institution who had become his first benefactors, such as the art critic and essayist Charles-Joseph Mathon de la Cour (1738-1793) and former prosecutor to the king at the Lyons Bureau of Finances, Baron Jean-Marie Lafond de Juys. Contrary to other sculptors from Lyons, he did not leave for Paris to continue his studies at the Royal Academy. Hence, he missed out on certain advantages the members of this institution had, such as a solid education and commissions from the Court. Yet on the other hand, competition was fierce among all these talented artists, while Lyons in the 1780s did not have a *premier sculpteur de la ville* or any sculptor of renown. Antoine Michel Perrache had died in 1779, Clement Jayet (1731-1804) had few important clients, Barthélémy Blaise and Claude Michallon both went to Paris while Frédéric Lemot (1772-1827) was too young. Our sculptor acknowledged this relative emptiness of Lyons' artistic scene and actively began his promotion, rapidly becoming the most sought after sculptor of the region.

In this light, it is noteworthy that after his studies in Lyons, he directed his attention towards Italy instead of the French capital. He actually never resided for long periods in Paris, but did go twice to Rome and maintained a workshop in Carrara in 1804-1808.

In 1784, Chinard financed his first trip to Italy, partially with the help of the aforementioned Baron de la Juys. The editor of the *Journal de Lyon*, Mathon de la Cour, informed his readers: "Il [le baron] l'a invité [...] à faire le voyage d'Italie, et pour l'y déterminer lui a fait quelques avances sur les ouvrages dont il l'avait chargé".⁶ So Chinard went to Rome, but did not enter the Académie de France as it was reserved for artists of the Royal Academy who had won the Prix de Rome. He therefore needed to find his own way to success, which he did in June 1786 by winning the prestigious Concorso Balestra of the Accademia di San Luca with his ingenious *Perseus delivering Andromeda*.⁷ Chinard made sure that potential clients of his native city knew about his victory and his artistic development.. By the mediation of his future wife Antoinette Perret († 1794), he exhibited some of his Roman works at the Salon des Arts, held in Lyons in the summer of 1786.⁸ Furthermore, thanks to his contact with Mathon de la Cour, he informed the public in the *Journal de Lyon* that it could see "plusieurs

ouvrages de lui en marbre et en terre cuite” in his workshop.⁹ In 1787, when Chinard returned to Lyons, his Roman victory and the exhibition of his works at the Salon des Arts allowed him to enter into contact with new networks and clients in Lyons and its surroundings, such as Claude Bourgelat (1712-1779), founder of the local veterinary school, the prominent merchant Monsieur van Risamburgh, the manufacturer and later leader of the Girondist faction in the French Revolution, Jean-Marie Roland de la Platiere (1734-1793), the intendant of Lyons, Antoine-Jean Terray, and by his intermediary, the intendant of the Dauphiné, Baron de la Bove. As a direct result of his victory in Rome he was also elected a member of the Accademia di San Luca in December 1788.¹⁰

Later during the French Revolution, in 1791, Chinard undertook a second trip to Rome, where one major event helped shaping his career and getting him international renown for better or for worse. His new client Van Risamburgh had commissioned two allegorical groups called *l'Apollon terrassant à ses pieds la superstition* and *Jupiter foudroyant l'aristocratie*.¹¹ The former, showing Apollo slaying superstition at his feet, represented as a nun holding a chalice and a cross, was condemned by the Catholic Church and Chinard was accused of having “*trop développé d'énergie en faveur de la Révolution française et de s'être [montré partisan] du gouvernement républicain*”.¹² In September 1792, he was imprisoned in the Castel Sant'Angelo. As soon as the news of his imprisonment was known in Lyons, Madame Chinard tried to get her husband out of jail, using every possible network she could, writing to French politicians and their wives.¹³ Little by little, the imprisonment became a national affair, involving numerous high-ranking functionaries. Thanks to the help of the painter Jacques-Louis David,¹⁴ the minister Le Brun, Roland de la Platière, his wife Madame Roland and several diplomats in Rome, Florence and Naples,¹⁵ Chinard was freed in November 1792. Pope Pius VI, having examined the case himself, ordered his exile.

The result was that the sculptor returned to France a national hero, a proven partisan of the new revolutionary ideas. After being received with honour by the local authorities in Lyons,¹⁶ Chinard continued his professional activities and reaffirmed his social position in his native city. Then, in October 1793, he was imprisoned again, this time in Lyons, ironically accused of “political moderation”. Rumors have it that he was freed thanks to the terracotta *l'Innocence se réfugiant dans le sein de la Justice* he made for Corchand, a member of the Revolutionary Committee established in Lyons, but

it is more likely that some powerful local friends assured his liberation.¹⁷ Shortly after his release on 28 February 1794, the new local authorities named him *Premier sculpteur de la ville*. Chinard changed his style radically, following a strict and “republican” iconography, without a doubt in order to please the new government and to prevent another incarceration. From now on, he used specific classical sculptures and contemporary paintings as sources of inspiration and he made sure his allegories followed the strict sensibility of the time. Statues such as *La liberté couronnant le Peuple français*¹⁸ and *La République*¹⁹ are fine examples.

During the revolutionary years, times were particularly hard for artists in France, for the majority of the aristocratic clients of the Ancien Régime were deceased, persecuted, or had immigrated. Government officials could issue commissions, yet they often had little financial means. Chinard understood that he had to get into good graces with the latter, either in Lyons or in Paris. He therefore made sure he entered into contact with high-ranked politicians, to whom he’d offer portraits in order to get in their good graces and to demonstrate his patriotism and artistic value. Such was the case during his stay in Paris in October 1795, when he offered a portrait bust of the politician Letellier to the National Convention.²⁰ He also sought contact with the representatives of the Committee of Public Safety, which in the meantime became the *Directoire*, supposedly because he wanted its authorization to use an abandoned building as his workshop in Lyons.²¹ In order to prove his goodwill for the public cause, he handed them a letter indicating that he had “*constamment consacré ses talents et son art au monuments propres à inspirer l’amour de la liberté, et à élever l’âme des républicains*” and that he wanted to open a free drawing school in the same building as his new workshop.²² The letter was read by the president of the *Directoire*, Jean-François Reubell (1747-1807) and sent to the Minister of the Interior, Pierre-Louis Ginguené (1748-1816).²³ Chinard eventually got the authorization and benefitted from his Parisian sojourn. Not only was he elected *membre associé non résident de l’Institut National* (18 February 1796), he also found his true predilection: the art of portraiture. He made several portraits of generals and politicians, such as the portrait medallion of the aforementioned Reubell and one of the Minister of the Interior, Ginguené.

Chinard used portraits, especially medallions, to secure a psychological link between him and his model, to seduce his potential clients, to show off his

skills, and to try to get new commissions. According to the popularity of the model, he would make several examples of the original, selling them to other buyers if needed, so he could diminish his expenses. These different versions, made of varying materials, forms or dimensions were often slightly different from the prototype, being another subtle way in which he pursued financial security and public acclaim. A good example is the case of Jeanne-Françoise Julie Adélaïde Bernard (1777-1849), better known under her married name Juliette Récamier. Chinard met her during his stay in Paris in 1795 and immediately grasped the importance of this connection, Madame Récamier being a well-known society leader, whose *salons* drew the most famous scholars and leading Frenchmen from the literary and political circles of that time.²⁴

In 1798, at his debut at the Parisian Salon, Chinard exhibited Madame Récamier's portrait bust.²⁵ Although awaited by the public, it wasn't much appreciated: "*Tous les spectateurs cherchent le buste de la citoyenne Récamier, ouvrage de Chinard, de Lyon; à cause de la réputation de la beauté dont elle jouit. Mais leur espoir est déçu. Un minois chiffonné, une coiffure mal agencée, une figure qui n'est pas d'ensemble. C'était au sculpteur des grâces, au citoyen Julien à nous rendre les traits d'une belle parisienne [...]*".²⁶ The writer preferred honouring the talents of the sculptor Pierre Julien (1731-1804), but as far as I know the latter had never created a portrait bust of Juliette Recamier.

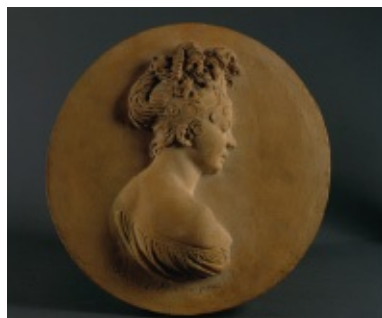


Fig. 1 Joseph Chinard, Madame Récamier. Terracotta, 22.8 cm, ca. 1800, signed: *Chinard de l'Inst a Paris*. Private collection. Photo courtesy of Daniel Katz Gallery, London.



Fig. 2 Joseph Chinard, *Juliette Récamier*. Marble, 80 x 42.5 x 30.5 cm, 1805-1806, signed: Chinard de Lyon. Musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. B 87. Image © Lyon MBA - Photo: Alain Basset.

Understanding the commercial advantage of Madame Récamier's popularity, Chinard made several versions of her portrait. He probably made a medallion in plaster during his stay in Paris, which he then copied in terracotta (Fig. 1).²⁷ Changing Juliette's hairdo in the portraits he created after 1800, the sculptor made his model look even more mature and sensual. Besides the bust from the Parisian Salon he also made several other portraitbusts; a small terracotta created around 1801 served as a model for his splendid marble version, now in the Musée des Beaux-Arts of Lyons (Fig. 2).²⁸ Legend has it that Juliette did not like the sensual way in which she was represented and had one of the marble busts cut just above the chest, as can be seen in the Rhode Island version. However, Chinard tried to sell as many portraits to Madame Récamier as possible.²⁹

If we compare Chinard's portraits of Madame Récamier with those created by other artists, the originality and charm of the figure are particularly stunning.³⁰ He was probably inspired by the sensual portraits in vogue at that time, especially those by Antonio Canova (1757-1822), and his talent in this matter,³¹ which did not go unnoticed by his contemporaries. In 1809, the poet and moralist Laurent Pierre Béranger (1749-1822), then vice-president of the *Athénée*, wrote: "*Je regrette bien sincèrement que mon ignorance dans les arts d'imitation m'empêche de parler dignement de ce Chinard, Canova de la France, et devenu pars es bustes parlants le Praxitèle de la famille impériale. Pygmalion nouveau, quand son demon l'inspire, Chinard frappe le marbre, et le marbre*

respire. Rien n'est beau comme sa Diane-Verninac; rien de joli autant que sa Vénus-Récamier, qui est vraiment la Vénus pudique".³² So with his portraits of Madame Récamier, Chinard's first success in the national art scene seemed secure.

This Diane-Verninac that Bérenger wrote about is a portrait bust that Chinard made of Henriette Delacroix (1780-1827), the sister of the painter Eugène Delacroix and daughter of Charles-François Delacroix, minister of Foreign Affairs under the Directoire.³³ In 1798 she married the diplomat Raymond de Verninac Saint-Maur (1761-1822), who became the new prefect of the Rhône department in 1799. Some months after his arrival in Lyons, the prefect reopened the former academy under the name Athénée, facilitating the reunion and interaction of the most prominent personalities of the local intellectual scene. This heteroclitic milieu comprised not only scientists, scholars and artists, each with their specialization, but also reunited administrators from correlative institutions such as the École Centrale, the veterinary school, hospices, and the botanical garden. During the first meeting of the Athénée, Chinard offered a statue of Minerva to its board, presided over by De Verninac. Shortly thereafter, he was elected a member of the Athénée (1800), received the commission for a portrait in marble of Madame de Verninac, and was recommended to De Verninac's stepfather, Monsieur Charles Delacroix, for whom Chinard would work on large commissions for the public spaces of Marseille and Bordeaux.

His enrollment in the Athénée changed his image and reputation profoundly. Chinard was now a member of two academies, which was, to most clients, a guarantee of his skills and credibility. Chinard knew; from now on, he signed "*Chinard de Lyon, membre de l'Athenee*" or "*Chinard, membre de plusieurs academies*".³⁴ It also meant access to new clients from the local and regional academic milieu. After his election at the Athénée, Chinard immortalised the majority of its members, either in a portrait bust or in a medallion. Fine examples are the portraits of the veterinary professors Jacques-Marie Hénon (1749-1809) and Louis-Furcy Grogner (1774-1837), and the botanist Nicolas Charles Seringe (1776-1858).³⁵ The sculptor had a special relation with this type of client: a mutual respect reigned between them, both parties moving in the same circles. Moreover, he befriended academics who ran the local press, so he could actively influence his public image. At that time, Lyons had two major journals: *Journal de Lyon et du Midi* and *Bulletin de Lyon*. The following names need to be mentioned: the philosopher Pierre-Simon

Ballanche (1776-1847), printer of both journals and friend of Madame Récamier; Antoine-François Delandine (1756-1820), and Jean-Baptiste Dumas (1777-1861), editors of the first journal. Ballanche published numerous homages to the sculptor; promotional texts written by his editors or by the poet Laurent Paul Béranger (1749-1822), all members of the academy. It seems that Chinard and Dumas came to know each other very well.³⁶ It is uncertain however, if Chinard really appreciated Dumas or if he sought to use the latter's network, because on numerous occasions he would ask his friend and dear colleague to promote his work.³⁷ In order to secure their alliance, Chinard offered Dumas an allegory in the latter's honour in 1801 (Fig. 3). The originality of this work lies in its abundance of details, absence of idealisation of the faces, and in the somewhat odd proportions, seemingly opposed to the strict neoclassical style of that time.



Fig. 3 Joseph Chinard, *Allégorie à Jean-Baptiste Dumas*. Terracotta, 43.5 x 33 x 22 cm, 1801, signed and dated: *Esquisse faite par Chinard à Lyon, 1801*. Musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. 1965-47. Image © Lyon MBA – Photo: Alain Basset.

From 1800 onwards, Chinard's career took flight. He had become a central element of the art scene in Lyons, he knew the right people in Paris and exhibited at the Parisian Salon. The only network missing was that around the First Consul Bonaparte. Chinard must have understood quite early what kind of opportunities could arise for those who knew how to associate themselves with Bonaparte and benefit from his political power and social networks. The first contact between the two men was in 1797 and followed Article 18 of the Treaty of Tolentino, stipulating that the papacy had to compensate each person that had suffered from the attack on the French diplomat Hugou de Basseville

(1743-1793) in Rome in 1793.³⁸ Chinard wrote a letter to Bonaparte asking for indemnities, which he only received partially because he had already left Rome when De Basseville was murdered.³⁹

After the coup of 18 Brumaire, Chinard created portraits of the Consul Bonaparte in order to get the latter's attention. His first initiative dated from 1801 when he resided in Paris, where he modelled a medallion in terracotta of which he made several versions.⁴⁰ Chinard represented him with the attributes of justice and power: Roman *fasces* on the left, a sword to the right of his profile. He wears the uniform of a general officer and a harness crosses his chest, similar to the portrait of Antoine-Jean Gros (1771-1835). At that time, several portraits of the First Consul with short hair existed, notably on medals.⁴¹ For a second portrait, this time a bust, Chinard took the aforementioned medallion as his example. He made a first plaster in December 1801, on 24 Frimaire year X (Fig. 4). This remarkable portrait is a special homage to the First Consul, honouring his charity to the city of Lyons after the turmoil of the French Revolution. The sculptor used the allegory of Androcles and the lion, a motif he copied from a drawing by Pierre Révoil (1776-1842). The face of the First Consul is marked by an air of seriousness and authority, but his features are idealised. The abundance of details in the costume, the accessories, such as the embroidered scarf, and the chest harness over the right shoulder enliven the portrait.

Chinard consciously tried to promote his work and was helped by several of his acquaintances. Bérenger wrote in the *Journal de Lyon et du Midi*:

*Buste de Bonaparte. Le voilà, c'est lui! C'est son front héroïque et profondément pensif! [...] Il faut que l'art traduise ici la nature, et sache allier, par de vifs souvenirs et d'heureuses ressources, le courage à la prudence, la modestie à la fierté, la passion de la gloire à l'amour des hommes... Il fallait sur ce front un caractère de guerrier à la fois et de législateur, de héros et de père... Voyez, à mon avis, tout cela se retrouve dans ce beau buste.*⁴²



Fig. 4 Joseph Chinard, Bonaparte. Plaster, 77 cm. Musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. H. 813. Image © Lyon MBA - Photo: Alain Basset. Inscription: CHINARD DE L'INSTITUT NATIONAL ET DE L'ATHENEE DE LYON LE 24 PRIMAIRE AN X.

The author tried to justify some elements that were frowned upon by contemporary critics, such as the excess of details:

La tête m'a absorbé les détails m'attirent [...] Ces détails sont le résultat de l'amour et de l'admiration [...] J'ai retrouvé dans l'ajustement, quoique Français, ce style simple et grand des bustes Grecs et Romains; une facilité, une légèreté charmante a dessiné ces détails historiques et remplis d'allusions fines.

Chinard was a true *modelleur* whose talent was best expressed in clay. He loved detail, but this was regarded by contemporaries as a lack of knowledge and comprehension of the essence of art.⁴³ Then, Bérenger called upon the prefects to buy this work by Chinard: “*L'on assure que plusieurs Préfets vont employer le ciseau de Chinard, pour consacrer, dans leurs départements, la paix et le héros qui vient de la conquérir*”. The Parisian *Journal des Débats et des décrets* published a shortened, edited version of this homage.⁴⁴ Remarkably, the author of this particular text mentioned that Chinard was “*un de nos meilleurs sculpteurs*” and specified he came from Lyons.

Chinard's popularity increased considerably when he made Bonaparte's portraitbust. He made several versions in plaster, which he kept in his workshop, awaiting to be sold or given away as a diplomatic gift.⁴⁵ This is confirmed by the order of general Guillaume-Philibert Duhesme (1766-1815),

who asked the sculptor “*d’avoir la complaisance de lui faire parvenir par le porteur [...] présent ou du commissionnaire le buste en plâtre du Premier Consul Buonaparte*”.⁴⁶ During a meeting at the Academy presided over by the new prefect of the Rhône department, Benoît Georges de Najac (1748-1826), and assisted by the minister of the Interior, Jean-Antoine Chaptal (1756-1832), Chinard also offered a version in plaster. An anonymous author was present at this session and prepared an article for the *Journal des Débats*.⁴⁷ He honoured the portrait, which became “*toujours plus beau, plus il [était] regardé!*”

But even though Chinard was known by Napoleon, who in 1807 named him professor of sculpture at the *École des Arts du Dessin* in Lyons, he failed to become the Emperor’s favourite portrait sculptor. The head of state had numerous portraits made, for instance, for the *Corps législatif* (Denis Antoine Chaudet), *École de droit* (Pierre Cartellier), *Institut* (Philippe Laurent Roland), *Sénat* (Claude Ramey), the entrance of the Louvre (Lorenzo Bartolini) and the *Banque de France* (Henri Joseph Rutxhiel) – yet Chinard had to content himself with a more modest clientele.⁴⁸ Not one official commission was made in the name of the Emperor, who would favour Antonio Canova and Denis-Antoine Chaudet (1763-1810). He even approved the latter’s portrait as the official effigy, because it was “*moins difficile que celui de Canova et moins gros*”.⁴⁹ Hence, Chaudet’s portrait was copied in series in Carrara, which made him the privileged French sculptor of the Court. This must have been hard for Chinard, who held a workshop in the same city from 1804 to 1808 and who tried very hard to prove his devotion to the Emperor, proposing several portraits and statues, yet without success. He was even called a simple “*emule de Chaudet*” by one of Elisa Bonaparte’s high-ranked officials in Carrara.⁵⁰ But Chinard understood the value of an association with other members of the Imperial Family. Talented and clever, he made sure to impress the Beauharnais and Napoleon’s sisters, who were eager to employ his chisel. In regards to them, he exhibited the same strategies as discussed above.

One can conclude that Chinard was an extremely talented portrait sculptor, who became a regional hero but unfortunately did not acquire the national fame he aspired to during his lifetime. His name was barely mentioned in contemporary national reviews, not even in the influential *Rapport sur les beaux-arts* written for Napoleon by Joachim Le Breton in 1808.⁵¹ This was undoubtedly due to Chinard’s lack of interest in the French capital and the fact that he did not exhibit more than seven times at the Parisian Salon. However,

he was the most well-known sculptor of the Rhône-Alpes region, enjoying vast popularity in Lyons and expanding his playground to the cities of Bordeaux, Clermont-Ferrand and Marseille, and even to Rome, Carrara and Lucca. The secrets behind his success, besides his remarkable talent, were six strategies: his attachment to Lyons; his direct dialogue between Lyons and Rome; his chameleon-like changes in style; his relationships with potential clients managed through correspondence or by offering them portraits (often medallions); his constant search for networks among high-ranked public figures, so he could benefit from their public image, their political power, or financial means; and, last but not least, his use of the press for purposes of marketing.⁵²

Harriet Hosmer y la comunidad de escultoras norteamericanas en Roma (1852-1876): política artística y política sexual

Tania Alba y Laura Mercader Amigó

En 1852, con solo treinta y seis años, la aclamada actriz norteamericana Charlotte Cushman decide retirarse de la escena (aunque volverá de manera intermitente durante el resto de su vida) para establecerse en Roma con su compañera, Matilda Hays. Inmediatamente se rodeará de amigas procedentes del mundo artístico, literario y periodístico, acogiendo en su propia casa, en la vía del Corso 28, a una serie de escultoras que, de manera escalonada, llegarán desde el este de Estados Unidos hasta Roma para formarse profesionalmente. La primera y más conocida fue Harriet Hosmer.¹ Le siguieron Margaret Foley, Louisa Lander, Emma Stebbins, Anne Whitney, Edmonia Lewis y Vinnie Ream. Bajo el ala de Cushman, y con su apoyo mutuo, conseguirían reconocimiento nacional e internacional.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la península itálica vivió un proceso de transformación político-social que acabaría de fraguar en 1870: el movimiento nacionalista, progresista y antiimperialista del *Risorgimento*. Paralelamente, en el seno de los recién conformados Estados Unidos, con los movimientos a favor de los derechos de las mujeres y abolicionista, íntimamente relacionados entre sí,² se inició una red de relaciones entre pensadoras, novelistas, artistas y poetisas, la fuerza de cuyas acciones resultaría favorable al reconocimiento artístico de un considerable número de mujeres artistas. No es casualidad que del ambiente reformista de Boston³ surgiera la mayoría de las escultoras de éxito internacional. La Italia revolucionaria y la Norteamérica unionista se veían reflejadas la una en la otra. Era, en ambos casos, un momento en el que el activismo de las mujeres, el antiesclavismo y la lucha nacionalista se hizo notoria y ya contenía, potencialmente, los cambios que propugnaban.⁴ Esta situación excepcional propiciaría el éxito del grupo de escultoras —entre otras artistas e intelectuales del momento— establecidas en

Roma. No hay que olvidar, por otra parte, las dificultades relativas al aprendizaje artístico.⁵ De modo que si, por un lado, el clima cultural de Nueva Inglaterra, lugar de procedencia o paso de la mayoría de las escultoras que aquí nos ocupan, fomentaba una educación progresista en las mujeres, la profesionalización de estas en ámbitos tradicionalmente considerados masculinos no estaba exenta de obstáculos. A ello hay que añadir la escasa tradición escultórica del país: durante el siglo XIX, no solo en Europa era indispensable el viaje a Roma para la formación artística.

Otras dificultades que en general solían afectar a las mujeres que querían dedicarse al arte eran la escasa atención crítica que tenían en los circuitos artísticos masculinos, así como las obligaciones domésticas y familiares —que impedirían su plena profesionalización—, obstáculos externos a los que, según la historiadora Jan Marsh, habría que añadir los de carácter interno: como la falta de confianza en ellas mismas, el recato ante la motivación y la ambición, cuestiones que iban en detrimento de la visibilidad de su obra y persona.⁶ La necesidad de hacerse un nombre para conseguir el éxito iba en contra, así, de la condición que el patriarcado tenía reservado a las mujeres que querían vivir de su trabajo artístico. Como demuestra Marsh a raíz del estudio de artistas y poetisas victorianas, una posibilidad de superación se daba mediante la red de amistades y apoyo mutuo femenino. Así sucedió con el proyecto (que quedó inacabado) de Anna Howitt, Jane Benham y Barbara Leigh Smith, comunidad femenina paralela a la Hermandad Prerrafaelita.

En Roma se dieron también otras condiciones favorables a la hermandad de mujeres. Como indica la historiadora del arte norteamericana Melissa Dabakis,⁷ ya desde finales del siglo XVIII Roma había recibido con los brazos abiertos la creatividad femenina. Una de las más antiguas academias, la Accademia dell'Arcadia, que contó entre sus filas con Angelika Kauffmann y Germaine de Staël, entre otras, les había concedido autoridad y reconocido su talento.

Una pequeña colonia de norteamericanos ocupaba el área entre las plazas del Popolo y Barberini: allí varios artistas habían dispuesto sus talleres, pero la zona también contaba con librerías, galerías de arte e incluso empresas financieras al servicio de americanos e ingleses. Y si bien el interés cultural y turístico se dirigía en gran parte a todo rastro de la mítica y esplendorosa Antigüedad clásica, la producción de los artistas de la América contemporánea —que compartían dicha fascinación— no despertaba menos interés entre los viajeros. Para el grupo de escultoras que se establecieron en la ciudad entre

1852 y 1876 se trató, además, del lanzamiento sin precedentes de sus carreras como escultoras, carreras íntimamente vinculadas con un estilo de vida libre más difícil de llevar a cabo en sus lugares natales a causa de la presión social. La libertad de las expatriadas en Roma, sin embargo, no encontraba par en la vida de las autóctonas. Elizabeth Barrett Browning expone en sus cartas, con admiración hacia las emancipadas, que Hosmer ya vive sola siendo bien joven, alterna en los cafés como un hombre y trabaja de sol a sol, eso sí, de manera simple y sin pretensiones.⁸ El mismo modo de vida se convierte en crítica en otros autores, como por ejemplo el también escultor William Wetmore Story, que además cuestiona el talento de Hosmer; no su habilidad técnica pero sí su capacidad creativa.⁹

El siglo XIX es también el momento en que el arte comienza a participar del desarrollo del capitalismo. Según James Hamilton, quien toma Londres como referencia,¹⁰ en este momento se da la conjunción entre arte, industria y tecnología. En el caso de la escultura se refiere a «auténticas fábricas», que a mediados del siglo despuntan en éxito comercial para decaer poco después. El mercado del arte trascenderá —en cuanto tal, pero sin restarles poder— las instituciones de la Royal Academy y la British Institution. El autor indica como factores principales en la consecución de la fama (comunes para pintores, poetas, filósofos y científicos) el apoyo familiar desde los inicios de la actividad en cuestión, los contactos familiares desde la distancia, el aprendizaje y los primeros contactos afortunados (y en ocasiones fortuitos) que este proporciona, el mecenazgo de un personaje adinerado, sea a un individuo o a un grupo, y los encuentros con lo exótico y novedoso en círculos culturales heterogéneos.¹¹ El apoyo familiar, de maestros y mecenas es, en efecto, el que permite el salto a la fama del artista, independientemente de su género, como demuestra el grupo de escultoras que nos concierne. En este sentido, el recorrido de cada una de ellas, como su estrato social, es variable,¹² pero viene a converger en un aspecto: la figura de Cushman, que como hemos visto aglutinó, defendió y patrocinó el grupo en Roma. Alrededor de este círculo se forjó, como apunta Martha Vicinus, la imagen pública de las escultoras que apoyaría a la vez su carrera y su modo de vida libre rompiendo los límites de lo permisible y permitiéndoles crear sus propias tradiciones.¹³ También la imagen pública de las artistas, aquella visibilidad que propugnaba Marsh, negada a las mujeres por la sociedad victoriana, tuvo sus particularidades en cada una de ellas, si bien converge en la exhibición pública de su lugar de trabajo que dejaba

ver mediante las escenografías creadas, asimismo, la construcción de su identidad como mujeres escultoras.¹⁴

El éxito de las escultoras tuvo lugar, del mismo modo que en el caso de sus compatriotas masculinos en Italia, entre el público británico y norteamericano,¹⁵ aunque sus obras fueron también expuestas y admiradas en las exposiciones internacionales. En cuanto a la bibliografía del momento o inmediatamente posterior, su presencia es mayor en las publicaciones dedicadas al talento femenino, pero también aparecen en obras generales sobre el arte y la cultura contemporánea.¹⁶ Nuevamente el nombre de Hosmer destaca por encima de los demás.

La prensa norteamericana de la época se hizo eco del trabajo de la hermandad femenina. Las crónicas de su país exaltaban con orgullo el éxito de las patriotas en el extranjero.¹⁷ Uno de los motivos de su fama era el orgullo nacional y la necesidad de la nueva patria de erigir sus propios monumentos.

El impacto del grupo no se dio únicamente en los círculos artísticos: la ya mencionada visita a sus talleres, que preparaban concienzudamente como escenografías, era usual entre los turistas. Allí no solo iban a contemplar el trabajo en sus diferentes fases, sino que la propia figura de la escultora, cuyo atuendo era atentamente examinado, era fuente de fascinación y habladurías.¹⁸ Su estilo de vida libre atraía a muchos y a muchas. Ello les valió la denominación de *New Women*,¹⁹ pero también, como se ha visto con el caso de Wetmore Story, fuertes críticas.

Además, la hermandad femenina fue fuente de inspiración para la literatura del momento. Nathaniel Hawthorne publica en 1860 *El fauno de mármol* basándose en los artistas Harriet Hosmer, Louisa Lander, William Wetmore Story y Paul Akers, así como en el ideal clásico de la escultura. Describe la Roma del momento, la libertad vital y profesional de Hilda, una de las protagonistas, pero también pone la mirada en el glorioso pasado de la ciudad. Numerosos viajeros utilizarán la novela como guía de Roma. A su vez, el fauno de la novela, referido al de Praxíteles, influiría en las escultoras. Asimismo, la protagonista del poema *Aurora Leigh*, de Elizabeth Barrett Browning (1865), se basa parcialmente en Harriet Hosmer. Ambas renuncian al matrimonio para conseguir éxito profesional y personal.²⁰ Podemos añadir, todavía, la autobiografía novelada de Matilda Hays (1866), que hace referencia a Harriet Hosmer y su taller.²¹

Otra referencia no tan extensa pero contundente cuenta tal vez con más

celebridad. Se trata del epíteto utilizado en 1903 por el novelista y crítico angloamericano Henry James en la biografía dedicada al escultor norteamericano William Wetmore Story: *the white, marmorean flock*, el «blanco y marmóreo rebaño», ese extraño grupo de «señoritas escultoras» establecidas en las siete colinas de Roma.²² La fortuna de la expresión es tal que se suele emplear incluso en los estudios que pretenden recuperar la comunidad de su caída en el olvido,²³ pero ha sido también cuestionada por la historiografía feminista:²⁴ de la evocación misógino-poética con juegos de palabras donde «marmorean» equivaldría por asociación fonética a «mammalian» (las glándulas mamarias femeninas) —de modo que James sugeriría la maternidad como ocupación más conveniente para las artistas que la práctica de la escultura—²⁵ a la condición irracional animal y la minimización de sus logros:

While [James's] sentence is a highly evocative one, it is also a killer: the inevitable implication is that these birds are women —tiny, anonymous, hapless creatures who traveled en masse and whose accomplishments were diminutive in scale.²⁶

Pasando, además, por la contradicción que supone el conferir a un rebaño, así como a una bandada,²⁷ la condición inamovible propia del mármol. El grupo no podía estar más lejos, por otra parte, tanto vital como artísticamente, de la docilidad y uniformidad²⁸ propia del rebaño.

Acabada la unificación italiana, con la situación artístico-cultural romana ya no tan propicia, el círculo se dispersa, a causa también del deceso de Cushman por un cáncer de mama que la obliga a volver a América en 1870. El estilo neoclásico queda relegado por una modernidad ajena al interés artístico de Hosmer, y «the tableau of female independence, created by women journalists and essential to the fame of Cushman and Hosmer, became as obsolete as their art».²⁹ El centro artístico para las norteamericanas será en adelante París, ciudad de destino de la nueva generación de artistas con diferentes estrategias pero cuyo camino abrieron las «romanas».

Tras ser silenciadas en el discurso oficial de la historia del arte, las escultoras fueron redescubiertas en las últimas décadas del siglo xx.³⁰ Como indica Margo L. Beggs en su tesis doctoral dedicada a Harriet Hosmer, la recuperación del grupo de escultoras se dio en la década de 1970 de la mano del historiador del arte norteamericano William Gerds, cuya intención era la de destacar el papel de los escultores neoclásicos norteamericanos en la historia

del arte. Sin embargo, fue la historiografía del arte feminista la que, desde finales del siglo xx, reivindicó, en particular, la relevancia artística de estas escultoras.³¹ Dichos estudios se han multiplicado y ocupan no solo capítulos antológicos del arte de un estilo, época o género, sino también artículos y monografías dedicados al grupo y a cada una de ellas.³² Para esta recuperación es indispensable no olvidar la política sexual que estas artistas llevaron a cabo tanto con sus obras como con sus vidas, cuestión que pasamos a desarrollar a continuación.

Una de las cosas que más impactó a Anne Whitney en su primera visita a Roma en 1867, al menos así se lo dijo a su hermana, fue la gran cantidad de mendigas que habitaban sus calles, mendigas más que mendigos. La sensibilidad política de Anne interpretó la mendicidad femenina como síntoma de la corrupción de la política papal. A diferencia de otras expatriadas y expatriados anglonorteamericanos a los que Italia les interesaba más por su historia y monumentos que por sus habitantes,³³ Anne no pudo ignorar las «Poor old beggar women sit in the chill mornings in the sun with their hands folded round the friendly *scaldino* under their rags».³⁴ Y así imaginó la ciudad de los papas como una mujer vieja, ataviada con un manto de la cabeza a los pies, sentada en posición reclinada y cabizbaja pidiendo limosna. La antigua gloria de la ciudad quedaba relegada al dobladillo del vestido (con imágenes del *Apolo de Belvedere*, del *Laocoonte*, el *Galo moribundo*, el *Hércules Farnese* o el *Templete de Bramante*). Anne tituló *Roma* la imagen de Dama pobreza.

En junio de 1869, ya instalada en la Ciudad Eterna, las puertas de su taller se abrieron para mostrarla y con las puertas también se abrió la polémica. Al cabo de poco el Papa mandó retirarla. En uno de los costados del vestido había un medallón con el rostro de un hombre cuya tiara parecía la del cardenal Antonelli, el secretario de Estado responsable de la involución absolutista del Estado pontificio desde 1848. Un mes después tuvo que mandar el yeso a Florencia, a casa del cónsul norteamericano George Marsh para que lo custodiara hasta que pudiera ser enviado a Estados Unidos. La versión en bronce ya no lleva la tiara.

Esta controversia política, una más suscitada por la obra de una de nuestras escultoras, sirve para introducir la política sexual en el trabajo y en la vida de estas artistas. El feminismo, el psicoanálisis y el posestructuralismo han puesto sobre la mesa ahora ya hace décadas que la política no se reduce al ejercicio profesional del poder social. Por su lado el feminismo ha mostrado cómo la política sexual está en la base de cualquier política. Esto es: la política

sexual es previa a la social. En palabras de la politóloga Carole Pateman, el contrato sexual es siempre anterior al contrato social rousseauiano.³⁵

En su ya clásico estudio sobre la representación en la segunda mitad del siglo XIX en Gran Bretaña, Deborah Cherry subraya el importante papel que tuvo la política visual para la organización del movimiento de mujeres.³⁶ La pintura y escultura, igual que los dioramas, los grabados, las imágenes publicitarias, las viñetas cómicas, la poesía o la novela se convirtieron, al decir de Cherry, en el campo de batalla de un intenso debate sobre el lugar de las mujeres en la sociedad.³⁷ Los discursos victorianos sobre la sexualidad iban estrechamente vinculados con los de clase, raza, política nacional o imperial. Más allá de los estudios actuales sobre la política de la mirada o la contemporánea teoría de la pura visibilidad de Konrad Fiedler, los hombres y las mujeres cultas del siglo XIX sabían de la relación indisociable entre el acto de ver y el de pensar. Lo muestran las polémicas que suscitaron las obras de las artistas en general y de estas escultoras en particular; también sus cartas y escritos.



Fig. 1 Anne Whitney, *Roma*. Bronce, 68,6 x 39,4 x 50,8 cm, 1869. © Davis Museum at Wellesley College, Wellesley, MA.

Roma de Anne Whitney (fig. 1) es un ejemplo, en ella se cruzan los debates sobre política social, nacional, religiosa y sexual. Sin embargo, sin voluntad de negar el carácter social, nacional o religioso de *Roma*, subrayado por la mayor parte de los académicos y académicas que la han estudiado,³⁸ aquí nos interesa

destacar cómo en esta escultura, igual que en la mayoría de las obras de estas mujeres, la política sexual fundamenta las otras.

Antes de entrar en ello deberíamos explicar a qué nos referimos cuando hablamos de política sexual. En su obra titulada *Política sexual* (1970) Kate Millet da categoría política al sexo situándolo en el centro de las relaciones de poder que han fundamentado la política occidental desde la fundación del patriarcado. Para Millet la política es el conjunto de relaciones y compromisos estructurales en virtud de los cuales un grupo de personas se somete al control de otro.³⁹ Millet no distingue entre política y poder. Su «política sexual» es pues el ejercicio del poder de los hombres sobre las mujeres tanto en el terreno social y económico como en el cultural. Estas artistas, muchas vinculadas al movimiento de mujeres, practicaron la «política sexual» en este sentido de Millet, con el férreo propósito de alterar las relaciones de poder que los hombres ejercían sobre ellas.

Plantaron cara a los patriarcas que osaron dudar de la autoría de sus obras (Hosmer con *Zenobia*,⁴⁰ Ream con el busto de Lincoln) con textos en la prensa, fotografías en las que se mostraban trabajando en sus talleres (Hosmer y Ream) o prescindiendo de la ayuda de talladores (Stebbins, Lewis, Foley y Lander). Acallaron a quienes sospechaban que las mujeres no podían esculpir y menos figuras heroicas masculinas sin comprometer los códigos de honorabilidad femenina del patriarcado (Hosmer, Whitney, Ream, Lewis) o a los que se escandalizaban de que una mujer cincelara un desnudo masculino (Stebbins, Hosmer, Whitney) o uno femenino (Hosmer, Lander). Respondieron a la chismorrería sobre su falta de «feminidad», a veces con humor (Hosmer con el poema «The Doleful Ditty of the Roman Caffè Greco»), otras huyendo (Lander abandonó Roma tras los insoportables rumores sobre su libertinaje fruto de haber tallado el retrato de Nathaniel Hawthorne en 1859) y la mayor parte de las veces haciendo caso omiso (Whitney mandó el modelo para el memorial a Charles Summer a exposiciones en Filadelfia, Boston y Nueva York después de que el jurado le retirara el premio al darse cuenta de que se trataba de una mujer) o midiendo cuándo hablar o callar (no respondieron públicamente al desprecio de Story, Rimmer o James). Todas eran conscientes de que algunos hombres podían pasar cuentas a su profesionalización y trabajaron para minimizar sus consecuencias.

Pero la locución «política sexual» puede abrirse a otro significado más allá de la política del poder. Tal como han enseñado las filósofas italianas de Diótima,⁴¹ a partir de la lectura de Hannah Arendt, María Zambrano y Simone

Weil, la identificación entre política y poder ahoga cualquier posibilidad de que el amor entre en la política. En la definición de Millet no cabe ninguna de las acciones de la política de las mujeres (ni de la de los hombres no patriarcales) mediadas por el amor, como la política de los cuidados, la de las relaciones no instrumentales o la del deseo.⁴² Sin esta dimensión relacional y amorosa de la política no se pueden interpretar políticamente la mayor parte de las obras, las actividades y la vida de esta colonia de escultoras. Por ejemplo, la decisión de la mayor parte de ellas de convertir la escultura decimonónica en un espacio de genealogías femeninas; o las relaciones de amistad y soporte entre ellas (en las que también caben celos y envidias), o las figuras de mecenazgo amoroso, o la determinación de muchas de rehuir el matrimonio heterosexual y vivir en matrimonios femeninos y en comunidades de mujeres. Esto también es política sexual, la que vela por la felicidad de cada cual.

Es María-Milagros Rivera Garretas quien incorpora el amor a la noción de «política sexual».⁴³ La entiende como las relaciones de los sexos y entre los sexos. Las primeras aluden a la interpretación que los hombres y mujeres de un contexto histórico damos al hecho de haber nacido hombre o mujer. Las segundas las constituyen las relaciones que cada mujer u hombre entabla con el otro sexo en situaciones determinadas, como la convivencia, la profesión, la diversión o la procreación. Estas últimas pueden no darse, como es el caso de las beguinas del siglo XII o el de la mayor parte de las mujeres de la comunidad de escultoras de Roma. Como veremos, la mayoría compartieron casa, aunque no taller, e inventaron nuevas formas de relación entre mujeres que muestran la dimensión política de las amistades femeninas —eróticas, sexuales, afectivas, espirituales...— en la época victoriana. Indican que algunas mujeres vivían más allá, no en contra, de los hombres, formando vínculos públicos y políticos entre sí. En la mayor parte de los casos (Hosmer, Stebbins, Whitney, Foley, Lewis) sus relaciones con los varones se limitaron al terreno profesional, con sus maestros, asistentes y algún que otro patrón, al margen de padres, hermanos, sobrinos o las parejas de sus amigas.

Una vez aclaradas las dos acepciones de la expresión «política sexual», cabe recuperar la obra *Roma* de Whitney. Decíamos que ella indica que la política sexual fundamenta la social y no viceversa, como ha reiterado hasta la saciedad la teoría social marxista o neomarxista. Es indiscutible que la obra parte de una experiencia personal ante la injusticia de la mendicidad, hasta el punto de que Anne tituló la primera versión en yeso como *18 ROMA 69*, subrayando la realidad política contemporánea, y que la mano izquierda de la

escultura sostiene un medallón con la inscripción «Questevante in Roma», es decir, «esto es lo que pasa en Roma».⁴⁴ En efecto, lo dicho hasta ahora y el firme compromiso de Anne con el movimiento reformista bostoniano antes de instalarse en Roma, su anticatolicismo y su apoyo a la causa del *Risorgimento* ayudan a fundamentar esta interpretación social de la escultura.⁴⁵ Desde un punto de vista iconográfico tampoco es una novedad que una mujer personificara Roma, la ciudad tenía rostro femenino desde la Antigüedad, en monedas, relieves, grabados y estatuas. Sin embargo, la historiografía anglonorteamericana no ha tenido en cuenta otros datos.

En primer lugar, no es baladí que Anne, «feminista» declarada, escogiera una imagen de mendicidad femenina. En la novela *El fauno de mármol* de Hawthorne, por ejemplo, la mendicidad romana es masculina.⁴⁶ La obra de Whitney señala a las mujeres como las primeras víctimas de la lujuriosa y corrupta política patriarcal del papado, en la línea de *Beatrice Cenci* de Hosmer, cuyo incesto es símbolo de la violencia sexual de los patriarcas y de la connivencia papal.⁴⁷ Pero no solo eso. Dar rostro de mujer a la pobreza también significa colocarla en una tradición de genealogía femenina que seguro que no pasó desapercibida a las autoridades eclesiásticas patriarcales de la Roma de la época. Fue el movimiento espiritual femenino de los siglos XI y XII —en el que participaron mujeres seculares como las beguinas o monjas como Hildegarda de Bingen—, el que inventó la pobreza voluntaria como una opción de vida. Estas mujeres entendieron la pobreza como expresión de amor y libertad, además de ser valor social, ético y religioso.⁴⁸ En esta misma línea de genealogía femenina sitúa Italia (representada por la ciudad de Roma) Germaine de Staël en su novela *Corinne ou l'Italie* (1807). En ella Staël contrapone el amor y la libertad creativa matrilineal italiana con la ley británica de la casa del padre.⁴⁹

Desde este otro lugar, *Roma* representaría la pobreza como signo del amor y la libertad de la política de las mujeres en respuesta a la política patriarcal de los papas. Ignoramos si Whitney conocía directamente el movimiento de las beguinas, pero no podemos obviar que sí lo conocían muchas de sus contemporáneas. En una de las últimas novelas de lady Sydney Morgan, *The Princess or the Beguine* (1835), la protagonista, de nombre Marguerite (puede que aludiendo a la gran beguina del siglo XIII Marguerite Porete, aparte de que en latín margarita significa perla y a la vez la perla es el clítoris), es una beguina pintora que vive libremente y participa de la vida social de la comunidad.⁵⁰ Cabe recordar que desde sus inicios, el movimiento de mujeres norteamericano se

dedicó a revisar el relato bíblico y a reinterpretarlo desde la voz de las mujeres.⁵¹ Muchas, la misma Hosmer, simpatizaron con los nuevos movimientos de espiritualidad libre como el espiritismo o la teosofía.⁵²

Roma de Whitney, por lo tanto, propone sustituir la política de la lujuria papal por el amor femenino a la pobreza, que indica libertad de espíritu. La narrativa didáctica y los conceptos morales abstractos asociados al neoclasicismo se combinan con la concreción del realismo de la obra. De modo que, tanto estilística como simbólicamente, la escultura pone en juego las dos acepciones de la política sexual que hemos tratado. La de Kate Millett, en el sentido de que arremete contra la política patriarcal de Pío IX, ya que sitúa a las mujeres como las primeras perjudicadas de la corrupción política del gobierno papal; y la de María-Milagros Rivera Garretas, porque la imagen conecta las mujeres con una tradición espiritual femenina basada en la libertad y el amor. *Roma* convierte la Ciudad Eterna en un hogar de amor y libertad para las mujeres, tal como fue para todas ellas, y además la emplaza en un árbol genealógico de naturaleza matrilineal.

Más de un siglo antes de que el feminismo de la Segunda Ola empezara a recuperar la memoria de mujeres de la mitología y la historia occidental olvidadas por la historiografía patriarcal, este grupo de escultoras y sus colegas escritoras e historiadoras del arte, como Anna Jameson en *Memoirs of Celebrated Female Sovereigns* (1832-1838) o Elizabeth Ellet en *Women Artists in All Ages and Countries* (1859), trazaron una genealogía femenina con el cincel o la pluma. Moldearon a mujeres históricas libres, reinterpretaron la versión patriarcal de la mitología grecorromana o germánica, y alteraron las imágenes de pasividad y cautividad de las indias americanas. Retrataron a ninfas (*Hesperia*, *Dafne*, *Enone* de Hosmer, *Ondina* de Lander), diosas, semidiosas o mujeres bíblicas (*Medusa* de Hosmer, *El luto de Ceres por Proserpina* de Lander, *Miriam* de Ream, *Agar en el desierto* de Lewis, *Primavera* de Stebbins), soberanas (*Zenobia encadenada*, *Maria Sophia de Baviera* e *Isabel la Católica* de Hosmer, *Cleopatra* de Foley, *La muerte de Cleopatra* de Lewis), pequeñas o grandes heroínas (*Beatrice Cenci* de Hosmer, *Virginia Dare* de Lander, *Lady Godiva* de Whitney, *Hiawatha* de Lewis), mujeres de pluma (*Sapho* de Ream), sufragistas y reformistas de su época (*Harriet Martineau*, *Frances Willard*, *Harriet Beecher Stowe*, *Alice Freeman Palmer*, *Lucy Stone* de Whitney), mujeres corrientes (las indias americanas de Lewis, *Judith Falconet* de Hosmer) o a sus matronas y/o amantes (*Charlotte Cushman* de Stebbins o *Abby Adeline Manning* de Whitney).⁵³

Harriet Hosmer eligió la imagen de Medusa para saludar a los forasteros y forasteras que entraban en la casa de Cushman, compartida con Stebbins y otras en la vía Gregoriana 38, la segunda que habitaban conjuntamente. Convirtió el picaporte del inmueble familiar en el bello rostro de rubios mechones de la Gorgona más humana. Medusa, como Beatrice Cenci, fue otra de las que sufrió doblemente la ira patriarcal contra las mujeres: además de ser violada por Poseidón, la diosa patriarcal Atenea la castigó a no relacionarse con ningún hombre, al petrificarlos con solo mirarlos. Por eso la *Medusa* (1864) en mármol de Hosmer mira hacia abajo. Tal como indica Dabakis a propósito de esta escultura, desde Christine de Pizan hasta María Zambrano y Hélène Cixous las mujeres hemos interpretado de forma distinta de la de los hombres (Ovidio, Canova, Freud, etc.) el mito de Medusa.⁵⁴

Estas artistas crearon un imaginario escultórico de mujeres libres (la mayoría de las esculturas masculinas fueron encargos públicos o héroes liberadores) y vivieron en un mundo real y simbólico de libertad femenina. Vivían en una red de mujeres muy cultas con las que compartían vida, amor, experiencias, lecturas y, en ocasiones, pasiones desenfrenadas. Este es otro de los elementos determinantes que marca la práctica política de esta comunidad de artistas. Al hablar de libertad femenina no nos referimos a un estatuto legal ni económico, no se trata de emancipación sino de una experiencia del ser. La emancipación depende de leyes escritas o no escritas del patriarcado. La libertad femenina no se consigue luchando contra el patriarcado, se aprende viviendo en relación entre mujeres. La cultura premoderna sabía valorar esta forma de libertad relacional, históricamente más de mujeres que de hombres.⁵⁵ Esta comunidad guardó su memoria en las formas de vida, esquivando el daño que ha traído a las mujeres el individualismo patriarcal moderno.

En su libro sobre las relaciones entre mujeres en la época victoriana, Sharon Marcus afirma que la importancia que la amistad femenina tenía para una mujer señala que las mujeres no solo se definían en relación con los hombres.⁵⁶ Este grupo de escultoras formado alrededor del mecenazgo de Cushman y del modelo artístico de Hosmer, cultivó todas las modalidades de la amistad entre mujeres.⁵⁷ Crearon matrimonios femeninos: Cushman con Stebbins, Whitney con Adeline Manning, Foley con Lizzie Hadwen y Hosmer con lady Louisa Ashburton. Hilaron firmes lazos de amistad que comportaban apoyo afectivo, moral y profesional. Entre ellas se trataban como «sister», las beguinas se llamaban «sor» unas a otras. Por ejemplo, fue Hosmer quien animó a Whitney —ambas de Watertown— a que viajara a Roma, después Whitney

hizo lo mismo con Lewis, cuando la conoció en Boston. Hosmer ayudó a Ream ante la polémica desatada por el monumento a Lincoln en un artículo titulado «Vinnie Vindicated» que se publicó en abril de 1871 en varios periódicos.⁵⁸ Hosmer, Stebbins y Cushman intercedieron a favor de Lander cuando fue acusada de libertina.

A pesar de subvertir los códigos de respetabilidad que el patriarcado imponía a las mujeres burguesas (andaban solas por las calles, trabajaban rodeadas de picapedreros, se sentaban en los cafés y cabalgaban juntas por la campiña romana), y al contrario de lo que podría parecer, el desinterés que mostraron por los hombres (las únicas que se casaron con un varón fueron Ames y Ream) les valió una buena reputación entre la colonia anglonorteamericana en Roma.⁵⁹ Fueron referente para muchas otras mujeres que iban a visitarlas cuando pasaban por la ciudad. Para Lisa Merrill, el círculo de Cushman en el que se integró este grupo de escultoras cambió la percepción que en la época se tenía de las relaciones femeninas.⁶⁰

En efecto, estas artistas cambiaron las relaciones entre mujeres, también las relaciones con los hombres y con ello transformaron el mundo artístico anglonorteamericano de la segunda mitad del siglo XIX. Pero todos estos cambios se produjeron gracias a que en primer lugar o simultáneamente estas mujeres cambiaron el sentido de la relación que tenían consigo mismas.

Sus contemporáneas ya supieron ver lo que Harriet Hosmer había aportado a la profesionalización de las artistas de su época. Así lo proclamó la sufragista Lucy Stone en la conferencia que pronunció en el Woman's Pavillion de la World's Columbian Exposition de Chicago en 1893.⁶¹

Manuel Vilar, forjador del prestigio de la escultura académica en el México conservador (1846-1860)

Montserrat Galí Boadella



Fig. 1 *Retrato de Manuel Vilar*. Wikimedia Commons.

Cuando en 1846 Manuel Vilar tomó posesión como director de cultura en la Academia Nacional de San Carlos de México, pareció sorprenderse del estado en que se encontraba esta disciplina. Escribió a su hermano al respecto señalando que en toda la ciudad solo había un escultor conocido y que este, Francisco Terrazas, profesor de la Academia, se especializaba en escultura en madera, considerada imaginería; por otra parte la Academia, tras largos años de abandono, presentaba un estado deplorable.

La apreciación de Manuel Vilar es muy reveladora de la postración en la que en pocos años había caído la Academia Nacional de San Carlos (figura 1) donde, entre 1791 y 1816, había brillado la figura del escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816). A su lado se formó el mexicano Pedro Patiño Ixtolinque, quien continuó al frente de la cátedra de escultura hasta su muerte en 1835. Sería falso decir que en la primera década de la Independencia no

hubo aprecio por la escultura académica, ya que a pesar de todos los avatares bélicos, la decadencia económica y la inestabilidad política, los primeros gobiernos independientes trataron de promover la escultura pública republicana.¹ Una prueba de ello es la pensión otorgada en 1825 a José Manuel Labastida, quien estudió primero en París, y después en Carrara y Roma. Labastida regresó al país en 1835, y al parecer murió alrededor de 1843, aunque al llegar a México se pierde su rastro. Este silencio sobre su trabajo confirma la idea de que entre 1835 y 1843, año en que se afianza un gobierno conservador que se propuso reactivar la Academia de San Carlos, la vida artística académica se sumió en el letargo. Parecería que los gobiernos posteriores a la presidencia de Guadalupe Victoria (1824-1829), todos efímeros y en su mayoría de tendencia liberal, dejaron de interesarse por la Academia (considerada reducto de los conservadores), tampoco promovieron la erección de monumentos dedicados a la Independencia y a sus héroes (a causa de la discusión sobre quiénes fueron los verdaderos próceres de la Independencia) y finalmente, debido a la quiebra del erario y las amenazas de intervención internacional (francesa y norteamericana), prefirieron sostener al ejército.

Cuando en 1843 tomó el poder el general Antonio López de Santa Anna, una de las primeras medidas, inspiradas por el grupo de políticos, empresarios y grandes propietarios que conformaban el grupo de poder santannista, fue reactivar la Academia de San Carlos, convencidos de que solo por medio del desarrollo de su cultura México podría figurar en el «concierto de las naciones civilizadas». En 1845 se contrató a Manuel Vilar (1812-1860) y a Pelegrí Clavé (1811-1880), catalanes residentes en Roma, seguidores del nazarenismo, para dirigir la Academia. Venían precedidos de recomendaciones tan destacadas como la de Friedrich Overbeck (1789-1869), cabeza de fila de los nazarenos en Roma, y con la garantía de asegurar los principios estéticos y políticos que profesaban quienes los contrataron, es decir, los miembros de la Junta de la Academia de San Carlos.

Aun sin conocer sus biografías, podemos figurarnos el perfil social e ideológico de la Junta, idea que se reafirma cuando comprobamos que la mayoría de ellos tenían relaciones financieras y de negocios entre sí.² Un verdadero grupo de poder, compacto y con objetivos bien definidos, y que para llegar a buen puerto en sus empeños consideraban que el prestigio del arte era un arma efectiva y poderosa. No debe extrañarnos, por lo tanto, que muchos de ellos y de sus familias fueran de inmediato retratados por Manuel Vilar y sobre todo por Pelegrí Clavé, quienes a los pocos días de su llegada a la capital

mexicana ya retrataban a los miembros de las familias más adineradas de la capital.

Resulta interesante entonces que mientras los políticos de los primeros gobiernos del México independiente se afanaban en que los escultores realizaran monumentos a los héroes de la Independencia para ornamentar las avenidas y plazas de la ciudad republicana, los miembros de la élite política conservadora renunciaban a promover esta visión pública de los héroes que «nos dieron patria», y se sirvieron de los artistas de la Academia para sus propios intereses suntuarios y de encumbramiento social. La burguesía criolla entendió que aquel era su momento histórico, puesto que habían apoyado la Independencia del país porque servía a sus intereses y el arte confirmaba y legitimaba este derecho adquirido.

Fue esta élite santannista la que recibió con parabienes a los nuevos directores, como el propio escultor lo relataba a su hermano:

[...] el día 21 de enero de 1646 a las tres de la tarde, llegamos a esta ciudad de los Moctezumas en donde ya habían los papeles participado nuestra elección y nuestra llegada. Hemos sido muy bien acogidos de los señores de la Academia y demás recomendados, pues los principales de la Academia, cuales son Echeverría presidente, Bonilla presidente de juntas particulares y Riaño [...], son personas amabilísimas y de una bondad extrema. Así que con los medios que tienen y con la disposición de los del país para las artes, esperamos poder hacernos honor.³

Y después de lamentarse de las malas condiciones del edificio, con pocas pinturas y yesos para el estudio de los alumnos, sin embargo añadía:

Mas estos señores están dispuestos a comprar todo lo que se necesite, y quieren tener también obras de los principales pintores modernos. [...] Lo cierto es que nos dan esperanzas de hacer fortuna y nos han prometido varias obras.⁴

Y en efecto, apenas llegado, Manuel Vilar puso manos a la obra para demostrar sus dotes como retratista. Para ello empezó con el busto de Francisco Xavier Echeverría, presidente de la Academia, para realizar a continuación

[...] el de la señora Bonilla, mujer del otro presidente [*sic*], y que fue ministro en Roma, mujer muy guapa. Después haré el del hijo del dicho señor Echeverría, (niño de unos 6 años hermosísimo, y después haré el de otro señor de la Academia que es el oráculo de esta y de los demás, por ser pintor y el más inteligente de esta, y que puede hacerme muchos favores [...] Estos retratos los hago para ganarme la voluntad de estos señores.⁵

Poco después tenía la oportunidad de presentar estos retratos en una exposición, fuera de la Academia (que estaba en obras), en la que mostró las esculturas ya mencionadas, además de la del ministro español en México, Bermúdez de Castro. Pelegrí Clavé también expuso tres retratos y obra que traía de Roma. De esta exposición Manuel Vilar comentaba a su hermano:

Esta exposición la hemos hecho particular, pero como ha corrido la voz, se ha hecho pública, pues son dos semanas que la tenemos abierta y han venido más de 6 mil personas [sic]. Hemos hecho un furor terrible, diciendo que nunca habían visto cosas más bellas, que era una fortuna para la Academia que la dirección hubiese recaído sobre nosotros, en fin, nos han hecho los más grandes elogios, cosa que nos ha dado una gran satisfacción, por ver que gozamos de buena opinión en el público, y en especial con las familias más distinguidas. Hemos recibido varias comisiones, pues yo tengo que hacer el retrato de una señora muy guapa y el del conde de la Cortina [...] y una docena más de empalabrados [sic].[...] Clavé también tiene que hacer otros tantos, entre ellos el del presidente de la República [...] No se cómo explicarte mi satisfacción, y es lástima que estén en guerra, pues son apasionadísimos de las bellas artes.⁶



Fig. 2 Vista actual de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, Ciudad de México. Fotografía de Cristina Rodríguez-Samaniego.

Este entusiasmo se vio empañado por un problema técnico que daría a Manuel Vilar muchos quebraderos de cabeza, nos referimos al vaciado en yeso. Se lo comunicaba a su hermano a finales de este año de 1846, cuando al comentar que seguía trabajando en varios retratos refería que él mismo tuvo que formarlos y vaciarlos «a motivo que aquí no hay ningún vaciador, así que no me salieron muy bien y tuve que repasarlos en yeso. Yo no sé si será por no

tener mucha práctica, o por ser de otra calidad el yeso de esta».⁷ A las dificultades del yeso Manuel Vilar añadía las dificultades en el caso de querer realizar los retratos en mármol: «no hay quien mande hacer ninguna obra en mármol, las canteras que han encontrado no las han activado y los pedazos sueltos que han tomado de estas son malos».⁸ A esto se sumaba la situación del país en guerra; así que en este primer año, según Vilar, hubo reconocimiento, pero cero ganancias.

Ello no impidió que el día 6 de enero de 1847, con el ejército norteamericano en las afueras de la ciudad, tuviera lugar la brillante reinauguración de la Academia (figura 2), con nuevas salas de exposiciones, talleres y clases, siguiendo los reglamentos y exigencias señaladas por los maestros catalanes. En otra de las cartas Manuel le explicaba a su hermano que en total habría 230 alumnos, y de ellos 11 escultores. La invasión norteamericana, que prolongó por casi un año la ocupación de la ciudad (septiembre de 1847 a junio de 1848), hizo que, en palabras de Vilar, el trabajo en la Academia «vaya enfriándose», aunque declaraba que seguía haciendo algunos retratos.⁹

La situación causada por la invasión norteamericana y las dificultades financieras de la Academia, que vivía de la Lotería, llevaron a Manuel Vilar a plantearse el regreso a Europa. Nos parece revelador el consejo de su hermano de que tuviera paciencia, así como la respuesta de Manuel: «Te agradezco el consejo que me has dado de que no precipite la marcha, porque puede que se arreglen las cosas. Así lo haré. Conozco bien la situación de un escultor en esta [Barcelona] y a poca diferencia es la misma en Madrid. La única parte es Roma».¹⁰

El año 1849 marcó un cambio importante ya que la Academia resurge de nuevo al liberarse la ciudad y recuperar las rentas de la Lotería. Una muestra de ello es la exposición de 1848-1849, inaugurada en diciembre de 1848 en sesión reservada a los miembros de la Junta y los suscriptores de la exposición, es decir, la flor y nata de la sociedad. Esta primera exposición tuvo un éxito tan grande que sorprendió a todos. No se había pensado en imprimir un catálogo con las obras y la lista de suscriptores, lo que dificulta un análisis más objetivo, pero algunas reseñas en los periódicos y los comentarios de Manuel Vilar coinciden en considerar que la exposición fue un éxito.

En enero de 1849 empezaron a publicarse los artículos del catalán Rafael de Rafael, a quien hemos dedicado varios estudios. Manuel Vilar tomaba muy en cuenta sus opiniones y se las comentaba a su vez a su hermano. El artículo

de Rafael sobre la primera exposición apareció en *El Universal*, periódico fundado por Lucas Alamán, miembro de la Academia, y el propio Rafael, se consideró el órgano oficial del partido conservador. En su primera reseña de las exposiciones de San Carlos, Rafael dedicó poco espacio a la escultura, entre otras cosas porque las clases de Manuel Vilar llevaban poco tiempo impartándose. Pero parece que Vilar quedó algo decepcionado porque le escribió a su hermano que no le gustaron las comparaciones que hizo de la escultura. Y que se lo advierte (le adjunta el artículo) porque si lo leen algunas personas de Barcelona «podría ser que diese lugar a alguna polémica, y como supongo que en esa no habrá ningún escritor que prefiera la escultura a la pintura saldríamos perdiendo nosotros [los escultores]». ¹¹ Es decir, que, según Vilar, en México, al igual que en Cataluña, la escultura estaba en clara desventaja ante la pintura.

No es que Rafael pensara así, como lo demuestra en un segundo artículo de 1849, de carácter teórico, titulado «Bellas Artes. Pintura y escultura», donde exponía sus ideas maestras acerca del arte y la estética. En dicho texto es evidente la filiación nazarena de Rafael, al considerar que, salvo excepciones, las artes del siglo estaban sumidas en la decadencia. De dicho artículo nos interesa un párrafo que constata las dificultades que tiene la escultura, a la que sin embargo, considera superior a la pintura.

No es nuestro ánimo el trazar ahora una historia de estas artes divinas; no nos proponemos seguir las en sus frecuentes vaivenes desde su misteriosa cuna hasta nuestros días. Nuestro actual objeto se reduce a investigar las causas de la perfección y decadencia de estas artes, especialmente de la escultura, y porque siendo esta quizás superior a la pintura, ha sido, hace ya algunos siglos, menos cultivada y menos popular. ¹²

En la primera exposición de la Academia Manuel Vilar presentó los ocho retratos que había estado realizando desde su llegada a México, además de una Purísima y un Calvario. Todas estas obras causaron muy buena impresión, y de inmediato encontraron comprador. En la segunda exposición Manuel Vilar no presentó ninguna obra, porque estaba enfrascado en un conjunto de esculturas de carácter histórico, contempladas como posibles obras de carácter público: los emperadores que sintetizaban la historia antigua y contemporánea de México, Agustín de Iturbide y Moctezuma II, que fueron exhibidas en la Tercera Exposición.

El triunfo de la escultura académica a partir de los años cincuenta.

En la segunda parte de este ensayo revisaremos la presencia de la escultura en las exposiciones de la Academia de Bellas Artes, tomando en cuenta el retrato y la escultura de tema profano. Nos referimos por lo tanto a obras de arte que están directamente relacionadas con la formación del gusto y con las prácticas culturales de una burguesía que se afirma a través de la posesión de obras de arte y se aficiona al coleccionismo. Algo posible en una sociedad que por fin alcanzó cierta estabilidad y pudo dedicar parte de su tiempo y su riqueza al disfrute del arte.

Para la Segunda Exposición (1849-1850) la Academia —probablemente siguiendo las sugerencias de los catalanes Rafael, Vilar y Clavé— imprimió un catálogo que permite no solo registrar las obras presentadas, y por lo tanto el avance de los alumnos, sino que revela otros aspectos importantes para entender cómo se fue construyendo el prestigio de la escultura académica por parte de una burguesía cada vez más consolidada. Para ello tenemos un instrumento infalible, la lista de suscriptores, que contaban con el privilegio de visitar la muestra en los últimos días del año antes de que se abriera al público general. Estos benefactores de la Academia son la base de un mercado de arte en el que la escultura académica ocupará, por primera vez en México, un lugar importante.

Hay que señalar que en esta Segunda Exposición, como seguramente ocurrió en la primera, hubo una sola sala dedicada a la escultura, en la que se presentaron relieves, copias de esculturas antiguas y retratos, así como los primeros ensayos remitidos de los dos pensionados en Roma, junto con un número elevado de dibujos de los alumnos: estudios de anatomía y proporciones, apuntes de composición y principios. En total 88 obras de las que una tercera parte eran dibujos y bocetos.

Como dato importante señalaremos que a partir de la Tercera Exposición (1850-1851), las obras escultóricas se presentaron repartidas en las siguientes categorías: clase de la copia del antiguo; clase de copia del modelo natural; clase de estudio de retratos y bustos ideales; clase del estudio de la composición; clase de la práctica del mármol. Además, había una sala con esculturas remitidas desde fuera de la Academia; con un estudio del profesor Manuel Vilar y con obras remitidas por los becarios en Roma.

En la Tercera Exposición Manuel Vilar presentó un solo retrato, además de tres obras de tema religioso. Junto con estas cuatro esculturas exhibió dos

figuras de tema histórico que por el impacto que causaron merecen tomarse en cuenta. Se trata de dos esculturas que podían interpretarse como una síntesis conciliadora de la historia de México: Agustín de Iturbide y Moctezuma II. No sabemos si para su realización Vilar contó con el consejo o asesoría de alguna persona conocedora de la historia de México. En todo caso resulta interesante que fuera un catalán quien ofreciera a la sociedad mexicana una combinación de dos héroes que podían verse como cofundadores de la nación mexicana, superando con ello los traumas que las luchas fratricidas de las primeras décadas de la Independencia no habían sino agravado.

De acuerdo con los documentos de que disponemos, parece que a partir de los años cincuenta, gracias también a los artículos de Rafael, la escultura académica se convirtió en un objeto valorado por el público naciente, pero de manera muy especial, codiciado por la élite santannista. Es así como Manuel Vilar consigue al año siguiente vender los famosos «niños de mármol» que estaban en Roma, bajo la custodia de Antonio Solà (1790-1862), al señor Cayetano Rubio, que era ni más ni menos que el industrial más rico y poderoso de México. Cayetano Rubio se mostró también interesado en comprar el *Paris y Helena* de Antonio Solà,¹³ cuya venta Manuel Vilar estaba promoviendo, aunque finalmente la escultura fue adquirida por la Academia.¹⁴

En la Cuarta Exposición (1851-1852), Rafael de Rafael, editor e impresor del catálogo, escribía que «era fácil notar los rápidos progresos de los discípulos en cada una de las bellas artes que se enseñan en esta Academia».¹⁵ En lo que se refiere a la escultura, en efecto, se presentan un mayor número de trabajos de los alumnos y de una mayor dificultad. Por su parte, Manuel Vilar exhibe los «niños de Roma», es decir el niño jugando con el perro y la niña liberando a una tórtola, que ya había vendido a don Cayetano Rubio. Pero además presentó la figura semicolosal del Tlahuicole, el héroe tlaxcalteca que, a modo de gladiador, sorprendió al público tanto por la temática como por su tamaño. Es necesario señalar que en esta exposición ya destacaron los cuatro alumnos predilectos de Vilar, cuya calidad se afianzará con los años convirtiéndose en sus dignos herederos; nos referimos a Juan Bellido, Epitacio Calvo, Agustín Barragán y Felipe Sojo. Por su parte, en la categoría de escultores de fuera de la Academia, se presentaron 14 esculturas, *Paris y Helena* de Antonio Solà, así como 13 trabajos del francés Thierry, quien gracias al impulso dado por la Academia a la escultura, encontró un buen mercado, virgen todavía pero ansioso por adquirir esculturas que demostraran su buen gusto y su poder adquisitivo.¹⁶

En la Quinta Exposición (1852-1853) se exhibieron varios retratos

femeninos ejecutados por alumnos, que sin duda respondían a encargos de personas ligadas a la Academia, ya que sus apellidos responden a las listas de suscriptores que apoyaban las exposiciones anuales en calidad de protectores de la institución. En la sección de obras remitidas destacó la bella escultura de Pietro Tenerani, titulada *Psychis desmayada*, propiedad del secretario de la Academia, el abogado y político Manuel Díez de Bonilla, quien la encargó ex profeso al escultor residente en Roma. La obra se acompaña en el catálogo de un expresivo texto que no dudamos que fuera escrito por Rafael de Rafael, que califica la escultura de «obra maestra». Son también interesantes dos bustos del escultor Bartolini, que retratan a Napoleón y a su esposa María Luisa, propiedad de José Bernardo Couto, futuro director de la Academia de San Carlos a la muerte de Xavier Echeverría.¹⁷ José Bernardo Couto (1802-1862) no solo fue uno de los políticos e intelectuales más relevantes del periodo santannista, sino que se lo considera el primer historiador de la pintura en México, dado que escribió *Diálogos de la pintura en México* (1862). Cabe señalar que durante el periodo santannista Napoleón Bonaparte fue un personaje sumamente admirado por los políticos mexicanos, incluido el general Santa Anna, y que en las casas burguesas del periodo no faltaba alguna efigie del emperador francés.¹⁸

Los retratos de la burguesía capitalina aparecerán a partir de aquí en las siguientes exposiciones, firmados por los cuatro discípulos mencionados, tanto originales en yeso, como copias en mármol. Aunque sabemos que Manuel Vilar corregía sus trabajos hasta lograr un buen resultado, resulta conmovedor que apoyara a sus alumnos a ejercitarse en un género, el retrato, que habría de reportarles muy pronto fama y trabajo seguro. En algunos casos, los discípulos pasaban al mármol los yesos del maestro Vilar. Así ocurrió en la Sexta Exposición (1853-1854), cuando Martín Soriano pasó al mármol el retrato de Francisco Sánchez de Tagle, finado secretario de la Academia y gran poeta; Pedro Patiño esculpió el de Manuel Díez de Bonilla, a la sazón ministro de Relaciones Exteriores, y Juan Bellido esculpió el de la esposa de Bonilla y una copia del busto de Javier Echeverría, que acababa de morir, y cuyo original también se presentó en esta misma exposición.

En efecto, en esta ocasión Manuel Vilar presentó cinco retratos, tres de ellos de los personajes más importantes del régimen: Francisco Javier Echeverría, el gran organizador de la Lotería y la Academia, que acababa de fallecer; el de Lucas Alamán, historiador, político y empresario, fallecido en 1853, y el del presidente Antonio López de Santa Anna, que al año siguiente

sería derrocado y exiliado del país. Parecería el canto del cisne de un régimen que, paradójicamente, había facilitado una época de oro de las bellas artes en México. Como una muestra más del valor que la escultura académica había adquirido en poco menos de cinco años, recordemos que en la sala de esculturas remitidas se exhibieron dos obras originales de Pietro Tenerani, el genio de la caza y el genio de la pesca, propiedad de Manuel Díez de Bonilla.

Una de las víctimas de la caída del régimen santannista fue Rafael de Rafael, quien salió definitivamente de México, de manera que a partir de la Séptima Exposición (1854-1855) los catálogos se imprimieron en la tipografía de Andrade y Escalante. Aunque en esta exposición Manuel Vilar no presentó obra, sus discípulos Soriano, Barragán, Bellido y Sojo mostraban varios retratos e interesantes estudios de composición que ponían en evidencia sus notables adelantos. Algunas de estas obras forman parte del actual acervo del Museo Nacional de Arte, y tratan temas típicamente académicos como son *El genio de la música*; *La Academia de San Carlos premiando a sus alumnos* y *Grupo de Mercurio y Argos*. Como indicador del mercado de arte que ya se había formado alrededor de la escultura, se exhibieron seis obras de temas diversos de Antonio Piatti, escultor italiano afincado en México.

La Octava (1855-1856) y la Novena Exposición (1856-1857) no presentan mayores novedades, como no sea obras de mayor envergadura y dificultad por parte de los alumnos de Manuel Vilar y una sección de esculturas remitidas de fuera de la Academia en la que se observa una gran variedad de estilos y temas. Es probable que el hecho de coincidir con la caída del régimen de Santa Anna restara brillantez al evento, ya que personajes ligados a la Academia como Díez de Bonilla, tuvieron que salir del país. No obstante, en el transcurso de 1857 habían llegado cincuenta esculturas adquiridas en Roma para enriquecer las galerías de la Academia y renovar los modelos utilizados por los estudiantes. Dichas esculturas ocuparon el lugar central de la sección de escultura en la Décima Exposición (1857-1858), anunciadas con estas palabras: «Esculturas antiguas. En esta sala y en el salón anterior se encuentran las siguientes esculturas que recibieron últimamente de Roma, sacadas de los mejores originales que se conservan en los Museos de dicha ciudad».¹⁹ Se trataba de la renovación más importante de los yesos de la Academia desde que a finales del siglo XVIII había llegado Manuel Tolsá con una colección notable, muy celebrada por Alexander von Humboldt cuando visitó la Academia en 1804. En cuanto a la clase de la práctica del mármol, dos de los alumnos aventajados, pensionados en la Academia, presentaron dos bustos significativos: el del fundador y

presidente de la Academia, Don Fernando Mangino y el del Sr. José Bernardo Couto, actual presidente de la Academia.



Fig. 3 Manuel Vilar, *Estatua de Tlahuicole*. Tlaxcala. Fotografía de Juan de la Malinche. Wikimedia Commons.

En la Onceava Exposición (1858-1859) Manuel Vilar volvió a asombrar al público capitalino con su estatua colosal de Cristóbal Colón, con la que concluyó su actividad profesional en México. Un año después, en medio de una cruenta guerra civil conocida como la Guerra de Reforma, moriría Manuel Vilar, poco antes de que los liberales conquistaran la capital y ejecutaran drásticas medidas en contra de la Academia Nacional de San Carlos, considerada un reducto de los conservadores leales a los gobiernos santannistas. Medidas que incluían retirarle la administración de la Lotería, gracias a la cual se había dado el renacimiento de la institución. Las exposiciones se interrumpieron durante dos años, mientras la dirección de las clases de escultura era asumida interinamente por Felipe Sojo, quien tuvo bajo su pupilaje a una nueva generación de alumnos que, siguiendo básicamente las enseñanzas de Manuel Villar, llenarían la segunda mitad del siglo XIX (fig. 3).

Algunas observaciones finales

Siguiendo la historia de la enseñanza escultórica en la Academia de San Carlos podemos presentar algunas reflexiones sobre el tema que nos ocupa, que es el prestigio de la escultura académica en México. La enseñanza de la

escultura durante los últimos años de dominio español estuvo monopolizada por el valenciano Manuel Tolsá, quien sin embargo no llegó a consolidar una escuela mexicana de escultura académica, ya que solo se le reconoce un continuador, Pedro Patiño Ixtolinque. Los escultores que en las décadas siguiente destacaron, especialmente en Puebla, aunque habían tenido contacto con la Academia y con el propio Manuel Tolsá, estuvieron activos en épocas difíciles en los que su obra todavía estuvo ligada a los encargos religiosos (por ejemplo el poblano Zacarías Cora), o bien tuvieron pocas ocasiones de trabajar en obras importante y menos aún en obras de carácter académico para un mercado de arte, como es el caso del español activo en Puebla José María Legazpi.²⁰ En cuanto a un artista ligado a la Academia, como era José Manuel Labastida, ya vimos que se pierde su pista al regresar a México, habiendo fallecido antes de que se restaurara la Academia de San Carlos.

Hay sin embargo campos de la actividad escultórica que todavía no han sido explorados y en los que trabajaron escultores que pudieron pasar por alguna academia, en México o en Europa. Por otro lado, está documentado que persistieron pequeños talleres de imagineros con una producción destinada a las imágenes de devoción y culto. En realidad hay muchas actividades escultóricas que quizá fueron practicadas por artistas que pasaron por academias: por ejemplo la escultura en cera, de gran arraigo en México. En este sentido quisiéramos traer a colación un trabajo que realizamos sobre la inmigración de artistas y artesanos, principalmente franceses, que entre 1826 y 1855 llegaron a México. De una lista de 70 artistas y artesanos destacan cuatro escultores, un *faïencer* y un fabricante de porcelana, un *figuriste* y un *figuriste en plâtre* así como tres *plâtriers*. No hemos localizado a ninguno de los escultores de nuestra lista en las exposiciones de la Academia, pero es probable que no se quedaran en la capital y se instalaran en alguna ciudad de provincias.²¹

Las descripciones de los espacios domésticos, así como las noticias de los periódicos anunciando mercadería llegada del extranjero, demuestran que durante el siglo XIX hubo un mercado de figuras decorativas, en materiales diversos (yeso, aleaciones de metales incluido el bronce, barro, porcelana e incluso mármol) producidos en manufacturas europeas, que llenaban los mercados con obras de carácter manufacturado o semiartesanal, cuyos moldes o modelos con toda seguridad fueron realizados por escultores académicos.

Un estudio completo de la época implicaría un mejor conocimiento de la producción escultórica paralela a la Academia, pero que pudo basarse en

principios académicos. Dicho esto, no cabe la menor duda de que las diez exposiciones efectuadas en la capital mexicana durante la estancia de Manuel Vilar como director de escultura en México, lograron dotar a la escultura académica de prestigio, creando un mercado de arte que, a pesar de los altibajos propios de un siglo de inestabilidad política, se fue afianzando año tras año. La época conocida como el Porfiriato (1876-1910) dio lugar a que los herederos de la escuela instaurada por Manuel Vilar construyeran los monumentos y las esculturas ornamentales que todavía actualmente jalonan avenidas, plazas y parques de la capital de la República Mexicana.

Mecanismes de reconeixement en l'escultura hispànica de l'Eclecticisme

Àngel Monlleó i Galcerà

Aspectes teòrics i metodològics preliminars

L'estudi detingut i sistemàtic del tractament historiogràfic rebut per l'escultura del segle XIX posa al descobert la recurrent poca atenció i escassa consideració que hom li ha dispensat al llarg del temps. En aquest sentit, però, resulta especialment punyent el cas de la plàstica del període denominat Eclecticisme.¹ De fet, si descomptem algunes monografies concretes amb valor i motivacions sovint discutibles sobre algun escultor determinat, fins fa un parell de dècades la historiografia de les arts se n'ha ocupat en general només subsidiàriament i de forma indirecta. Però hi ha més coses. Deixant de banda les diferències degudes a les diverses èpoques i circumstàncies, hom l'ha qualificat gairebé sempre com una escultura decadent o, a tot estirar, de poca volada. És per això, entre altres raons, que ha estat una escultura tradicionalment ignorada i també per això ha tingut lloc una contínua repetició de tòpics que amb el temps han acabat convertint-se en veritats incontestables per incontestades. A l'epicentre geogràfic del sistema mundial de les arts, la cosa va començar a canviar amb la crisi de l'episteme de la modernitat i la subsegüent ascensió d'allò petit, diferent o marginal a la categoria de possible objecte de recerca. Els esforços de Horst W. Janson a la dècada dels setanta per impulsar als Estats Units l'estudi metòdic de l'escultura vuitcentista i el fet que es dedicués a aquesta el XXIV Congrés del Comitè Internacional d'Història de l'Art (CIHA), celebrat a Bolonya l'any 1979, obriren les portes a la —diguem-ne— normalització historiogràfica actual respecte a aquesta qüestió. A casa nostra, el punt d'inflexió cal buscar-lo en l'exposició sobre l'escultura catalana del segle XIX que tingué lloc a la Casa Llotja de Mar, a Barcelona, l'any 1989. Però, a despit del reviscolament experimentat al llarg de les dues últimes dècades, l'escultura del segle XIX, en general, i la de l'Eclecticisme, en particular,

segueix sent un camp insuficientment explorat per la historiografia ibèrica de les arts.²

Tampoc no se'ns escapa la puixança que els estudis de recepció artística — suposats o reals— semblen haver experimentat en el temps viscut d'aquesta centúria. Ara, quan es va imposant cada cop amb més força la idea de la naturalesa no objectiva de la història de l'art i s'escantella el projecte fins fa poc hegemònic,³ els treballs sobre recepció han irromput aparentment en la nostra disciplina com si es tractés d'un nou paradigma historiogràfic.⁴ Això no obstant, encara que tot allò relatiu al reconeixement configura un territori particular de la història de la recepció, se'n sigui conscient o no,⁵ la qüestió cabdal dels mecanismes i l'evolució de l'èxit i les reputacions ha estat fins ara escassament examinada des de l'àmbit de la història de l'art. I, això, malgrat que des de la creació l'any 1970 del KunstKompass, aquella ja mítica brúixola del mercat de l'art encarregada d'establir rangs anuals en l'Olimp de la fama artística,⁶ no falten instruments de classificació ni mètodes diferents de fer-ho.⁷ De fet, la lògica de l'acumulació del capital simbòlic sobre la qual pivoten els processos de reconeixement és tan relliscosa que fins aquests darrers anys la historiografia artística se n'ha desentès pràcticament del tot. Calia que economistes, filòsofs i sociòlegs desbrossessin el camp al llarg de les dues darreres dècades del segle passat abans que uns encara comptats historiadors de l'art s'hi comencessin a interessar just en el que portem de centúria.⁸

Així, doncs, atesa la reduïda incidència que la plàstica de l'Eclecticisme segueix tenint en la historiografia artística peninsular i que els encara avui tímidament incipients estudis sobre el prestigi i la reputació en matèria d'art constitueixen una línia d'investigació carregada de futur, la nostra aportació a aquest congrés naix amb una doble pretensió: la de contribuir a ampliar el coneixement del sistema de producció, difusió i recepció de l'escultura hispànica de les darreres dècades del segle XIX i la primera del XX, i la de posar al descobert els mecanismes de reconeixement, entès —amb Vicenç Furió— com la consideració socialment construïda del prestigi,⁹ que operaven en l'entramat social i artístic d'un moment de transició en què, a la Península, la moderna estructura de les arts maldava encara per articular-se.

Som plenament conscients de les dificultats que aquesta tasca implica. Però, convençuts —amb Wilhelm Worringer— que ens podem aproximar a la suposada veritat històrica examinant una part de la realitat a condició que la part sigui prou significativa del conjunt,¹⁰ no caldrà una mostra de casos

d'estudi gaire extensa en vista del reduïdíssim nombre d'artistes que arribaven a gaudir d'alta reputació social.¹¹ Limitarem la recerca a tres escultors que, amb trajectòries artístiques i vitals molt diferents, aconseguiren triomfar a la vila i cort, l'aleshores indiscutible primer centre d'atracció artística peninsular. Ens referim, d'una banda, al català Josep Alcoverro i Amorós (Tivenys, 1843¹² – Madrid, 1908), un artista que, tot i l'alta reputació que aconseguí en vida, ha romàs poc conegut i gairebé gens estudiat. De l'altra, al també ebrenc Agustí Querol (Tortosa, 1860 – Madrid, 1909), el gradual eclipsament de la reputació pòstuma del qual contrasta amb la grandiosa popularitat que obtingué. I, finalment, al valencià Marià Benlliure (València, 1862 – Madrid, 1947), l'escultor, juntament amb l'anterior, que tingué més èxit, però que, a diferència d'aquell, ha continuat gaudint d'una notable estimació.

Bagatge i condicions inicials

En les societats liberals capitalistes està tan profundament arrelada la convicció de la supeditació de l'èxit al talent personal que el públic d'art associa prestigi i talent artístics en funció del capital cultural de cada u.¹³ Fins i tot «The Conditions of Success» (1989), una conferència de l'aleshores director de la Henry Moore Foundation i antic director de la Tate Gallery, que amb el temps ha esdevingut obra de referència obligada en els estudis del reconeixement, fa del talent la condició primordial de l'èxit.¹⁴ No ens ha d'estranyar, doncs, que aquesta idea fos expressada recurrentment per artistes i afeccionats, per crítics, erudits i especialistes, així com per periodistes i cronistes, durant tot el darrer terç del segle XIX.¹⁵ I per això, potser, la insistència dels uns i els altres a subratllar la precocitat i innata habilitat per modelar figures ja de ben petits amb fang de l'Ebre, en el cas d'Alcoverro,¹⁶ amb la pasta de farina, en el de Querol,¹⁷ i amb guix o cera, en el de Marià Benlliure.¹⁸ Però, per difícil que pugui arribar a ser la consagració artística sense talent, aquest no pot ser-ne el factor determinant,¹⁹ i així mateix ho entenia un dels crítics d'art més aguts i ponderats dels que operaven a l'Espanya de la Restauració. Amb la seva sagacitat característica, Francisco Alcántara s'adonava que molts artistes amb molt talent i prou ambició per a arribar a altes metes acabaven «pintando blondas y platos ó amasando *muñequitos* de nacimiento».²⁰

Si el talent no és ni era tampoc durant el període de l'Eclecticisme garantia

de l'èxit, cal preguntar-se quins eren els requisits que podien propiciar-lo en un sistema artístic com l'hispanic d'aquell temps. Un sistema, per cert, en el qual l'artista ja no es considerava un artesà, sinó un intel·lectual, i en el qual el patronatge tradicional de l'Església, l'aristocràcia i la reialesa havia donat pas al mecenatge de l'Estat, sense un mercat d'art organitzat i sense gairebé col·leccionistes, però amb un fort protagonisme de la crítica.²¹ Mancat d'autonomia i del tot restringit fins a la tardana consolidació cap a finals de la primera dècada del segle xx d'una estructura de marxandatge a la moderna,²² l'ascens al Parnàs artístic era regularment determinat pels triomfs a les exposicions nacionals de belles arts. Ara bé, el fet que el vernissatge d'obres de l'Exposició Nacional de 1899 tingués uns tres-cents visitants i el del Salon de Paris d'aquell mateix any més de trenta-tres mil,²³ posa de manifest l'atonía del camp de l'art ibèric i —cosa més important— que aquest només podia funcionar mitjançant relacions personals molt directes. En conseqüència, com que som el que hem viscut i, d'acord amb Pierre Bourdieu i el seu concepte d'*habitus*, les probabilitats d'èxit dels agents socials depenen en bona part del bagatge social, econòmic, cultural i simbòlic de cada u,²⁴ l'extracció social havia d'influir prou en la impulsió dels escultors cap a la fama. I és que, segons com fos aquest bagatge inicial, més o menys difícil seria la seva adaptació al camp de l'art i majors o menors serien les facilitats per a desenvolupar-s'hi. Des de les primerenques investigacions dels austríacs Franz Wickoff, de primer, Ernst Kris i Otto Kurz, després, passant per les de Francis Haskell, més tard, sabem que la mitificació de l'origen social dels artistes ha estat moneda corrent del *trecento* italià ençà a l'hora de forjar prestigis i reputacions.²⁵ En consonància amb això, Marià Benlliure i Agustí Querol se'ns presentaven com dos genis de baixa extracció social que havien sabut fer-se ells mateixos i reeixir com si es tractés de veritables pigmalions moderns. S'insistia que el valencià era fill d'un humil pintor de «brocha gorda» i que havia hagut de guanyar-se el pa ja de ben petit ajudant son pare en la feina.²⁶ Del tortosí, en canvi, s'afirmava que havia nascut en la família d'un forner de precària economia que, insensiblement refractari a la seva vocació, posà el noi a treballar de dependent de comerç fins que Querol va trencar amb ell i marxà a peu a Barcelona per a formar-se com a escultor.²⁷ Però la realitat era ben diferent tant en un cas com en l'altre. El pare de Benlliure no era pas pintor de parets, sinó decorador d'interiors i escenògraf, format al taller de l'acadèmic Manuel González de Sepúlveda i a les aules de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, que havia aconseguit un cert prestigi a

la València del seu temps.²⁸ El pare de Querol no només regentava una fleca que permetia que la família visqués folgadoament,²⁹ sinó que no posà entrebancs a la vocació artística del seu únic fill mascle.³⁰ En cas contrari, difícilment Querol hagués estudiat de ben jovenet a l'acadèmia de dibuix que Ramon Cerveto Vestraten tenia a Tortosa ni hagués ingressat més tard com a aprenent al seu taller d'escultura.

En evident contrast amb els anteriors, no hi ha ni una sola referència sobre l'ascendència social de Josep Alcoverro.³¹ I, això, a despit que la popularitat els arribà a tots tres més o menys al mateix temps. Ara bé, com que Josep Alcoverro era d'una generació biològica més vella i, abans d'aconseguir celebritat pública, havia transitat amb èxit durant més de vint anys per les aleshores obscures garrotxes de la imatgeria religiosa, no necessitava indicacions sobre els seus orígens ni, encara molt menys, inventar-ne cap metarelat. El cas és que era de casa bona. Fill del primer contribuent de Tivenys i gran propietari de la zona,³² va iniciar-se en el dibuix i l'escultura amb l'esmentat Ramon Cerveto³³ després d'estudiar batxillerat³⁴ i, tal com corresponia a un plançó de la burgesia rural terratinent, s'instal·là a Madrid per a prosseguir la seva formació artística acompanyat d'una minyona o casera.³⁵

Pel que sembla, l'originària adscripció social dels artistes no era una condició gaire important de cara a les expectatives d'èxit en el camp de l'escultura durant el període de l'Eclecticisme. Més ben dit: en una època com aquella, de transició des d'un món en què els artistes provenien majoritàriament de famílies d'artesans o botiguers i també d'artistes, a un món com el contemporani conformat fonamentalment per fills de professionals liberals i de classe alta,³⁶ els escultors podien accedir a les cotes més altes de reconeixement amb independència del grup sociocultural de procedència. En aquest sentit, resulta significatiu que la mostra cobreixi els tres grups majoritaris que en aquell moment configuraven l'espectre de l'extracció social dels artistes. Ara bé, si l'extracció social no era un condicionant rellevant, sí que importaven, en canvi, tant la cohesió i la situació econòmica familiars, com el reconeixement dels primers mestres. Si haguessin pertangut a famílies poc estructurades i amb urgències econòmiques, difícilment s'haurien apreciat en Querol i Alcoverro les seves habilitats infantils en el modelatge de figures ni haguessin pogut iniciar-se en el dibuix a l'acadèmia de Ramon Cerveto o marxar a prosseguir la formació escultòrica fora de Tortosa. I el mateix hauria passat en el cas de Marià Benlliure. Sense cohesió, estabilitat econòmica i estímuls

familiars, son germà Pepe no hagués estudiat als Escolapis, no hagués pogut rebre classes de pintura amb Francesc Domingo Marquès ni ingressar a l'Acadèmia de Sant Carles, la família no l'hagués seguit de València a Madrid, ni Marià hagués pogut créixer artísticament a rebuf d'ell a Madrid, Roma i París.³⁷ De fet, Núria Peist ja adverteix que la família no només inverteix en formació i col·labora en l'èxit formatiu de l'artista per a perpetuar o transcendir l'espai social propi, sinó que, amb el seu reconeixement i el dels primers mestres, li forja la personalitat, li acreix l'autoestima i li fa prendre consciència de les seves possibilitats.³⁸

No hi ha dubte que, amb la família, la valoració dels primers mestres havia d'influir poderosament a l'hora de confegir el bagatge inicial necessari per al futur accés a l'èxit. Deixant de banda el fet que, en Marià Benlliure, família i primers mestres es confonen,³⁹ el cert és que ni Alcoverro, de primer, ni Querol, després, no haurien abandonat Tortosa si no haguessin obtingut l'alta consideració i l'estímul suficient per part de Ramon Cerveto.⁴⁰ Encara que podríem fer extensible això mateix també a l'escaló següent, calen algunes precisions. El fet que, a Madrid, Josep Alcoverro fos el deixeble predilecte de Josep Piquer i Duarte,⁴¹ l'escultor més eminent i també més influent del període isabelí, no podia deixar d'esperonar les seves expectatives i fer créixer en ell la convicció en les pròpies possibilitats. Del pas d'Agustí Querol pel taller de Domènec Talarn no en sabem res; i de la seva curta estada en el dels germans Vallmitjana, ben poca cosa. Això no obstant, que ingressés a l'obrador d'aquests dos últims mentre era alumne de Venanci Vallmitjana a l'Escola de Belles Arts i que, com que se sentia poc remunerat, l'abandonés poc temps després per a independitzar-se,⁴² demostra, d'una banda, el reconeixement per part dels Vallmitjana i, de l'altra, l'autoconfiança en la viabilitat del seu èxit.

Si la valoració i la consideració dels mestres pareixen essencials a l'hora de confegir les condicions inicials d'una prestigiosa carrera escultòrica en temps de l'Eclecticisme, no podem dir el mateix pel que fa a la formació i el reconeixement escolars o acadèmics. Contràriament al que caldria pensar, haver passat per les aules de les acadèmies de belles arts i haver-hi aconseguit premis o distincions no era, en aquell sistema de les arts encara sota la preeminència de l'Estat, una condició imprescindible per a arribar a les cotes de prestigi escultòric més altes. És cert que tot plegat ajudava a l'hora de la promoció artística i, de fet, la majoria dels escultors que acabaren aconseguint renom havien tingut una formació acadèmica reglada; però no tots. Marià

Benlliure n'és un exemple prou eloqüent. Mentre que Agustí Querol havia estudiat a l'Escola de Belles Arts de Barcelona i Josep Alcoverro ho havia fet tan profitosament a la de Madrid que en el darrer curs de carrera obtingué la Medalla en Modelatge al Natural i Composició després d'haver aconseguit l'accèssit únic l'any anterior,⁴³ Marià Benlliure, en canvi, no va estar mai matriculat en cap escola oficial de belles arts.⁴⁴ Aquesta circumstància, però, no va ser obstacle perquè el jurat d'admissió de l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1876 admetés el seu petit grup en cera *Cogida de un picador* quan només tenia tretze anys ni perquè en la de 1884 guanyés una medalla de segona classe al mateix temps que Josep Alcoverro.⁴⁵ I, això, a despit que els expositors tenien l'obligació de consignar on s'havien format, cosa que es feia constar en cada un dels catàlegs. És més: no falten crítics de l'època que, com l'influent Francisco Alcántara, expliquen precisament la immensitat de l'èxit de Benlliure amb aquesta falta de formació reglada.⁴⁶

En un marc social i artístic format per tot un entramat d'amistats, dependències i servituds personals i que centrava la vida quotidiana en els ambients de reunió, la capacitat social dels artistes novells per a satisfer i atreure possibles clients i protectors havia de ser més bon bagatge que no pas l'aureola de prestigi deguda a la formació acadèmica que poguessin exhibir. Les possibilitats efectives de reeixir-hi depenien en bona mesura del grau de sociabilitat i del caràcter⁴⁷ que cada un com a individu havia anat adquirint i forjant amb les experiències de la vida al llarg del temps. En aquest aspecte resulta reveladora la unanimitat dels contemporanis a ressaltar l'excel·lent caràcter de tots i cada un dels tres escultors que ens ocupen. Grans treballadors i amb una voluntat ferma tots tres, sabem que Josep Alcoverro ja va deixar empremta de simpatia, amabilitat i bon tracte durant la seva estada juvenil a Tortosa; uns trets caracterològics de l'escultor, aquests, que coincidien a destacar totes les necrològiques.⁴⁸ Del jove Marià Benlliure se'n destacaven també la simpatia, l'alegria, la vivesa i el deixondiment sense complexos, la seva xerrameca inacabable i que queia bé a tothom.⁴⁹ Un capital com aquest, unit al refinament adquirit ja de ben petit amb les visites regulars al palau de Santa Cruz per a donar classes de modelatge a la marquesa i a la protecció del jove marquès d'Heredia, que, només sis anys més gran, el tingué un temps amb ell,⁵⁰ aviat li obriren, a Marià Benlliure, les portes de l'alta societat.⁵¹ I sobretot l'empara del marquès de Campo, qui li assignà una pensió de deu mil francs mensuals.⁵² A Josep Alcoverro aquest afegit de capital social li havia arribat de

la seva proximitat al cercle íntim de Josep Piquer. Amb les visites al Palau Reial acompanyant el mestre i l'emmirallament en una figura tan rellevant com ell dins dels més diferents ambients artístics, intel·lectuals i de la bona societat, el noi de Tivenys aprengué tot el que li calia per a moure's amb total desimboltura en qualsevol àmbit. L'ampli món de relacions personals que li reportà la seva integració en el famós Liceo Piquer⁵³ feu la resta perquè no li faltessin encàrrecs de bustos ni compradors per a les seves imatges.⁵⁴

Dels tres artistes, el jove Querol disposava de pitjors armes en aquest punt. Simpàtic i obert com els altres dos, però també seriós i eixut a voltes, ingenu i aprensiu en extrem, sincer, senzill i fins i tot tosc per falta de món,⁵⁵ no havia de resultar-li del tot fàcil obrir-se camí a Barcelona. De fet, al començament sort en va tenir de l'amistat amb Artur Masriera i d'haver recalat en la coneguda penya de *La Renaixença* del cafè Pelayo, ja que alguns dels seus integrants li proporcionaven els contactes que li permetien fer bustos de personalitats conegudes, així com clients per a les seves obres.⁵⁶ La cosa fou ja del tot diferent a partir de la seva primera estada com a pensionat a l'Academia de España de Roma, ja que retornà de la Ciutat Eterna completament refinat, sense un bri de la rudesia anterior.⁵⁷ I, ara sí, instal·lat a la capital d'Espanya, la seva franca simpatia i l'envejable saber estar adquirit de nou li permeteren moure's a pleret pels viarans dels diferents ambients artístics i socials madrilenys fins a conquerir-los en poc temps. No podem obviar que quan el jove Querol retornà de Roma i s'instal·là a Madrid ja no era cap desconegut perquè, a més a més del prestigi associat a la pensió de Roma, havia aconseguit ja una primera medalla amb el seu grup *La tradición* en l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1887. Això no obstant, si hagués tingut un caràcter sorrut, esquerp, prepotent o, senzillament, poc dotat per a les relacions i les complicitats socials, no hi ha dubte que les possibilitats de triomfar se n'haurien ressentit, igual que la seva rapidesa a arribar al cim. En realitat, no falten exemples d'altres escultors que permetrien corroborar-ho.⁵⁸

Si amb l'experiència de Josep Alcoverro i Marià Benlliure no n'hi havia prou, la força amb què es deixen sentir en el cas de Querol el caràcter i la capacitat de sociabilitat abans i després de gaudir d'anomenada, evidencia la seva operativitat com a condició inicial d'una carrera destinada a la consagració escultòrica. Una condició, aquesta, l'adquisició, el desenvolupament i l'efectivitat de la qual resultaven, com hem vist, indissociables del reconeixement conjunt d'algun protector iniciàtic i d'algun grup o ambient de

reunió que donaven suport a l'escultor novell. A més de contribuir a la creació d'un primer entramat de contactes i relacions socials que li proporcionaven una incipient visibilitat artística, els uns i els altres l'ajudaren a desenrotllar les competències necessàries —la *successful intelligence* de Robert J. Sternberg —⁵⁹ per a transitar amb èxit pels diferents verals del sistema de les arts.

Models i estratègies de promoció

No cal ni dir que les condicions estudiades en l'epígraf anterior eren només això, condicions socials, culturals, caracterològiques i simbòliques prèvies sense les quals difícilment un escultor de l'Eclecticisme hispànic podria assolir mai cotes altes de reputació. Però en cap cas eren una garantia d'èxit. Deixant de banda la relativitat d'un concepte tan subjectiu com el d'èxit i també la indeterminació de l'extensió del camp associat a la noció mateixa de reconeixement, l'assoliment d'un alt grau de notorietat venia donat per la conjunció d'una sèrie de mecanismes sistèmics i d'estratègies personals que el propiciaven.

Ja hem avançant anteriorment la impossibilitat d'assolir prestigi artístic al marge de les exposicions nacionals de belles arts. Exhibicions de periodicitat teòrica bianual, però irregular, organitzades per l'Estat amb l'objectiu fundacional declarat d'impulsar l'encantat panorama de l'art contemporani artístic espanyol,⁶⁰ aviat esdevingueren la veritable palestra artística hispànica. Mentre que els artistes hi competien per les medalles i recompenses, sorprenentment la premsa els donava amplíssima cobertura. No hi havia periòdic que no en publicués notícies, cròniques i —cosa més important— extenses i costoses crítiques especialitzades de més o menys profunditat.⁶¹ Així, doncs, com que l'obtenció d'una medalla comportava la immediata atracció de l'atenció general cap a l'obra i també la publicació de comentaris per part dels crítics, el concursant premiat aconseguia la confirmació social com a artista. La consagració definitiva, però, quedava diferida en el temps fins a l'aconseguitment de la costosa medalla de primera classe perquè, concebuda la carrera cap a la consagració, en paràbola feliç de Lafuente Ferrari, com una oposició en tres fases,⁶² el primer guardó no solia passar d'una tercera medalla. Si, a tot això, hi afegim que per disposició reglamentària els artistes posseïdors de dues medalles d'una classe no podien ser premiats amb altres medalles de

categoria igual o inferior, s'entén la queixa recurrent de la crítica d'art contemporània sobre la deserció d'aquests certàmens de les figures més o menys consagrades.⁶³ No és ara el moment d'escatir-ne les causes, però el cas és que les quatre cinquenes parts dels participants en les exposicions nacionals de belles arts eren artistes que començaven.⁶⁴

Encara que fins a les acaballes de la dècada dels vuitanta l'escultura a penes tenia cabuda en aquell impressionant desplegament crític de la premsa si no era per a donar pas a la rebregada cantarella sobre la seva curta volada, l'escultor principiant no tenia alternativa. Especialment si tenim en compte les dificultats afegides que, per les seves condicions materials i naturalesa intrínseca, presentava l'escultura. Atesa la universal precedència de la comanda escultòrica a l'oferta que ja posava en relleu Federico Balart en una de les seves crítiques,⁶⁵ l'escultor novell que aspirava al reconeixement social estava obligat no només a concórrer ben aviat a les exposicions nacionals, sinó a fer-ho presentant-hi alguna obra produïda expressament per a l'ocasió. Naturalment, això no vol dir que el principiant deixés passar l'oportunitat d'exhibir-hi algunes peces en material definitiu —en general, bustos— que havien estat realitzades prèviament sota comanda. Però, com que a falta d'una obra de gran condició hi havia poques possibilitats de ser guardonat, al començament calia per regla comuna realitzar-la de manera expressa. De fet, tan sols els escultors veterans estaven en disposició de presentar produccions esculpides amb una altra finalitat i optar al premi.

En efecte, Josep Alcoverro s'hi estrenà amb èxit, quan tenia vint-i-tres anys i encara era estudiant de l'Escola de Belles Arts de l'Acadèmia de San Fernando, presentant el seu *Ismael desmayado de sed* a l'Exposició Nacional de 1866, celebrada al gener de l'any següent. Aquesta obra de guix obtingué la primera tercera medalla del certamen i, malgrat la profundíssima crisi econòmica i financera del moment, fou adquirida per l'Estat per quatre-cents escuts i destinada posteriorment en qualitat de dipòsit del Museo del Prado al Museu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València.⁶⁶ Ja hem dit anteriorment que Marià Benlliure debutà amb només tretze anys i bona crítica en l'Exposició Nacional de 1876. Repetí en la següent de 1878 amb dos bustos i, després de deixar passar la convocatòria de 1881, concorregué en la de 1884, en la qual obtingué amb vint-i-un anys el seu primer guardó oficial: la medalla de segona classe pel bronze *Accidenti!*⁶⁷ Agustí Querol, però, no concorregué a una exposició nacional fins a vint-i-set anys. Ho féu en l'edició següent, la de

1887, i obtingué amb el grup *La tradición* la medalla de primera classe, al mateix temps que Marià Benlliure aconseguia la seva amb l'estàtua del monument al pintor valencià Josep de Ribera.⁶⁸

A l'inrevés del que pot semblar, els exemples de Marià Benlliure i Querol no contradiuen en absolut els mecanismes de funcionament de les exposicions nacionals com a sistema de consagració escultòrica exposats en els paràgrafs anteriors. És més: no només no els contradiuen, sinó que els refermen, i, refermant-los, de retruc posen en evidència altres importants engranatges de sanció artística. Tal com tocava a un novençà, la figureta de l'escolanet accidentat que va donar la fama a l'escultor valencià s'havia modelat per a la gran exposició romana de 1883⁶⁹ i la seva fosa s'havia fet per a la referida Exposició Nacional de 1884. Igualment, malgrat la clamorosa exaltació de l'obra per part de la crítica i —cosa insòlita— els trenta mil rals que pagà per ella el duc de Fernán Núñez tan bon punt es va inaugurar la mostra,⁷⁰ aquell any no es concediren primeres medalles perquè el contrari hauria atemptat contra la lògica interna del mateix sistema de consagració. Com hem dit abans, a un jove escultor que no pot exhibir encara cap guardó li correspondria una tercera medalla, però, havent presentat una obra celebradíssima que podria ser mereixedora de primera medalla, es tirava pel camí del mig i, seguint una bona lògica interna, quedava en segona medalla. De fet, no falten exemples —com els de Jeroni Suñol (1864), Rossend Nobas (1871) o, en menor mesura, Agapit Vallmitjana (1876)— en aquesta mateixa direcció. Finalment, la tardana estrena de Querol en una exposició nacional amb una primera medalla posa en relleu un doble aspecte: d'una banda, el limitat poder de convocatòria d'aquests certàmens entre els escultors novells formats a províncies; de l'altra, la gran importància que tenien les pensions de Roma en el sistema hispànic de consagració escultòrica.

Guanyar el concurs d'oposició pública a la cobejada pensió de l'Academia de España a Roma proporcionava tant prestigi al guanyador que el pensionat, en acabar profitosament els tres anys de formació, tenia l'èxit garantit i la vida assegurada. Amb la visibilitat que proporcionava l'atenció que la crítica dedicava tant a l'exposició de les escultures sorgides del concurs oposició com a l'exhibició de les que cada any havien d'enviar els pensionats, la sanció definitiva no es feia esperar en acabar el període de formació. Els pensionats, ultra enviar el preceptiu treball de tercer any a l'Academia de San Fernando per a l'examen reglamentari, solien presentar-lo a la immediata exposició nacional que sobrevingués i, inevitablement, sempre s'enduien una primera o, com a

mínim, una segona medalla. De fet, això fou indefectiblement així des de la creació de l'Academia de Bellas Artes de España a Roma l'any 1873 fins a les acaballes del període que ens ocupa. A més a més d'Agustí Querol, els pensionats de número que durant aquesta època aconseguiren una medalla de primera classe amb l'obra del seu darrer any de pensió foren Ricardo Bellver, Aniceto Marinas i Miguel Ángel Trilles. Deixant de banda Eduardo Barrón, qui, després de romandre gairebé quinze anys al marge de les exposicions nacionals, obtingué aquest alt guardó l'any 1904 en retornar-hi, la resta s'alçaren amb la medalla de segona classe, llevat d'un.⁷¹ A partir d'aquí, als pensionats se'ls obrien les portes de les diferents carreres artístiques que oferia l'Administració de l'Estat i la possibilitat de posar en marxa un taller carregat de futur.

Aquí cal aturar-se un moment i advertir la importància que, al marge de la pensió de Roma, tenia formar-se a l'estranger de cara a l'acreciment de la reputació escultòrica. Atès que, tret del cas atípic d'Agustí Querol, cap dels escultors que gaudiren d'una pensió de mèrit a l'Academia de Roma no tornaren a igualar ni aconseguiren superar en una exposició nacional el guardó que ja havien obtingut abans,⁷² podríem pensar erròniament que només comptava la pensió de número. Però la cosa no era així. En aquest aspecte resulta reveladora la recança de Josep Alcoverro per no haver pogut prosseguir els seus estudis a Roma o París.⁷³ Quan es creà l'Academia de España de la Ciutat Eterna i es reprengueren les pensions a Roma, Alcoverro ja superava l'edat reglamentària; després, les complicades circumstàncies familiars li impediren abandonar Madrid. Molt més significativa és encara la facilitat relativa amb què els escultors que d'una manera o altra es formaven fora aconseguien a les exposicions nacionals altes recompenses. Deixant de banda el cas excepcional de Marià Benlliure, sense anar més enllà podem adduir els exemples de Jeroni Suñol, Miquel Blay i Just Gandarias. En realitat, la formació a l'estranger operava amb tanta força a l'hora d'establir diferències de reputació que onze dels tretze escultors elegits acadèmics de número de l'Academia de San Fernando entre 1868 i 1912 havien ampliat la seva formació a Itàlia o França, i alguns d'ells, als dos països.⁷⁴ Si la distinció més gran a la qual podia aspirar un artista d'aquell temps era acabar sent elegit acadèmic, la transcendència de la formació suplementària a l'estranger com a element influent dins l'estructura del reconeixement escultòric queda fora de dubte.

Això no obstant, la formació francesa o italiana no era l'únic ni tampoc el factor decisiu. En un sistema de les arts tan poc autònom i tan limitat com

aquell, la determinació del rang d'acreditació era mediatitzada per l'endogàmia i els aspectes personals. Deixant de banda l'inevitable avantatge que proporcionava als artistes residents a la vila i cort el sol fet que les exposicions nacionals se celebressin a Madrid, la cosa fou punyentment exagerada fins a la darrera dècada de la centúria. Abans que el Reglament de l'Exposició de 1890 introduís el jurat únic elegit pels expositors sense restriccions,⁷⁵ els jurats d'aquests certàmens eren mixtos, però dominats pels estaments artístics oficials. Depenent de les edicions, una part estava constituït per un nombre major o menor de membres nats en representació de l'Acadèmia de San Fernando i altres altes instàncies artístiques de l'Estat; formaven l'altra part els elegits pels expositors d'acord amb uns criteris i unes condicions igualment variables. Així, doncs, era fàcil que els premis es decantessin cap als expositors personalment pròxims als acadèmics i al món oficial. L'estudi detallat dels escultors premiats a cada certamen revela la tendència dels jurats durant aquesta primera etapa a guardonar els propis amics o deixebles i els dels altres membres de l'Acadèmia. De fet, els contemporanis tenien tan clara la percepció que eren unes exposicions «para los parientes y los discípulos de los jurados»⁷⁶ que sovintejaven a la premsa les acusacions de prevaricació.



Fig. 1 Josep Alcoverro i Amorós, *Sant Joan Baptista*. Bermeo, església de Santa María de la Asunción, 1869-1870. Fotografia de l'autor.

Un exemple impagable de fins a quin punt el nepotisme i també l'animadversió —les dues cares de la mateixa moneda— eren determinants en l'organització de les reputacions ens el proporciona el cas de Josep Alcoverro. Cal preguntar-se com és possible que a un escultor com ell, dotat d'un capital cultural, social i caracterològic immillorable per a una carrera d'èxit artístic fulgurant i que inicià el seu camí artístic professional de forma espectacular, li costés tant d'arribar a la consagració definitiva. En efecte, més enllà de l'esmentada primera tercera medalla de l'Exposició Nacional de 1866 —de fet, 1867—, el noi de Tivenys s'establí pel seu compte arran del seu triomf rotund en el concurs nacional obert per a l'execució d'una imatge acabada de sant Joan Baptista amb destinació a Bermeo que tingué lloc l'any 1870 a Bilbao (fig. 1). No només s'endugué el premi i l'accèssit davant de tretze contrincants, sinó que, de resultes d'aquest concurs, l'Ajuntament de Bermeo li encarregà la talla d'onze imatges més.⁷⁷ Ultra el profit econòmic, aquest triomf li reportà tanta reputació que al cap de dos o tres anys hom associava la imatgeria contemporània al seu nom.⁷⁸ Tot i que es convertí en l'escultor d'imatgeria religiosa més cotitzat i reconegut del primer centre artístic del país⁷⁹ i malgrat que havia concorregut a totes les exposicions nacionals llevat d'una, no aconseguí la medalla de primera classe fins a l'edició de 1895, just al mateix temps que Marià Benlliure s'alçava amb la medalla d'honor i Agustí Querol afegia la segona primera medalla al seu compte particular. Però el valencià i el tortosí eren una vintena d'anys més joves que ell.

No es tracta d'entrar en els detalls, però, pel que sembla, Josep Alcoverro va haver de deixar l'obrador de Josep Piquer cap a les acaballes de 1869 i, a partir d'aquí, el mestre, en el que li quedava de vida, i la vídua, després, mogueren llurs fortes influències en contra del jove escultor.⁸⁰ Sense protector i amb un engranatge acadèmic i institucional hostil, topà amb greus dificultats i es va haver de refugiar en la imatgeria religiosa. Un bon coneixedor d'aquestes circumstàncies no s'estava d'advertir que els seus enemics «le declararon oculta guerra haciendo penetrar sus emboscadas en los sagrados recintos de varios concursos».⁸¹ No podem saber si, sense els canvis introduïts en l'estructura i la composició del jurat, Josep Alcoverro hagués aconseguit mai la cobejada medalla de primera classe en una exposició nacional ni importa gaire. L'interessant és que el seu cas il·lustra clarament fins a quin punt eren operatives les qüestions i les relacions personals en l'estructuració de les reputacions i el reconeixement. Allò que en principi es presentava com una

condició inicial que afavoriria l'accés de l'escultor al prestigi, un cop es posava en marxa la carrera professional n'esdevenia un element essencial (fig. 2).



Fig. 2 Ramón Cilla, vinyeta de la tira satírica sobre les exposicions nacionals de Belles Arts. Madrid Cómico, 23 d'abril de 1887, pàg. 5.

Això era així no només abans que l'Academia de San Fernando i les altes institucions artístiques oficials perdessin la seva preeminència sobre els jurats de les exposicions nacionals, sinó també després. Abans, el nepotisme i els tractes de favor o desfavor venien sobretot dels membres àulics del jurat; després, dels mateixos artistes. Especialment a mesura que, des de les primeres exposicions nacionals de la dècada del 1890, s'anaren introduint restriccions electorals als artistes. Sovint s'organitzaven grups d'expositors o pressionaven expositors per tal que sortís un jurat o un altre; la col·locació d'obres i la concessió dels premis movien tensions i passions extremes perquè solien beneficiar parents, amics i deixebles.⁸² En aquest punt fou especialment sorollós tot el que envoltà la concessió del Premi d'Honor a Benlliure en l'Exposició de 1895 i la seva actuació en favor d'amics a la de 1897.⁸³ De fet, era de tal magnitud el protagonisme de les exposicions nacionals en l'establiment de les reputacions i els artistes s'hi jugaven tant, que esdevenien veritables camps de batalla de guant blanc i navalla al feix.

Fora de les exposicions nacionals, els escultors no podien deixar escapar cap de les oportunitats de visibilitat —i també de progrés econòmic— que els brindava un sistema de les arts sense un mercat organitzat. Les oportunitats se'ls presentaven a través d'altres tipus d'exhibicions, convocatòries de premis i

concursos d'execució d'obres o monuments que podien impulsar tant l'Administració com institucions i entitats amb projecció més o menys pública. Els escultors amb projecció de futur que començaven concorrien a tot el que sorgia, sense que els importessin gaire la remuneració o les dificultats, a condició que no sobrepassés l'àmbit geogràfic personal immediat. Així, doncs, el jove Agustí Querol participà durant la seva etapa barcelonina en l'Exposició Regional de Vilanova de 1882 i l'any següent en el Concurs Anual de Premis de la Societat Econòmica d'Amics del País; però també en els concursos oberts per a l'execució de l'estàtua eqüestre del monument al general Prim i per a la de dues altres estàtues a Colom.⁸⁴ I el mateix havia fet abans Josep Alcoverro. Si va poder prendre part en el certamen de Bilbao esmentat fou gràcies a la solvència econòmica familiar; altrament, s'hauria centrat només en els concursos convocats a Madrid, com en el cas del premi anual de l'Academia de San Fernando de 1874, destinat a la confecció d'una escultura d'Hernán Cortés. Tanmateix, la notorietat que li proporcionà aquell triomf rotund amb la imatge de sant Joan Baptista per a Bermeo no va impedir la seva presència en exposicions d'un abast social tan divers com les organitzades per l'elitista Sociedad Económica Matritense de Amigos del País o pel popular Fomento de las Artes.⁸⁵

Aquest patró d'actuació, que podem reputar lògic entre els escultors principiants, era corrent fins i tot entre els veterans més o menys consagrats. Per això, de la necessitat de presència social i com a reacció al «yugo monopolizador»⁸⁶ de les cases comercials, uns quants artistes entre els quals hi havia escultors reputats com Jeroni Suñol, Joan Samsó i Josep Alcoverro van prendre la iniciativa de crear el Círculo de Bellas Artes l'any 1880.⁸⁷ Però la seva influència en la projecció dels escultors fou minsa fins i tot quan, una dècada després, les mostres anuals del Círculo es convertiren en exposicions biennals que alternaven amb les nacionals. I això era així no només perquè l'escultura s'hi prodigava relativament poc.⁸⁸ Malgrat l'extraordinària cobertura crítica dispensada per la premsa i que les biennals del Círculo coincidiren amb el que hom considerava el renaixement o edat de plata de l'escultura hispana, no aconseguiren esdevenir veritables plataformes de llançament per als novençans ni comercials per als ja reconeguts.⁸⁹ És cert que alguns escultors, com Miguel Ángel Trilles, Federico Amutio, González Pola o Manuel Garnelo, havien exposat a les biennals del Círculo abans d'alçar-se amb algun guardó de les exposicions nacionals o just després d'aconseguir la seva primera tercera medalla. Però les

biennals del Círculo servien sobretot com a fars indicatius intermitents del quefer dels més o menys reconeguts; especialment dels que vivien en exclusiva de la producció del seu taller. La majoria dels pocs escultors que hi prenien part solien ser artistes ja reputats en possessió de medalles de primera i segona classes i ho feien discontinuament. Deixant de banda els casos especials de Marià Benlliure i Agustí Querol i el de Jeroni Suñol, que no vivia en exclusiva del seu taller, no falten exemples que ho confirmen, com Josep Alcoverro, Just Gandarias, Antonio Susillo i Joan Vancells.

Si les exposicions biennals del Círculo tenien un paper tan pobre en l'ordenament de les reputacions, no comptaven gaire més altres esdeveniments de gran profunditat artística i social que es poguessin donar fora dels propis límits geogràfics. Llevat de Marià Benlliure i Agustí Querol, l'organització empresarial gairebé industrial dels tallers dels quals al llarg dels anys 1890 els permeté tenir presència i triomfar arreu, molt pocs escultors gosaven participar en concursos i exposicions fora dels seus àmbits d'actuació vital. Ho impedièn les elevades despeses, sovint sense retorn, que això comportava⁹⁰ i que pocs es podien permetre. Només s'ho podien plantejar si la infraestructura i les despeses necessàries per a assegurar la participació eren a càrrec de l'Administració de l'Estat o d'entitats com el Círculo de Bellas Artes. Quan, fora de les exposicions nacionals i dels concursos públics d'igual consideració, es donava aquest fet, era amb motiu tant de les exposicions universals i internacionals, com també d'algunes d'internacionals de belles arts. Però, com que les comissions executives hi enviaven obres d'artistes amb una acreditació contrastada, tenien poca incidència en la consideració artística més enllà d'acréixer o no la llista nominal de guardons. Exceptuant una vegada més Marià Benlliure i Agustí Querol perquè l'acumulació de triomfs en aquestes exposicions els proporcionà fama internacional, la resta tornaven amb les mans buides o amb una medalla que quasi mai superava el rang de la més alta que havien aconseguit a les nacionals.⁹¹ Amb la inflació de premis que hi solia haver, s'entén la decepció que podien provocar.⁹² I a la inversa. Quan el criteri de selecció d'artistes espanyols fou més lax i, com en el cas de l'Exposició Universal de Chicago de 1893, la inflació de premis provocava que alguns escultors obtinguessin un guardó superior al que ja ostentaven, quedava del tot devaluat per la indiferència i el menyspreu.⁹³

L'eclosió a la dècada del 1880 i la posterior intensificació de la febre social que sembrà l'espai públic de les ciutats d'estàtues i monuments commemoratius d'exaltació històrica i política, van tenir un paper transcendent

en el sistema de consagració escultòrica. D'entrada, la major quota de visibilitat se l'endua el polític o partit polític de torn i l'organisme erector perquè, fins a la dècada del 1890, les llargues cròniques que la premsa dedicava a l'acte d'inauguració dels monuments solien silenciar el nom de l'escultor o l'esmentaven de passada.⁹⁴ Tot amb tot, l'autor tenia assegurada la notorietat, ja que sovint la premsa parlava de l'obra uns quants dies o unes quantes setmanes abans de la inauguració tot fent-ne succintes crítiques escultòriques, i, naturalment, llavors l'autoria sí que apareixia.⁹⁵ Quan l'assumpció d'estar vivint el renaixement de l'escultura hispànica va esdevenir un fet indiscutible, les gasetilles i la crítica d'art s'ocupaven de tot el que envoltava l'aixecament d'un monument des del primer moment. Especialment si es feia per concurs. Llavors corrien rius de tinta a l'entorn de l'exposició de les obres i, després, per conèixer la decisió del jurat. A més a més, no hem de perdre de vista que l'obra quedava en exposició pública i, per tant, funcionava com a indicador i al mateix temps agent del prestigi de l'autor.

Però no ens hem d'enganyar: la febre dels monuments servia certament per a donar presència, llustre, renom i sobretot profit econòmic als escultors, no pas per a establir-ne les reputacions. Les realçava, sí, però no les organitzava. En una bona part dels monuments que s'acordà aixecar per iniciativa de l'Administració a la vila i cort durant l'època que ens ocupa, s'aprofitaren els treballs de pensionats a Roma d'escultors ja plenament consagrats.⁹⁶ Els que s'adjudicaren per encàrrec recaigueren també en escultors de molt prestigi llorejats molt altament amb anterioritat.⁹⁷ Estava tan arrelat el costum del contracte directe que, quan l'any 1902 l'Ajuntament de Madrid decidí aixecar tota una sèrie de monuments per a celebrar la majoria d'edat d'Alfons XIII i l'Estat havia de bastir l'escultura del monument a Alfons XII, es decantaren per l'encàrrec entre els escultors de més fama del moment, però tot seguint un subtil ordre de prelació jeràrquica.⁹⁸ I el mateix podem dir dels monuments aixecats mitjançant concurs públic. Llevat del convocat per a realitzar el monument del general Espartero, que guanyà Pau Gibert, en tots els concursos el vencedor va ser també sempre un escultor de sòlida reputació que prèviament havia aconseguit alts guardons a les exposicions nacionals.⁹⁹ Fins i tot en els concursos convocats per diputacions i ajuntaments de províncies passava el mateix, si més no quan els esbossos que s'hi presentaven eren jutjats per l'Acadèmia de San Fernando. Si a això hi afegim les trifulgues que sovint es generaven entre els acadèmics per a imposar un candidat o un altre i

el fet que, malgrat l'enrenou i la polseguera que provocaven, a voltes aquelles corporacions imposaven escultors amb forts lligams al territori, tindrem un panorama prou complet.¹⁰⁰

En fi, atès que el sistema de reconeixement estava molt mediatitzat per les decisions d'uns pocs i que, pel seu mateix tancament estructural, resultava molt difícil aconseguir notorietat al marge de la sanció institucional, a falta d'un mercat d'art plenament organitzat la premsa i la crítica d'art tingueren un paper de contrapunt essencial. No deixa de sorprendre'ns l'enorme atenció que els periòdics dispensaven a tot el que envoltava el món de l'art en una època com la que ens ocupa, en què «la vida artística está supeditada por entero a la producción oficial»¹⁰¹ perquè, segons la mateixa crítica, l'art interessava poc a les classes adinerades i benestants.¹⁰² Però la veritat és que la lletra escrita publicada en els periòdics exercia una gran atracció i la crítica d'art no n'era l'excepció. I encara que potser no hi havia gaires clients, existia, en canvi, un públic d'art molt ampli. Per això, amb l'assumpció del renaixement escultòric, la influència de les gasetilles i la crítica es deixà sentir amb força en un àmbit aleshores tan reduït i sempre tan costós com el de l'escultura.

En aquest sentit, resulten reveladors els efectes que tingué en l'opinió pública i en els organismes artístics oficials la llarga campanya d'un crític tan actiu com Rafael Balsa de la Vega contra el dirigisme artístic de l'Academia de San Fernando i, sobretot, contra el nepotisme i les prevaricacions de la secció d'escultura. Iniciada i sostinguda des de les pàgines del diari *El Liberal* des de finals de la dècada del 1880 fins a mitjan anys 1890, les opinions i denúncies del crític calaven tan fort que aconseguiren doblegar fermes posicionaments acadèmics.¹⁰³ Sense anar més enllà, si no hagués existit la campanya, Josep Alcoverro difícilment s'hagués pogut alçar amb el triomf clamorós que li reportaren les estàtues *San Isidoro*, *Berruguete* i *Alfonso el Sabio* en el concurs per a la decoració del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales.¹⁰⁴ Sense el fort efecte de la campanya, potser Cánovas no hagués intervingut en el greu conflicte sobre l'execució del relleu del frontó de l'edifici de la Biblioteca i, per tant, tampoc Agustí Querol, un altre postergat pels acadèmics, no hauria pogut guanyar un concurs que hom volia declarar desert.¹⁰⁵

Davant la influència de la crítica i de la premsa, els artistes havien de desplegar juntament amb els periodistes tota una sèrie d'estratègies encaminades no només a aconseguir visibilitat i notorietat públiques, sinó també a exercir pressió sobre els jurats de concursos i exposicions. Diem que

l'empresa era conjunta perquè, per a tenir presència en els periòdics i el favor de la crítica, calia efectuar pagaments en metàl·lic. Que aquesta manera de funcionar era una cosa normal ho posa clarament de manifest el *modus operandi* d'un estafador detingut l'any 1906. Fent-se passar pel subdirector del diari *ABC*, l'individu es presentava davant d'artistes i escriptors rellevants i fixava els diners que havien de pagar per a tenir cabuda en l'*àlbum* biogràfic que el diari li havia encarregat d'escriure. Els artistes pagaven i el suposat subdirector els estenia un rebut. Tot es feia amb molta naturalitat.¹⁰⁶ Tant era així que José de Cuéllar, un periodista sense embuts que en una ocasió va haver de batre's en duel a pistola, denunciava les pràctiques de crítics com Balsa de la Vega, Francisco Alcántara i altres «periodistas de chantage cuya admiración por un artista está en relación de los sablazos que se deja dar».¹⁰⁷ Més clar, impossible. Per a tenir presència a la premsa, calia pagar.



Fig. 3 Benlliure, *Bust de gitana*. Publicat quan l'escultor tenia només quinze anys. *La Ilustración Española y Americana*, 22 de març de 1878, portada.

L'estratègia més simple i barata passava per deixar caure de tant en tant unes quantes línies de caràcter propagandístic disfressades de notícia. Normalment, com en el cas del primer Josep Alcoverro i altres, feien referència a com de concorregut estava un taller, a les visites que rebia per a admirar les obres o als comerços on se n'exhibien. Però també a anècdotes personals, entre les quals podem destacar els viatges, les anades i vingudes d'un jovenet Marià Benlliure o les seves relacions amb l'aristocràcia.¹⁰⁸ En vespres d'exposicions nacionals se solia cridar l'atenció del públic amb notes similars elogioses d'una escultura concreta i que a voltes servien de retop per a

pressionar els jurats tot expressant la certesa que era mereixedora d'alguna medalla. Si, com el novençà escultor valencià, l'artista tenia prou capacitat econòmica, abans de les exposicions nacionals es publicaven també gravats amb explicacions igualment elogioses en publicacions il·lustrades.¹⁰⁹ No cal ni dir que la difusió gràfica d'obres a través de les revistes il·lustrades tenia una gran repercussió en el prestigi dels artistes; però, pel que fa als escultors, habitualment només en gaudien els de certa nomenada. Per regla general, la majoria dels escultors que publicaven alguna obra ho feien de forma esporàdica; uns pocs, entre els quals cal destacar Agustí Querol i Marià Benlliure, ho feren regularment i sistemàtica ja des de bon començament¹¹⁰ (fig. 3).

L'operativitat de la crítica i la premsa de cara a establir, mantenir i créixer reputacions tenia mecanismes encara molt més eficients. A part de les crítiques elogioses i de coacció en concursos i exposicions,¹¹¹ resultava d'un valor estratègic fonamental anar fent sortir a la llum panegírics gairebé hagiogràfics publicats en forma de llargues semblances biogràfiques. Obviant les moltes dedicades a Agustí Querol i Marià Benlliure, és significativa la que Balsa de la Vega va escriure sobre Josep Alcoverro just quan, havent l'escultor deixat enrere feia poc la seva etapa com a imatger, faltaven escassament dos mesos per a l'Exposició Nacional de 1895, en què va obtenir la medalla de primera classe.¹¹² De fet, el poder de la premsa era tan gran i els artistes n'eren tan conscients que, quan Marià Benlliure i Agustí Querol eren al cim de l'Olimp escultòric, viatjaven sempre amb un empleat que, a més a més de fer-los de secretari, era el que avui en diríem el cap de comunicació i premsa.¹¹³ Només pel poder de la premsa podem entendre que un escultor es convertís, com Agustí Querol, en un veritable fenomen de masses; un fenomen de masses del qual l'espectacular i multitudinari enterrament de l'artista n'és l'exponent més fefaent.¹¹⁴ Però, si bé els prestigis es constituïen i es mantenien mitjançant la instrumentalització interessada de la gasetilla diària i l'elogi constant, per a convertir-se en un veritable fenomen de masses calia també no perdre cap ocasió d'acaparar poder i protagonisme socials. En aquest sentit resulta paradigmàtica l'abassegadora omnipresència de Marià Benlliure en la vida social i institucional d'aquell temps. S'hi prodigava tant que no s'estalvià alguna sàtira (fig. 4). Així, doncs, cal advertir que el sistema de reconeixement de l'Eclecticisme presentava un fort desequilibri estructural, decantat de la banda dels que tenien major capital social i crematístic, que es realimentava.



Fig. 4 Filibert Montagud, fragment de la tira humorística dibuixada amb motiu del viatge de la comissió oficial espanyola a les festes del centenari de la independència argentina. *Madrid Cómico*, 5 d'abril de 1910, pàg. 5.

Conclusions

L'estudi posa de manifest la transcendència que, en síntesi atapeïda, arribaven a tenir les institucions oficials, la premsa i les relacions personals en qualsevol de les dues grans fases d'obtenció i consolidació de la reputació escultòrica durant el període de l'Eclecticisme hispànic. Més enllà de les dues fases generals d'acreditació, pròpies, potser, de qualsevol sistema de consagració artística des del Renaixement ençà, l'estructuració del prestigi passava per quatre cercles de reconeixement, no del tot coincidents amb els d'Alan Bowness ni tampoc successius del tot en el temps.

En un primer moment operava el cercle dels que, emulant l'historiador de l'art britànic, hom anomenava dels iguals. En aquest cercle, molt més ampli que el seu, però no tant com el que Núria Peist proposa en el cas de l'art del segle xx, es desenvolupaven les condicions inicials necessàries —encara que no suficients— per a possibilitar l'èxit futur dels escultors novells. En un sistema de les arts restringit, dominat pels organismes estatals i sense un sistema de distribució plenament organitzat a la moderna, poder tenir un protector

influent era condició essencial. El segon i més important cercle de reconeixement era el de les institucions oficials i tenia dos moments de manifestació temporal diferents. L'organització de les exposicions nacionals en forma de llarga oposició en tres fases marcava l'establiment i la classificació de les reputacions d'acord amb l'índole de les medalles que hom hi aconseguia. Encara que la pensió de Roma guanyada per oposició i la formació a l'estranger ajudaven molt, el grau de consagració l'establia sempre la categoria dels triomfs a les exposicions nacionals. En una segona instància, l'execució d'escultures i monuments públics per un escultor o un altre responia sovint a la seva posició consolidada en l'escalafó. La crítica d'art i la premsa —o, potser millor, la premsa i la crítica— conformaven el tercer i molt influent àmbit de reconeixement. Tenint en compte la poca autonomia i l'escàs desenvolupament de la crítica i les pràctiques pecuniàries de la premsa, l'una i l'altra operaven en connivència amb els mateixos escultors tot encavalcant-se amb els altres tres cercles. Instruments poderosos de pressió i notorietat, incidien indirectament en l'establiment dels rangs de reputació i d'una manera directa en la seva difusió, consolidació i posterior perpetuació entre un públic que, en bona part, havia contribuït a crear. El públic, amb la major o menor acceptació que mostrava, constituïa el quart i darrer cercle de consagració contemporània. Diferent seria si ens fixéssim en l'estimació pòstuma. Però aquesta és matèria d'una altra investigació.

Manuel Fuxà. Tribulacions d'un escultor novell (1879-1889)

Maria Ojuel Solsona

Manuel Fuxà (1850-1927) fou un escultor barceloní format a la Llotja i als estudis de Joan Roig i Solé i Rossend Nobas. Formà part d'una generació d'escultors catalans a cavall entre el realisme d'arrel acadèmica i els nous corrents escultòrics que arribaven a Catalunya i contribuïren a forjar una escultura d'arrel simbolista, característica del Modernisme. Fuxà, escultor prolífic dins i fora de Catalunya, es quedà a mig camí; això no obstant, es deixà influenciar per l'escultura d'Auguste Rodin i, sobretot, la de Constantin Meunier. D'arrels menestrals, Fuxà s'obrí camí amb l'esperança d'aconseguir tot tipus de treballs —gràcies a la seva versatilitat i el seu prestigi— per mitjà de la participació a les exposicions nacionals de belles arts, celebrades a Madrid, i als concursos de monuments.

En aquest text analitzarem una correspondència inèdita, dipositada al Fons Pirozzini (Biblioteca de Catalunya).¹ Consta de setanta-dues cartes, datades entre els anys 1879 i 1889, que Fuxà va adreçar al seu amic Carles Pirozzini (1852-1938), crític d'art i, més endavant, secretari general de l'Exposició Universal de 1888 i cap dels serveis municipals de belles arts, el qual va actuar sovint com a promotor d'artistes novells. Fuxà relata a Pirozzini les vicissituds i els topants de les seves estades a Madrid, en les quals malda per trobar recomanacions i suports i per aconseguir o bé recompenses a les mostres, o bé feines a la capital. També destaquen les cartes en què Fuxà informa Pirozzini, que s'ha absentat de la ciutat, sobre el concurs d'escultures per al monument a Colom, del qual el segon era el secretari. Finalment, hi ha un conjunt de cartes des d'Itàlia, fruit d'un viatge que va fer l'escultor el 1883. En suma, aquesta correspondència il·lustra els diferents estadis de la formació dels escultors a l'època i el procés de consolidació del seu ofici i renom.

Els anys de preparació d'un escultor d'ofici

Manuel Fuxà Leal va néixer a Barcelona l'any 1850, fill d'un comerciant maonès que va anar a Amèrica i regressà sense fortuna, i d'una noia catalana de classe mitjana. L'any 1865 va començar a assistir a classes nocturnes a la Llotja, alhora que treballava com a aprenent al taller de Joan Roig i Soler i, després, al de Rossend Nobas, on va conèixer Josep Reynés, amb qui el va unir una gran amistat. Poc després de La Gloriosa, pels volts de l'any 1870, el jove aprenent rebé l'encàrrec de la societat literària i artística La Misteriosa, de fer un pessebre monumental. El biògraf de Fuxà, l'escenògraf Fèlix Mestres,² que havia conegut personalment l'escultor, ens proporciona informació sobre aquest episodi, en el qual Fuxà va conèixer Carles Pirozzini, que va esdevenir un personatge clau en la seva carrera.

L'any 1873, amb el suport econòmic de l'escultor Reynés, Fuxà viatjà a París amb el mateix Reynés i el pintor Miralles Darmin per a completar la seva formació. S'hi va estar vuit mesos, alternant les classes nocturnes a l'Acadèmia amb el treball al taller de Carrier, on va entrar en contacte amb els grans escultors realistes de l'època, com Carpeaux, Chapu i David d'Angers. De retorn de París, l'any 1874, va fer una breu estada a Itàlia, acompanyat en els darrers dies per Pirozzini. L'any 1883 va fer un segon viatge a Itàlia, del qual parlarem més endavant, per a visitar les grans ciutats artístiques, així com la colònia d'artistes catalans instal·lats a Roma.

Quan va tornar, Barcelona estava en plena ebullició. La restauració monàrquica havia truncat les esperances dels qui aspiraven a un canvi polític, però havia aportat estabilitat. La ciutat, en plena transformació urbanística i monumental, començava a donar possibilitats de feina més grans als arquitectes i els escultors catalans. Fuxà va realitzar dues escultures per al Col·legi de Notaris i cap a l'any 1878 va llogar un local al passeig de Pujades, davant de la Ciutadella —que aleshores es trobava en ple procés de transformació en un parc—, per a tenir-hi el taller propi al costat del d'altres escultors coneguts seus, com Gamot, Llimona i Carbonell. Entre el final de la dècada dels setanta i l'inici de la següent, Fuxà va intentar guanyar-se la vida com a escultor tot cercant encàrrecs privats i institucionals, tant a Barcelona com a fora. També va començar a participar a les exposicions nacionals de belles arts, que se celebraven a Madrid des del 1856. Les mostres, biennals, formaven part del *cursus honorum* per a aconseguir encàrrecs públics o privats i per a fer-se un nom en el panorama de l'escultura de l'època.

El jove escultor, doncs, es forma per a exercir l'ofici dins els paràmetres de l'època: recull la tradició del pessebrisme setcentista i es forja en el realisme de

tall acadèmic del vuitcents, basat en l'escultura d'arrel clàssica, tot i que, amb el temps, incorpora en la seva obra elements del simbolisme de la fi del segle. També fa els perceptius viatges a París i Roma per a completar la seva formació.

L'amistat i la protecció de Carles Pirozzini³



Fig. 1 Fuxà (esquerra) i Pirozzini (dreta) en una fotografia de joventut sense data. Extreta de: Félix Mestres, *Manuel Fuxà (1850-1927)*, Barcelona, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1928.

Com explica Mestres, Fuxà i Pirozzini es van conèixer pels volts de l'any 1870. Pirozzini, fill d'un artesà italià assentat a Barcelona, era llavors un jove estudiant de medicina que freqüentava els ambients culturals i literaris del catalanisme incipient. De la mateixa generació i fill també de la menestralia barcelonina, Pirozzini i Fuxà van forjar una amistat estreta i duradora. L'any 1878 Pirozzini es lliurà a la crítica artística en una revista en llengua catalana, *La Renaixensa*, i des d'aquesta palestra privilegiada va promocionar artistes emergents, entre els quals hi havia el mateix Fuxà. Pirozzini fou, a l'ombra, el braç dret de Francesc Rius i Taulet —qui va ostentar l'alcaldia de Barcelona tres cops— amb l'afany de fer de Barcelona una capital cultural. Les primeres actuacions de Pirozzini són diverses empreses monumentals que cerquen construir una ciutat moderna, i ho fa assumint la secretaria del monument a Colom, de les estàtues dels catalans il·lustres al Saló de Sant Joan i, posteriorment, de l'Exposició Universal.

La correspondència entre Pirozzini i Fuxà testimonia la familiaritat d'una amistat duradora, fins al punt que el primer va ser padrí de la filla del segon i,

amb el temps, la fillola i la seva família van viure a la casa del padrí. Les cartes, escrites en castellà, contenen algunes paraules i frases informals en català, la llengua oral d'ambdós.

El somni de la capital

Segons Mestres, «[Fuxà] iba tan a menudo a Madrid por sus múltiples asuntos a despachar, oposiciones, concursos, jurados en las Exposiciones, que constituían para él un hábito, al extremo de que [...] prefería irse a Madrid que escribir una carta. Nosotros le llamábamos cariñosamente el recadero de la Corte. No hay que olvidar que allá tenía a su íntimo amigo Suñol, en cuya casa se hospedaba mientras aquél vivió».⁴

Efectivament, en les cartes que escriu Fuxà des de Madrid, sempre esmenta Jeroni Suñol, que l'acull i l'acompanya en les seves empreses, i altres artistes que hi són de pas o que hi treballen temporalment, i també observem que fa de correu dels encàrrecs d'altres paisans. Observem igualment l'admiració profunda que l'escultor professa pels artistes catalans que s'han fet un lloc a la capital, com Suñol, que esdevenen un model que cal seguir, i que entén que el trinomi «treball, renom i diners» és més fàcil de materialitzar a la capital que no pas a la pròpia ciutat, encara amb limitada obra pública i privada.⁵ Vital i irònic, Fuxà il·lustra, tanmateix, les dificultats dels artistes catalans per a accedir als cenacles de la capital:

Carta 62 (1885)

[...] si posible fuera trasladar aquí a mi familia, te digo de veras que no me acordaría de Barcelona para nada, esto sin renunciar a ser catalanista, pero desde lejos. Créeme amigo, aquí se está mucho mejor que en nuestro país, teniendo modo de ganarse la vida. Me han ofrecido trabajo y hay fundadas esperanzas de que dentro de poco se me encargaría algo importante, pero no estoy dispuesto a aceptar el primero, y respecto a lo segundo veremos cuando llegue el caso si las condiciones son aceptables, o me son convenientes.

He visitado a Samsó, el que esta trabajando a más no poder, y ganando mucho dinero, la verdad es que es de los que lo hace mejor.

L'escultor entén, també, que tenir connexions a la capital, així com bons padrins, si bé no garanteix rebre comandes i favors, és un requisit indispensable per a poder fer els primers passos a la capital. Les primeres cartes des de Madrid que es conserven en el plec daten del 1881, any en què l'escultor

participa en la mostra nacional. També hi ha una carta de l'exposició del 1884, a la qual Fuxà sembla que hi va només en qualitat de representant d'altres artistes catalans. Consten altres viatges a Madrid els anys 1885, 1887, 1888 i 1889, en què l'escultor participa en encàrrecs diversos o bé es presenta a concursos.

L'assistència periòdica a les exposicions fou un requisit indispensable en la carrera dels artistes i una plataforma d'èxit per a molts pintors i escultors catalans. A partir de l'any 1856 es van començar a celebrar mostres oficials d'art a l'Estat espanyol, amb un cert retard respecte a altres països europeus. Aquestes mostres, anomenades exposicions nacionals, estaven restringides en un inici als artistes peninsulars —incloent-hi Portugal— o bé estrangers que treballaven a Espanya i tenien un caràcter fortament centralitzat, ja que —excepte dues vegades— sempre se celebraven a Madrid, amb jurats de l'òrbita de la capital, i les compres oficials d'obres estaven destinades al museu nacional de la capital, tot i que després un cert nombre de peces eren donades en dipòsit a museus provincials o bé a organismes institucionals. Com que el nombre de compradors particulars era molt limitat, les exposicions nacionals no van complir prou el propòsit d'afavorir el mercat privat de l'art; per contra, l'Estat es va convertir en el principal comprador d'obres, la qual cosa va afavorir la perpetuació de formats i assumptes acadèmics en les arts plàstiques.

Les exposicions nacionals de belles arts van esdevenir un incentiu per als artistes catalans —sempre molt nombrosos com a assistents—, que també freqüentaven altres exhibicions europees, especialment a París, a falta de certàmens periòdics a Catalunya. La celebració de l'Exposició Universal del 1888 a Barcelona fou el detonant immediat perquè una institució pública —l'Ajuntament barceloní— assumís la celebració de certàmens artístics periòdics, de manera que el 1891 inicià la sèrie de mostres municipals de belles arts i d'indústries artístiques, amb caràcter internacional, que van perdurar fins al 1911 i que se celebraven, amb gran èxit de públic, en un dels edificis de l'Exposició del 1888, el Palau de les Belles Arts.

A diferència de les mostres barcelonines, com hem dit, les estatals no tenien, en un inici, caràcter internacional. A partir del 1876 es van obrir a la concurrència estrangera, tot i que, a la pràctica, la participació d'artistes forans fou anecdòtica i les adquisicions es limitaren a l'obra d'artistes espanyols. En les primeres mostres nacionals l'Estat va sufragar l'enviament de les obres, mentre que el retorn —si no s'havia produït compra— era a càrrec de l'artista. Entre 1860 i 1871 l'Estat es va fer càrrec de totes les despeses de transport, per a no

perjudicar els drets dels artistes de províncies, als quals els era més costós fer-hi arribar l'obra, però a partir de l'últim any esmentat l'artista va haver de fer-se càrrec de totes les despeses, malgrat les protestes dels artistes catalans i dels pensionats a Roma. Així doncs, els artistes perifèrics estaven en cert desavantatge respecte dels que vivien i treballaven a Madrid. En el cas dels escultors, l'enviament d'obres tenia una dificultat afegida, ja que en general les peces eren models de guix i això extremava les dificultats en el transport, per la fragilitat intrínseca del material.

Fuxà va exposar per primer cop a l'exposició nacional de l'any 1876 amb l'obra *La mort del just*, per la qual obtingué una medalla de tercera classe. L'any 1881 l'escultor hi va participar amb una obra més ambiciosa, un conjunt escultòric compost per dues figures, titulat *El senyal de la creu* i amb el qual tenia esperances de veure recompensat el seu esforç amb un premi de més categoria. Fuxà va viatjar personalment a la capital de l'Estat per a fer-se càrrec de la recepció de l'enviament de la seva peça i la d'un altre escultor català, Josep Gamot:

Carta 22 (1881)

[...] A las 12 he dejado desembaladas las estatuas, la mía ha llegado sin avería alguna, la de Gamot con la cabeza rota, las tengo en casa Suñol y allí concluiré las manos y el sábado haré entrega de ellas. Suñol, después de haber examinado mi grupo, me ha dicho que hasta hoy era lo que mas valía de cuanto se había presentado; la de Gamot le ha gustado también (allá veremos).

En aquest viatge, Fuxà informa Pirozzini, que llavors era redactor de la secció d'art de la revista *La Renaixensa*, des dels bastidors del certamen i, de passada, ens proporciona notícies d'interès sobre la constitució dels jurats i les pràctiques en la concessió de premis i medalles. Pel que fa al jurat, des de l'any 1871 s'havia produït un canvi en el reglament que tendia a donar-li un caire més democràtic, atès que onze dels seus vint membres havien de ser escollits pels expositors o els seus representants. Que hi pogués haver artistes catalans entre els membres del jurat era vist com quelcom positiu per als expositors de Catalunya, que abans havien censurat el monopoli del jurat per part de les entitats acadèmiques de la capital. A la pràctica, la democratització del jurat no amagava, però, arbitrarietats i favoritismes, sovint per acontentar tothom, fet que es traduïa en una profusió de premis que feia prevaler la quantitat a la qualitat.

Les cartes que tracten sobre el tema de l'elecció del jurat mostren certa competència entre els candidats. Fuxà parla de la «nostra» candidatura, donant

a entendre que el fet que fossin escollits certs artistes era més favorable als interessos del grup d'artistes catalans al qual pertanyia l'escultor.

Carta 24 (1881)

[...] Desde la 1 a las 4 y $\frac{3}{4}$ de esta tarde ha durado la elección del Jurado habiendo sido elegido por mayoría de votos en la sección de Pintura D. Federico Navarrete, D. Francisco Amérigo, D. N., Martínez Cubellas y D. Joaquín Agrasot, por la de escultura D. Jerónimo Suñol, D. Eugenio Duque, D. Vicente Esquivel y D. Juan Figueras, y por la de Arquitectura los Sres. Sánchez, Ávalos, Ayuso y Aguado. En las dos primeras secciones la lucha ha sido empeñadísima y sobre todo en la nuestra, que hemos triunfado por 2 votos, menos Suñol, que ha salido por 25 votos o sea por unanimidad [...]. El triunfo ha sido nuestro, pero falta ahora ver el resultado.

Aprofitant que tenia un permís especial per a poder acabar l'estàtua de Gamot, que havia arribat amb desperfectes ocasionats durant el transport, Fuxà —segurament a demanda del seu amic Pirozzini— anticipa al redactor algunes impressions sobre les obres que han estat remeses, tant de pintura com d'escultura, i que són a punt de ser col·locades als pavellons del Palau de la Fuente Castellana, l'indret on se celebraven els certàmens a l'època. Fora d'això, Fuxà relata que té la intenció d'anar al Prado per a fer dibuixos i que freqüenta amb Suñol el Círculo de Bellas Artes, així com el teatre, el parc i altres museus. En les cartes, Fuxà diu que confia que podrà obtenir alguna recompensa de la mostra, tot i que és conscient que el jurat intentarà aconseguir el màxim nombre d'artistes amb una profusió de medalles. D'altra banda, a partir del que descriu Fuxà també es pot deduir que el jurat actuava amb certs condicionants i que es produïen arbitrarietats, com el fet de preferir declarar deserta la categoria de primeres medalles si no podien obtenir-les cap artista espanyol, malgrat que hi hagués altres obres de qualitat.

Carta 23 (1881)

Hoy he presentado al pabellón Indo las estatuas mía y de Gamot y he tenido ocasión de ver las esculturas que hay entregadas, en cantidad y superior a la de 1876, pero no en calidad puesto que hay mucho mamarracho, hay las estatuas de Sanmartín y Tasso así como el bajo relieve del primero que ha llegado hecho pedazos.

Carta 25 (1881)

En la sección de Escultura hay presentadas 35, entre grupos y estatuas, y 18 bustos, de cuyas obras en las 9 horas que entre ellas he pasado he podido formarme juicio de su mérito según mi criterio [...] Para mí la mejor obra que hay y digna de una primera medalla es una en mármol y de gran tamaño hecha por un portugués, lo de los pensionados de Roma ya lo conoces, lo de Sanmartín es de los más pasable, pero la de Tasso me parece muy mala, 5 o 6 madrileños han presentado y entre ellos Moltó y Alcoverro, que sus obras son entre las de aquí de las menos malas, pero las

otras son infernales, Juan Vidal (catalán) ha mandado de Roma una Eva que no está mal pero no se sobrepone a lo demás, y los dos discípulos de Suñol han presentado el uno Tirso de Molina, de tamaño natural, que me gusta bastante, y el otro un niño que se espanta al ver salir un gato de una caja que le han traído los Reyes (Magos) que de ejecución está bastante bien (ambos son catalanes), de lo que salió de ésta no te digo nada más porque lo conoces ya; un catalán-francés llamado Gandarias, presentará tres estatuas que según dicen hay una muy bonita, sin opción a premio todas ellas, ganga hay también, la estatua mamarracho de la Elocuencia que un paisano nuestro protegido de Balaguer ha esculpido en mármol para Sagasta y le han dado por ella 2000\$ y un grupo más mamarracho si cabe que la de antes dicha, del mismo autor [...].

En resumen, y hablándote con franqueza te diré que me parece que mi obra es una de las menos malas, no contando con la del portugués, y que la de Gamot hace también un buen papel. Yo creo que nos van a dejar a todos contentos y engañados. Veremos.

Según dicen, la Exposición no se abrirá antes del 10 de Mayo, así es que renuncio desde luego a verla abierta y tan pronto haya despachado mis asuntos y encargos, regresaré. Me olvidaba hacer constar que a pesar de ser floja la sección de Escultura, lo mejor es de Catalanes.

[...] Me ha dicho Suñol (con reserva) que el jurado había acordado en principio no dar primeras en Escultura o en lugar de ellas pedir 1 segunda y 2 terceras más, al portugués le consideran digno de una primera, pero no habiendo obra alguna de España que la merezca, no quieren dársela. [...] Según dicen el Gobierno piensa destinar una cantidad algo crecida para la adquisición de obras premiadas (lo dudo).

Carta 27 (1881)

Hoy he tenido la gran *charipa* de pasar la tarde en la Exposición gracias a que Suñol se ha empeñado en ello. Había solamente los jurados encargados de la colocación de las obras, estaban ya colgados la mayor parte de los cuadros de gran tamaño, y los demás por el suelo pero de cara, así es que en algo he podido formarme idea de la sección de Pintura. En general (según mi parecer) ésta es también bastante floja pues abundan los cuadros de gran tamaño, pero salvo raras excepciones hay mucho cartelón de teatro.

Mereix un comentari a part la carta en què Fuxà relata a Pirozzini la visita a un dels polítics catalans més influents a Madrid en aquell moment, Víctor Balaguer, amic personal de Pirozzini i del mateix cercle intel·lectual d'aquest. No era una simple visita de cortesia, sinó que també hi anava a buscar favors, tant per a obtenir un possible premi en la mostra com per a ser tingut en compte en futurs treballs.

Carta 28 (1881)

[...] Acabo de salir de casa D. Víctor de donde he salido muy satisfecho por la franca acogida que dicho Sr. Me ha dispensado. Le he hecho pasar tarjeta anunciándole que era portador de cartas vuestras, y al momento me han hecho pasar a su despacho donde estaba con un caballero, y después de los saludos de reglamento me ha invitado a que pasase a una sala contigua; enterado del contenido de las vuestras (hablando en catalán) me ha dicho que desde luego me aseguraba que se tomaría mucho interés por mi asunto y que no dudaba del éxito, que a pesar de estar algo indispuerto con el Gobierno por la cuestión de Cataluña, *a la que defenderé ab totes las meves forsas*, ha dicho, cree que esta tirantez desaparecerá bien pronto y que hablará particularmente

con el Ministro de Fomento de lo que a mí me interesa y no duda que sus buenas relaciones con él, harán que yo pueda lograr lo que deseo. Me ha invitado a que pueda pasar algunas veladas a su casa (cosa que me será imposible) y nos hemos despedido ofreciéndome su casa y dándome muchas esperanzas, me ha encargado salude a todos en su nombre y que os diga piensa mucho en vosotros y en Cataluña.

Estoy muy satisfecho ahora de la marcha de mis asuntos, veremos el resultado [...] La opinión de Suñol y Duque la sé ya y si los demás individuos del jurado no les hacen la contra, y ellos me dicen la verdad, creo que quedaré muy satisfecho, y habré logrado mis deseos.

Finalment, l'escultor va obtenir una medalla de segona classe, sense opció a compra. Fuxà va viatjar a Madrid, novament, el 1884, coincidint amb la mostra d'aquell any, que va ser famosa per l'exposició del quadre d'un llavors jove pintor filipí, Juan Luna Novicio, *Spoliarium*, que va entusiasmar el públic i part de la crítica i que Fuxà jutjà negativament. No sabem si en aquella mostra Fuxà exposava obra o si, per contra, només feia de correu i representant d'altres artistes. En qualsevol cas, la carta és interessant perquè, a part dels judicis de l'escultor sobre l'efectisme buit del quadre de Luna, Fuxà es mostra convençut que —a diferència del 1881— els membres del jurat que han estat escollits no seran favorables als interessos dels artistes catalans. I, efectivament, en la secció de pintura no hi ha cap primera ni segona medalla per a artistes catalans. La coneguda obra del pintor Joan Planella *La nena obrera* va obtenir una tercera medalla, al costat d'un paisatge urbà de Baixeras. De nou, la crítica i el públic van seguir preferint els grans quadres de pintura històrica i d'assumptes horripilants. En la secció d'escultura es van declarar desertes les primeres medalles, però nombrosos escultors catalans van obtenir medalles de segona i de tercera classes.

Carta 2 (1884)

Tengo entregados los cuadros desde el mismo día de mi llegada. Ya ha procedido a la elección del jurado para la colocación y distribución de premios —inútil es decirte que nuestra candidatura salió derrotada— hubo las grandes luchas —saliendo elegidos Villegas, Ferrant, Domínguez y Jover. Quedamos pues los catalanes completamente desamparados.

Hace dos días que pinto en el Museo. Es el único trabajo que hago. Se me olvidaba decirte que hay un gran número de cuadros de tamaños colosales. Parece que se trata de espantar por el tamaño más que por el mérito. He visto ya el mayor de todos, de un tal Luna que tanto han hablado los periódicos y correspondencias de Roma y ni más ni menos que lo dicho, espantar con esperpentos y horrores de sangre, desmenuzándola no hay un detalle que valga nada.

Un altre conjunt de cartes des de Madrid daten de l'any 1885. Fuxà havia aconseguit una recomanació perquè l'Estat comprés l'obra *El senyal de la creu*, premiada, com hem dit, en la mostra del 1881, però l'intent va quedar

finalment frustrat. El seu padrí va ser Juan Magaz Jaime (1823-1901), catedràtic de Física i Química a la Facultat de Medicina de Madrid i que prèviament ho havia estat a la de Barcelona, on també havia presidit l'Acadèmia de Medicina. Magaz, conegut de Pirozzini, era un bon contacte amb el ministre, però, malgrat la recomanació, l'obra no va ser finalment comprada.

Carta 63 (1885)

[...] El Sr. Magaz me ha dicho que me dan por el grupo 4000 pesetas las cuales cobraré inmediatamente de haberlo presentado. Dios quiera que todo salga bien.

Carta 64 (1885)

[...] desgraciadamente el asunto del grupo no se arreglará tan pronto como yo creía ayer al escribirte, y esperaba el Sr. Magaz. A las 5 de la tarde fui recibido por el Secretario del Director de Instrucción Pública, y después de haber leído la carta del Sr. Magaz, me dijo que el día antes de salir el Ministro para Valencia le había dado la orden de despachar mi asunto, pero que al enterarse de que mi obra no era de la última Exposición, había dicho que quedase en suspenso hasta su regreso, puesto que antes quería cumplir algunos compromisos que tenía de la última Exposición.

El viatge a Itàlia com a part del procés de formació de l'escultor

Acompanyat per l'escultor Francesc Pastor, Fuxà va fer un viatge a Itàlia de tres setmanes l'any 1883, durant el qual va visitar Gènova, Torí, Milà, Venècia, Florència, Roma i Nàpols. Es conserven diverses cartes relatives a aquesta estada, en què l'escultor visita palaus, esglésies, cementiris i museus. A Roma visita també la colònia espanyola i, especialment, els artistes catalans que hi fan estada. Descriu, per exemple, la seva visita al taller dels germans Fabrés, on es troba amb altres artistes catalans, com Vilanova i Casanovas. En un acte d'homenatge a Fortuny —en el vuitè aniversari de la seva mort— coneix altres artistes consagrats, com Pradilla, Galofre, Hernández, Villegas, Monteverde, Serra o els germans Benlliure, i visita alguns dels seus estudis, on pot veure les obres que molts d'ells estan pintant per a la propera exposició de la Sala Parés. La possibilitat d'aconseguir una beca per a treballar a Itàlia esdevé una opció que, no obstant això, no podrà materialitzar.

Carta 37 (1883)

[...] Te confieso que tenía de la Italia un concepto formado muy equivocado de lo que realmente es, pues por lo poco que he visto nos dejan mucho atrás en varias cosas, sobre todo en educación, tampoco tenía idea de las grandes redes de ferrocarriles que se hallan extendidas por ella.

Carta 39 (1883)

[...] He visitado la Galleria degli Uffizi dos veces y en ella he admirado la riquísima colección de bustos antiguos, estatuas griegas y cuadros de los grandes maestros, algunos de los cuales me han dejado pasmado. En la Academia de Bellas Artes la escultura casi toda de Miguel Ángel es digna de tan gran maestro. La galería del piso superior, o sea la moderna, me parece, salvo pocas excepciones, bastante floja, lástima que los Florentinos de hoy no hayan sabido seguir las huellas de sus antepasados.

La participació en els concursos per a proveir monuments urbans

La participació en concursos per a proveir monuments urbans també formava part del *cursus honorum* dels escultors. Com succeïa en moltes empreses d'aquest tipus, entre la idea i la seva realització podien passar anys, o bé per la manca de recursos o bé perquè habitualment el procediment escollit no era l'encàrrec directe, sinó el concurs, per la qual cosa calia constituir una comissió *ad hoc* encarregada d'escollir la proposta més adient entre les presentades. El que podia semblar un procediment transparent i democràtic, no estava exempt de favoritismes, però a la vegada afavoria l'intercanvi i el reciclatge de models en un ofici, el de l'escultura de caire realista, que no permetia grans variacions.

En el cas de Barcelona, amb la construcció de l'Eixample i el procés de monumentalització de la ciutat, que du a terme el govern municipal, augmenten les possibilitats de feina per als escultors catalans. La primera d'aquestes grans actuacions, el monument a Colom, no va néixer com una iniciativa del municipi, sinó que més aviat el consistori, tot fent-se ressò de la idea, l'aprofità per a vehicular una sèrie de valors cívics: l'evocació del mite colombí proporcionava una carta de presentació a una ciutat que volia afermar-se al món. Pirozzini va ser un dels principals impulsors i ideòlegs del monument des dels seus inicis i fou el secretari de la comissió monumental, així com dels diferents concursos que es van realitzar per a proveir-ne els escultors.

Amb la seva ironia habitual, Fuxà descriu l'ambient de treball frenètic de l'«escultorada» catalana —segons les seves pròpies paraules— per a tenir acabats a temps els models per al segon concurs del monument a Colom. Pirozzini, que en aquells moments és a Olot amb Joan Llimona, li comunica que no serà present a la convocatòria del jurat, un acte que en general suscita crítiques i controvèrsies. Fuxà li descriu la seva impressió sobre alguns dels

models enviats i li recomana que se'n faci càrrec aviat per a avançar en la construcció del complex monument, conclòs el 1888 i en el qual l'escultor va ser autor de l'estàtua de Bernat Boïl.

Carta 31 (1883)

[...] Del concurso Colón se sabe de fijo que Tasso modela el Colón, así como un escultor de Madrid llamado Gandarias (premiado en París). Gamot está con su grupo y Peret con su Cataluña, a ambos les va bastante mal (sea dicho *inter nos*).

Carta 32 (1883)

...[esta información] viene a aclarar la duda que tenía de si vendrías para recibir los bocetos del concurso Colón, veo que delegarás a otros y que dejarás a los compañeros de Jurado los *mals de caps*, pero no me extrañaría que varios de ellos hicieran idéntico pensamiento, y que al constituirse resulten ser únicamente 2 ó 3.

Carta 33 (1883)

La *esculturada* está muy atareada preparando sus bocetos para ser presentados el sábado. Gamot lo tiene ya en yeso y sobre un altísimo pedestal. Peret lo está vaciando hoy, y a propósito de su Cataluña debo decirte *a tret fabas d'allà* pues así como te dije que le iba mal, hoy debo decirte que le va bastante bien, y que si resultan ciertos los rumores que corren de la de Vallmitjana, veremos como le irá al Señor decano. Quien no come ni duerme ni vive, es Querol, hizo un Santángel muy malo, pero muy, se lo advertí y lo echó abajo, y en 6 días ha modelado un Ferrer de Blanes bastante regular. Pagés presenta un Santángel que dará mucho que hacer al de Gamot, lo del *noy guapo* dicen que es muy malo. Carcasó muy aceptable, en una palabra, creo que en general será más lucido este concurso que el primero.

Nobas dice que no ha tenido tiempo para modelar el Colón que tenía pensado. ¡Lástima! Porque de fijo que lo hubiera presentado vestido de romano o griego para ilustrarnos.

Carta 34 (1883)

Mi querido amigo; aunque no tengo carta tuya para contestar, no por esto quiero dejar de enterarte del número de obras que hoy se han presentado al concurso, que son 23. Hay 9 Colón, 2 Cataluñas, 5 Castillas, 3 Ferrer de Blanes y Santángel 4. En general, el concurso está mejor que el otro.

Carta 35 (1883)

[...] Supongo ya sabrás que Roig ha dimitido su cargo de jurado, no os faltará trabajo si quereis sustituirlo por otro escultor. [...] Me parece que a tu regreso encontrarás todo el trabajo por hacer, me refiero al Jurado, pues se necesita quien dé fuego a la máquina o de lo contrario se queda parada.

El Saló de Sant Joan fou una altra iniciativa monumental notable proposada per Pirozzini. Durant la tercera alcaldia de Rius i Taulet i paral·lelament a la urbanització de la Ciutadella, el tram final del passeig de Sant Joan es va

decorar —i encara ho està en part— amb una sèrie d'estàtues dedicades a personatges de la història de Catalunya, entre 1885 i 1888. Fuxà va realitzar l'estàtua de Bernat Desclot, destruïda el 1937, i també va ser autor d'altres monuments barcelonins, com els dedicats a Aribau, Clavé i el mateix Rius i Taulet,⁶ també promoguts per Pirozzini, així com de diversos bustos per al parc de la Ciutadella.

Carta 12 (1887)

Las obras de la Exposición han empezado de nuevo con mucho impulso. En los solares que el Ayuntamiento posee donde había el antiguo Paseo de San Juan se está levantando el Palacio o pabellón para Bellas Artes, el cual parece será inmenso. Los pedestales para las ocho estatuas de Catalanes Ilustres están ya colocados y *no m'agradan gens...*



Fig. 2 El *Monument a Rius i Taulet*, inaugurat a Barcelona el 1901, és un compendi de l'estil de Fuxà, des del realisme d'arrel classicista fins als nous aires de l'escultura moderna. Fotografia de l'autora.

Carta 49 (1884)

La estatua de Aribau está muy adelantada, no sucede así con la maldita piedra del Sr. Güell que ya me cuesta a peso de oro y todavía faltan 15 días para que quede picada, faltando después el lustre.

Carta 9 (1887)

He vuelto a emprender el Clavé pero con tanto calor, la verdad, no me siento capaz de hacer nada bueno. Veremos lo que saldrá.

Fuxà va participar també en altres concursos monumentals fora de Catalunya, de dos dels quals hi ha constància en la correspondència. L'any 1885

va viatjar a Ourense per a participar en el concurs per a proveir l'estàtua de l'il·lustrat gallec Benito Jerónimo Feijóo, promogut per una comissió local presidida per qui havia estat alcalde de la ciutat, Manuel Pereira. Fuxà va arribar a Ourense després d'un viatge llarg i pesat, com relata a Pirozzini:

Carta 59 (1885)

[...] Llevo ya dos días de viaje y estoy deseando haber llegado a Orense, pues no puedes imaginarte lo pesado que es el tal viaje. Mañana a las once de la noche D.M. Llegaré a la patria del P. Feijóo. En fin, cuando vayamos a colocar la estatua (que iremos) ya te convencerás de lo caro de paciencia que sale el visitar a los gallegos.

Habitualment, les bases del concurs condicionaven parcialment les propostes i marcaven com havia de ser el projecte, que generalment era un model reduït de l'estàtua, de terracota o de guix, acompanyat o no dels seus esbossos en paper. Els escultors que es presentaven a concurs no havien de ser-hi necessàriament presents, sinó que podien enviar els seus models per valisa, però en aquest cas Fuxà va considerar convenient viatjar fins a la ciutat, confiat que tenia moltes possibilitats de guanyar el concurs.

Carta 60 (1885)

Mi boceto ha llegado con averías insignificantes. Mañana creo desencajonarán los otros y veremos qué tal son. La admisión se cerró anoche y quedan admitidos a concurso nueve. El Sr. Pereira dice que no quiere resolverlo a la ligera, y que prefiere que tarden algunos días a objeto de hacerlo bien, y según me ha indicado el Secretario, persona muy atenta, tienen intención de a más de hacer venir algunos artistas de la provincia, sacar fotografías de todos los bocetos, y mandarlas a Madrid a artistas de talla para que les aconsejen.

Malgrat la seva confiança, finalment va guanyar el concurs, no sense polèmica, l'escultor, també català, Joan Soler, i el monument va ser inaugurat el 1887. L'any 1889 Fuxà va presentar-se al concurs per proveir l'estàtua d'un altre intel·lectual de la Il·lustració, Gaspar Melchor de Jovellanos, a Gijón. El concurs d'aquest monument va ser convocat el 1888 per l'ajuntament de la ciutat, que va delegar la seva resolució directament a l'Acadèmia de San Fernando. Aquest cop, les esperances de Fuxà es van veure recompensades, ja que l'Acadèmia va emetre un informe favorable a l'elecció del seu projecte, que va restar exposat a Madrid uns dies. L'estàtua, de tall clàssic, es va fondre als tallers Masriera amb bronze donat per l'Estat, com era el costum, i va ser inaugurada l'any 1891.

En les missives a Pirozzini, Fuxà li explica que ha treballat molt i li diu que confia que el seu esforç es vegi recompensat. La decisió de la comissió erectora

del monument va ser favorable a la proposta de Fuxà i va emetre un informe positiu que va satisfer l'escultor, més interessat —si més no en aquell moment— en els diners que en la fama.

Carta 71 (1887)

[...] La comisión nombrada por la Academia para juzgar mi estatua se reunió el sábado y hoy presentará su dictamen a la aprobación de la misma. Hoy he tenido ocasión de leer el informe y te aseguro que he quedado plenamente satisfecho. Es muy extenso y razonado y está lleno de frases para mí muy lisonjeras. Creo que se aprobará sin discusión.

Ayer fui a ver la estatua y la Comisión encargada de erigirla quedaron muy satisfechos llenándome de calurosas felicitaciones. La vio Cánovas y hoy deben ir el Conde de Jareño, los hermanos Pidal y otras personas notables. Ahora solo falta que me den los *cuartos* y que me encarguen definitivamente los relieves.

Los Sres. de la Comisión quieren que después de conocido el dictamen de la Academia la vea la prensa y los Asturianos que aquí tienen más significación, y esto retardará mi regreso más de lo que yo deseaba, pero no he creído prudente oponerme a sus deseos.

Carta 72 (1887)

[...] Los Srs. de la Comisión erectora de la estatua de Jovellanos quieren que continúe expuesta durant 5 o 6 días más, pero yo estoy ya cansado de perder tiempo y regresaré en el exprés del sábado. Hoy he cobrado los *cuartos* que es lo que me interesaba, de lo demás, cuidándose Suñol ya puedo estar tranquilo.

Un encàrrec de certa importància en podia comportar en el futur un altre de més gran. En efecte, més endavant Fuxà va realitzar a Madrid dues obres de maduresa: l'estàtua de Lope de Vega per a la façana de la Biblioteca Nacional i l'Al·legoria de la Ciència en el monument dedicat al rei Alfons XII al Retiro.

Els encàrrecs privats

En diverses missives, el jove escultor es mostra àvid d'obtenir encàrrecs en una Barcelona que bull i prefigura l'eclosió del 1888. Fuxà passa per moments de preocupació per la manca de feina i també per d'altres de treball frenètic, en què no pot renunciar a cap encàrrec. A través de les cartes podem conèixer, també, l'ambient dels tallers d'escultura i alguns aspectes de l'ofici d'escultor.

Carta 53 (1884)

[...] Basols nada me ha escrito respecto al modelo del Corazón de Jesús que quería comprarme; si tienes ocasión y quieres hablarle de ello, no me vendría mal que se quedasen con él, pues este verano apenas he ganado un cuarto.

Carta 15 (1884)

Hoy tengo un día de perros, después de tu partida me encargaron un retrato sacado de fotografía (como casi todos los que me encargan) y hace por lo menos 15 días que estoy luchando buscando el parecido y no puedo dar con él. Hoy han venido los interesados y me han dicho que estaba muy bien, pero que no se le parecía absolutamente nada de nada, y en vista de tan satisfactorio resultado, les he dicho que desistía de hacerlo. ¡Adiós 100 \$ que por él debía percibir! Debo advertir que las fotografías son muy malas y que el hijo del difunto es un *pasma*. Deseo que el verano se vaya a la puñeta, tal vez el invierno me será mas favorable.

Els moments de sequera professional, si més no a l'inici de la seva carrera, es veien sovint alterats per altres moments d'activitat frenètica. Renunciar als encàrrecs, però, era arriscat per si venien mal dades; així ho explica al seu amic Pirozzini, que descansava a Olot. De les missives també es dedueix que l'escultor feia peces per a la indústria olotina de fabricació de figures de sants. Pel que fa a l'ofici, també es pot veure que Fuxà realitza sobretot els models en fang (i en fa els buidats en guix, si escau), mentre que d'altres treballadors executen les peces en marbre o fusta.

Carta 30 (1883)

[...] Estoy trabajando a más no poder, y cada día me hacen nuevos encargos, de modo que no sé cómo arreglarme. Es una época buena que debo aprovechar, por si viniera otra de mala. Entérate de si Vayreda (menor) recibió el cajón con los 3 santos que le remití, dile que ya le modelo el San José.

Carta 31 (1883)

[...] Cada día tengo más ganas de venir unos días a esa Villa, pero por ahora me es de todo punto imposible fijar día, pues con los dichosos relieves de Bertran, me he retrasado con los modelos de cosas que deben ejecutarse en mármol y madera, hasta al punto de que los ejecutantes apenas saben qué hacer, y esto como tú comprenderás me ocasiona un perjuicio de alguna consideración, y un retraso en los encargos. A D.g. dentro pocos días concluiré los dos relieves, únicos que me faltan, y con ellos habré perdido toda mi paciencia, veremos si la retribución correrá pareja con el *emprenyament*.

Carta 32 (1883)

[...] Hace 4 días que volvieron para que me encargase del frontón para el Liceo, y a pesar de haberme negado a ello alegando mis compromisos, y designándoles otro escultor que muy gustosamente lo haría, me contestaron que lo debía hacer Fuxá, en fin, me vi obligado a comprometerme sabiendo de antemano los muchos malos ratos que me tocarán pasar debiendo hacer con tanta rapidez este trabajo teniendo ya tantos otros encargados.

L'any 1896 Fuxà va ingressar com a professor a la Llotja, de la qual fou director entre 1911 i 1920, any de la seva jubilació. Tot i el seu desig inicial

d'instal·lar-se a la capital, va fixar finalment el seu taller d'escultura a Barcelona, des d'on va treballar en nombrosos encàrrecs d'obra monumental, escultura aplicada, mausoleus i bustos, a l'Estat espanyol i a l'estranger. Membre de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi des del 1903, fou també el president de la Junta de Museus i un personatge clau, juntament amb Pirozzini, en la celebració de les exposicions municipals de belles arts de Barcelona, especialment en la del 1907, en què s'encarregà de la sala dels artistes belgues. Malgrat la seva prolífica obra i el seu paper important a la Llotja i a la Junta de Museus, és un personatge que ha restat en l'oblit, del qual mereix ser rescatat.

Ossip Zadkine: The Reinvention of an Émigré Sculptor¹

Cathy Corbett



Fig. 1 Ossip Zadkine, *La Ville Détruite*. Bronze, 650 cm high, 1951. Rotterdam.

The Russian-born sculptor Ossip Zadkine made an unlikely move at the age of seventeen from Smolensk in Russia to Sunderland in the North of England and then had two years of education in London art schools before he settled in Paris in 1910.² Zadkine is routinely described as a Cubist sculptor even though his works which might be described as Cubist were made over a very short period of time, and in spite of the fact that for the rest of his life Zadkine regretted that these works had been largely derivative in inspiration and had exhibited what he called a sterile, monastic aesthetic.³ Zadkine is also known for his large figurative bronzes, which lent themselves particularly well to public commissions, with the most famous example being *La Ville Détruite* (Fig. 1), which stands on the dock-side in Rotterdam.

Zadkine became a French national in 1921, and lived in Montparnasse until his death in 1967. His work has perhaps inevitably been discussed, therefore, almost exclusively in terms of early twentieth-century French modernism but I

would like to suggest that this has led to a serious imbalance in the understanding of his work.

This imbalance may in the first instance simply be attributed to the lack of significant scholarship on Zadkine. There is a major and comprehensive catalogue raisonné of his sculpture by Sylvain Lecombe,⁴ which was completed in 1994, and which would now benefit from some small revisions. But apart from that, there is only a small number of disparate academic papers on his work, and some books focusing on his life or exhibitions of his work, the majority of which were written during Zadkine's lifetime by museum curators and friends of the sculptor. In light of this, perhaps it should not be a surprise to discover that the understanding of some of Zadkine's work has been reductive or imbalanced.

One of the areas which has not been adequately considered in the literature on Zadkine is the importance of his Russian upbringing and education, yet I believe there are a number of ways in which this can be seen to have been of fundamental significance to his work. It is not unusual for an artist to end up pigeonholed as part of one artistic group or style, but I would suggest that there are at least two reasons why Zadkine's Russian background has been overlooked. The first is that the works in wood that might most clearly link Zadkine to Russia, were, even during his lifetime, largely hidden away in museum storerooms or private collections and many of these works, whilst comprising nearly a quarter of his output, have therefore not been considered in any depth. And the second reason is that Zadkine himself appears to have written and promoted a story of his life and early influences which deliberately omitted important details of his Russian education and other formative Russian experiences. Perhaps largely as a result of this, even Russian galleries do not appear to regard Zadkine as Russian; his work is represented in the state museums in St. Petersburg and Moscow by only one small bronze in The Pushkin State Museum of Fine Arts, where it is displayed amongst the western European avant-garde, alongside works by Léger, Picasso and Miró.⁵

The possible influence of Russian art and culture on Zadkine's work is most resonant, then, when we look at the works in wood which he made throughout his career. I don't have the space in one article to provide a detailed analysis of these lesser-known works, but I do want to introduce some of them briefly, to illustrate the outline of my developing argument.

In *Vénus Caryatide*⁶ Zadkine roughly carved a life-size figure with simplified features. The marks of the chisel are still prominent on the surface of the wood,

and the top of the figure has been roughly hacked off, both to reinforce the suggestion of a caryatid and to remind the viewer that the work has been hewn from a tree. And at the base of the figure the trunk has been barely worked on and provides a plinth for the work as well as being another clear reminder of the provenance of the wood. Similarly, in *Vénus* which the Tate owns,⁷ the trunk-plinth supports a two-metre tall figure of a woman, roughly carved from acacia wood. Carved without the need for any preliminary model or sketch, the verticality of the tree from which it came has been fully exploited by Zadkine, who has also skilfully used the wood grain to highlight the soft roundness of the stomach and the gathering of skin around the collarbone. Although he did also carve the occasional group of figures, it is the single human figure which was Zadkine's most common subject in his works in wood, with many in the form of headless torsos, such as the 1932 ebony work at MOMA,⁸ or sometimes with more expressionist tendencies, as in *Niobé* from 1928.⁹ These figures share several features. The wood tends to be roughly carved, and where it is polished, as in the case of MOMA's *Torse*, Zadkine left the top and bottom of it very roughly finished. There is great respect paid to the natural form of the original trunk or branch in such works, with ears sometimes being formed from knots in the wood, or the angles of protruding limbs being dictated by the original shape of the branch from the trunk. These works are almost all on a large scale, at least life size, and in the case of the *Niobé*, for example, almost two and half metres tall.

Nobody else in Britain or France was making these sorts of colossal direct-carved figurative works in wood at the beginning of the twentieth century, but there was a clear Russian tradition of woodcarving on a grand scale, with large polychromed religious carvings of saints in churches from the sixteenth century onwards and the *kustar* or peasant crafts being an integral part of Russian rural society at this time, producing sleighs and other large pieces of furniture with a rough and heavy-handed aesthetic. Russia was also experiencing an Arts and Crafts revival at the turn of the twentieth century. This has been written about extensively by, amongst others, Wendy Salmond¹⁰ and Rosalind Blakesley,¹¹ with John Bowlit paying particular attention to the wood-carving tradition in Russia.¹² Whilst all acknowledge the inter-connection between Arts and Crafts revivals all over Europe and in Russia at this time, there appears to have been little explicit linking of the fostering of craft skills and reverence for materials with the direct-carving practice of early modernist Russian sculptors such as

Zadkine. In his case, he grew up with a father who was an “armchair supporter” of the Narodniks,¹³ a group whose pro-Slavic proclivities were also often allied to an enthusiasm for the revival of traditional Russian crafts.¹⁴ The Zadkines also lived next door to a town outpost of the Talashkino artists’ settlement established just outside Smolensk,¹⁵ which promoted handicrafts and skills such as embroidery and carving. The other well-known artistic settlement at that time was much further away at Abramstevo near Moscow, however Savva Mamantov’s craft workshop was mentioned regularly in the Russian and European arts press, leaving us with little doubt that Zadkine would have been aware of the promotion of craft and woodcarving in both Talashkino and Abramstevo.



Fig. 2 Rear of Sergei Konenkov, *Little Old Man*. Wood, 205 x 63 x 54 cm, 1909. Memorial Museum: Artistic studio of Sergei T. Konenkov, Moscow. With kind permission of the Konenkov Studio-Museum.

As well as the Arts and Crafts revivalists, there were a number of other Russian sculptors working in wood at the turn of the twentieth-century. Sergei Konenkov (1874-1973) (Fig. 2) was fifteen years older than Zadkine and had been born in Zadkine’s hometown of Smolensk. There are immediate superficial visual similarities between Konenkov’s larger than life-size upright wooden figures and some of Zadkine’s wooden works, but there are also similarities in their shared respect for the material, and in their approach to the finish of the wood, which was often left very rough. Both sculptors left obvious marks of the chisel or the mallet on the surface of the wood, reminding their viewers of the craft involved; both often also left the trunk at the base of the sculpture in a relatively untouched state, providing a plinth for the work, but also ensuring that when one looked at these works one saw in a single glance both the

sculpture and the tree from which it came (Fig. 3). Konenkov and Zadkine also appear to have shared similar beliefs about the imagined life within the wood they carved, possibly drawing on Russian traditions of animism.

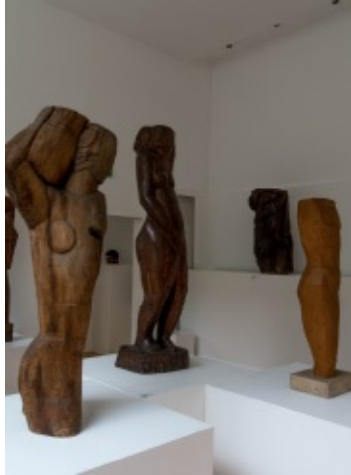


Fig. 3 View of the Musée Zadkine, used under Creative Commons license.

And Konenkov was not the only Russian artist who was working in wood at this time. David Yakerson (1896-1947), who had been born in Vitebsk, Alexander Matveyev (1878-1960) and Anna Golubkina (1864-1927) all worked in wood: Yakerson made some large figures in wood,¹⁶ whilst busts by Golubkina and Matveyev show the deep chisel marks and rough finish which are so characteristic of some of Zadkine's works.¹⁷ My point is that in technique, his attitude to, and reverence for, his materials, and in the form and scale of his works in wood, I believe that Zadkine was drawing on his Russian artistic inheritance. And there are so many other ways in which I think Zadkine's Russianness is relevant to his works that the question of why no-one has ever written about this has also become of real interest to me. One of the reasons is simply that the works which show the most obvious links with Russian art are the wooden works, and all but one of Zadkine's works that are discussed in this article have been in museum storage or private collections for, in some cases, decades. However, the second reason is that it appears that Zadkine crafted a story about his past so that his Russian upbringing, whilst not being entirely forgotten, was never mentioned in ways that might have brought out its formative importance to him.

Zadkine published his memoir at the very end of his life, but there is evidence that others were given access to his journals, and to what may have

been a well-developed manuscript, some years before he died.¹⁸ Contemporaries and curators appear to have relied almost entirely on Zadkine's version of his life for their accounts or catalogue introductions, and it has become apparent that in the fifty years since he died there have been no comprehensive attempts to check some of the most basic details of his autobiographical narrative. It has been something of a surprise, therefore, to discover that Zadkine appears, at best, to have had a terrible memory, and at worst, to have been something of a fantasist. Changing the dates of works, or fudging a date of birth, may not be unusual amongst the artistic community, but to have been relatively famous in his time, and still have had no-one find him out, makes Zadkine's story particularly intriguing. It also begs the question about why he felt the need to change the details of his life, and in the case of his childhood, he seems particularly to have wanted to remove any suggestion that his later work might have been affected by his Russian upbringing.

In Zadkine's memoir he described a childhood growing up in the forests around Smolensk, as well as holidays spent in Vitebsk with his mother's family who had a boat-building business.¹⁹ Whilst clearly acknowledging the influence of the forest in his later enthusiasm for wood, his first recorded experiments in sculpture were described as the results of accidentally falling on the ground one day and discovering the red clay beneath his hands.²⁰ As for his schooling, Zadkine merely recorded that he had been a mediocre student who had been particularly bad at mathematics.²¹ However, when Alexander Lisov at the University of Vitebsk found Zadkine's school records they showed quite clearly that Zadkine had spent four full years in secondary education in Vitebsk, that he had indeed only obtained average grades, that in the first year he had been in a class with Marc Chagall, and most importantly, that he had graduated from high school with a diploma saying he had attended the carpentry and woodturning division.²² His school documents also indicate that Zadkine subsequently lied about his age, a detail to which we will return later. Zadkine wrote twenty pages in his memoir about growing up in Russia but failed to mention probably the most salient detail for a sculptor, which was that he had been taught carpentry skills for four years at school.

The story of his move to Sunderland in the North of England was similarly detailed in Zadkine's autobiography, and he wrote that he had been sent by his father to learn some manners from his uncle John Lester.²³ Zadkine elaborated on his feelings of alienation, living with the family of what he said was a distant

Scottish cousin of his mother who spoke no Russian. My recent extensive search to find information about John Lester and his family, however, has found not a trace, and the same enquiries from the English critic and writer Miron Grindea in the early 1960s were apparently similarly fruitless.²⁴ However, I have found that there was a Zadkine who owned a cabinet-making business in Sunderland²⁵ and, following corroboration from other documents,²⁶ it is clear that this Zadkine was actually Ossip's paternal uncle.

Joseph John Zadkin appears on the 1901 census in Sunderland,²⁷ having emigrated from Vitebsk, and subsequently moved with his young family to Canada in 1911. Zadkine had written about his "Uncle John" in Sunderland having a garden shed where he showed his young nephew how to use a chisel, but what Zadkine didn't say was that the uncle was Russian and, what is more, that he was a cabinet-maker and had presumably therefore tutored his nephew in rather more elaborate skills than just how to use a chisel. The time Zadkine spent in London art schools was also somewhat underplayed by him, but removing all references to his time in the carpentry classes at school, and not admitting that he had been tutored by a Russian uncle who had a cabinet-making business are extremely notable omissions. It is no surprise that critics did not think Zadkine's beginnings in Russia were particularly important, as his own account of his Russian childhood had hinted merely at a lyrical connection with the forests and the serendipity of falling into some Russian clay one day.

Ascertaining the biographical facts is one thing, but understanding why Zadkine might have changed them, and the impact this may have had on his work and reputation, is obviously much more important. An investigation into the recent discovery that Zadkine regularly changed his date of birth may give us a clue to his possible motivation in redrafting other parts of his autobiography.

All writing on Zadkine for the past hundred years has stated his date of birth as July 1890. However, his school records in Vitebsk recorded Zadkine's date of birth as 28 January 1888,²⁸ and my own more recent discovery of Zadkine's enrolment papers in the archives of the *École nationale supérieure des Beaux-Arts* also seems to prove that when Zadkine enrolled there in 1910, he knew that he had been born in 1888, even though he decided to use the perhaps more festive date of the 6 January, the Russian Orthodox Christmas Eve.²⁹ By the time he applied for French nationality in 1921, however, Zadkine was claiming to have been born on 14 July 1890. As well as making himself

younger, Zadkine chose the French national day of *quatorze Juillet* as his birthday, a choice which suggests a young émigré wanting to align himself in a patriotic way with his new homeland. More bizarre, though, was the discovery that when he then registered in the United States, whilst exiled there during the Second World War, Zadkine changed his birthday in a similarly patriotic nod, and this time to the American national day of the Fourth of July.³⁰



Fig. 4 Base of Sergei Konenkov, *Little Old Man*, 1909.

Zadkine's work has always been seen largely as the product of his life and experience amongst the Parisian avant-garde, however, I believe that this narrow assessment of his work has led to a very partial and in some cases misleading understanding of much of it, and particularly those works in wood. The discovery that he re-wrote much of his early personal history tells us, I would suggest, that as an émigré sculptor living through times of political and social unrest he very much wanted to align himself personally with the country he adopted, whether that be the United States for a few years during the War, or France for the rest of his life. And as part of that desire to fit in, he chose to play down his Russian craft education and steered his patrons and critics towards a narrative of his artistic development which he implied in his memoir had only really begun once he arrived in Paris. This may also at least partly explain why Zadkine appears to have been happy enough to be regularly but misleadingly labelled a "Cubist sculptor", as this designation sited him very firmly within the Parisian avant-garde.

How rapidly he succeeded in his Parisian re-invention can perhaps be seen

in the reviews of the “Contemporary French Art” exhibition in Moscow in 1928 where his work was represented. In an essay in the exhibition catalogue called “Russian Group”, the influential Tretyakov curator Abram Efros wrote about the issues that the Russian artists had experienced whilst adapting to the cosmopolitan tastes of Paris.³¹ Efros then classified these Russian artists in terms of how similar or dissimilar he believed their work was to the, by then, prevailing features of the *École de Paris*. His groups ranged from “distant” to “close” but he then accorded a special place to a small group of sculptors who Efros believed had almost completely assumed the Parisian avant-garde style. This group included Chana Orloff, Jacques Lipchitz, Marc Chagall and Ossip Zadkine. In what might be seen to have been a statement by Zadkine about where his allegiances now lay, in this exhibition of works in his native country Zadkine showed, amongst other things, some gouaches of not Russian but French peasants.³²

Desigual fortuna crítica dels escultors mallorquins de la postguerra. Les dècades dels anys cinquanta i seixanta

Enric Mas i Barceló

El present capítol s'interroga sobre els possibles motius de la dispar fortuna crítica dels escultors actius a Mallorca durant les dècades dels anys cinquanta i seixanta del segle passat. Així mateix, pretén donar continuïtat a la tasca de recuperació —iniciada en el recent treball de tesi del comunicant— d'aquest període, escassament analitzat, de la història de l'art mallorquí i, més concretament, de les seves manifestacions escultòriques.

Posem uns instants l'atenció en el llistat següent:

Pere Pavía	38	Longino Martínez	13
Miquel Morell	36	Remígia Caubet	9
Francesc Barceló	30	William Waldren	8
Joan Palanqués	28	Manuel Pérez Mompell	6
Mario Vives	23	Rafael Albertí	5
Horacio de Eguía	18	Francisco Cortés	5
Tomás Vila	17	Antonio Font	5
Jaume Mir	17	Fernando Heras	5

La informació que hi trobem fa referència al nombre d'aparicions en la premsa —més concretament, al diari *Baleares*—¹ dels escultors en actiu a

Mallorca entre els anys 1955 i 1966.² Tan sols s’hi han consignat els noms d’aquells l’activitat dels quals apareix reflectida en el diari esmentat cinc vegades o més.³

Observem en primer lloc el més que apreciable avantatge entre els quatre primers noms del llistat i els quatre que els succeeixen. Aquest fet ens sembla especialment rellevant per una raó, i és que —contràriament al que succeeix amb Tomás Vila, Jaume Mir o Horacio de Eguía (inclús amb Remígia Caubet, que ocupa una modesta onzena posició a la llista)— els noms de Miquel Morell, Joan Palanqués i Francesc Barceló no han transcendit fins als nostres dies i el coneixement sobre la seva producció escultòrica és molt minso, si no pràcticament nul.

Val a dir que, en general, l’atenció prestada a l’escultura de les dècades dels cinquanta i els seixanta a Mallorca és més aviat escassa, de manera que, així com en pintura s’han pogut veure algunes iniciatives que recuperen l’activitat d’aquest període,⁴ fins i tot en l’únic estudi realitzat sobre escultura del segle xx a les Balears —el de Magdalena Brotons—⁵ es passa molt per sobre d’aquest període. En aquest treball Brotons al·ludeix a Tomás Vila, Jaume Mir, Antoni Font i Horacio de Eguía quan es refereix a l’academicisme de la postguerra, i cita Remígia Caubet, Joan Palanqués, Longino Martínez, Pere Pavía i Miquel Morell en el capítol dedicat als primers intents de renovació, que situa a finals dels anys cinquanta, però aquests últims hi són citats de manera molt superficial i ni tan sols fa esment del treball de Mario Vives i el de Francesc Barceló. La manca de literatura de referència és un hàndicap a l’hora de realitzar estudis sobre el tema. Quins indicadors tenim, doncs, per a mesurar la reputació de tal o tal altre escultor? Considerant que tampoc no existeix a Mallorca un museu d’art que cobreixi adequadament l’etapa esmentada,⁶ ni tampoc hi ha suficients col·leccions privades que estiguin a l’abast del públic i dels investigadors,⁷ ens haurem de referir a altres indicis, com ara els llistats per Vicenç Furió en el capítol primer del seu llibre *Arte y reputación* (2012),⁸ a saber:

- Bibliografia específica
- Mercat de l’art
- Obres de referència
- Mitjans de comunicació
- Fortuna visual

El cert és que Furió al·ludeix a un sisè indicador mesurable que no hem pres en consideració per manca de dades: el suport institucional. Aquest es posa de manifest a través dels avals acadèmics, els concursos, els premis, les adquisicions i altres reconeixements, però no disposem d'informació suficient respecte de la totalitat dels autors llistats. Pel que fa a la bibliografia específica dels autors, Furió té en compte les opinions de tractadistes, artistes, *connaisseurs*, crítics, historiadors, comissaris i directors de diversos suports (diaris, revistes, catàlegs, llibres...). D'entre ells i per tal de poder-los quantificar millor, en el present estudi ens centrarem tan sols en els catàlegs i les monografies. Aquestes publicacions específiques ens oferirien un rànquing completament diferent del que hem obtingut a l'inici, que encapçalaria Jaume Mir, seguit de Remígia Caubet i Pere Pavía, mentre que Joan Palanqués se situaria entre els últims, atès que no existeix cap publicació específica sobre el seu treball.

Si ens fixem, en canvi, en el mercat, i més concretament en els encàrrecs —per tal, una vegada més, de poder-ho quantificar millor— (tot i que Furió parla de tot tipus de vendes), seran Tomás Vila, Horacio de Eguía i Antoni Font els que se situaran inicialment al capdavant; i alguns anys més tard s'hi afegirien Jaume Mir i Remígia Caubet, a qui la major part dels encàrrecs els arriben ben entrada la dècada dels setanta. També de Pere Pavía trobarem un parell d'escultures i alguns murals en façanes de cases o en alguna església, com la de Sa Porcíncula.

Aquest fet condiona en bona part el punt cinquè, atès que la fortuna visual del treball d'un artista està evidentment lligada a la visibilitat de les seves obres, ja sia a l'espai públic, ja sia a la col·lecció d'un determinat fons museístic. En aquest sentit, ja hem apuntat la inexistència d'una col·lecció que reflecteixi l'activitat escultòrica de la postguerra a Mallorca per part de cap institució i, per tant, ens trobem que alguns dels autors esmentats, que assoliren una primera fase de reconeixement⁹ per part dels pars, el mercat i la crítica, no han aconseguit consolidar la segona fase, de consagració, potser a causa —almenys parcialment— d'aquesta manca d'infraestructures. Nathalie Heinich (a qui Furió al·ludeix en l'estudi esmentat abans) estableix respecte del que acabem de dir una distinció interessant entre notorietat i posteritat: el primer dels conceptes al·ludeix a «la difusió del nom de l'artista en l'espai, a través dels llocs on està present o circula el seu nom i la seva obra», i el segon a «la seva extensió en el temps a través de suports materials (crítiques, llibres, influència en altres obres)

que contribuïrien a la perdurabilitat del seu nom».¹⁰ Es tracta, com diem, d'un binomi de conceptes interessant quan atenem la fortuna crítica dels autors, però sembla obviar el fet que la perdurabilitat de la memòria d'un artista no sols va lligada a allò que s'escriu d'ell, sinó també a l'accés que el públic pugui tenir a les seves obres. Resulta lògic considerar, per tant, que en l'imaginari social col·lectiu perduren amb més força els treballs que d'alguna manera tenen presència en l'espai públic, i no ho fan aquells altres que van acabar en mans del col·leccionisme privat.

Potser cal prendre en consideració, això no obstant, que no tots els encàrrecs són de la mateixa naturalesa ni garanteixen igual visibilitat. No és el mateix un encàrrec institucional per a un monument que un encàrrec d'un bust per a un privat —més difícils de quantificar— o el d'una imatge religiosa per a una església. Tampoc no és exactament el mateix un encàrrec que una adquisició, malgrat que en ambdós casos l'escultura pugui acabar ocupant un lloc públic. D'altra banda, el grau de visibilitat de l'obra adquirida o encarregada pot diferir enormement en funció de la ubicació de la peça, segons si és exterior o interior, si és un lloc més cèntric o menys, o inclús depenent del grau d'accessibilitat. Posem com a exemple un encàrrec com és el de l'església de Sa Porcíncula. Pel que fa a la fortuna visual, podríem considerar més reeixit el treball mural realitzat a la façana exterior per l'escultor Pere Pavía que les figures i els relleus de Jaume Mir que revesteixen l'interior de l'església, ja que aquestes últimes no apareixen gairebé mai publicades. No és menys cert que les imatges de la façana esmentada sovint es relacionen amb el nom de l'arquitecte del temple, Josep Ferragut, i que poca gent coneix l'autoria del mural.

Pel que fa a la ubicació i l'accessibilitat, és molt revelador el cas de les dues escultures de Joan Miró a Palma. Tot i que van ser adquirides per l'Ajuntament amb posterioritat al període al qual ens referim,¹¹ resulten un cas tan evident pel que fa a la diversitat de la seva fortuna visual a causa de l'emplaçament que no ens podem resistir a fer-lo servir. La primera de les dues peces, *Monument*, ubicada a l'entrada dels jardins de s'Hort del Rei, a l'inici del carrer del Conquistador, ha esdevingut una obra icònica de Palma i són ben pocs els visitants que es resisteixen a fer-se una instantània a través de la seva obertura central. L'altra, *Personnage*, instal·lada prop de la confluència dels no menys centrals carrers de Jaume III i passeig de Mallorca, és una peça que passa gairebé desapercebuda i a la qual ningú no s'atansa pel fet que està ubicada al bell mig d'un parterre. Tanmateix, aquesta fortuna visual a què es refereix Furió

era potser relativament fàcil de mesurar a l'època en què les obres es reproduïen en gravat (com en l'exemple al qual es refereix ell), però resulta més difícil de quantificar en l'era de la fotografia digital.

Pel que fa a les obres de referència, a banda de l'esmentat estudi de Brotons (2001) on apareixien, com hem vist, nou dels setze escultors llistats, també podem esmentar el llibre de Rafel Perelló *Escultores contemporáneos en Mallorca*, del 1973,¹² on es fa menció de tretze dels setze noms, de manera que queden tan sols fora de la publicació William Waldren (a qui tal vegada Perelló considerava més pintor que escultor), Rafael Albertí i Fernando Heras, els quals tampoc apareixen al *Diccionario «Ràfols» de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares*,¹³ que podríem considerar també com a obra de referència i on, a més, hem notat l'absència, estranya i inexplicable, de Manuel Pérez Mompell. Aquest, en canvi, sí que apareix ressenyat a la *Gran enciclopèdia de Mallorca*¹⁴ (1989, vol. 13, pàg. 75), on són igualment absents Albertí i Heras. A la *Gran enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*,¹⁵ publicada uns d'anys després que l'anterior (1996), hem ressenyat les absències de Francisco Barceló, Mario Vives, Pérez Mompell, Francisco Cortés i, igualment, Rafael Albertí i Fernando Heras.

Per acabar, rastrejar a tots els mitjans de comunicació la presència dels setze artistes esmentats anteriorment resultaria una tasca complexa si no es delimita un període ben concret, però no obstant això i per a esbrinar fins a quin punt continua present un cert ressò del seu treball podríem senzillament fer una cerca a Internet de cadascun dels noms (acompanyats potser de la paraula «escultor», per a definir una mica els paràmetres de cerca).

Els resultats d'aquesta cerca possiblement s'hauran d'agafar amb molta prevenció, atès que no hi apareixeran igualment representats els treballs dels escultors que encara eren vius en el moment de l'aparició dels mitjans digitals (com Jaume Mir o Pere Pavía) que els d'aquells que havien cessat la seva activitat algunes dècades abans del naixement d'Internet. D'aquests últims amb prou feines trobarem al·lusions a alguna de les seves obres ubicades en espais públics o bé a algun homenatge, subhasta o nota biogràfica. Igualment, però, els resultats poden ser reveladors. I a la fi, amb totes les dades corresponents als indicadors observats¹⁶ podríem confeccionar un quadre com el següent:

Aquesta activitat, però sobretot el seu currículum d'exposicions, ha reportat l'existència d'alguns catàlegs sobre la seva obra, dels quals destacarem el de l'exposició antològica realitzada el 2005 al Casal Solleric.²⁰ Per tot això anterior, Pavía és present a tota la bibliografia de referència, on es destaca no tan sols la seva trajectòria com a escultor, sinó també la seva tasca com a dibuixant, il·lustrador i dissenyador, així com la seva faceta de mim i de docent. A Internet trobem nombroses entrades sobre la seva activitat gràcies al fet que la seva llarga vida i la seva trajectòria professional s'estenen fins als nostres dies, ja que de tots els artistes esmentats és l'únic que encara viu. Malgrat això, observem que les entrades registrades es refereixen més a notícies i entrevistes en la premsa que no pas a l'existència d'un web sobre el seu treball o a alguna mena d'entrada en enciclopèdies en línia com podria ser la Viquipèdia.

En Miquel Morell trobem una major descompensació entre la seva notorietat i la seva posteritat, ja que, si bé es tracta d'un escultor prou conegut en la seva època per la seva intensa activitat artística (amb exposicions a diversos indrets de l'illa, però també a Barcelona, Maó, Puerto Rico, els Estats Units i Bèlgica), així com per la seva pertinença a un dels grups de renovació plàstica més notoris a Mallorca als anys cinquanta —el grup Tago—, sobta la manca gairebé absoluta de bibliografia específica sobre ell. Tan sols hem pogut localitzar un petit fulletó publicat per la galeria d'art Roch Minué l'any 1991, però mai li ha estat dedicada una retrospectiva ni s'ha realitzat una catalogació del seu treball. Això no obstant, figura en totes les obres de referència que han estat consultades.

Respecte a l'absència total d'obres d'encàrrec, hem de notar que no es tracta d'un fet del tot voluntari, atès que en l'entrevista realitzada a *Baleares* el dia 12 de setembre de 1964 Morell manifesta que el seu somni seria la realització d'un conjunt monumental en homenatge als personatges il·lustres de les Illes. Potser el seu estil poc tradicional no va convèncer les autoritats que haurien pogut autoritzar aquell projecte. L'aparició de ressenyes a Internet assenjala precisament de manera majoritària la marginalitat de l'escultor, la seva preferència pels temes populars i humils, la seva austeritat i espiritualitat. La meitat de les ressenyes trobades (13 de les 26) van ser publicades amb motiu del seu decés, l'any 2012. En aquest cas, sí que alguna de les entrades corresponia a la versió en línia de la *Gran enciclopèdia catalana* i altres, a diferents semblances biogràfiques i vídeos d'alguna entrevista amb l'artista.

El cas de Francesc Barceló és lleugerament semblant al de Miquel Morell quant a fortuna crítica. La seva tasca com a escultor i dissenyador va merèixer

l'atenció del públic i de la premsa local. En la seva trajectòria sí que sovintejaren, emperò, els encàrrecs, sobretot de caràcter privat i per a la decoració d'hotels i altres establiments: la galeria Gralla, l'hotel Albatros, el Cristina, el Daina, el restaurant La Caleta... Però, malgrat haver format part d'un altre dels grups importants de la renovació de la plàstica local —Es Deu des Teix—, ha estat obviat en algunes de les obres de referència i no s'ha disposat d'una monografia i una catalogació de la seva producció fins al recent treball de tesi al qual ja hem al·ludit, que persegueix en certa mesura la recuperació del seu llegat.²¹

És cert que en aquest treball de recuperació un dels majors entrebancs ha estat l'èxit de vendes del treball de Barceló, que ha dificultat la localització de les obres, la major part en mans privades. Inclús moltes de les peces que van ser executades a conseqüència d'un encàrrec han desaparegut a causa de les reformes, la redecoració o el tancament dels establiments per als quals havien estat realitzades. La seva presència a la xarxa és molt minsa i relacionada majoritàriament amb la retrospectiva que se li va dedicar l'any 2009 a la Fundació Barceló de Palma, per a la qual es va publicar un fulletó que és l'única bibliografia existent sobre la seva obra, a excepció dels petits impresos autoeditats en el seu moment amb motiu de les diverses exposicions que realitzà. Tampoc no hem registrat fins avui notes biogràfiques o referències al seu treball en blocs, webs o enciclopèdies digitals. El cert és que en bona part la seva manca de presència pot ser deguda al fet que abandonà l'activitat artística a mitjan anys seixanta i que es traslladà a viure a Catalunya, on morí a una edat relativament prematura, l'any 1982.

Joan Palanqués torna a ser un cas semblant. Integrant, com Miquel Morell, del grup Tago, la seva presència mediàtica és prou freqüent durant el període observat. En la seva producció no abunden els encàrrecs —almenys pel que coneixem— i els que trobem són majoritàriament de caràcter religiós: el Crist de l'església de la Mare de Déu de la Lactància, a s'Arenal, o el de la parròquia dels Carmelites, a Palma, entre d'altres. També ens consta una escultura de Rubén Darío, ubicada al Palau del Rei Sanç, a Valldemossa, i un monument a Jaume I, molt posterior, però la manca absoluta d'estudis específics sobre la seva obra fa molt difícil quantificar els encàrrecs realitzats per al sector privat i que ens consta que decoraven més d'un hotel a Mallorca. Al·ludeixen a Palanqués totes les obres de referència i, en canvi, la informació que podem obtenir sobre ell a la xarxa és molt minsa, ja que de les vint-i-quatre entrades registrades tan sols dinou l'esmenten, però sense aportar-ne cap més dada.

El cas de Màrius Vives també és singular. Prestigiós escultor, amb múltiples exposicions a Mallorca, Madrid, Catalunya i França, i doblement guardonat al XV Saló de Otoño de Palma, l'any 1956, l'únic encàrrec (adquisició, en aquest cas) que hem pogut documentar és precisament la *Maternitat* de l'any 1940 (premiada setze anys més tard), que està instal·lada al passeig de Dalt Murada, a Palma. Només ens consta una publicació específica sobre el seu treball (una monografia en francès, de l'any 1981) i, malgrat que va residir més de vint anys a l'illa, on el 1972 es dedicà una retrospectiva al seu treball (a les galeries Costa), i que l'any 1961 va realitzar la que es considera la primera exposició d'escultures a l'aire lliure de Mallorca (a la plaça de Quadrado, de Palma), el seu nom no apareix a la *Gran enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*. Potser hi influeix el fet que els seus últims anys de vida els passà a França, amb la qual cosa trencà en certa manera els lligams amb l'illa, on tampoc no era nat. La seva presència a Internet és més aviat baixa, sobretot si considerem que, de les ja escasses entrades, només una tercera part aporta informació i que no s'han registrat continguts biogràfics o ressenyes de la seva obra en webs, blocs o enciclopèdies en línia.

Horacio de Eguía torna a ser un autor amb una notorietat i una posteritat més compensades. La seva reputació a l'època està més que contrastada malgrat que no va aparèixer en la premsa tants cops com els autors esmentats anteriorment. En canvi, el nombre d'encàrrecs és elevat: encàrrecs privats, com els bustos de la duquessa de l'Infantado, el de Carme Guàrdia, el de Ferrer Gibert, el de Josep Melià o els de l'arxiduc Lluís Salvador; encàrrecs religiosos, com la Mare de Déu del Carme (al Galatzó), l'Assumpció de la Verge del Seminari (Palma), la Verge amb nen de l'església de Sant Agustí (Palma), la imatge de Sant Pius X a l'església de Sant Jaume (Palma) o les senzilles imatges del Crist i la Mare de Déu de Palmanova (Calvià); i, per acabar, encàrrecs públics molt notables, com l'Espigolera de Lluçmajor, la Beateta de Valldemossa, el Sant Francesc de Palma o el monument a Ramon Llull que presideix l'entrada a Ciutat al passeig de la Sagrera. Sobta en extrem la manca de publicacions específiques: tan sols existeixen una monografia publicada l'any 1997 i un fulletó o fascicle de la *Gran enciclopedia vasca*, publicat el 1978, però no hi ha cap catàleg en profunditat de les seves obres ni tampoc cap exposició d'homenatge o retrospectiva sobre el seu treball. En canvi, la bibliografia de referència sí que reconeix les seves aportacions, i la seva presència a l'espai públic fa que les entrades registrades a la xarxa siguin més nombroses. També hi ha una breu ressenya biogràfica a la Viquipèdia.

De Tomás Vila també podem certificar l'èxit i la popularitat, posats de manifest no només perquè apareix citat a la premsa moltes vegades, sinó per la gran quantitat d'encàrrecs que realitzà en la seva trajectòria, molts d'ells anteriors a les dècades a les quals ens referim, ja que va morir l'any 1963. Pertanyen a la dècada dels cinquanta la imatge de sant Domingo de la Calzada, ubicada al passeig Marítim de Palma, i el cèlebre pagès que presideix l'entrada del mercat de l'Olivar (*El darrer vestit a l'ample*, 1951), famós pels diversos trasllats que va patir al llarg dels anys 1956, 1957 i 1962. Són seves també l'escultura de la Immaculada de l'església de Sant Alonso, a Palma, la de Pius XII, a l'església parroquial d'Artà, i la de sant Francesc de Sales, entre altres encàrrecs de caràcter religiós. Això no obstant, no existeix ni una sola monografia sobre el seu treball, cosa que contrasta tant amb el fet que és citat en tota la bibliografia de referència com amb la seva notorietat pública, posada de manifest en els nombrosos encàrrecs privats que rebia. Trobem algunes entrades a Internet que fan referència al seu treball, però tan sols una en forma d'entrada en una enciclopèdia digital.²²

La trajectòria i el prestigi de Jaume Mir fan que aquest escultor també s'inclogui entre els més constants i compensats. Ja des dels seus inicis als anys cinquanta va ser objecte de reconeixement públic i mediàtic (l'any 1950, concretament, l'Ajuntament de Felanitx li concedí la medalla de la ciutat i organitzà la seva primera exposició individual). Els encàrrecs rebuts són nombrosos i diversos, com en el cas d'Eguía. Entre els religiosos, per exemple, destaquen els de l'església de Sa Porcíncula, el sostre del Col·legi de Sant Francesc i les imatges per al Col·legi de La Puresa, així com diversos passos de Setmana Santa. Entre els públics, el relleu de la façana del mateix Col·legi de Sant Francesc, a Palma (1950), el bust d'Adan Diehl, a Formentor, l'obra *Ànsia de llibertat* (1952), a l'aeroport de Son Sant Joan, i *Homenatge a la Ciutat de Palma* (1952), al passeig Marítim de la Ciutat.²³ També realitzà encàrrecs privats per a mausoleus de diversos cementiris de l'illa i podem trobar obra seva en algunes col·leccions importants, com la de Bartomeu March, a Cala Rajada. Fruit d'aquesta intensa activitat, així com del seu prestigi, derivat també en part del seu mestratge des de la Càtedra de Modelatge i Buidat a l'Escola d'Arts i Oficis de Palma (obtinguda el 1949), es troben nombroses publicacions sobre el seu treball i el seu nom figura a totes les obres de referència. També és un dels autors esmentats amb més entrades a Internet, sobretot arran de la seva mort l'any 2012. Igual que Horacio de Eguía, té una nota biogràfica a la Viquipèdia i també un web propi, complet i ben documentat.²⁴

Longino Martínez torna a ser un artista amb desigual notorietat i posteritat. Reconegut a l'època per les seves escultures primitivistes, premiades per primer cop l'any 1954 en el certamen de *futuros valores* de la galeria Danús, va ser objecte d'una exposició antològica l'any 1976 al Museu de Mallorca, per a la qual es publicà l'únic catàleg sobre la seva obra de què disposem. Anys més tard es va fer una segona retrospectiva de la seva obra a Manacor (l'any 1986), de la qual no ens consta catàleg. És esmentat a totes les obres de referència i, no obstant això, és un escultor amb molt poca —o nul·la— presència pública, atès que (com Miquel Morell) no realitzà —que coneguem— obra d'encàrrec. Les dimensions de les seves peces són, en general, bastant reduïdes, la qual cosa el fa un artista atractiu per al client de les galeries (els artistes, els *connaisseurs* i els col·leccionistes privats), però no per als encàrrecs monumentals. D'altra banda, l'estil primitivista i expressionista de la seva obra (com succeeix amb Francisco Cortés) també el converteix en una opció potser massa arriscada per a segons quins encàrrecs a l'època. La seva presència a internet és, en part com a conseqüència de tot això anterior, molt minsa.

Els inicis de Remígia Caubet com a escultora daten de principis dels anys cinquanta i, tot i que la major part dels encàrrecs més meritoris li arribaren passada la dècada dels seixanta, l'any 1958 ja va portar a terme el monument a Llorenç Riber, a Campanet, i l'any 1968 va fer el relleu dedicat a Francisca Alcover, a Sóller, i l'escultura dedicada a Pere Alcántara Peña que es troba a la plaça del Banc de s'Oli, a Palma.

Sobre la seva obra existeixen almenys tres publicacions: un catàleg de 1991, una monografia de l'any 2000 i una publicació del 2004 feta arran de l'exposició homenatge realitzada a la Fundació Barceló de Palma.

El seu nom apareix en totes les obres de referència i és —entre els esmentats— un dels que més entrades a Internet registra, sobretot arran de la instal·lació de l'escultura *Nuredunna* l'any 1995. Disposa d'una entrada a la Viquipèdia i part del mèrit de la seva posteritat es deu al treball del seu fill, el també artista Damià Ramis, per conservar el llegat de la seva mare.

William Waldren apareix en les obres de referència indistintament com a pintor i com a escultor, ja que la seva producció «escultopictòrica» —com la defineix Carlos Antonio Areán—²⁵ es troba a cavall de les dues disciplines. Això fa que, com hem dit abans, alguna vegada en les obres de referència no aparegui esmentat entre els escultors locals. Va ser, com Francesc Barceló, integrant —segons alguns, impulsor— del col·lectiu Es Deu des Teix i, en virtut d'aquest fet —i de les seves posteriors aportacions i descobriments

arqueològics—, un personatge força notori. La seva posteritat s’ha vist afectada negativament pel fet de no haver acceptat encàrrecs, però, en canvi, el museu galeria que ell mateix va fundar a la localitat de Deià ha contribuït a la conservació de les seves aportacions, si bé és cert que està dedicat —com bona part de les entrades registrades a la xarxa— a la seva faceta d’arqueòleg. Sobre el seu treball artístic hi ha publicats almenys un parell de catàlegs: un de l’any 1962 de la galeria Biosca de Madrid i un altre del 2002 editat amb motiu de la retrospectiva realitzada al Museu Krekovic de Palma. El fet d’haver abandonat pràcticament l’activitat creativa al llarg de les últimes dècades de la seva vida tampoc no contribueix a la pervivència del seu llegat artístic. L’entrada de Waldren a la Viquipèdia és prou succinta, però hem de reconèixer la tasca realitzada per la seva esposa, Jackie Waldren, per al manteniment del seu llegat, i el d’altres artistes estrangers residents a Deià, a través de publicacions com *Mallorquins, estrangers i forasters* o *Deya heydays: apoteosi Deià*.²⁶

Un altre dels casos de discordança més evident entre notorietat i posteritat és el de l’escultor Manuel Pérez Mompell. Nascut a Palma i emigrat a l’Argentina durant la dècada dels cinquanta, Pérez Mompell torna a Mallorca havent aconseguit una certa notorietat a Amèrica com a escultor amb les seves petites i estranyes figures. Realitza diverses exposicions a l’illa que obtenen ressò a la premsa, però mai no ha estat objecte de cap retrospectiva i la seva producció està pendent de catalogar; de fet, no existeix ni una sola publicació dedicada a les seves obres, que porten el segell indiscutible d’altres artistes maleïts, com el Bosch. És cert que no va portar a terme cap encàrrec que contribuís a la seva visibilitat, però sí que és citat en algunes de les obres de referència (en 3 de 5) i existeix un petit web dedicat a ell i un bloc publicat arran d’una troballa fortuïta.

Sobre Rafael Albertí es troben algunes referències en la premsa dels anys 1956, 1957 i 1960, on s’explica que es tractava d’un artista autodidacta que treballava com a tècnic mecànic al far de Formentor i que així mateix es dedicava a l’escultura. També s’hi diu que participà en diverses exposicions col·lectives i certàmens, sobretot a Pollença.

Poca cosa més podem saber sobre el seu treball, ja que no ens consten encàrrecs ni publicacions específiques, i no apareix esmentat a la bibliografia de referència ni es troben entrades sobre ell a Internet.

Francisco Cortés, *Mestre Paco*, de Pollença, sí que apareix citat almenys en dues de les obres de referència. Escultor autodidacta i fuster de professió, va ser objecte de diversos homenatges i exposicions retrospectives, l’última d’elles

el 1979 a la galeria Bearn de Palma, però no ens consta cap mena de publicació específica sobre ell ni cap encàrrec o adquisició pública, i els registres localitzats a Internet són pràcticament inexistents. El seu net, Joan Cortés, també s'ha dedicat a l'escultura.

Antoni Font sí que ha mantingut una certa posteritat, d'acord amb la notorietat que va gaudir al llarg del seu període d'activitat com a escultor. De Font podem veure alguns encàrrecs, sobretot de caràcter privat, a les façanes d'alguns edificis de Palma (a la plaça d'Es Fortí, a l'avinguda de Jaume III, al passeig de Mallorca, a la plaça de Santa Eulàlia...). També realitzà encàrrecs de figures religioses per a parròquies; per exemple, per a la de Sant Sebastià, a Palma.

Formà part durant algun temps del grup Tago, com Palanqués i Morell, i també com ells rebé diversos guardons al Salón de Otoño.

És cert que no ens consta cap publicació específica sobre el seu treball, però, en canvi, apareix en tota la bibliografia de referència. La seva presència a Internet és molt minsa.

Per acabar, el cas de Fernando Heras és molt similar al de Rafael Albertí. D'origen madrileny però establert a Mallorca, escultor autodidacta i barber de professió, de Fernando Heras ens consta tan sols la seva participació en el certamen de *futuros valores* de l'any 1957 a la galeria Danús i una exposició individual l'any 1962, que apareixen ressenyades a la premsa local de l'època. Més enllà d'això no tenim notícia de cap encàrrec ni de cap publicació específica i el seu nom no apareix a la bibliografia de referència ni a cap entrada de la xarxa.

Després d'haver entrat en els detalls en aquests setze casos i abans de concloure l'estudi, potser cal puntualitzar tres aspectes: en primer lloc, la mostra de la qual s'ha partit només analitzava el període comprès entre 1955 i 1966, de manera que, quan generalitzem i parlem dels anys cinquanta i seixanta, hauríem de considerar que potser han quedat fora alguns noms rellevants, com Miguel Arcas i Manuel Barrado, que van tenir activitat abans del 1955, o altres com Tinus Castanyer i Llorenç Ginard, que van començar més tard. Després, potser el fet d'aparèixer o no a *Baleares* no és un indicador totalment eficaç de la notorietat d'un artista i alguns escultors com Pere Pujol, per exemple, haurien pogut ser inclosos al llistat per altres mèrits. En tercer lloc, parlar d'art de la postguerra en referència als anys cinquanta i seixanta segurament no és del tot adient. Es tracta, en qualsevol cas, del període central de l'època de la dictadura i d'unes dècades (contràriament al que succeeix en la

primera postguerra, als anys quaranta) d'un cert creixement econòmic (sobretot a les Balears) i un comportament desigual del règim, segons l'indret i els anys, pel que fa a qüestions artístiques i culturals, que en qualsevol cas convé no estereotipar.

A partir de tot el que s'ha observat podem concloure que la fortuna crítica d'un artista és quelcom que depèn de múltiples variables i que, si bé l'observació dels indicadors proposats per Furió permet extreure algunes conclusions, aquells poden ser matisats o complementats per altres aspectes com ara: les relacions socials,²⁷ l'estil i el tipus d'obra, la seva acceptació en determinats cercles o la seva conveniència per a determinats propòsits, les dinàmiques productives dels mateixos creadors, la perdurabilitat o caducitat d'una peça en un determinat context, l'existència o no d'un custodi dels llegats artístics, l'arrelament o la mobilitat dels artistes, etc.

D'alguna manera ja ha quedat reflectit en la menció de cadascun dels autors en particular, però no podem deixar de notar el fet que si establíssim una classificació estilística dels escultors d'aquest període atenent el grau de figuració o abstracció del seu treball, la presència pública de les obres d'una figuració més realista estaria molt per sobre de la d'aquelles més estilitzades o directament més abstractes. Això s'explica pel conservadorisme dels sectors des dels quals es realitzaven els encàrrecs a l'època o bé per la pertinència del tipus d'obra en relació amb els contextos i els propòsits de determinats treballs escultòrics.

També hem de notar que als artistes més avantguardistes la major part dels encàrrecs els arribaven del sector privat, i la visibilitat d'un encàrrec d'aquesta mena pot estar subjecta a una sèrie més gran d'avatars (trasllats, reformes, enderrocs, canvis de propietat...).

D'altra banda, les dinàmiques productives dels escultors experimenten a Mallorca un canvi considerable en aquesta època. Segons Pere Pavía, entrevistat l'estiu del 2015, els escultors que van desenvolupar la seva activitat en la primera meitat del segle eren majoritàriament «gent de taller», és a dir, la seva activitat podia alternar l'escultura de caire més artístic amb el mobiliari o l'objecte de caràcter més artesanal. Al contrari, un bon nombre dels escultors de la segona meitat del segle eren més aviat «gent d'estudi» i es movien en un registre més semblant al que actualment concebem per a un escultor, és a dir, realitzaven les seves obres a l'estudi per iniciativa pròpia o bé per encàrrec, però allunyats d'aquella altra vessant productiva no tan estrictament artística.

Per acabar, un factor que també ha pogut influir en aquestes derives més o

menys erràtiques de la fortuna crítica d'alguns autors és sens dubte el de les relacions socials i el fet que alguns d'ells hagin trencat els lligams amb l'illa i hagin desplaçat la seva activitat cap a altres indrets o, senzillament, hagin canviat el seu lloc de residència, mentre que d'altres s'han posicionat en llocs d'una certa influència.



Fig. 1 Enric Mas, *collage* fet amb imatges de diverses escultures pertanyents als autors citats. D'esquerra a dreta: Pavía, Barceló, Palanqués, Vives, Eguía, Vila, Caubet i Mir.

Finalment, volem dir que encara som a temps de recuperar les aportacions d'alguns d'aquells artistes els llegats dels quals han quedat enfosquits per diversos motius (que afecten allò que coneixem com la seva fortuna crítica), la qual cosa ens oferiria sens dubte una visió més completa de la història de l'art en el context referit.

Section 2

Paris and Rome. The Art Capitals in the Quest for Status

Escultores pensionados en la Academia de España en Roma (1900-1914): artistas, obras e influencias

María Soto Cano

El presente texto¹ gira en torno a los artistas que obtuvieron pensión por la escultura en convocatoria estatal durante la década de 1900-1910 y que disfrutaron de la misma en la Academia de España en Roma entre 1900 y 1914, antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Tema de investigación en buena parte inédito, su objetivo principal es documentar la presencia oficial de escultores en Roma durante este periodo, analizando para ello la trayectoria de cada uno de los artistas pensionados. Así, en cada uno de los casos se procederá a estudiar su etapa de pensionado, incluyendo mención a viajes formativos por Italia y el extranjero, relaciones artísticas con otros creadores y/o centros, pensamiento teórico, etc. Se examinará igualmente su producción romana, especialmente los envíos de pensionado, realizando (siempre que la documentación localizada lo permita) un análisis formal, iconográfico, técnico y estilístico de las obras y valorando las influencias recibidas. Se evaluará también su participación en exposiciones, así como la repercusión de su producción tanto en el ámbito de la crítica artística como en el de la adquisición, exposición y premios recibidos.

Antes de comenzar a profundizar en este asunto conviene señalar cómo los escultores pensionados en Roma, especialmente aquellos de los albores del siglo xx, continúan siendo en buena medida desconocidos, y ello a pesar de la amplia y exhaustiva nómina de estudios dedicados a los pensionados del primer tercio del siglo xx. Focalizados estos preferentemente en periodos posteriores a 1914 o en las especialidades de pintura y arquitectura, destacan los trabajos de Jesús Pedro Lorente² y Carlos Reyero,³ así como los posteriores de María Díaz Ibargoitia,⁴ Jorge García Sánchez,⁵ Alina Navas⁶ y María Soto Cano.⁷

La Academia de España en Roma y las pensiones de escultura (1900-1914)

La Academia de España en Roma,⁸ que ocuparía a partir de 1881 el antiguo convento de San Pietro in Montorio, en la colina del Janículo, se creó el 8 de agosto de 1873 con el fin de fomentar los estudios y conocimientos artísticos en las ramas de arquitectura, escultura, grabado, música y pintura.⁹ Esta institución, de fundación largamente acariciada,¹⁰ dependería desde sus orígenes del Ministerio de Estado (antiguo Ministerio de Asuntos Exteriores), el cual contaba con el asesoramiento en materia artística de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹¹ Vinculada por tanto al gusto oficial y dotada, sobre todo en sus primeros años, de gran prestigio, los pensionados completaban en ella su aprendizaje académico con el estudio de la Antigüedad clásica, aunque ello no era óbice para que su obra pudiera mostrar, como así lo hizo en distintas épocas y disciplinas artísticas, auténticos visos de modernidad, íntimamente ligada para el caso de la escultura y durante este periodo a los modelos franceses.

Entre 1900 y 1914 el día a día de la Academia, y especialmente el de sus pensionados, se rigió por dos reglamentos, publicados en 1894 y en 1913 respectivamente, que se complementaban con los de régimen interno de idénticas fechas.¹² En los primeros se determinaba tanto el número y tipo de pensiones, como la composición de los jurados de las oposiciones, pruebas de acceso, límite de edad para participar en las mismas, envíos anuales, tipos de calificación, permisos, prórrogas y viajes reglamentarios de los pensionados.¹³ También estipulaban la organización de la Academia, regida por la figura del director, el cual era nombrado por el ministro de Estado. En el periodo de referencia este cargo fue ocupado sucesivamente por José Villegas (1898-1901), Mariano Benlliure (1902-1903) y José Benlliure (1904-1912) y, por último, Eduardo Chicharro Agüera (1913-1926), artistas todos ellos además previamente pensionados o de reconocido prestigio.¹⁴ Como apoyo en la gestión de los asuntos cotidianos y en la supervisión de los pensionados, el director contaba con la ayuda de un secretario, cargo que desde 1887 y hasta 1933 ejercería el pintor expansionado Hermenegildo Estevan. Ninguno de ellos ejercía, no obstante, un magistrado directo sobre los jóvenes pensionados, aunque por su experiencia en la capital italiana, especialmente en el caso de Estevan, sí pudieran orientarles en los destinos de sus viajes y en sus relaciones artísticas fuera de la Academia.

Los pensionados obtenían su plaza tras una dura y en la mayoría de las ocasiones controvertida oposición, celebrada en Madrid y que se prolongaba durante meses. En el caso de la escultura, esta se componía de una serie de ejercicios teóricos y prácticos, que englobaban desde el ejercicio de dibujo, al modelado en relieve y en bulto redondo, fuera de invención, de estatua o de modelo natural, según el caso, aumentándose progresivamente, al igual que en el caso de los envíos reglamentarios, la dificultad de las pruebas.¹⁵

Sin contar a los grabadores en hueco, entre 1900 y 1914 disfrutaron de la pensión en Roma un total de seis escultores, becados en cuatro convocatorias distintas: Manuel Garnelo Alda (pensionado entre 1900-1904), Enrique Marín Higuero (p. 1900-1904), Emilio Cotter Chacel (p. 1905-1906), Eugenio Martín Laurel (p. 1904-1909), José Capuz Mamano (p. 1907-1912) y Moisés de Huerta Ayuso (p. 1909-1914).

La promoción de 1900: Manuel Garnelo Alda y Enrique Marín Higuero

Compañeros de promoción, Manuel Garnelo Alda y Enrique Marín Higuero resultaron beneficiarios de las pensiones convocadas en la *Gaceta de Madrid* de 10 de febrero de 1899 que incluía, según se establecía en el reglamento de 1894, dos plazas por la escultura. Por esta rama concurrieron un total de diecisiete aspirantes: Gabriel Borrás, José Borrás, Aurelio Cabrera Gallardo, Emilio Cotter, Lorenzo Coullaut Valera, Julio Echeandía Gil, Rafael Galán Sánchez, Ángel García, Manuel Garnelo Alda, Jaime Guzmán Domingo, José López Llinás, Enrique Marín Higuero, Eugenio Martín Laurel, José Martínez Barciela, Dionisio Pastor Valseo, Elías Serra Giner y Juan Solá Viladela. Finalizadas y evaluadas las distintas pruebas, y tras una agria polémica, en octubre de ese mismo año se propusieron como pensionados a ambos artistas en virtud especialmente del mérito de su última prueba: una figura en barro de san Sebastián asaetado en la que quedarían empatados a votos con la de Ángel García, produciéndose en ambos casos el desempate por el voto de calidad del presidente del tribunal.¹⁶ De carácter efectista y calidad discutible, la prensa de la época señalaba cómo «la expresión de las figuras está sentida por modo diferente en cada una de ellas; y mientras en la de Garnelo el realismo del angustioso dolor se revela claramente, en la de Marín la unción del espíritu creyente parece dominar el sufrimiento físico en una santa impasibilidad».¹⁷

Manuel Garnelo Alda (Montilla, 1878 – Loja, 1941) procedía de una familia vinculada al mundo del arte, en la que sus hermanos José y Eloísa se dedicarían a la pintura.¹⁸ Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, tras su paso por la Academia de España en Roma se dedicaría a la docencia, llegando a ser director de la Escuela Superior de Artes Industriales de Granada. En el ámbito artístico, se especializó en arte decorativo, con una producción que oscilaría entre el realismo y el simbolismo fin de siglo, obteniendo por sus trabajos mención honorífica en las nacionales de 1892 y 1897 y consideración de tercera medalla en la de 1901, así como una medalla de la misma clase en la sección de Arte Decorativo de la Nacional de 1922.¹⁹

Garnelo fue nombrado pensionado por la escultura el 16 de octubre de 1899 y tomó posesión de su plaza en Roma el 12 de enero de 1900, prolongándose su estancia hasta el mismo día de 1904.²⁰ Residió no obstante en la Academia unos meses más, al disfrutar de una prórroga de un mes para concluir su envío de cuarto año, según se establecía en el reglamento de 1894, y de una segunda de seis meses para la realización de un busto de Alfonso XIII de tamaño natural,²¹ que en marzo de 1905 era considerado por el Jurado «admisibles como prórroga de pensión», recibiendo por ello la cantidad de 2.000 liras.²²

Durante el primer trimestre de su beca, y al igual que la mayoría de sus compañeros, se dedicó a visitar los principales museos y monumentos de la ciudad, iniciando también algunos bocetos, cabezas y estudios en barro para su primer envío. En un primer momento, Garnelo tenía la intención de enviar *Lux*, una figura en la que trabajó durante los meses de abril a junio de 1900, pero cambió de idea, modelando después un segador de un metro de altura al que denominó *El pan nuestro*.²³ Esta última figura, que constituyó junto con los dos dibujos reglamentarios (una copia del Discóbolo y un desnudo masculino) su envío de primer año, le valió la mención honorífica y un premio de 500 liras.²⁴ La escultura representaba a un hombre desnudo con un manojito de espigas en una mano y en la otra una hoz,²⁵ y con ella figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906.²⁶

En el verano de 1900 el artista visitó la Exposición Universal de París y recorrió buena parte de Suiza y el norte de Italia, regresando en octubre para terminar el mencionado trabajo reglamentario. Asimismo, consta también que realizó entonces un estudio-busto y un retrato de niño, que participaron en la exhibición de trabajos de los pensionados en la Academia en abril de 1901.

A principios de ese mismo mes el escultor viajó a España con permiso oficial para ver la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que participaba con el grupo de dos figuras *A ti suspiramos*, *Retrato de S.S. León XIII*, realizado en mármol, y un estudio de cabeza, en yeso.²⁷ Es posible que todos ellos fueran trabajos previos pues parece ser que sus envíos no llegaron a tiempo para figurar en la muestra.²⁸ Posteriormente disfrutó de una licencia de un mes para residir fuera de la Academia. Así, en mayo de 1901 se encontraba con su familia en su localidad natal, Montilla (Córdoba), donde permaneció al menos hasta el mes de junio. Desde este lugar explicaba a Hermenegildo Estevan, secretario de la Academia, su deseo de viajar a París y Múnich antes de regresar a Italia.²⁹ No se ha podido confirmar si el artista llegó a realizar este viaje en esa fecha aunque es posible que no, pues el 30 de julio se encontraba en Barcelona empeñado en el trabajo de fundición de una lámpara monumental que le habían encargado para la catedral de Lugo.³⁰ Esta corona votiva, inspirada en el tesoro de Guarrazar y de unos dos mil kilos de peso, fue fundida en el taller de Masriera y Campins. A Roma regresó en agosto y entre septiembre y diciembre ejecutó su segundo envío, consistente en un bajorrelieve de 2 × 2 metros titulado *Los últimos momentos de santa Elena*, que sería calificado con la fórmula «cumple con los deberes reglamentarios».³¹

A comienzos de 1902 Garnelo se trasladó a Florencia y luego a París, donde residió hasta el mes de junio, completando entonces sus estudios con un viaje por Inglaterra, Bélgica y Holanda, lugares en los que visitó sus principales museos y monumentos. En julio de ese mismo año volvió a gozar de licencia de dos meses para pasar el verano en España.³² Regresó a Roma en agosto y en los meses siguientes completó su envío de tercer año, un modelo del grupo que debía ejecutar en el cuarto y último año a un tercio del tamaño del original. En un primer momento trabajó en un modelo en plastilina al que tituló *El hombre y la fortuna*, pero cambió de parecer para acometer finalmente *Protección*, por el que recibiría una mención honorífica. Al mismo tiempo modeló algunos bustos, quizá los mismos que presentaría en la Nacional de 1904.

En marzo de 1903 realizó un viaje de estudios junto con el pintor Eduardo Chicharro a Grecia y a Constantinopla. A su regreso completó su envío de cuarto año, que incluía la correspondiente memoria (lamentablemente no localizada) y el grupo *Protección*. Este trabajo, por el que recibiría una mención honorífica, tenía una altura total de 2,2 metros y representaba a una matrona sentada, vestida y en actitud de apoyar su brazo izquierdo sobre la espalda de

un anciano desnudo que, rendido, deja caer su cabeza sobre las rodillas de su protectora mientras a la derecha de esta una muchacha de pie, también desnuda, se inclina sobre el hombro de la matrona, que la acoge rodeando la cintura de la adolescente con su brazo derecho.³³ Garnelo lo presentó en la colectiva de la Academia de aquel año (figura 1) y concursó también con él en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, a la que envió además *La Navia* (busto en yeso), *Campagnuolo romano* (busto en yeso),³⁴ *Tras la fortuna* (boceto en yeso), *Amelia* (busto en yeso),³⁵ *Retrato de D.Q.R.G.* (busto en bronce), *Hacia el hato* (relieve en bronce) y *La Santísima Virgen* (bajorrelieve en bronce).³⁶ En ese mismo año estuvo presente con *Spring* en la LXXII Esposizione Internazionale di Belle Arti organizada por la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti,³⁷ integrándose así, aunque discretamente, en el circuito expositivo romano.



Fig. 1 Vista general de la exposición de envíos de pensionados, con los grupos *Protección*, de Manuel Garnelo (a la izquierda), y *Misericordia*, de Enrique Marín (al fondo). Academia de España en Roma, 1904. Archivo de la Academia de España en Roma.

Mucho menos numerosa es la documentación que se ha podido localizar sobre su compañero de promoción, Enrique Marín Higuero (Arriate, 1873 – Madrid, 1951).³⁸ Hermano del pintor Francisco Marín, se formó en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo de Málaga entre 1894 y 1895 y, desde 1895, en las de San Fernando en Madrid, donde fue discípulo de Jerónimo Suñol.

Marín tomó posesión de su plaza en Roma el 10 de enero de 1900. Al igual que a su compañero Garnelo, se le concedió una prórroga de un mes para terminar su trabajo de cuarto año,³⁹ por lo que su pensión concluyó

oficialmente el 10 de febrero de 1904. Inmediatamente después concatenó otra moratoria de seis meses para completar un retrato de Alfonso XIII,⁴⁰ por el que recibiría un pago de 2.000 liras.⁴¹ Este tipo de retratos solían llevarse a cabo sin mediar posado del modelo, y aunque Marín solicitó poder estar con el monarca al menos dos horas para culminar el busto, el permiso le fue denegado.⁴²

En julio de 1900 visitó la Exposición Universal de París⁴³ y en el mes de noviembre solicitó, junto con varios de sus compañeros, un aumento del sueldo para poder realizar los viajes reglamentarios, incremento que le fue denegado por falta de presupuesto en los Lugares Píos.⁴⁴ En 1902 realizó la correspondiente estancia reglamentaria en París, regresando a Roma a mediados de año.⁴⁵ No constan documentalmente más viajes del artista, salvo las correspondientes licencias para pasar temporadas en España, como la que disfrutó en las navidades de 1903, año en el que ejerció además como director interino de la Academia.⁴⁶

En cuanto a sus envíos de pensionado, en su primer año Enrique Marín envió una estatua en yeso de 1,65 metros de altura que tituló *Consulta*, junto con un dibujo de antiguo, copia de la estatua griega acéfala del Museo Nacional de las Termas de Diocleciano, y otro de desnudo del natural, trabajos por los que recibió una mención honorífica. Su primera intención había sido, no obstante, realizar una figura femenina que representara a *La adúltera*.⁴⁷ Por su parte, *Consulta* representaba a una muchacha desnuda que deshojaba una margarita, consultándole a la flor sus anhelos. En palabras de la crítica de la época, aunaba «de admirable modo la grandiosidad de la estatuaria griega y la sensualidad de la moderna escuela francesa. No se puede conseguir más blandura ni más pureza en las líneas, más delicadeza en las suaves ondulaciones de un contorno ni más espíritu en toda su figura. Su modelado tiene todavía la vibración carnosa de un cuerpo joven».⁴⁸

La misma calificación le fue otorgada por su envío de segundo año, un bajorrelieve titulado *La fe*,⁴⁹ que al parecer estaba inspirado en el *Monumento a los muertos* de Albert Bartholomé.⁵⁰ En su tercer y cuarto año realizaría, respectivamente, y además de la memoria de fin de pensión (no localizada), el modelo y versión definitiva del grupo *Misericordia*, recibiendo en ambos casos máxima calificación.⁵¹ Inicialmente titulado *El destino humano*, el grupo, de 2,5 metros de altura, representaba a un hombre desnudo con una mujer en brazos a la que iba a dar sepultura. En ellos se veía, según la crítica de la época, claras

influencia de Rodin y de Bartholomé, aunque la encontraran «un tanto incorrecta [...] y algo pesada de forma».⁵² Con *Misericordia* acudió a la exposición de pensionados de aquel año (figura 1) y a la Nacional de 1904,⁵³ en la que obtendría una segunda medalla, así como en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Múnich de 1905, donde obtendría un premio de igual categoría.⁵⁴

La promoción de 1904: Emilio Cotter Chacel y Eugenio Martín Laurel

Emilio Cotter Chacel y Eugenio Martín Laurel resultaron beneficiarios de las dos pensiones de escultura convocadas a través de la *Gaceta de Madrid* de 22 de octubre de 1903. En esta ocasión concurren un total de quince aspirantes: Emilio Cotter Chacel, Mateo Fernández de Soto y Llasat, Toribio García de Andrés, Manuel García González, Rodolfo Gutiérrez Rapp, Manuel Iglesias Recio, Eugenio Martín Laurel, Filiberto Montagut Díaz, José María Moreno López, Francisco Paredes García, Alejandro Petit Sánchez, Ignacio Pinazo Martínez, José Rábago Fernández, Antonio Rodríguez Villar y José Vegas Cruces.



Fig. 2 Eugenio Martín Laurel, *La Dolorosa*. Terracota policromada, 1909. Via Crucis de la Via di San Pietro in Montorio, Roma.

Poco se sabe sobre la figura del malogrado escultor Emilio Cotter Chacel (Madrid, 1879 – Ceuta, 1906), hijo de Antonio Cotter Cortés, teniente de caballería alicantino destinado en Ceuta, y de Elvira Chacel González.⁵⁵ Como ya

se ha señalado,⁵⁶ Cotter consiguió su pensión tras realizar un magnífico último ejercicio en torno a la figura de *Un segador* (Colección Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid), de perfecta anatomía y comprensión de las proporciones, marcado *contrapposto* y rítmico movimiento. Fue nombrado el 22 de octubre de 1904, pero, al contar con una salud delicada, se incorporó a su pensión con retraso, en marzo de 1905,⁵⁷ tras haber solicitado una prórroga a causa de su enfermedad.⁵⁸ Debido a la misma Cotter fue becario solo durante un año y medio, y en Roma residió tan solo unos meses, hasta el verano de 1905. En este periodo visitó los museos de la ciudad e inició los estudios para su primer envío, inspirado en la figura de la emperatriz Teodora de Rávena,⁵⁹ que no debió de culminar, pues tras aquel verano se trasladó por motivos de salud a Tánger y Ceuta, donde fallecería a finales de septiembre de 1906.⁶⁰ Su prematura muerte provocó la convocatoria extraordinaria de una plaza de pensionado por la escultura, que obtendría José Capuz.

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid se conserva también el último ejercicio de oposición de Eugenio Martín Laurel (Madrid, 1874-?), un modelo de segador que, como en el caso del de Cotter, adquiere un porte monumental y heroico, en la línea de exaltación de los trabajadores del belga Constantin Meunier. Martín Laurel, sobrino y discípulo del también escultor Elías Martín Riesco, había completado su formación en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid y, antes de obtener la pensión a Roma, ejercía en ella como ayudante interino. Contaba por aquel entonces ya en su haber con una tercera medalla, obtenida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, una segunda en la de 1899 y consideración de segunda medalla en la de 1901.⁶¹

Nombrado el 22 de octubre de 1904, tomó posesión de su plaza en Roma el 18 de diciembre de ese mismo año.⁶² Disfrutó hasta el 19 de enero de 1909 de los cuatro años y el mes de prórroga reglamentaria para concluir su último envío⁶³ y, después, de una nueva moratoria de seis meses, en la que se le encargó intervenir, junto a los pensionados por la pintura Antonio Ortiz Echagüe y José Ramón Zaragoza, en el Vía Crucis de la escalinata que conduce a San Pietro in Montorio desde el Trastevere (via di S. Pietro in Montorio).⁶⁴ Los trabajos se distribuyeron del siguiente modo: cada uno de los pintores debía ejecutar tres pinturas sobre tabla para otras tantas capillas del Vía Crucis mientras que Eugenio Martín haría un relieve en barro cocido policromado de la Virgen con el Niño, que se acabaría transformando en la imagen de la

Dolorosa (figura 2). Finalizada en abril de 1909, cobró por su trabajo las 2.000 liras estipuladas por el reglamento.⁶⁵



Fig. 3 Eugenio Martín Laurel, *Escucha*, en la exposición de trabajos de pensionados. Academia de España en Roma, 1906. Archivo de la Academia de España en Roma.

Según la dinámica habitual de los pensionados en Roma, durante los primeros meses visitó los museos y monumentos de Roma, para proceder después a la realización de su primer trabajo reglamentario, al que tituló *Escucha*, y para el cual realizaría distintos bocetos preparatorios.⁶⁶ Calificada con una mención honorífica, esta figura retórica de hombre desnudo en actitud de escuchar participó en la exposición de la Academia de febrero de 1906 (figura 3) y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año.⁶⁷ Lamentablemente, se desconoce el aspecto y paradero de las academias de natural y de antiguo que completarían el primer envío reglamentario y la escayola, como ha sucedido en tantas ocasiones, se ha perdido o se encuentra en paradero desconocido.

Entre los meses de octubre y diciembre de 1906 Martín Laurel desempeñó con carácter interino la dirección de la Academia, disfrutando a finales de ese mismo año de un mes de licencia en España para visitar la Exposición Nacional.⁶⁸ Después regresó a Roma y se centró en su envío de segundo año, el relieve de temática mitológica *Ulises reconocido por su nodriza*, por el que obtuvo también la calificación honorífica.

En febrero de 1907 se le concedieron veinticinco días de licencia, en los

que seguramente se trasladó a España.⁶⁹ Después realizó su estancia reglamentaria de seis meses en París, periodo al final del cual aprovechó para visitar otras capitales de Europa, entre las que se incluyeron Bruselas y Múnich, aunque su primera intención era visitar también Londres, Viena y Berlín, un periplo que no llegaría a culminar por cuestiones presupuestarias.

A su regreso a Roma, en agosto de 1907, comenzó el modelo para el grupo de último año, titulado *La defensa de Friné*, que le valió la calificación honorífica. Desempeñó de nuevo el cargo de director interino de la Academia entre el 1 de septiembre y el 28 de octubre y, ya en 1908, culminó su grupo, que quedaría compuesto por dos figuras, una masculina y otra femenina. En él plasma el momento en que el defensor descubre ante los jueces el cuerpo de la hermosa cortesana griega.⁷⁰ *La defensa de Friné* obtendría una mención honorífica y participaría en la exposición de la Academia de febrero de 1909⁷¹ (en la que mostró además un *Busto de señora* y otros bocetos, como el de *Una turista inglesa*),⁷² en la Internacional de Múnich de 1909⁷³ y en la Nacional de Madrid de 1910.⁷⁴

Afortunadamente, en el caso de Eugenio Martín Laurel sí se ha podido localizar copia de su memoria de fin de pensión,⁷⁵ aunque en las cincuenta cuartillas manuscritas que la componen se limita a manifestar sus impresiones sobre las visitas a galerías, museos y exposiciones realizadas durante su periodo de pensionado, que facilitan, no obstante, noticia sobre sus principales referentes artísticos y sobre los destinos de sus viajes. Además de los lugares mencionados, consta por su memoria que Eugenio estuvo en Florencia, donde admiró especialmente las obras de Miguel Ángel y de Donatello, además de en Bolonia, Módena, Nápoles, Padua, Parma, Pisa, Pistoia y Venecia. En su viaje por Bélgica visitó Bruselas, Brujas y Amberes, apreciando especialmente la obra de Constantin Meunier. De su estancia en París recuerda con particular elogio la *Venus de Cnido* y la *Victoria de Samotracia*, ambas en el Museo del Louvre, al tiempo que destaca cómo le impactaron las obras de Jean-Baptiste Carpeaux, del primer Rodin y de otros escultores franceses como Louis-Ernest Barrias y Jules Dalou, entre otros. Más curioso es cómo, de entre las maravillas de Roma, solo destaca el conocido como *Efebo de Subiaco* (siglo I, Museo Nazionale Romano delle Terme) y los relieves en estuco de la Villa della Farnesina.

Convocatoria extraordinaria de 1906: José Capuz

Tras el fallecimiento de Emilio Cotter se realizó una convocatoria extraordinaria destinada a cubrir su vacante, que sería adjudicada a José Capuz. Fue publicada en la *Gaceta de Madrid* del 7 de noviembre de 1906 y quedó resuelta el 31 de julio de 1907. A ella se presentaron un total de doce artistas, algunos por segunda vez: José María Alcoberro López, José Capuz Mamano, Manuel García González, Manuel Iglesias Recio, Manuel Lobón Fernández, Enrique Lorenzo Salazar, Victoriano Macho, José María Martínez Ballester, Jaime Otero Camps, Manuel Piqueras Citolí, Rafael Rubio Rosell y José Vega Cruces.

José Capuz Mamano (Valencia, 1884 – Madrid, 1964) provenía de una familia de imagineros. Su formación se inició pues en el taller familiar, aunque también pasó por las aulas de la Escuela Superior de San Carlos de Valencia y, a partir de 1904, por la madrileña de San Fernando.⁷⁶ En su caso, también se conserva la figura del último ejercicio de oposición, sobre la temática, sacada a concurso de un total de doce, de un forjador (Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid).⁷⁷ La escayola, de la que se ha realizado una copia moderna en bronce, presenta a un hombre desnudo afanado en su tarea, con las tenazas y el martillo (actualmente perdido) golpeando sobre el yunque. Para el crítico Francisco Alcántara se trataba de «la mejor de todas las estatuas que produjeron esta clase de ejercicios desde que fue creada la Academia de Roma»,⁷⁸ mientras que para su coetáneo José Palomo era, muy por el contrario, «floja en demasía y por ende blanducha y empequeñecida».⁷⁹

Capuz tomó posesión de su plaza en Roma el 24 de octubre de 1907, tras haber solicitado incorporarse un mes más tarde de lo previsto,⁸⁰ y permaneció en la Academia hasta el mismo mes de 1911. A esta estancia oficial de cuatro años se añadieron primero un mes de prórroga reglamentaria para terminar su envío de último año y los correspondientes seis meses finales, en los que realizó un busto en bronce del monarca Alfonso XIII, fundido por Nelli⁸¹ y destinado a la Embajada del Vaticano por el que, tras su valoración positiva por parte del jurado, en diciembre de 1912, recibiría el pago de 2.000 liras.⁸²

Durante su periodo como pensionado en Roma, que se extendió por tanto hasta mayo de 1912, José Capuz realizó numerosos trabajos, relacionados tanto con sus envíos oficiales como con proyectos personales, que presentaría en distintas exposiciones en España y en Italia. En los primeros meses en Roma, y mientras se le habilitaba un estudio apropiado en la Academia, visitó, al igual que el resto de sus compañeros, museos y monumentos, dando inicio a varios

bustos y a la figura femenina titulada *El voto*, trabajo de primer año (completado por los correspondientes dos dibujos al carbón, de academia y del natural) por el que obtendría una mención honorífica y una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1910.⁸³ Se trata de una figura femenina desnuda que escala, arrastrándose desesperada, el abrupto desnivel de un terreno que conduce a un santuario.⁸⁴ Sus formas delicuescentes y su modelado blando la insertan en la órbita del simbolismo internacional, mientras que el estudio del desnudo acusa «un artista de sólida manera, conocedor a fondo de la técnica y con suficiente personalidad para no imitar a nadie de un modo determinado».⁸⁵

En 1909 Capuz participó con dos esculturas, *Ciocciaro* y *Fienarolo*, que representaban a un tipo popular y a un campesino respectivamente, en la LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti de Roma,⁸⁶ y con un relieve y un boceto en yeso en la Exposición Regional Valenciana.⁸⁷ De este año data también el boceto *El trabajo* (Museo de Bellas Artes de Valencia, inv. 1418), que pese a su marcado abocetamiento se aproxima a las temáticas sociales y a la estética del belga Constantin Meunier. Todas ellas serían expuestas en la muestra de la Academia de aquel año, con los títulos *Ciocciaro*, *Un bracero* y *Un herrero*.



Fig. 4 *Las ménades*, en la exposición de envíos de pensionados, Madrid, 1910. Reproducido en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 19-12-1910, p. 3.

Entre junio y octubre de 1909 desempeñó la dirección interina de la Academia y, para finales de año, había culminado el bajorrelieve *Las ménades* que, en opinión del entonces director de la Academia de España, José Benlliure, estaba «ejecutado a conciencia, [con] el carácter antiguo que requiere en armonía con el asunto sin faltar a las exigencias del realismo impuestas por el

arte moderno».⁸⁸ Capuz terminó este trabajo con cierto retraso y por ello hubo de ser amonestado por la dirección de la Academia,⁸⁹ aunque esto no impidió que recibiera la máxima calificación. Este relieve simula el fragmento de un friso y está integrado por tres figuras de jóvenes en danza orgiástica, dos de ellas desnudas y otra cubierta con una ligera túnica, que danzan al son de un pandero mientras preparan un sacrificio (figura 4).⁹⁰ La obra se corresponde con el fragmento que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia bajo el título *Roma. Diana cazadora* (en escayola, inv. 1453; fundición moderna en bronce, inv. 2970),⁹¹ en el que vemos a una de las figuras con un cabrito al que sujeta de una pata y que se alza por encima de sus hombros. Fue presentada en la Exposición de la Academia de 1910 y, junto con *El voto* y el busto *El beso*, en la Exposición Nacional del mismo año como *Ménades celebrando las Tristérides*.⁹² Además, seguramente corresponde también con la obra que, bajo el título *Festa dionisiaca*, presentó en la Exposición Internacional de Roma de 1911.⁹³

Entre los meses de febrero y septiembre de 1910 cumplió con su estancia obligatoria en París, donde llevó a cabo el modelo de *Deucalión y Pirra* para el grupo de cuarto año. Ya de nuevo en Roma, cambiaría el asunto por el de *Los amores de Paolo y Francesca* (1911), inspirado en el canto v del Infierno de la *Divina Comedia* de Dante. Por ambos trabajos obtuvo la máxima calificación y, por el último, también la primera medalla en la Nacional de 1912, exhibición a la que concurrió con otras cuatro obras más: *El ídolo*, *Estudio para El ídolo*, *Retrato de la señora del pintor Sorolla* y *Torso de mujer*.⁹⁴

Aunque no se han localizado referencias documentales, durante su estancia en París a Capuz le influiría especialmente la escultura de Rodin, Meunier, Bartholomé y Bourdelle. La huella del primero es de hecho clara en *Los amores de Paolo y Francesca* o *Paolo y Francesca*, grupo formado por dos figuras de tamaño doble del natural. De él toma el modelado suave y la fluidez de sus formas ondulantes. En cuanto a la figura femenina titulada *El ídolo*, además de la huella del escultor francés se aprecia una clara influencia de la escultura egipcia y arcaica griega, quizá en relación con las investigaciones en escultura de la antigüedad que desarrolló durante este periodo. Esta obra fue medalla de honor en el certamen artístico de la Universidad de Valencia de 1916.⁹⁵ Se trataba del modelo original de la figura que, trasladada al mármol en 1925, sería ubicada en los Jardines del Real o de Viveros de Valencia, donde todavía hoy se puede contemplar.

En 1911 Capuz colaboró con el arquitecto Teodoro Anasagasti en un proyecto para el concurso para el monumento de las Cortes de Cádiz.⁹⁶ En ese mismo año contrajo matrimonio con la italiana Elvira Danieli, que le serviría de modelo en numerosas ocasiones, y entre septiembre y octubre ejerció de nuevo como director interino de la Academia. Por otra parte, y aunque en la documentación localizada no consta ningún viaje de Capuz a Grecia, es muy probable que pasara un tiempo en este país o que, en su defecto, visitara los museos de Londres, ya que como memoria de fin de pensión presentó una reflexión sobre el ideal artístico en la que, bajo un punto de vista muy winckelmaniano, trata sobre el Partenón de Atenas y su decoración escultórica.⁹⁷

La promoción de 1909: Moisés de Huerta

El último escultor objeto de este estudio es Moisés de Huerta y Ayuso (Muriel de Zapardiel, Valladolid, 1881 – Mérida, 1962),⁹⁸ nombrado el 8 de agosto de 1909. La convocatoria oficial de su plaza fue anunciada en la *Gaceta de Madrid* de 11 de junio de 1908. En este caso, se ofertaba una única vacante por la escultura (al estar Capuz disfrutando aún de otra), a la que se presentaron un total de quince aspirantes: Juan Adsuara Ramos, Manuel García González, Moisés de Huerta Ayuso, Manuel Iglesias Recio, Manuel Lobón Fernández, Victoriano Macho Rogado, José María Martínez Ballester, José Mateo Larrauri, Vicente Navarro Romero, José Ortells López, José Pérez Pérez, Ignacio Pinazo Martínez, Manuel Piqueras Cotolí, Santos Sanz y de Santos y Alejandro de Villotas. De entre las pruebas realizadas por Moisés de Huerta se conserva también la figura del último ejercicio, *El hondero* (Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid), un desnudo de contenida energía.

Afincado en Bilbao desde una edad temprana, Moisés de Huerta se formó primero en los talleres de imaginería y en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad vasca y, desde 1905, en la de San Fernando de Madrid, hasta la obtención de la plaza de pensionado en Roma, de la que tomó posesión el 1 de octubre de 1909. Huerta permaneció en la Academia hasta el mismo mes de 1913, gozando después del reglamentario mes adicional, al que se sumaron dos meses más de prórroga por haber estado enfermo,⁹⁹ y los seis finales, por haber obtenido la máxima calificación en sus cuatro envíos. Al igual que su

compañero Capuz, realizó entonces un busto del rey Alfonso XIII,¹⁰⁰ destinado a la Embajada de España en Italia (actualmente en paradero desconocido) que entregó el 1 de mayo. No obstante, y a tenor de la documentación conservada en la Academia, parece que el escultor prolongó su estancia hasta el 1 de septiembre de ese año, tiempo en el que continuó trabajando en su estudio en una obra personal de gran empeño, seguramente el grupo *Dolor*.¹⁰¹

En sus primeros meses en Roma Moisés realizó la habitual visita a museos y monumentos de la capital y en octubre se desplazó también a Venecia para visitar la Exposición Internacional de 1910. Ejecutó entonces distintos trabajos no reglamentarios, como por ejemplo *Lavatore in riposo*, que presentó a la LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti de la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti.¹⁰² En cuanto a su primer envío consistió en dos dibujos, uno del natural y otro de antiguo, y una escultura en escayola titulada *Niso* (en un primer momento se cita en la documentación académica como *En la palestra*),¹⁰³ a la que se califica como «griega», que presentó en la exposición de la Academia de España en Roma de 1910 y 1914 junto a los trabajos de otros pensionados. Torso desnudo masculino, sin brazos ni cabeza, está concebido como una escultura-bloque, en la que la figura emerge de un bloque compacto. La influencia de Miguel Ángel es palpable tanto en este aspecto como en la exaltación de la anatomía humana, muy valorada para este tipo de trabajos de pensionado. De este original en escayola haría posteriormente Moisés versiones en bronce y en mármol. La última de estas figuras, con el título *Torso masculino*, se encuentra en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde ingresó por adquisición en lugar de *Naturaleza* (premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912) en 1917.¹⁰⁴

Según refiere Moisés Bazán de Huerta, en 1910 Moisés Huerta entró a formar parte de la Associazione Artistica Internazionale de Roma, en la que seguramente llegaría a exponer en alguna ocasión.¹⁰⁵ Activamente involucrado en el ambiente artístico romano, participó en distintas actividades de promoción artística, como la creación de un Centro Cultural Hispano-Americano, que pretendía servir de estímulo para estrechar lazos entre los distintos países, y en la reforma del reglamento de la Academia, que daría paso a una nueva normativa en 1913.¹⁰⁶

Entre 1910 y junio de 1911 recorrió Italia, visitando Bolonia, Fiesole, Florencia, Padua, Pisa, Pistoia y Siena.¹⁰⁷ Durante su segundo año de pensión, realizó *Naturaleza* o *Concepto de la naturaleza*, un altorrelieve de 2 × 3,2 m

compuesto por dos figuras desnudas, masculina y femenina, de proporciones colosales y marcada anatomía. Con carácter extrarreglamentario, Huerta acompañó el envío de *El salto de Leucade* (1910-1911, Círculo de Bellas Artes de Madrid). En cuanto a *Naturaleza*, fue expuesta en la Exposición Nacional de 1912 junto con *Retrato del pintor Labrada, Estudio de desnudo y Torso (estudio)*,¹⁰⁸ obteniendo por ella la primera medalla, que compartiría con José Capuz.

Aunque eran de promociones diferentes, tanto José Capuz como Moisés de Huerta desarrollarían en el Janículo una escultura formal y estéticamente muy próxima, vinculada al modernismo posrodiniano, que en Italia tenía su máximo representante en la figura de Leonardo Bistolfi. Así lo ejemplifica un *paragone* entre *El voto* de Capuz (1908) y *El salto de Leucade* de Huerta (1910-1911), dos obras centradas en un melancólico desnudo femenino, que nace o huye armónicamente del bloque de materia escultórico y que, en el caso de la de Huerta, tiene su paralelo italiano en el *Nudo di donna* (1910) de Domenico Trentacoste. Posteriormente, ambos prestarían especial atención al escultor croata Ivan Meštrović, sobre todo a partir del éxito de este en la Bienal de Venecia de 1910 y en la Exposición Internacional de Roma de 1911.¹⁰⁹ De él adoptaron Capuz y Huerta su gusto por las formas expresivas y la corporeidad de la figura, especialmente visibles en *Naturaleza*, muy próxima a algunas de las propuestas de Meštrović para el pabellón serbio de la muestra romana de 1911.

Además de esta proximidad estilística, en torno a 1910-1911 José Capuz y Moisés de Huerta ejecutaron en colaboración un *Retrato ecuestre de S.M. el Rey Alfonso XIII* que sería expuesto, junto a otras obras de ambos artistas, en la gran exposición internacional de Roma de 1911.¹¹⁰ El retrato inmortaliza al monarca vestido de militar y erguido sobre un caballo que avanza al paso, adaptándose estilística y formalmente a la retórica monumental descriptiva y realista predominante en la época. Se desconoce qué parte llevó a cabo cada creador o si fue confeccionada en total comunión. En cuanto al encargo, fue dispuesto por el duque de San Pedro de Galatino, comisario regio y delegado general del gobierno español en la exposición romana, con destino al Palacio Real de Madrid.¹¹¹

Huerta participó en la muestra internacional romana con otras cinco obras, entre las que seguramente se encuentran algunos de sus envíos de pensionado: *Studio di nudo, Torso* (seguramente *Niso*), *Ritratto, Testa di donna* (actualmente conocida como *Una Hetaira*) y *Nudo*.¹¹² Todas ellas fueron recibidas con gran

elogio aunque finalmente, y tras una larga polémica, no obtendrían ninguna medalla tras declararse al pabellón español fuera de concurso.¹¹³

La producción de Huerta durante este periodo fue bastante amplia, incluyendo, piezas en terracota, bronce y mármol como *Autorretrato* (1910), *Busto* (1910), *Retrato de Lancelotti* (1910-1911), *Retrato de Patricio Panadero* (1910-1911), *Una Hetaira* o *Hetaira* (1911, Museo de Bellas Artes de Bilbao), *Venus del beso* (1912), *Pareja* (1913), *La penitente* (1913-1914) y *Dolor* (1913-1916), grupo destinado al monumento funerario de la familia de Ernesto Pérez de la Riba en el cementerio de Colón, en La Habana.¹¹⁴ En todos estos trabajos Huerta muestra su perfecta comprensión del desnudo y su gusto por las proporciones, el ritmo y los modelos clásicos, con tratamientos que oscilan o combinan el modelado más naturalista y el más sintético, pero siempre infundiéndole tal fuerza «al modelado, que la estatua, como viviente, sugiere la idea de posible perfección y futuro acabamiento».¹¹⁵ También es numerosa su participación expositiva, pues a las ya mencionadas se une su presencia en la Exposición Regional de Pintura, Escultura y Fotografía y Provincial de Arte Antiguo de Valladolid, celebrada en 1912, y en la Exposición Internacional de Múnich de 1913, donde presentaría respectivamente *El salto de Leucade* y *Una hetaira*.¹¹⁶

Continuando con el transcurso de su pensión, en junio de 1912 disfrutó de una licencia de un mes para visitar la Exposición Nacional de Bellas Artes,¹¹⁷ periodo que aprovecharía para viajar a Bilbao. Después se trasladó a París para cumplir con su estancia reglamentaria. En la capital de Francia profundizaría en la obra de Bourdelle, que ya había conocido en la internacional romana de 1911, colaboró con Bartholomé y conoció, por mediación de Ignacio Zuloaga, a Auguste Rodin.¹¹⁸ Antes de regresar a Roma, visitó Londres y distintas ciudades de Bélgica, Holanda y Alemania.

Durante el tercer año trabajó en el modelo para su cuarto y último trabajo obligatorio, titulado *Las parcas*, un grupo monumental compuesto por tres figuras femeninas desnudas que le valió, como los anteriores proyectos, la mención honorífica, pese a haberse excedido, en el segundo y en el último trabajo, en las dimensiones establecidas.¹¹⁹

Coincidiendo prácticamente con el fin de su pensión, en septiembre de 1913, pasó una temporada en la localidad de Anticoli Corrado reponiéndose de una enfermedad.¹²⁰ Allí había residido ya en verano junto con sus amigos Mariano Barbasán y Tomás Murillo. En los meses precedentes había tenido un

fuerte enfrentamiento con uno de sus compañeros, el grabador Leandro Oroz, en el que tuvo que mediar Hermenegildo Estevan,¹²¹ y que quizá fuera el desencadenante de su malestar. Las relaciones con sus compañeros fueron, no obstante, por lo general muy positivas, estableciendo una estrecha amistad con Fernando Labrada, a quien retrataría en 1910.

En 1913 firmó Moisés de Huerta su memoria de fin de pensión sobre la «Escultura en el carácter individual del hacer», donde indica cómo «las principales formas que abrazan la construcción plástica en nuestra época son clasicismo, impresionismo y futurismo» y muestra su admiración, ya señalada por Rodin y Meštrović,¹²² dos figuras que marcarían aún la producción de las siguientes promociones de pensionados por la escultura en Roma: José Bueno y Manuel Piqueras Cotolí.

Mapping Spanish Sculptors in Paris (1880-1914): Artistic Exchanges and Identity Formation Across the Pyrenees

Clarisse Fava-Piz

En voilà une croix bien gagnée, mon cher Blay! Je vous envoie toutes mes félicitations. Quelle œuvre adorable vous aviez à l'Exposition! Un vieillard et une jeune fille. Je me suis arrêté devant sans savoir que c'était de vous. Je vous serre la main. R. Julian.¹



Fig. 1 Miquel Blay i Fàbrega, *Els primers freds*. Marble, 1892. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Photograph by the author.

In this handwritten message on his business card, Rodolphe Julian, director of the eponymous academy, praised his former student Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936) for his sculpture *Els primers freds* displayed at the 1900 Paris World Fair (Fig. 1). The sculpture of a young girl with her head tenderly placed on the torso of an old man, seated on a bench, hands solemnly held in his lap, moved the jury of the World Fair, who awarded Blay the Grand Prix and the title of *Chevalier de la Légion d'honneur*.² This decisive moment in the artist's career marked Spanish sculptor Miquel Blay's recognition on the Parisian artistic scene.

Born in 1866 in Olot, Catalonia, Miquel Blay won a travel grant from the region of Girona to study abroad, and he left for Paris in 1888. There, he studied for two years at the *Académie Julian* in the studio of French sculptor Henri Chapu (1833-1891), and would later enter the *École des Beaux-Arts* in 1889.³ Starting in 1892, Blay exhibited regularly at the *Salon des artistes français*, which was considered the heir of the official French Salon, and where *Els primers freds* would win a Third Class medal in 1896.⁴ At the end of the nineteenth century, Paris represented the international capital of the arts, and was a hub for foreign artists. However, it was only recently, with the groundbreaking 2004 publication *La escultura del eclecticismo en España: cosmopolitas entre Roma y Paris, 1850-1900*, by Carlos Reyero, that the role of Paris as a major exhibition platform for Spanish sculptors in the second half of the nineteenth century was examined.⁵

Building upon this research, this article aims to show how Spanish sculptors developed their artistic identity at the turn of the twentieth century, and what role Paris played in the formation of their careers.⁶ Between 1880, the last year of the French government's involvement in the Salons, and 1914, the year that symbolically marked the end of Paris as the international capital of the arts, sixty-eight Spanish sculptors exhibited at the Salons. This number is the result of a careful analysis of the Salons catalogues including the *Salon des artistes français* between 1880 and 1914, the *Salon des indépendants* from 1884 to 1914, the *Société Nationale des Beaux-Arts* established in 1890, and the *Salon d'Automne* from 1903 to 1914. Not only were the Salons a major commercial venue for the Spanish sculptors, but they also represented a privileged place for them to garner exposure on the international art scene.

This article explores how Spanish sculptors navigated between the multiple exhibition platforms that emerged around the turn of the century, and what strategic differences marked their presence at the World Fairs and the Parisian Salons. My focus is mostly on the role played by the art institutions in Spain and in France in shaping the patterns of careers of the sculptors, and more particularly on the trajectories of two prominent Spanish sculptors, Miquel Blay i Fàbrega and Josep Clarà (1878-1958) who, active in Paris at the turn of the century, distinguished themselves from their contemporaries. Artistic training, exhibition venues, and studio locations will constitute the three perspectives adopted here to consider how Spanish sculptors built their social and artistic networks in the French capital.

Becoming a Sculptor in *Fin-de-siècle* Europe: Spanish Sculptors Abroad and Transnational Training

Roman training and Parisian exhibition was the order of the day for Spanish sculptors in the nineteenth century.⁷ The year 1873 marked the foundation of the Spanish Academy of Arts in Rome, at a time when the attention of the art world was already turned towards Paris. Though late, this foundation consolidated and systematized the artistic training of Spanish sculptors in Rome that had already been going on for decades. In her article, “Paris-Rome-Madrid: l’influence de l’art français et romain sur les sculpteurs espagnols de la première moitié du XIXe siècle. Entre tradition et innovation”, Christiane Dotal demonstrated that the merits of Spanish sculptors’ study abroad in Rome had long been debated. The *Real Academia de San Fernando*, the Spanish Academy in Madrid, whose rules were inspired by the French and Roman Academies, had developed close artistic ties with Rome, and laureates from the Spanish Academy could win travel grants to study in Rome. Since its inception in 1752, the Real Academia San Fernando attracted artists from all over Spain, and had significant influence on the three regional academies created subsequently in Valencia, Zaragoza and Valladolid.⁸

The main rival of the Real Academia de San Fernando was the *Escola de Llotja* in Barcelona. This school of drawing, created in 1775, was originally dedicated to the training of artists in the conception of objects and decorative motifs for commercial production. Established in 1850, it became dependent on the newly created *Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*.⁹ Despite their different natures, the Real Academia San Fernando and the Escola de Llotja offered similar educational training, based on the teaching of drawing. Through these two schools, Madrid and Barcelona became the two poles of artistic training for sculptors in Spain. However, if Madrid had strong ties with Rome, through the Spanish Academy there, other regions in Spain offered more flexible travel grants, which allowed artists to choose their destination. This institutional system seems to explain why the majority of sculptors active in Paris at the turn of the twentieth century were originally from Catalonia.¹⁰ Indeed, my research on the sixty-eight Spanish sculptors who exhibited at the Paris Salons between 1880 and 1914 demonstrated that half of them were natives of Catalonia, highlighting the importance of taking a regional lens to study artistic and transnational networks, and reevaluating the established hierarchies between the capital and the provinces.¹¹

Towards the end of the century, the attraction for Rome diminished, and Paris became the new step in the artistic trajectory of the sculptors. The majority of Spanish sculptors active in Paris at the end of the nineteenth century received training in Spain, mainly at the Real Academia San Fernando in Madrid and at the Escola de Llotja in Barcelona.¹² Before heading toward the French capital, most of the young sculptors also worked under established Spanish masters who had often trained themselves, or exhibited, in Paris, and may have encouraged their students to follow their path.¹³ Manuel Fuxà i Leal (1850-1927), a former student of French master Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), who later became professor and then director of the Escola de Llotja, certainly encouraged his own students to go to Paris.¹⁴ Moreover, the local school of drawing in Olot, Catalonia, run by painters Josep Berga i Boix (1837-1914) and Joaquim Vayreda i Vila (1843-1894), produced some of the most critically acclaimed sculptors who went to Paris: Miquel Blay i Fàbrega, Josep Clarà, and Joaquim Claret (1879-1964).¹⁵ Though painters, Berga and Vayreda established a factory of Christian art, the *talleres de arte Cristiano*, which specialized in the making of mass-produced, commercial sculpture, in which sculptors in training, such as Miquel Blay i Fàbrega and Josep Clarà, had the opportunity to work, creating the models of sculptures to be reproduced.¹⁶

The catalogues of the *Salon des artistes français* (SAF), the institution favored by the Spanish sculptors, mention the name of the sculptors' masters and schools under the category "élève de". Though it can be difficult to discern if the given name corresponds to the student's actual master, a professor they admired, or someone they had asked for advice, the results of this study, completed by further biographical research on each artist, demonstrate that a significant number of Spanish sculptors who displayed their works in the Parisian Salons between 1880 and 1914 completed training in the French capital, or at least mentioned a French master when asked about their artistic training.¹⁷ It is not difficult to assume that the patronage of a French master was helpful for a young Spanish sculptor seeking to get his foot in the door of the SAF.

At the end of the nineteenth century, the opportunities of training for artists in Paris expanded with the multiplication of the *Académies libres*, which were private studios for men and women often run by artists themselves.¹⁸ They were both studios for training and places for socializing where artists would prepare the exams to enter the École des Beaux-Arts, or simply practice

painting and sculpting, often in parallel with their *curriculum* at the École des Beaux-Arts. Training in the private studios was complementary to the more official education given at the École des beaux-arts: after the 1863 reform of the curriculum of the École, numerous professors taught both at the Ecole and in private studios.¹⁹ The *Académie Julian*, a private school founded by Rodolphe Julian in 1868, which gained international recognition in artistic circles at the end of the nineteenth century, was particularly favored by Spanish sculptors.²⁰ Miquel Blay is one of the few Spanish sculptors who studied simultaneously at the Académie Julian and at the École des Beaux-Arts.

Being admitted into the École des Beaux-Arts represented a real challenge for foreign artists. Among the sixty-eight Spanish sculptors exhibiting at the Salons between 1880 and 1914, only seven of them studied there. Typically, the aspiring applicant would be introduced to the director of the school by a letter of recommendation from the Spanish Embassy or the Consulate, and would first join a sculptor's studio before being presented to the entry competition for admission into the school. In the last decades of the nineteenth-century, Fèlix Ferrer Galceran (1843-1912),²¹ Vicenç Oms (1852-1885),²² Anselm Noguès Garcia (1864-1937),²³ and Miquel Blay entered the École through the help of their respective professors at the school, and recommendation letters from the Spanish Embassy and Consulate.²⁴ After the turn of the century, admissions tests to the École became more difficult, and the rankings of the students appear on the student registers. The status of temporary admission was cancelled, and of the three Spanish sculptors who attempted admission into the school around 1900,²⁵ only one succeeded in entering: Josep Clarà, who would later become the leader of the Noucentisme movement in Catalonia.²⁶

While the École des Beaux-Arts was certainly perceived as the most prestigious institution for training, Spanish sculptors looked primarily to practice sculpture within Parisian studios, and took advantage of the wide range of independent Parisian schools: Ismael Smith (1886-1972) received training in decorative arts at the *École des Arts Décoratifs*, originally called *École Gratuite de Dessin*,²⁷ while Mateo Hernández (1884-1949), known for his animal sculptures, studied in the *Académie de la Grande Chaumière* under French master Antoine Bourdelle (1861-1929).²⁸ Joaquim Claret and Ricard Guinó (1890-1973) both studied at the *Académie Ranson*, created by the Nabis in 1907, and while Claret became an assistant for Aristide Maillol (1861-1944), Guinó worked under Pierre-Auguste Renoir (1841-1919).²⁹ Working in the

studio of a French master constituted one particular way of integration into the Parisian artistic milieu for the young Spanish sculptors, who often had already received formal training in Spain.

Gaining Recognition in Paris: The Salons Versus the *Expositions Universelles*

In the nineteenth century, Spanish sculptors could gain artistic exposure in their home country: the annual National Exhibitions in Madrid followed similar rules to the French Official Salon, with a system of juries and prizes, and the International Exhibitions in Barcelona, initiated in 1888, were marked by their open-mindedness towards artistic creations from other countries.³⁰ However, Paris remained the most prominent stage where artists sought to display their works in order to gain international recognition. The French capital was considered primarily as an exhibition platform, with a series of five World Fairs that took place in the second half of the century. To Patricia Mainardi, the 1855 and 1867 World Fairs originated the collision of art and politics in France, which led to the development of modernism and the modern system after 1870. Referring mostly to painters, she describes this decisive time as a period when “the best artists no longer expected a career of government medals, honors, and commissions”.³¹ However, in the second half of the nineteenth century, sculptors still relied heavily on public commissions, and the sponsorship of the state. Indeed, in his research, Carlos Reyero thoroughly demonstrated the enduring importance of the institutional system in Spain in establishing an artist’s career.³²

In preparation for the 1900 World Fair, the Spanish academy in Rome set up a commission composed of the sculptors Felipe Moratilla (1823 or 1827-?) and Marià Benlliure (1862-1947) to select the sculptures to be sent to Paris. That year, the attendance of Spanish sculptors at the World Fair was particularly high, with twenty-three artists present.³³ The dates of the Fair coincided with the graduation of scholarship students in Rome, whose best works were selected for the French capital. However, celebrated Spanish sculptors Marià Benlliure,³⁴ Agustí Querol Subirats (1860-1909),³⁵ and Josep Llimona (1864-1934),³⁶ whose career had developed far from the Parisian artistic scene, also took advantage of this venue to give more international visibility to their works. Although the more established Spanish sculptors only

sought to showcase their works, sent directly from Madrid, Barcelona or Rome, at the Paris World Fair, in order to attract a more international clientele, younger sculptors, such as Miquel Blay, lived in the French capital, where they sought to establish themselves as artists through the display of their works at the Salons.

Miquel Blay and Lorenzo Roselló Roselló (1867-1901) were among the few sculptors present at the 1900 World Fair who, already settled in Paris, also exhibited regularly at the Salon des artistes français (SAF). Roselló, who exhibited five times at the SAF during the decade of 1890, presented the marble version of *Désolation* at the 1900 World Fair. The piece had been displayed previously in plaster at the 1894 SAF. Miquel Blay displayed nine sculptures at the World Fair, including those of the theological virtues, *Al ideal*, and *Els primers freds*, which had all been previously presented at the SAF.³⁷ This deliberate choice of works demonstrated the artistic versatility of the sculptor: while *Els primers freds* was marked by its naturalistic treatment of the figures, *Al ideal* revealed the capacity of the artist to work in the vein of symbolism.

Between 1880 and 1914, fifty-five Spanish sculptors exhibited occasionally or regularly at the Salon des artistes français. In 1880, the French state disengaged itself from the organization and the administration of the Salon. From then on, the artists gathered into a private association, which became the *Société des artistes français*, the successor of the official Salon. The site, the date, and the general aspect of the event remained unchanged, which explains why this modification of status was mostly ignored by its contemporaries, and foreigners in particular, who kept looking to exhibit there in search of official validation. Miquel Blay exhibited there for eleven years, while others participated only a few times. The SAF remained the preferred institution for Spaniards exhibiting in Paris, and it is not difficult to interpret this as a choice on the part of artists who, in search of recognition, associated the more traditional SAF with the heir of the official Salon in which only works selected by a jury could be displayed.

A significant number of sculptors, among them Enric Casanovas (1882-1948), Josep Clarà, Joaquim Claret, who would become leaders of the Noucentisme movement, favored the Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA). Created after the 1889 World Fair, the SNBA allowed, for the first time in the history of the Salons, international artists to become members *sociétaires* and to participate in its artistic life, its juries, as well as its assemblies.³⁸ Though the use of the term “national” in its name could be confusing, the SNBA was

profoundly international, and became a favored place to exhibit from the beginning of the new century. Artists would often start displaying their works at the SAF before joining the SNBA. Josep Clarà, for instance, after having participated in the SAF from 1903 to 1907, displayed his sculptures at the SNBA from 1908 to 1913. The SNBA seems to have offered to Clarà a privileged platform to display works that demonstrated his research on the classicizing vocabulary of forms, in particular, in the treatment of the female body, such as in *Crepuscle* or *La Deessa*.³⁹

Avant-garde artists Augusto Agero (?-?), Juli González (1876-1942), and Jaume Otero Camps (1888-1945) were among the very few Spanish sculptors who exhibited at the *Salon des indépendants* that claimed to be “without jury and prize” or at the *Salon d’Automne*, created in 1902, which had similar rules as the SNBA.⁴⁰ The anti-academic agenda put forward by these two artistic organizations, and more specifically by the Salon des indépendants, attracted sculptors who experimented with new artistic tendencies in their sculpting practice. Active in the circle of Cubist artists, Agero displayed four statues in wood at the 1911 Salon des indépendants. Known for his later collaborations with Pablo Picasso (1881-1973) and his sculptural creations in iron, González displayed masks in copper both at the 1913 *Salon d’Automne* and the 1914 Salon des indépendants.⁴¹ Picasso’s absence from the Parisian Salons is explained by the fact that he was one of the first artists who signed exclusive contracts with the art dealer Daniel-Henry Kahnweiler.⁴²

Mapping Spanish Sculptors in Paris: Establishing Social Networks

Spanish sculptors were part of an international community of artists who headed toward the French capital at the end of the nineteenth century. In her study on German sculptors in Paris during the Third Republic, Bénédicte Garcin demonstrates that for German sculptors, Paris represented the step to change their status from student to independent artist. Unlike those from Rome, German sculptors went to Paris on their own initiative, and did not gather as a homogeneous community in the French capital.⁴³ However, their Italian contemporaries who emigrated to Paris developed a strong network among themselves. Designated by the term “*transplanté*”, coined by Anne Pinget, Italian sculptors shared studios and lived in the same neighborhoods.⁴⁴ Analysis

of a digital map of the studio addresses of Spanish sculptors in Paris, which I have created based on data extracted from the Salon des artistes français catalogues and in the students' files from the École des Beaux-Arts, provides new insights into the interaction between the urban space of Paris and the creation of social artistic networks.⁴⁵

In the 1880s, the majority of Spanish sculptors in Paris lived in the VI arrondissement, in proximity to the Louvre and the Luxembourg museums, as well as the École des Beaux-Arts where some of them studied.⁴⁶ A decade later, Spanish sculptors favored the Montparnasse area, where rents were cheaper, and larger ground-level studios more available.⁴⁷ During this time, some artists migrated towards the north-west of Paris around the Place de l'Étoile, a more expensive and prestigious part of town. While this migration could indicate a rise in recognition of Spanish sculptors in the Parisian milieu, it also corresponds to the geographical axis of artists' studios defined by John Milner, which goes from the Plaine Monceau – “the height of fashion” – in the north-west of Paris, going south beyond the École des Beaux-Arts and the Luxembourg garden, to the neighborhood of Montparnasse, where “studios were cheap and mundane.”⁴⁸ At the beginning of the new century, clusters of addresses of Spanish sculptors in Montparnasse grew. The attraction of this site can be associated with the availability of studios in the area, and the opening of new Académies libres in the neighborhood, specifically the Académie de la Grande Chaumière and the Académie Ranson.

My mapping project (Fig. 2) highlights clusters of addresses in the Montparnasse area where Spanish sculptors moved from place to place and passed along their apartments: many Spanish sculptors lived at number 7 on the old rue Belloni, today rue d'Arsonval.⁴⁹ A second cluster of artists was located at rue Vercingetorix, where Enric Casanovas shared an apartment with the brothers Josep and Joan Clarà in 1904, which was then occupied by Francesc Borrelles and Ramon Novella in 1910.⁵⁰ A third grouping of artists at 2 passage Dantzig in the Montparnasse area corresponds to the ensemble of studios of La Ruche founded by French sculptor Alfred Boucher in the aftermath of the 1900 World Fair.⁵¹ These clusters of addresses certainly corresponded to networks of friendship that could have been developed in their home country prior to their arrival in Paris.

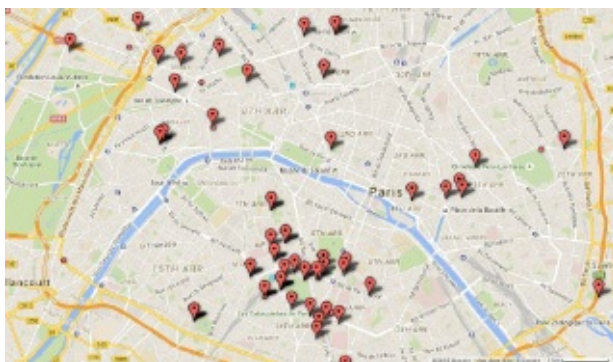


Fig. 2 Map of Spanish Sculptors' Studios in Paris between 1900 and 1914. Graph by the author.

This study also demonstrates that Spanish sculptors lived in different neighborhoods than their fellow painters, who inhabited the area of Montmartre.⁵² Spanish sculptors settled mainly in the Montparnasse area, and once they were more established, they preferred neighborhoods around the Place de l'Étoile. Miquel Blay, who married a French woman and started a family in Paris, is one of the only Spanish sculptors who left his Montparnasse studio in 1896 to settle in the close suburban area of Neuilly-sur-Seine, where he could enjoy a vast space to have both his studio and a family house. Rather than gathering as a specific community, or a “colony” of artists, Spanish sculptors inhabited areas populated by other sculptors' studios.

The Parisian Milieu: Artistic Emulation and Appropriation of Sculptural Motifs

Active in Paris at the turn of the twentieth century, Spanish sculptors built a visual repertory of sculptural motifs through their exposure to the works of their contemporaries at the Salons, the World Fairs, and the Musée du Luxembourg, which displayed the contemporary creations bought by the French government. Among their Spanish fellows, Miquel Blay and Josep Clarà, who both lived for a decade in the French capital, created sculptures that resonated with and emulated the creations of their contemporaries. Miquel Blay's *Els primers freds*, created in Rome in 1892, the year after the artist had completed two years' training in the Chapu's studio at the Académie Julian, is a great example of how Blay's work was shaped by his relationship with his French colleagues.⁵³ Composed of a young girl laying her head against the body of an old man in a gesture of tenderness, *Els primers freds* was first conceived by the artist as a group in which the figures were dressed with contemporary

clothing. However, struck by the expressive power of the figures in the nude, Blay decided to opt for the academic study in the final version of the group. This emphasis on the naturalism of the bodies demonstrates similarities with the French sculptor Jean-Baptiste Hugues' (1849-1930) sculpture *Ædipe à Colone* with which *Els primers freds* shares compositional similarities.



Fig. 3 Jean Hugues, *Ædipe à Colone*. Marble, 1885. Paris, Musée d'Orsay.

Displayed for the first time in a plaster version at the Salon des artistes français in 1882, *Ædipe à Colone* (Fig. 3) received a First Class medal, even though contemporary critics commented on the realism of the figures who, draped in the manner of Antiquity, left parts of the bodies, especially the torso of the old man, visible to the sight of the viewer. The figure of Oedipus is seated on a bench next to his daughter Antigone who he is holding with his right arm. While his head leans slightly forward, the gesture of his left arm resting on his lap accentuates the anatomical details of his torso. The young Antigone is wearing a large tunic covering her body entirely except for her left shoulder, and leans her head on the torso of her father, in a gesture of filial love. The group was carved into marble to be presented a second time at the SAF in 1885, and then displayed at the 1889 World Fair where Blay certainly saw it.⁵⁴

In both sculptures, the wrinkles of the skin of the old man contrast with the youth of the girl, accentuating the rigorous treatment of realistic features of the figures. Although Blay adopted the compositional structure of Hugues' group, with the two figures seated next to each other on a bench, the postures, the gestures, as well as the size of the old man and the young girl in *Els primers freds* differ from *Ædipe à Colone*. Blay removed any historical, mythological, or

narrative context in his composition, in order to guide the viewer towards the naturalistic treatment of the figures, and their expressive power generated through the fine and delicate carving of the marble. While the success of *Els primers freds* asserted Blay's recognition in Paris and in his home country, the artist moved away from naturalism in his later works.

His 1902 sculpture *La Il·lusió* demonstrates Blay's interest in symbolism, and the aesthetic of Art Nouveau. Displayed for the first time at the 1903 SAF, the group is composed of a female figure in marble, whose long hair blends into her large, billowing tunic as she leans forward. A male figure, made of bronze, grasps at her body from behind, evoking Rodin's *Fugit amor* in which the two bodies are combined in one perfect flowing movement. Displayed in a bronze version at the Claude Monet-Auguste Rodin exhibition at the Galerie Georges Petit in 1889, and then in marble at Rodin's retrospective at the Pavillon de l'Alma in 1900, where Blay could have seen it, *Fugit amor* may have been used as a source of inspiration for *La Il·lusió*.⁵⁵ However, the woman from *Fugit amor* does not escape the man, whereas in Blay's sculpture, the allegorical figure of Illusion is erect, monumental and powerful, out of reach of the sculptor who has left his tools behind to chase her. The composition of *La Il·lusió* and the treatment of the flowing tunic of Illusion calls to mind Camille Claudel's *L'Age mûr*. Although aware of his contemporaries's creations, Blay combines in the same group the materials of bronze and marble, mastering the technical difficulties, while using their ability to suggest both aspects of creation: the material and technique, the inspiration and the immaterial.

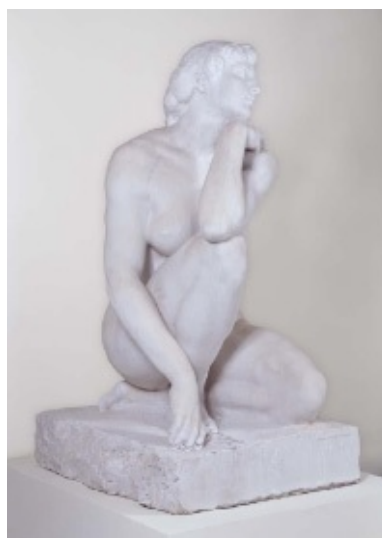


Fig. 4 Josep Clarà, *La deessa*. Marble, 1914-1915. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Active in Paris in the first decades of the twentieth century, Josep Clarà adopted in his creations the classicizing vocabulary of forms that made Aristide Maillol's sculpture *La Méditerranée* so successful. Displayed for the first time at the 1905 Salon d'Automne under the title *Femme*,⁵⁶ *La Méditerranée* is a large-scale seated female nude of apparent simplicity, though its composition, made of interlocked triangles, is highly geometrical. Four years later, Josep Clarà displayed *Enigma* at the SNBA, which was then transformed and renamed "Deessa" (Fig. 4) by the artist for the World Fair in Brussels in 1910.⁵⁷ The sculpture represents a female nude whose structural triangular composition could remind the viewer of Maillol's *La Méditerranée*: the left arm of the figure, supported on her right knee, holds her head, while her right arm, leaning on the floor, balances the composition. Clarà knew Maillol, and certainly had the opportunity to follow the creative process of *La Méditerranée* between 1902 and 1905. During these years, he visited the French sculptor's studio at Marly-le-Roy.⁵⁸

These two imposing nude figures clearly demonstrate the same desire for geometric equilibrium, based upon a structural composition of interlocking triangles. However, if Maillol's work reveals a taste for a simplification of forms, which gives *La Méditerranée* its air of serenity, *La deessa* by Clarà shows a clear naturalist aesthetic, at least the version from the beginning of the 1910s. In 1928, Clarà made another version of *La deessa* that more closely emulates Maillol's aesthetic preferences for simplified forms:⁵⁹ her eyes are in almond shape, lacking expression, and the greater stylization of her hair and body approximate the canon of Maillol's sculptures. The French master became a figure of reference for a group of Spanish sculptors, along with Josep Clarà, and Joaquim Claret and Ricard Guinó, who became the leaders of the Catalan Noucentisme, theorized by their friend the philosopher Eugeni d'Ors.

A large number of Spanish sculptors who displayed their works at the various Parisian Salons at the turn of the century remain obscure today. Little is known about their past training and their motivations for exhibiting in the French capital. Nevertheless, this study has highlighted the wide range of opportunities available to Spanish sculptors in Paris at the turn of the twentieth century. Patronage by a French master, or passing through a Parisian studio in the Académies libres or the École des Beaux-Arts, played a crucial role for the majority of Spaniards who attempted to display their works at the Salon des artistes français, the heir of the official Salon, where participants could win prizes that would help establish them as serious artists. Others preferred the

Société Nationale des Beaux-Arts, such as Josep Clarà and his fellow “*noucentistas*”, or the Salon des indépendants or the Salon d’Automne, which offered a stepping-stone for avant-garde sculptors like Jaume Otero and Juli González.

Spanish sculptors who participated in the Parisian World Fairs usually sent their sculptures directly from Spain, or from the Spanish Academy in Rome. However, the ones who displayed their works in the Parisian Salons lived in the French capital, where they sought to integrate with the Parisian artistic scene. Paris played the role of a stepping-stone for these Spanish sculptors who pursued a career in the early years of the twentieth century. After Paris, some sculptors established themselves in France working as assistants for French masters, such as Ricard Guinó who worked for Auguste Renoir, and Joaquim Claret for Maillol. Others like Miquel Blay went back to Spain, where he became professor and then director of the Real Academia San Fernando in Madrid after more than a decade of training and exhibiting in Paris. Juli González and Paco Durrio (1868-1940) carved out prestigious careers in their homeland during the interwar period. The Parisian milieu also gave international opportunities to some artists, like Spanish sculptor José de Creeft (1884-1982) who, active in Paris in the first decades of the twentieth century, where he trained at the Académie Julian in 1906 and 1907 and exhibited at the SAF regularly, developed his career afterwards in the United States.

This literal and conceptual mapping of Spanish sculptors in Paris sheds new light on how these artists developed their careers at the end of the century, and the role played by Paris as an epicenter of artistic networks. While a large group of artists came from Catalonia, they did not actively identify themselves as a specific community in Paris, but rather sought to integrate into the artistic milieu through entering into a French master’s studio, participating in the Paris exhibitions, and having their studios located in areas populated by French and other foreign sculptors.

La col·laboració d'escultors catalans en diverses exposicions internacionals entre 1890 i 1915

Maria Isabel Marín Silvestre

Aquesta recerca és una mostra de la presència d'escultors catalans en exposicions internacionals a l'època que ens ocupa i es basa en l'extracció d'informació de catàlegs, documents i bibliografia referent als salons i altres certàmens celebrats a París, centre de la vida cultural europea, i a altres ciutats del món. És un tast, una aproximació a algunes exposicions universals i periòdiques, on trobarem escultors reconeguts i escultors no gaire estudiats que van ser molt participatius.

EXPOSICIONS A PARÍS

París va ser una ciutat de gran interès per als escultors catalans; molts d'ells s'hi instal·laven sovint i ampliaven el seu aprenentatge en diverses acadèmies —Colarossi, Julian...— o als estudis d'escultors reconeguts. Ser admès a les convocatòries anuals dels diferents salons i aconseguir mostrar-hi les seves obres era incorporar-se a la vida artística internacional.

Salon de la Société des Artistes Français

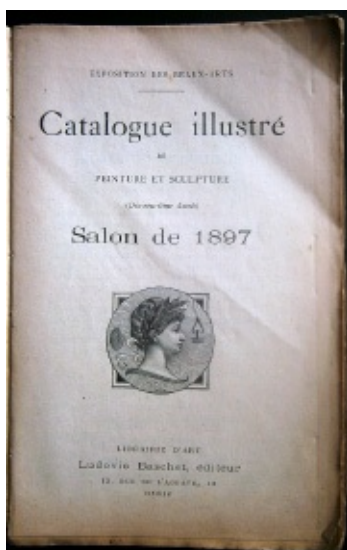


Fig. 1 Portada del catàleg il·lustrat de pintura i escultura del Salon des Artistes Français de 1897. Arxiu M. Isabel Marín.

D'entre les exposicions organitzades per les diverses entitats artístiques, les d'aquesta societat eren les més prestigioses i van ser nombrosos els catalans que hi van participar, sobretot pintors. A partir de 1890 hi va haver una escissió de la qual va sorgir el Salon des Beaux-Arts (fig. 1).

Els escultors precedents a la cronologia indicada (1890-1915) que hi van participar són: Alexandre Josep Oliva, assidu entre els anys 1840-1880;¹ Gabriel Farail, molt participatiu en les dècades del 1860 i el 1890;² Jeroni Miquel Suñol Pujol, que el 1869 hi va exposar *Dante*; Fèlix Ferrer Galzeran, alumne de Dumont i Bonassieux, el 1880, el 1882 i el 1883; Victorià Codina Langlin els anys 1869-1870 i 1873-1877 en diverses seccions; Just de Gandarias Planzón el 1870 i entre 1874 i 1878; l'escultor animalista Agapit Vallmitjana Abarca, amb *Chasseur du lionceaux*, el 1883; Vicenç Oms Canet els anys 1875, 1878, 1880 i 1881; Rafael Atché Farré, amb *Le mauvais larron*, el 1887; Gustau Obiols Delgado, amb *Fileuse* i *Tête de femme*, el 1889; Arístides Maillol el 1887 amb el gravat *Portrait* i el 1888 amb la pintura *Paysage*; Marià Benlliure el 1883 —a l'edat de 21 anys— amb *Ay! Ay!*; Anselm Nogués Garcia el 1888 i el 1889; E. Pagès, amb *Portrait*, el 1887, i Francisco Javier Escudero Lozano, alumne d'Aleu i de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, amb *Rêves d'avenir* el 1889.

El 1890 Joaquim Anglès Cañe va presentar *Premier triomphe* i *Bustes*; Enric Clarasó Daudí, *Mlle. L. Mante*; Farail, *Enfant*; Maillol, la pintura *Portrait de Mlle. Jeanne Farraill*; Oliva, *M. V...*, i *Mlle. A. L...* El 1891 Anglès hi va participar amb *Pendant la vieillesse*; Farail amb *Rouget de Lisle*; Obiols amb *Léda*; Pere Rigual

Mivo, alumne de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, amb *M****. El 1892 Anglès va mostrar *Idylle* i *Gravroche*; Obiols, deixeble de Rossend Nobas, *Printemps*; Rigual, *Une rixe* i *Un vieux charmeur de serpents*. El 1893 Anglès hi va exposar *Philosophe* i *Au bord de la Seine*; Atché, *Flamenca* i *Buste*; Escudero, *La peinture* i *M. Eugène Teixeira*; Obiols, *Printemps* i *Pêcheuse*; Rigual, *Étude*. El 1894 Antoni Bofill Conill hi va presentar *Idylle*; Escudero, *Girouette* i *Portrait de M. Teixeira*; Joan Massó, de Barcelona i alumne de l'Escola de Belles Arts i de Clarasó, *Un virtuose*; Obiols, *Un coup de vent*, i Raimon Sudre, *Départ de Mercure*.

El 1895 Anglès hi va participar amb *Premier succès*, reproduïda al catàleg; Eusebi Arnau, amb **Mme.****; Miquel Blay, amb *Margheritina* i *M****; Bofill, amb *En triomphe*; Escudero, amb *Rêverie*; Josep Reynés, amb *Jou-jou* i *Dionysienne*; Llorenç Rosselló, amb *M. Daniel Hernández, peintre* i *Germaine*; Sudre, amb *M. R. B...*; Elena Vidal, amb *Buste*. El 1896 Blay hi va aportar *Vers l'ideal* i *Primeros fríos*; Bofill, *Le repòs*; Obiols, *Le chant de la vague* i *Au fond de la mer*. El 1897 Anglès hi va mostrar *Portrait de M. P. G.*, reproduït al catàleg; Blay, *Portrait de Mme. J. de B...* i *Portrait de Mlle. P. de J...*; Escudero, *Hiver*; Obiols, *Captive* i *Encrier*; Pelai Ribas Parés, alumne de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, *Tête de petite fille*; Rigual, *Attention!*; Ramir Rocamora Bernat, *Portrait de M. J. Sanz*; Rosselló, *Buste* i *Frondeur baleare*; Sudre, *Étude pour une Arachné* i *Joueur de flûte*. El 1898 Blay exposà *La Charité* i *Portrait de mon ami Federico de Madrazo*; Escudero, *Quatre médaillons*; Obiols, *Idylle* i *Sous les campanules*. El 1899 Anglès hi participà amb *Le piège*; Blay, amb *La Foi* i *L'Espérance*; Lluís Domènech Vicente, amb *Oudines*; Escudero, amb *Prière*; Obiols, amb *Le mais*; Sudre, amb *Sainte Cécile* i *À la derive*. El 1900 Anglès hi aportà *Portrait*; Blay, *Femme et fleurs*, i Obiols, *Encrier*. El 1901 Marià Benlliure hi mostrà *Cheval et taureau*; Blay, *Mélancolie*; Josep Cardona Furró, *Portrait* i *Portrait*; Obiols, *Cinque boucles de ceinture en argent doré et deux broches*, i Sudre, *Musique sacrée*, reproduïda al catàleg. El 1902 Blay hi exposà *Mélancolie* i *Premiers froids*; Bofill, *Enfant arabe aux singes*; Cardona, *Portrait de M. Louis Cazaux*; Obiols, *Grizélidis* i *Un encrier*; Sudre, *Portrait de M. Bourrat* i *Héléna, cité roussillonnaise, rêve à son antique splendeur*, reproduïda al catàleg; Gustau Violet, *Le Printemps* i *L'Exaltation lyrique*. El 1903 Blay hi participà amb *L'Illusion*, *Portrait de la vicomtesse de Janzé* i *Médaille commémorative de l'inauguration du port de Bilbao*; Cardona, amb *L'Hiver*; Joan Clarà, amb *Lolotte et Fifi*; Josep Clarà, amb el pastel *Portrait* i amb les escultures *Portrait de M. Albert Carré* i *Extase*; Escudero, amb *Le Réveil*; Josep Montserrat, amb *La petite*

fille; Sudre, amb *Musique sacrée*, i Violet, amb *La confidence*. El 1904 Bofill hi aportà *Pauvre moineau*; Joan Clarà, *Musique*; Josep Clarà, *Jésus* i *Portrait du compositeur violinista M. J. White*; Domènech, *Devant l'avenir* i *Sirènes*; Joan Baptista Folia, *Fragment de tombeau*; Obiols, *Vision*; Josep Pagès Roca, alumne de l'Escola de Belles Arts de Barcelona i de Fuxà, *Portrait d'homme*, i Sudre, *L'Amiral Barrera*, *Portrait de Mme. Astruc-Doria*, i una vitrina amb objectes. El 1905 Emili Bertran hi mostrà *Portrait d'enfant*; Blay, *Eclosion*; Bofill, *Une prière*; Cardona, *Portrait de Mlle. Parade* i *Fillette du lampion*; Joan Clarà, *Premier haussou* i *Nenette*; Josep Clarà, *Portrait de M. A. P.*, *Portrait de M. F. Breteil* i *Portrait de M. G. Lalanne, peintre*; Joaquim Claret Vallès, *Portrait de M. Henri Bryois*; Domènech, *Après la communion*; Escudero, *Frileuse*; Obiols, *Diane* i *Printemps*; Sudre, *Hélène*, reproduïda al catàleg, i una vitrina amb objectes artístics; Violet, *Portrait de Monseigneur Carsalade du Pont, évêque de Perpignan* i *Figure pour un tombeau*. El 1906 Blay hi exposà *Eclosion* i *Le boulet*; Bofill, *Fondeur* i *Caresses*; Cardona, *Retour au foyer*, *Portrait de S. M. le roi Alphonse XIII* i *Écolière*; Joan Clarà, *Au guignol*, *Premier pas* i *Enfant taquin*; Josep Clarà, *Simon de Monfort devant le cadavre de Pierre II d'Aragon* i *Buste de femme*; Sudre, *Coin de ruines*, *Tricoteuse zélandaise*, reproduïda al catàleg, *Une médaille argent et divers* i *Fillette Zélandaise, à la poupée*; Violet, *Portrait de S. M. le roi d'Espagne Alphonse XIII*. El 1907 Bofill hi participà amb *A la feria de Sevilla*, *La Fête Dieu*, *Femme et lion* i *Enfant arabe endormi*; Cardona, amb *Au travail*; Joan Clarà, amb *Lever de Lolotte*; Josep Clarà, amb *Ame et matière* i *Tête de femme*; Domènech, amb *Victorieux* i *Tête de vieille femme*; Escudero, amb *Hommage au regretté camarade A. Brissard*; Francesc Llensa, amb *Buste d'enfant*; Obiols, amb *A Trianon* i *La Pensée*; Sudre, amb *Poésie des Ruines*, reproduïda al catàleg, i *Hélène*; Violet, amb *Religieuse*. El 1908 Bofill hi aportà *Portrait de Mme. Thérèse de T...*; Cardona, *Le livre* i *Portrait de V. Deu y Pausas*; Joan Clarà, *Jour de fête* i *Enfant au biberon*; Domènech, *Portrait de Mlle. C...*; Obiols, *Au bosquet de la Reine*; Sudre, *Montanyas regaladas*, reproduïda al catàleg, i *Fragment de tombeau*. El 1909 Joan Clarà hi mostrà *L'auto à Lolotte* i *Gazouillis*; Josep de Creeft Champagne, *Tête d'homme* i *Bust d'enfant*; Domènech, *Portrait de Mme. B...*; Escudero, *Portrait enfant*; Obiols, *Manon* i *Châtelaine*; Pagès, *Tête d'homme*; Josep Soler Forcada, *Elvireta buste de jeune fille*, i Sudre, *Montanyas regaladas*, reproduïda al catàleg, *Fontaine à la Catalane*, *Laitière Zélandaise* i una vitrina amb objectes d'art. El 1910 Bofill hi va exposar *Peau-Rouge à cheval* i *Campagnard a cheval*; Francesc Borrelles, alumne d'Arnau, *Mon fruit*; De Creeft, *Tête d'enfant*; Ramon Novella, deixeble

de l'Escola de Belles Arts i d'Arnau, *Fleurs fanées*; Obiols, *Sous l'Empire*; Sudre, *Monument du peintre L. Perrault*, reproduït al catàleg, *Feu Jolibois, ancien conseiller municipal de Paris* i *Fée des ruines*. El 1911 Joan Borrulle, alumne de Fuxà, hi va participar amb *Étude*; De Creeft, amb *Portrait de M. Louis Chatelain*; Domènech, amb *Enfant aux paniers* i *Enfant au cheval*; Sudre, amb *Fontaine d'amour*, reproduïda al catàleg, i *Vieil aveugle*. El 1912 Daniel Alegre Rodrigo hi va aportar *Printemps*; De Creeft, *Portrait d'enfant*; Domènech, *Une tête d'homme*; Escudero, *Prière*; Obiols, *Portrait de Daniel O....*; Sudre, *Singe se regardant dans une glace*, *Chiot et escargot*, *Chiots*, *Esméralda*, *L. Perrault, peintre*, *Le Soir*, *Portrait de M. D. de S. P...*, una estatueta i dos objectes d'art, i *Violet*, *L'aïeule catalane*. El 1913 Daniel Alegre hi va mostrar *Pompéienne*; Josep Coll, *Portrait de M. B. L....*; Domènech, *Portrait de M. S...* i *Une tête*; Llensa, *Portrait*; Alfons López, alumne de Sudre, *La Prière*; Sudre, *Caritat*, *Esméralda et Quasimodo* reproduïda al catàleg, i *Une fontaine*. El 1914 De Creeft hi va exposar *Portrait de M. Nogalès*; Llensa, *Portrait d'enfant*; Obiols, *L'Araignée*; Ismael Smith, *Portrait de Mlle. X...*; Sudre, *Offrande fleurie*, reproduïda al catàleg, i *Catalane à la chèvre*.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts

Amb motiu de la crisi produïda a la reunió anual de la Société des Artistes Français, el desembre de 1889, Meissonier i els artistes més lliberals, entre els quals hi havia Rodin, van crear la Société Nationale des Beaux-Arts. La primera exposició es va celebrar el 1890.

Els primers anys hi van exposar pintors catalans: el 1893 i el 1895 Maillol hi mostrà *Essai de tapisserie* i *Tapisserie*, respectivament; el 1896, *Bois sculpté*, *Cire dorée* i la tapisserie *Le Livre*; el 1897, *Une vitrine* i *Tapisserie avec tringle*, i el 1899, la tapisserie *Le jardin*, tots els anys dins la secció d'objectes d'art. El 1902 Anglès hi mostrà *Buste de M. Le Bossé* i *Buste portrait*. El 1903 hi participà Cardona amb *Jeune home*; Joan González Pellicer, amb *Pêcheur catalan*; Maillol, amb *Femme au bain*, el canapé *Tapisserie* i quatre obres titulades *Statuette* i *Pendule*. El 1904 Enric Casanovas hi aportà *Pauvre enfant* i *A cinq heures du matin*, i el 1906, *Groupe* i *Portrait*. El 1908 Casanovas hi exposà *Buste de femme* i Josep Clarà, *Invocation*. El 1909 Casanovas hi mostrà *Buste*; Josep Clarà, *Énigme*, *Jeunesse*, *Tête de femme* i *Portrait de Madame Conchita Álvarez*; Claret, *Torse de femme* i *Jeune femme*. El 1910 Casanovas hi participà amb *Femme*; Josep Clarà, amb *Tête de femme*, *Un philosophe*, *Femme accroupie*,

Femme assise, Figurine drapée i Buste de femme, reproduïda al catàleg, i Claret, amb *Femme*. El 1911 Josep Clarà hi aportà *Tête de femme, La cadence, Tête de jeune femme i La courtisane*; Claret, *Suzanne*. El 1912 Josep Clarà hi exposà *L'Aube, Hercule, Jeunesse, L'Idole i La Volonté*, reproduïda al catàleg; Ricard Guinó, *Torse de femme nue i Bacchanale*. El 1913 Josep Clarà hi mostrà *Le crépuscle, Tête de jeune fille i Tête d'enfant*, reproduïda al catàleg; Jaume Otero Camps, *La Catalogne i La Vierge enfant*, i Ismael Smith, quatre gravats. El 1914 Otero hi participà amb *Portrait de Mlle. R...*, i Smith, amb *Jeunesse* i el gravat *Course de taureaux*.

Salon de la Société des Artistes Indépendants

Societat fundada el 1884, el seu Salon va ser l'espai dels grans renovadors a escala europea, i no hi havia jurat d'admissió ni de recompenses per tal de permetre als artistes presentar lliurement les seves obres a l'opinió pública. Hi van exposar un bon nombre de pintors catalans. El 1907 Juli González Pellicer hi va presentar sis obres, possiblement pictòriques; el 1908 hi va tornar a participar amb sis pintures juntament amb el seu germà Joan, que també hi presentà pintura i guaixos. El 1912 hi va exposar Llensa, segurament obra pictòrica, i també Otero, amb *Statue décorative, Buste décoratif i Statuette décorative*. El 1913 Llensa hi mostrà tres obres, segurament pintures; Otero, *L'Annonciation, Portrait de l'artiste peintre Alma Dolores Moucha i Portrait de Mme. P.*, i Ismael Smith, tres gravats. El 1914 Llensa va exposar-hi de nou tres pintures; Ismael Smith, tres gravats, i Juli González, *Vitrine contenant des bijoux, Masque repoussé i la pintura Sur la plage*. El 1920 Juli González va participar-hi de nou amb sis pastels.

Salon des Impressionistes et Symbolistes

Únicament hi va participar Maillol el 1895 amb tres obres dins la secció d'objectes d'art: *Bois sculpté, Solitude i Profil de parisienne*.

Salon d'Automne

Aquesta societat va sorgir el 1903 per a donar a conèixer les produccions no acceptades al Salon des Artistes Français i al Salon des Beaux-Arts. Entre els membres fundadors hi havia el pintor Anglada Camarasa i, com a *sociétaires*, els pintors Canals, Sunyer, Cardona, Pichot i Sert, i també ho eren Francisco Durrio,

Maillol i Violet. El reglament per a l'exposició de 1903 indica que només eren admeses obres inèdites que no haguessin figurat a cap exposició pública.

El 1903 Violet hi va exposar *Portrait de M. D. de M...* El 1904 Cardona hi va participar amb *Chiffonier, Bonjour Madame, Au retour* i *Portrait de Mlle. M. Parude*; Casanovas, amb *Hommes assis*; Joan González, amb pintures i guaixos; Maillol, amb *Tête de jeune fille, Tête vieille femme* i dues obres titulades *Statuette*; Violet, amb *Portrait de M. Codet* i *La confidence*. El 1905 Cardona hi va aportar *Chiffonier* i Maillol, *Femme*. El 1906 Cardona hi va mostrar *Moissonneuse, Vieux Cheminaux, Au bain, Vieux Bohême* i *Étude*. El 1907 Juli González va exposar-hi quatre pintures i un disseny, i el 1908 Claret hi va mostrar *Buste de femme* i *Buste de jeune fille*. El 1909 Casanovas hi participà amb *Femme qui boit* i *Femme qui se coiffe*; Claret, amb *Portrait de M. A. C. i Femme*; Juli González, amb cinc pintures, i Maillol, amb dues obres titulades *Statue*. De nou, Maillol hi participà el 1910 amb *Pomone* i el 1911 Durrio amb l'aquarel·la *Project de monument*. El 1912 Coll hi aportà *Maternité*; Maillol, *Portrait du peintre Etienne Terrus* i *Portrait de Mlle. Suzanne Thuret*; Otero, *Portrait de femme* i *Virgo veneranda*, i Smith, *Milagros, Encarnación, Ada* i *Salambó*. El 1913 Coll hi exposà *Pudeur*; Otero, *Bas-relief décoratif*; Smith, *Angustias* i l'aiguafort *Viva tu mare*, i Juli González, l'escultura *Femme à la toilette* i una vitrina que contenia dinou joies.

Violet va ser membre del jurat el 1906 i el 1913; Durrio va ser-ho el 1907; Maillol, el 1906, el 1907 com a suplent i els anys 1906, 1907, 1912 i 1913 va estar en el comitè.

Salon d'Hiver

Aquesta societat va ser fundada el 1897 i va celebrar regularment exposicions fins al 1950. Sudre va dirigir-la després de Sérendat i el 1913 hi exposà quinze escultures: *Buste de Mlle. Nérel, Buste de Mme. D., Buste de M. Charpentier, Buste de M. Escarguet, Buste de M. César Boyer, Statuette de M. S., Hymne au Canigou, Fée des Ruines, Fileuse Bretonne, Laitière Zélandaise, Buste de M. Brousse, député, Catalan et Catalane à la fontaine, Puits Breton, Fontaine aux Colombes* i *Buste de M. Raynaud, architecte*. El 1914 n'exhibí nou: *Amours, Laitière Zélandaise, Fileuse bretonne, Buste Parisienne, Buste de Mlle. Jeanne Nérel, Buste de M. C., Buste de Mme. J., Catalana à la chèvre* i *Chèvre*.

Salon des Artistes Humoristes

El Salon des Artistes Humoristes se celebrava al Palais de Glace i tenia quatre seccions: pintura, disseny, fantasies diverses (escultura humorística, còmica i satírica, joguets, marionetes...) i art decoratiu. El 1907 hi van concórrer els pintors Cardona, Pichot i Torné Esquiús, entre d'altres, i els escultors Josep Cardona amb l'estàtua de guix *Philosophe ministériel* i Gustau Obiols amb l'estatueta *Victime du sport*, en gres *flammé*, i el grup en guix *Salomé*. Al Salon de 1909 hi van tornar a participar els mateixos pintors i també Ricard Opisso i Pere Ynglada, i els escultors Jaume Martrús amb *Silhouettes élégantes*, *Femme en crème* i *Beethoven?...*, i Gustau Violet amb les tres estatuetes en guix originals i inèdites *Coquin de printemps!!!*, *Deux coqs vivaient en paix...* i *La femme idéale en 1909*. Al Salon de 1910 s'hi van afegir els pintors Lluís Jou, Pau Planas Prats, Gaietà Cornet i Joan Grau Miró. L'escultor Obiols hi presentà *L'araignée*, "sujet décoratif" modelat en guix, i *Par 45° à l'ombre*, en el mateix material però patinat.

Exposicions universals

Dins els precedents de la cronologia indicada, el 1855 hi van concórrer Manuel Vilar Roca amb *Jeune fille avec un lévrier* i *Jeune enfant avec un chien*, i Oliva amb *Portrait de M. Deguerry*, *La très-révéréntissime mère Javonhey*, *Portrait de M. Albert Rigaux* i *Rembrandt*; el 1867 Suñol va exposar *Hyménée* i Oliva *Chérubini*, *Richard Cobden*, *Portrait du R. P. Ventura de Raulica*, *Portrait du général Bizot*, *Portrait de F. de Mercey* i *Portrait de M. Lefuel*; el 1878 Joan Samsó hi va participar amb *La Vierge mère*; Manuel Oms, amb *Le premier pas*; De Gandarias, amb *L'Harmonie*, *L'Enlevement d'Amphitrie*, *Buste d'une Parisienne*, *Femme japonaise*, *Scène au bord de l'eau*, unes altres quatre escultures i dues pintures; Eduard Pagès Casamitjana, amb *Une Manola* i dues escultures titulades *Type catalan*; Francesc Pagès Serratosa, amb *Bust de S. S. Pie IX*, i Medard Sanmartí Agulló, amb *La Pêche*. El 1889 Nogués hi va exhibir *Type catalan*; Obiols, *Cigale*, *Imperia* i *Portrait*; Oliva, *L'abbé Deguerry* i *La Révérendissime mère Javonhey*; Agustí Querol, *La Tradition*, i Enric Serra Tondo, *Son Excellence Monsieur Carnot*.

A l'Exposició Universal de París de 1900, Josep Maria Alcoverro Amorós hi exposà *Saint-Isidore* i *En combat*; Antoni Alsina Amils, *Astuce et force*; Marià Benlliure, *M. Manuel Silvela*, *M. le Duc de Denia*, *M. Francisco Domingo*, *Ne la réveille pas*, *Taureaux*, *Monument à Gayarre*, *Famille royale espagnole*, *Velázquez*, *Sceau* i *Cheminée*; Blay, *Vertus théologiques*, *Vers l'Idéal*, *Femme et*

fleurs, Premier froid i tres obres titulades *Buste*; Pere Carbonell Huguet, *l'Statue équestre du general Ulysse Heureaux*; Clarasó, *Memento homo*, amb la qual va obtenir una medalla d'or; Escudero, *Hiver* i *Portrait de M. E. T.*; Manuel Fuxà Leal, *Après la Messe*; Josep Llimona Bruguera, *La Communion*; Obiols, *Diane* i *Rêve*; Damià Pradell Pujol, *Donnez à boire à celui qui a soif, Fleur de Lis* i *Tête d'étude*; Querol, *S. M. le roi d'Espagne, S. M. la Reine Régente d'Espagne, Modestie, Saint-François, M. le Comte de Rascon, La Tradition, Sagounto* i *Désespoir*; Rosselló, *Désolation, Tête d'étude, Enfant* i *Vers le bon chemin*, i Joan Vancell Puigcercós, *Amour intéressé*.

EXPOSICIONS EN ALTRES CIUTATS EUROPEES

Munic

A l'exposició internacional d'obres d'art anual de 1890 celebrada al Palau Reial de Cristall, a Munic, Marià Benlliure hi va exposar el grup en marbre *Im Bade*, el bust en terracota *Portrait des Malers Domingo* i el bust en marbre *Kinderkopf*, amb el qual obtingué una segona medalla, i Agustí Querol, el bust en marbre *Julia*. A la de 1891 Benlliure hi va tornar a participar amb el bust retrat *Männliche* i amb *Grabdenkmal für einen Komponisten*, i Querol, amb el grup en bronze *Die Überlieferung*, amb el qual obtingué també una segona medalla. De l'exposició de 1893, el crític Sanpere Miquel comentava a *La Vanguardia*³ que únicament hi havia obres de dos escultors: de Benlliure, que no figurava al catàleg perquè havia enviat tard les seves obres i que hi presentava el ja conegut baix relleu *Las carreras de los gimnastas en el Teatro Flavio*, i de Querol, que hi presentava *Don Juan Tenorio*, obra elegant i decorativa que Sanpere ja havia tingut ocasió de veure anys enrere al seu taller de Roma. A l'exposició de 1894 Benlliure va obtenir una primera medalla i Fuxà una segona, i a la de 1895 Querol va obtenir una primera medalla. A la de 1897, organitzada per l'Associació d'Artistes, hi van prendre part Benlliure, amb l'estàtua en guix *Der selige Juan de Rivera*, Josep Llimona, amb l'escultura en guix *La Comunió*, i Querol, amb el grup en guix *Sagunt* i el bust en terra cuita *Comte de Rascon*.

Berlín

El pintor Josep Masriera va rebre la visita del cònsol d'Alemanya amb l'objectiu d'invitar els artistes del Cercle Artístic a participar a l'Exposició Internacional d'Art de 1891 organitzada per la galeria Verein Berliner Künstler en el seu cinquantenari (1841-1891); tenia un reglament i es va nomenar una comissió formada per Masriera mateix, els pintors Baixeras i Cusachs, i l'escultor Pere Carbonell per estudiar-lo. Van participar en aquesta exposició nombrosos pintors i els escultors següents: Marià Benlliure amb *Taucher, ein gefundenes Geldstück betrachtend, Harmonie* i *Portrait-Büste*; Campeny amb el bust en marbre *Flamenco*; Carbonell amb l'estatueta en bronze *Angelus*; Llimona amb l'estàtua en bronze *Florentiner Page*; Querol amb *Büste Ihrer Majestat der Königin Maria Christina von Spanien, Venezianerin* i *Tullia*; Reynés amb el bust en guix *Andalusierin* i un *Bust* en terracota, i Sanmartí amb *Der Krieger von Marathon*. Van obtenir una menció d'honor Querol i Reynés i una medalla d'or *kleine* Benlliure. A la de 1896, que commemorava el dos-cents aniversari de la Reial Acadèmia de les Arts, el delegat per Espanya va ser el pintor Felix Possard, coneixedor del país. Hi va prendre part Benlliure amb dues estàtues del monument del marquès de Campo —*La marina* i *El ferrocarril*— en guix i *Vas amb sàtirs* en bronze; Querol amb els grups *Sagunto* i *La tradició*, el relleu *Sant Francesc cura el leprós* i el bust patinat del *Comte Bascon* (sic), tots ells en guix, i els bustos en marbre *Rei d'Espanya, Julia* i *Modestia*; Josep Reynés amb *Bàquic* en marbre, *Tipus andalús* i *Miner* en terra cuita i *El nerviós*, bust en guix.

Dresden

A l'Exposició Internacional d'Art de Dresden de 1897 hi va participar Querol amb el grup en guix *La Narrativa* i el bust en marbre *Tullia*.

Düsseldorf

A l'Exposició Internacional d'Art de Düsseldorf de 1904 es van exposar divuit obres de Zuloaga i d'un bon nombre de pintors catalans; es van mostrar cinquanta-nou obres de Rodin i hi van participar Benlliure amb el bust retrat *Pintor Goya* en marbre —reproduït al catàleg—, el grup *Der erste Stob* i el bust *Pintor Moreno Carbonero*, ambdós en bronze, i Querol amb *Sagunt* i *Die Tradition*, en marbre, i el bust *Tullia*.

Brussel·les

A l'Exposició General de Belles Arts de Brussel·les de 1893, Joaquim Anglès hi exposa l'estàtua en guix *Gavroche philosophe*.

La primera exposició de La Libre Esthétique es va celebrar el 1894. A la de 1898 hi van participar Durrio amb sis obres de gres i Maillol amb dues terracotes esmaltades, *Jeunes Filles portant une cruche* i *Visage*. El 1902 Durrio hi va exposar *Bijoux*, i també hi van participar els pintors Anglada Camarasa i Pichot; el 1903 Nonell, Roig i Rusiñol, i el 1905 Mir i Rusiñol; el 1906 únicament Laura Albéniz, i el 1912 Xavier Gosé. El 1914 van celebrar una exposició d'homenatge a Darío de Regoyos en la qual van participar molts artistes espanyols, entre els quals hi havia Durrio, que hi va presentar ceràmiques.

En l'Exposició Universal i Internacional de Brussel·les de 1910 hi van participar bastants escultors catalans: Alsina hi va presentar *Danse*; Atché, *Les déshérités*; Marià Benlliure —fora de concurs perquè era membre del jurat—, *Danseuse*, *Le Saz*, *La estocada de la tarde* i *Maja de Goya*; Blay, *Flore sylvestre*; Josep Canalias, *Marin* i *Vainqueur*; Josep Clarà, *La déesse* i *Le crépuscule*, amb la qual va obtenir un diploma d'honor (fig. 2); Llimona, *Inconsolable* i *Le travail*; Monserrat, *Convalescente*; Víctor Moré, format a la Llotja i a Brussel·les, *Orfeo*; Llucià Oslé, *Sang bleu*; Miquel Oslé, *Récompense du travail*, *Napoleón Ier* i *Pêcheur*, amb la qual va obtenir una medalla de bronze; Otero, *Symbole*, i Smith, *Encarnación*.



Fig. 2 Josep Clarà, *El crepuscle*. Fotografia del catàleg il·lustrat de l'Exposició Universal i Internacional de Brussel·les de 1910. Arxiu M. Isabel Marín.

Venècia

La Primera Exposició Internacional d'Art de la ciutat de Venècia es va celebrar el 1895 i en el comitè patrocinador hi havia els pintors Benlliure, Jiménez Aranda, Sorolla i Villegas, i el 1897 i el 1899 hi havia, a més a més, Pradilla. Marià Benlliure hi va exposar *La Marina* i *Baccanale*, vas en bronze amb pedestal de marbre. En la de 1901 Marià Benlliure hi va presentar *Idillio*, en bronze; el catàleg editat amb motiu de l'exposició apunta que la seva escultura es distingia per la seva elegància i floriment i també diu que havia estat admirat a la recent Exposició Universal de París pel *Monument a Gayarre*. A la de 1905 hi van exposar un bon nombre de pintors catalans i l'escultor Blay, amb *Primi freddi* en bronze i *Malinconia* en marbre. El 1914 Anglada Camarasa va tenir una sala individual i Marià Benlliure mostrà, en bronze, *Ritratto del Dr. Ramon y Cajal*, *La prima vittoria* i *La vittima*, reproduïda al catàleg.

Roma

A l'Esposizione Internazionale di Roma de 1911 el pintor José Benlliure va ser el delegat espanyol. Hi van participar Emili Benlliure amb *Vittoria* i els bronzes *Idillio*, *Baccanale* i *Sileno*; Marià Benlliure amb els bronzes *El Coleo*, *Titta Ruffo* i *Teresa Mariani*, reproduïts al catàleg, *Giussepe Anselmi*, *Estocada de la tarde* i els marbres *Cleo de Merode*, *La gitarella* i *Testa di bambino il mio nipotino*, reproduïts al catàleg; Josep Clarà amb *La cortigiana*, *Bacco*, els guixos *La dea*, reproduït al catàleg, i *Il crepuscolo*, i *Il riposo*, en bronze; Pere Estany amb el marbre policromat *Idea*, reproduït al catàleg; Antoni Fabrès amb *Ritratto di G. Pontones* i Claudi Mimó amb *Ritratto*.

Torí

A l'Exposició Internacional d'Indústries i del Treball de Torí de 1911 Maillol hi va presentar *Le coureur* dins la secció d'art decoratiu modern.

Londres

No.	Exposició	Tipus	Material	Quantitat	Preu
12.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó"	- 1 000 -	12.	10.
13.	APROPOS DE PORTLAND.	"La Desolació" - 100 -	- 4 000 -	13.	17.
14.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1000 -	14.	18.
15.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	15.	19.
16.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	16.	20.
17.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	17.	21.
18.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	18.	22.
19.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	19.	23.
20.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	20.	24.
21.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	21.	25.
22.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	22.	26.
23.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	23.	27.
24.	APROPOS DE PORTLAND.	"Sapó de Sabon"	- 1 000 -	24.	28.

Fig. 3 Pàgina de la relació d'expositors a la Latin-British Exhibition de Londres de 1912. Arxiu Reial del Cercle Artístic, document 103.

A la Latin-British Exhibition organitzada a Londres el 1912 hi van participar Anglaterra, França, Itàlia i Espanya; els pintors catalans hi van exposar més de seixanta pintures. En escultura, Alsina hi va mostrar la figura tallada *A Spanish Dance* (Seville); Cardona, *The Bretonne* i *The Garrotin*, en bronze; Josep H. de Domènech, el cap en guix *Mercury*; Joan Flotats, *San Alonso Rodríguez*, en guix; Fuxà, *Study of a Head*, en marbre; Llimona, *Rest (Desconsol)*, en marbre; Mimó, *The Consumptive*, en marbre; Monserrat, *A Young Sheperd, Menclide* (sic) (*Manelic*), *Feeding the Poultry*, en bronze, i *The Convalescent*, en marbre; Lluçà Oslé, *The Hero* i *Hungary*, en guix patinat; Miquel Oslé, *Delilah* i *Samson*, en bronze, *In Love*, en guix, i *His New Master*, en guix patinat (fig. 3).

EXPOSICIONS EN CIUTATS D'ALTRES CONTINENTS

Chicago

L'Exposició Universal de Chicago de 1893 es va celebrar coincidint amb el quart centenari del descobriment d'Amèrica. Entre els quaranta-sis països participants, dinou van tenir pavelló propi. El d'Espanya era una reproducció a mida real de la Llotja de la Seda de València. El pavelló de Belles Arts, obra d'Atwood, és l'únic que ha sobreviscut.

El gener de 1893 es van reunir Lluís Graner, Tomàs Sans i Enric Clarasó, que

formaven part del jurat d'admissió d'obres.⁴ Vilardell, de *La Vanguardia*,⁵ opinava que el veredict del jurat de recompenses havia estat una completa derrota per als artistes espanyols i que la secció de belles arts havia estat un fracàs i les tres sales de la secció espanyola eren les pitjors i les més mal il·luminades. Hi van haver dos-cents vint-i-set expositors i es van aconseguir trenta-set premis. S'hi van presentar vint-i-nou escultors, entre ells: Alcoverro (premiat), Alsina, Arnau, Campeny, Clarasó, Monserrat, Querol (premiat), Reynés, Agapit i Venanci Vallmitjana...

Mèxic

L'Exposició de Arte Español e Industrias decorativas de Mèxic de 1910 es va celebrar coincidint amb el primer centenari de la independència del país. La iniciativa va sortir de la colònia espanyola a Mèxic i el delegat del Comitè Executiu va ser l'arquitecte Miguel Bertrán de Quintana, el qual va projectar el pavelló de l'exposició, va crear comissions a Sevilla, Màlaga, València, Barcelona i Bilbao, i va aconseguir d'artistes residents a París el compromís de participar-hi. La convocatòria de Madrid va comptar amb Blay, la de Barcelona amb Llimona i Renart, i la de París amb Clarà. Gran part del material que s'hi va exposar eren productes industrials i decoratius; de Barcelona es van exposar cent setanta-un quadres i seixanta-quatre escultures, xifres que, comparades amb les de les altres ciutats, eren molt superiors en nombre. Es va ocupar de la col·locació de les obres Bertrán de Quintana. Amb el propòsit de crear a la Escuela nacional de Bellas Artes una secció de pintura moderna, van escollir deu obres; el mateix haguessin fet amb l'escultura, però la falta de pressupost ho va impedir. De Catalunya van participar-hi molts artistes i empreses de pintura i escultura decorativa: Basa i Pagès, Víctor Brosa, Emili Brugueras, Baldomer Gili, Joaquín Giménez, Manuel Grau, Adrià Gual, Constantí Llavaria, Manuel Menza, Enric Monserdà, Pablo Planas, Renard i Cia., Ricard i Mans, Manuel Ricart, Ramon Rigol, F. Rafael Segura, Domingo Soler i Joan Torres. Van exposar-hi els escultors següents: Eusebi Arnau, l'alt relleu en marbre *L'onada* (adquirit) i *Model de caixa de cabals*; Arqués i Bernadas, *Sant Josep de la Muntanya* (adquirit); Federico Bechini; Marià Benlliure, el cap *Cleo de Merode*, *Cabeza de niño*, *Toro sin puntilla* (adquirit), *Estatua de Velázquez* (esbós), *Bailadora* (esbós), *Alegoría de la República con relieve de Castelar* i *Estatua de Agustina de Aragón* (esbós); Miquel Blay, *Remordimiento*, en bronze (adquirida) i *Cabeza de viejo*, en bronze i marbre (adquirida); Ricard Causaràs, el bust en

guix *Sorolla*; Josep Clarà, *Bachus*, *La cortesana*, *Fragmento* i *Cabeza*; Jaume Fenollà; Manuel Fuxà; Pere Font; Lluís de Fortuny, *Retrato de la señorita R. P.* (adquirida); Francisco Marco, *Model de Font*, en cinc peces; Tomàs Marquès; Diego Masana; Pío Mayar, *San José*, en fusta; Francisco Pallás, dues medalles en marfil amb els bustos de Sagasta i Flammarion; Alfonso Pérez; Dionís Renart; Josep Reynés; Josep Rebarter; Leandre Reverter; Roger Reverter; Joan Riera Casanovas, un tríptic, un reclinatori amb la Immaculada i una imatge de sant Francesc (adquirit); Lluís Sabadell, *La flaqueza de la fuerza* (adquirida); Eduard Sala Miret, *Sant Lluís Gonzaga* (adquirida); Smith; Josep Soler; Vicente Trena, *La Puríssima Concepción*, en fusta; Fermín Torrella; Francesc Vila Roque, vint-i-vuit escultures, de les quals *Dosel estilo gótico* i *Niño Jesús de Praga* van ser adquirides, i Marià Vives. Els expositors van rebre un diploma i una medalla commemorativa modelada per Eusebi Arnau i feta encunyar per la colònia espanyola de la ciutat de Mèxic.

Santiago de Xile

En la comissió organitzadora de la secció d'art aplicat a la indústria de l'Exposició Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile de 1910 hi havia Antoni Campins, el pintor Fernando A. de Sotomayor i Antoni Coll i Pi, format amb Venanci Vallmitjana, professor de modelat de l'Escola d'Arquitectura de Xile. Dins la comissió organitzadora d'Espanya hi havia els pintors Chicharro, Benedito, Francisco Llorens i Ramon Casas. Van participar-hi els escultors: Marià Benlliure, que posseïa medalles d'honor de París i Viena i medalles d'or de Munic i Berlín, amb les obres en bronze *Chimenea Infierno Dante*, *Primera vara*, *Boceto Velázquez*, *Estudio cabeza de niño*, *Boceto estatua Agustina de Aragón*, *Cabeza de Goya* i *Desnudo de mujer*; Blay, que posseïa dos grans premis de París, amb *Primeros fríos* i *Minero y pudleador*, en bronze, i *Náyade*, en pedra; Joan Clarà, amb *L'auto á Lolotte*, *Devant Guignol* i *La Sou-Soupe*; Josep Clarà, amb *La Diosa*, *El crepúsculo* i *La rumana*, en marbre, i *Erato*, *Adolescencia* i *Ondina*, en bronze; Julio Antonio, amb *La minera*, en bronze, i *Hombre de Almadén*; Llucià Oslé, amb *Bohemios*, *Esperando el tranvía* i *Niña de jarro*; Miquel Oslé, amb *Pescadores*, *Nuevo patrón*, *Gomoso* i *Capullo de rosa*.

Buenos Aires

El 1910, amb motiu de la commemoració del primer centenari de la

Revolució de Maig, es va celebrar a Buenos Aires l'Exposició Internacional de Arte. L'objectiu dels organitzadors era posar els artistes argentins en contacte amb els principals corrents artístics del món, per tal d'afavorir la cultura artística i intel·lectual del país, i també exposar col·leccions que representessin l'art de cada país. Segons el que apunta Ricardo Ligonto al catàleg de l'exposició, aquesta va tenir un resultat brillant: els estats més importants, considerats l'avantguarda del progrés artístic, van respondre amb entusiasme, fet que convertí l'exposició en un esdeveniment artístic d'enorme influència en els corrents estètics de la capital argentina. El comissari general de la secció espanyola va ser el pintor Gonzalo Bilbao i els altres membres foren Marià Benlliure i els pintors Villegas, Ferrant i Muñoz Degrain. Al certamen hi van concórrer un gran nombre de pintors catalans i els escultors catalans següents: Alsina va exposar *Baile andaluz*; Fausto Baratta, *Xemeneia*, en guix; Marià Benlliure, *Busto de S. M. Alfonso XIII*, *Velázquez*, amb pedestal, *Figura del mausoleo de Arana*, *Cleo de Merode*, *La estocada de la tarde*, *Retrato de la Sra. de V. P.*, *Busto del general López Domínguez*, *Busto del marqués de Larios*, *Ángel con la puerta del mausoleo á Moroder*, *Tumba de la condesa de S. Julián*, *Busto de la duquesita de Aliaga*, *Una cabeza de niño* i *Decorado del salón del Sr. Bauer*; Blay, *Tras la ilusión*, *Eclosión* i *Desencanto*, les dues últimes reproduïdes al catàleg; Gabriel Borràs Abella, *Busto del pintor Rosales*, reproduïda al catàleg, i *Busto del Excmo. Sr. conde de Romanones*; Josep Canalias, *Hombre de mar*, en bronze; Joan Centellas, *Tomando el sol*, en guix; Pere Estany, *Idea*; Josep Monserrat, *La lavandera* en bronze; Josep Ortells, *Pura y sabia*; Miquel Oslé *Inspiración* i *Esclavo*; Lluís Oslé, *Preso* i *Hungría*; Damià Pradell, *Cabeza de estudio* i *Figura de mujer*; Josep Rebarter, *La huérfana*; Dionís Renart, *La tarde*, en guix, i Antonio Yerro, *Un beso* i *Hermanas de leche*. Alfonso Pérez hi va presentar una escultura en marbre, Lluís Sabadell un grup en guix i Josep Turón una escultura, però no s'esmenten en el catàleg i possiblement no van ser seleccionats.⁶ Baratta va sol·licitar que per a les obres de format gran el jurat es desplaçés al taller dels artistes que ho demanessin.

Els dos grans premis d'escultura es van atorgar a Miquel Blay i Marià Benlliure; Miquel Oslé va guanyar una primera medalla; Damià Pradell, Gabriel Borràs Abella, Pere Estany i Lluís Oslé, segones medalles; Emili Benlliure, Dionís Renart i Josep Monserrat, terceres medalles; es va concedir una menció a Joan Centellas i a Josep Ortells.

L'abril de 1911 Ramon Llisas, com a representant del Cercle, va escriure al president de l'entitat des de Madrid per a explicar-li l'enviament de trenta

caixes al Cercle procedents de l'exposició de Buenos Aires, ja que algunes obres havien de figurar a l'Exposició Internacional de Barcelona, el jurat s'havia reunit i no volia prorrogar el termini d'admissió.⁷

San Francisco-San Diego

L'Exposición Internacional Panamá-Pacífico, que es va fer a San Francisco, Califòrnia, el 1915, es va organitzar per a celebrar l'obertura del canal de Panamá. El Consolat General dels Estats Units va notificar que el vapor de la marina *Jason* traslladaria gratuïtament els articles dels qui desitgessin prendre-hi part.⁸ La premsa va apuntar que es projectava aixecar una estàtua al descobridor Cabrillo i que era probable que viatgés a Espanya una comissió per a conferenciar amb els escultors espanyols. L'exposició era un fidel reflex de l'arquitectura espanyola⁹ i hi predominaven els edificis d'estil renaixement. Ocupava un espai de dues milles d'extensió per mitja d'amplada i s'havien erigit moltes estàtues que representaven els espanyols que havien contribuït al descobriment i la civilització del continent. Posteriorment tots els edificis construïts s'enderrocaren.¹⁰

El jurat d'admissió d'obres va estar format per l'escultor Fuxà, director de l'Escola de Belles Arts, els pintors Carlos Vázquez, del Cercle Artístic, Joan Llimona, del Cercle de Sant Lluç, Ricardo Urgell, de la Societat Artística i Literària, l'escultor Dionís Renart, del Foment de les Arts Decoratives, el pintor Ricard Canals, de Les Arts i els Artistes, tots ells presidents de les dites entitats, i Josep Llimona com a representant d'escultura. Cada artista podia enviar-hi tres obres, les escultures no podien excedir els cent kilograms i s'havien de lliurar al Palau de Belles Arts.¹¹

Al Cercle Artístic es conserva una relació de vint-i-quatre artistes interessats a participar-hi i quaranta-dues obres.¹² Entre els artistes hi ha els escultors Josep Canalias i Esteve Monegal, que van aconseguir una medalla de plata, Frederic Marès, que va obtenir una medalla de bronze,¹³ i el veterà Josep Monserrat.

Pel que es desprèn de la correspondència conservada al Cercle, posteriorment les obres van ser traslladades a l'exposició de San Diego, Panamá, Exposición Panamá-California de 1916, que segons José Ferrando, delegat de l'exposició, era més atractiva i, a més, podia tenir resultats financers més favorables.

El 1912 el Cercle Artístic de Barcelona fou convidat per Luis Rubio Amoedo, cònsol d'Espanya a Sud-àfrica, a participar a l'Exposició d'Art Espanyol que es va fer a Ciutat del Cap (Cape Town), i l'entitat va acordar concórrer-hi col·lectivament¹⁶ (fig. 4). A l'arxiu del Cercle hi ha documents on hi consta la participació de vint artistes, entre els quals hi ha els escultors Lluçà i Miquel Oslé, amb dues obres cadascun. La premsa ratifica tota aquesta informació i, a més, confirma l'enviament de cinquanta-set obres.¹⁷ També es conserva una relació d'artistes cooperadors amb l'exposició per a sufragar les despeses d'enviament de Londres a Ciutat del Cap, que eren els mateixos expositors. *La Vanguardia* va reproduir una carta de Rubio Amoedo al president del Cercle en la qual deia que acabaven de rebre les obres, les quals formarien part de la primera exposició estrangera que es feia a la Unió Sud-africana. El Salon s'inauguraria el 15 de setembre; s'endarrerí a causa d'una vaga que es feia a Londres que havia retardat el transport. Li remetia el cartell de l'exposició i li deia que aviat els enviaria el catàleg.¹⁸ Per al cartell s'havia escollit un assumpte que representés els costums i l'ambient espanyol simpàtic, res de flamenquismes ni de torerismes vergonyants del país. S'hi van presentar tres-centes trenta-tres obres: dues-centes vint-i-tres eren pintures classificades en dues seccions, l'antiga (Alonso Cano, Coello, Goya, El Greco, Juan de Juanes, Lucas Jordán, Murillo, Morales, Ribera, Zurbarán...) i la moderna (Beltran, Casals, Capdevila, Ferrater, Masriera, Regoyos, Tersol...), però també hi havia gravat, miniatures, mobles, porcellanes, ceràmiques de Talavera, del Retiro i de Manises, un gran nombre d'objectes antics i escultures.¹⁹ La inauguració va ser un èxit. La seu de l'exposició va ser el sumptuós edifici City Hall i entorn de mil convidats van omplir el saló municipal. Les obres van mostrar-se tres setmanes i posteriorment van ser traslladades a Johannesburg, on l'exposició es va inaugurar al novembre. Hi va haver adquisicions particulars i també per als museus de Ciutat del Cap, de Pretòria i de Durban.²⁰ Hi ha notícies de premsa de Ciutat del Cap, però comenten sobretot la pintura, especialment l'antiga. En destaca un text d'Allerley Glossep²¹ que apunta que en general l'exposició oferia un interessant camp d'estudi sota el punt de vista evolutiu, en especial des del segle xv fins a l'inici del xx, i destaca l'obra de Lluís Masriera *La heredera*, la de Genís Capdevila *Sorprise*, la de Sans Castaño *Una andaluza* i *Claveles* de Freixes-Saurí, sense mencionar l'escultura que s'hi exposava.

BARCELONA

Exposicions

A l'Exposició Universal de 1888, al jurat d'admissió hi havia com a vocals Andreu Aleu, Manuel Fuxà, Rossend Nobas, Agapit Vallmitjana i Pere Carbonell com a secretari; al jurat de recompenses el president va ser Aleu i els vocals, entre altres artistes, Ricardo Bellver, Manuel Oms i Torquat Tasso.

A la V Exposició Internacional d'Art, el 1907, Fuxà era a la comissió executiva, a la subcomissió ponent, formava part del comitè d'honor, era membre del jurat d'admissió i col·locació d'obres, vocal dins la secció d'escultura i indústries artístiques, i suplent del jurat de recompenses. Rafael Atché i Josep Llimona van ser membres del jurat d'admissió i col·locació d'obres i també vocals dins la secció d'escultura i indústries artístiques. Pere Carbonell i Antoni Alsina van ser vocals del jurat de recompenses i Agustí Querol en va ser suplent. Pel que fa a la decoració, les figures de la font de bronze del vestíbul van ser modelades per Eusebi Arnau; la sala II va ser a càrrec de Renart i Cia., Dionís va cooperar en els treballs de decoració de la sala de Bèlgica (xxiv) i en els de la sala de França (xxv); a la sala III, Madorell i Solà van ser els autors de la font esculpida en pedra; a la sala VIII, els germans Oslé van modelar la composició escultòrica que decorava el marc de les portes; a la sala xxvi Joan Moliné i Mercader va cooperar en els treballs d'escultura, i a la xxx de Bèlgica, sala Meunier, la decoració va ser projectada i dirigida per Fuxà.

A la VI Exposició Internacional d'Art, que es va fer el 1911, Fuxà, Renart i Reynés —designat per l'Ajuntament— van formar part de la comissió organitzadora, de la comissió executiva i del comitè d'honor, i els dos primers, també del jurat d'admissió i col·locació d'obres. Federico Bechini va ser comissari per Itàlia i Carbonell va ser membre del jurat d'admissió i col·locació d'obres. El Cercle Artístic, per iniciativa de la Junta Directiva, va oferir a la comissió organitzadora tres medalles d'or perquè servissin de premi a tres artistes expositors, una de les quals va ser atorgada a Eusebi Arnau.

El Cercle Artístic

El Cercle Artístic va fer diverses actuacions per a l'organització d'exposicions internacionals. El 1908 va proposar i organitzar la celebració d'una exposició d'art decoratiu, arquitectura i indústries artístiques durant la primavera de 1909 al Palau de Belles Arts. El delegat escultor nomenat pel

Cercle va ser Josep Monserrat, però, tot i el suport de l'alcaldia, la Diputació i el Govern, que havien promès subvencions i premis, l'exposició finalment no es va celebrar perquè la Junta de Museus va respondre amb molt retard a la iniciativa. El Cercle també va projectar mostres dins una línia innovadora, com ara la Primera Exposició Internacional de les Evolucions Últimes de l'Art, que es va fer el 1912 i en la qual, entre molts pintors, Miquel Oslé i Dionís Renart van participar en la subscripció per tal de cobrir les despeses que ocasionaria l'exposició, on van mostrar la seva escultura Edwin Bucher, Marcel Wolfers i Auguste Chaboud.

CONCLUSIONS

Els documents i els catàlegs confirmen que la gran majoria de les participacions corresponen a autors d'obres pictòriques i que en la constitució dels jurats predominen els pintors.

Dins la cronologia indicada (1890-1915), els escultors nascuts amb anterioritat a 1860, com ara els germans Vallmitjana, mestres dels que van ser bons professionals, sobretot dins del Modernisme, i Campeny, no van participar als Salons de París; tampoc no hi van mostrar la seva obra Alcoverro, Fuxà i Carbonell, els quals únicament van participar a l'Exposició Universal de 1900. Reynés, Atché i Clarasó van participar puntualment en les exposicions organitzades per la Société des Artistes Français, en les quals Oliva, Farail, Obiols i Anglès ho feren amb manifesta assiduitat; els dos primers, sobretot, en dates anteriors a la cronologia citada; Obiols, dins les dates concretades, amb autèntica constància, i Anglès, fins al 1900, i posteriorment, el 1902, va prendre part en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

Dels escultors nascuts entre 1860 i 1875, Estany no va participar als Salons de París, i tampoc no hi van mostrar la seva obra Querol, Llimona i Alsina, els quals únicament van exposar a l'Exposició Universal de 1900. Benlliure i Nogués van participar en les exposicions organitzades per la Société des Artistes Français en dates anteriors a 1890 i el primer també el 1901; Monserrat, Arnau i Rosselló —el qual també va exposar a l'Exposició Universal de 1900— hi participaren de manera puntual. Bofill, Sudre, Domènech, Violet —entre 1902 i 1912— i Joan Clarà —entre 1903 i 1909— hi exposaren amb manifesta assiduitat. Maillol s'hi va presentar el 1887, el 1888 i el 1890 amb obres no escultòriques, va exposar en sis convocatòries del Salon de la Société Nationale

des Beaux-Arts entre el 1893 i 1903, al Salon des Impressionistes et Symbolistes de 1895 i posteriorment en cinc convocatòries del Salon d'Automne entre 1904 i 1912. Blay va presentar amb autèntica constància als Salons de la Société des Artistes Français entre 1895 i 1906, així com a l'Exposició Universal de 1900. Joan González Pellicer va mostrar la seva obra en una ocasió als salons de la Société Nationale des Beaux-Arts, des Indépendants i d'Automne; Violet participà ocasionalment al Salon d'Automne i al des Humoristes, i Sudre va exposar als salons d'Hiver de 1913 i 1914 un nombre important d'escultures.

Entre els nascuts a partir de 1876, Juli González es va presentar al Salon des Indépendants i al d'Automne a partir de 1907, sovint amb obra no escultòrica. Rocamora i Folia ho van fer de manera puntual al Salon des Artistes Français; De Creeft, en cinc convocatòries entre 1909 i 1914, i Cardona hi va concórrer amb assiduïtat entre 1901 i 1908, únicament el 1903 al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, entre 1904 i 1906 al Salon d'Automne i el 1907 al Salon des Humoristes. Clarà es va presentar al Salon des Artistes Français entre 1903 i 1907, i l'any següent, el 1908, i fins al 1913, als organitzats per la Société Nationale des Beaux-Arts, on Mimó va exposar únicament el 1912.

Claret, dins una línia semblant a la de Josep Clarà però amb menys intervencions, es va presentar a la Société des Artistes Français únicament el 1905, al de la Société Nationale des Beaux-Arts entre 1909 i 1911, i al d'Automne el 1908 i 1909. Casanovas es va presentar entre els anys 1904 i 1910 als salons de la Société Nationale des Beaux-Arts i el 1904 i el 1909 al d'Automne. Smith va exposar gravats i escultures entre 1912 i 1914 als quatre salons més coneguts; Otero, dins una línia semblant, es va presentar als salons de la Société Nationale des Beaux-Arts, des Indépendants i d'Automne els tres anys anteriors a l'inici de la Primera Guerra Mundial. Els germans Oslé, Mimó, Monegal, Julio Antonio i Marès no arribaren a presentar-se a cap de les convocatòries que París oferia.

En referència a les exposicions europees i d'altres ciutats del món esmentades anteriorment, la implicació dels escultors nascuts amb anterioritat a 1860 va ser molt discreta: Sanmartí, Carbonell, Campeny i Reynés es presentaren a la de Berlín de 1891, i aquest últim també a la de 1896; a la de Brussel·les de 1893 únicament Joaquim Anglès, i a la Universal de la mateixa ciutat, únicament Atché. Ja dins la segona dècada del segle xx, a l'Exposició de Roma de 1911 s'hi presentà el pintor i escultor Antoni Fabrés, i a la de Londres de 1912, Joan Flotats i Fuxà. Es mostraren prou interessats per la de Chicago de

1893 i, tot i que l'obra de Fuxà i Reynés va estar present a Mèxic el 1910, gairebé no van prendre part en exposicions d'altres ciutats europees .

Entre els nascuts entre 1860 i 1875, Querol exposà únicament a les quatre ciutats alemanyes entre 1890 i 1904. Benlliure va exposar gairebé a les mateixes convocatòries, però, a més, va participar en algunes biennals de Venècia —on també va exhibir obra Blay el 1905— i a Roma el 1911 juntament amb Estany; Llimona, a Berlín el 1891 i a Munic el 1897; Maillol, a La Libre Esthétique de Brussel·les el 1898 i a Torí el 1911; Benlliure, Blay, Monserrat, Llimona i Alsina, a l'Exposició Universal de Brussel·les de 1910, i els tres últims coincidiren a la de Londres el 1912; Querol, Arnau, Monserrat i Alsina es van interessar per la de Chicago de 1893; els dos últims i també Estany, Benlliure i Blay, per la de Buenos Aires de 1910, celebrada el mateix any que la de Mèxic —on també van participar Benlliure, Arnau i Blay— i la de Xile, on trobem Joan Clarà i, de nou, Benlliure i Blay. Monserrat també va exposar a l'Exposició de San Francisco el 1915 i Benlliure, a la de Panamà el 1916.

El grup d'escultors nascuts després de 1876 va estar prou interessat en l'Exposició Universal de Brussel·les de 1910: Clarà —que també es presentà a la de Roma el 1911 juntament amb Mimó—, els germans Oslé —que també es presentaren a la de Londres el 1912 juntament amb Cardona i Mimó—, Smith, Otero i Víctor Moré. En les exposicions celebrades fora d'Europa trobem: Josep Clarà a la de Mèxic de 1910 —on també exposà Smith— i a la de Xile del mateix any, juntament amb Julio Antonio i els germans Oslé, els quals també van exposar a Buenos Aires el 1910, a Ciutat del Cap el 1912 i a Panamà el 1916. Monegal i Marès van participar en l'Exposició de San Francisco el 1915.

És interessant conèixer la importància que els escultors donen a la seva formació, fet que un bon nombre d'ells reflecteix als catàlegs d'algunes exposicions: Reynés diu que és alumne de Carpeaux i de Carrier Belleuse el 1895; Clarasó, de Chapu el 1890; Arístides Maillol, de Cabanel el 1887 i de Jean-Paul Laurens el 1888; Eusebi Arnau, de Dionís Puech; Anselm Nogués, de Cavalier i de Chapu el 1888 i el 1889; Miquel Blay, de Barrias el 1895 i de Chapu els anys 1895, 1896, 1898-1903 i 1905-1906; Josep Clarà, de Barrias els anys 1904-1907 i de Cautan; Josep de Creeft, de Verlet el 1910, el 1912 i el 1914, de Falguière, Antonin Mercié i Raoul Larche el 1911 i de Greber el 1914; Raimon Sudre, de Carlès el 1894 i el 1895, de Falguière entre 1894 i 1914 i de Mercié entre 1901 i 1914, i Ismael Smith, de l'École des Arts Décoratifs i de Camile Lefebvre el 1914.

Com s'esdevé amb la pintura, alguns escultors —com ara Alsina,

Benlliure...— tenen tendència a mostrar temàtiques de gènere amb representacions populars excessives.

Artistes com Maillol, Joan i Juli González Pellicer, Josep Clarà, Ismael Smith, Francesc Llena..., a més de mostrar escultura als diferents salons, van exposar obra dins d'altres seccions.

Alguns escultors van exhibir en diverses exposicions una mateixa obra, de vegades de diferent material. En són alguns exemples: Agustí Querol, que va presentar a Munic *La Tradició* el 1891 i *Sagunto* el 1897, va exposar de nou aquestes mateixes obres a Berlín el 1896, a l'Exposició Universal de París el 1900 i a Düsseldorf el 1904. Marià Benlliure va mostrar el bust del pintor Goya a Düsseldorf el 1904 i a Santiago de Xile, *Cleo de Merode* a Mèxic, Buenos Aires i Xile el 1910 i a Roma el 1911. Josep Llimona va exhibir *La comunió* a Munic el 1897 i a l'Exposició Universal de París el 1900, així com *Desconsol* a l'Exposició Universal de Brussel·les el 1910 i a Londres el 1912. Miquel Blay va exhibir en els salons des Artistes Français *Primers freds* en guix el 1896 i el 1902 en bronze, *Vers l'ideal* el 1896, *Charité* el 1898, *Le Foi* i *L'Esperance* el 1899, *Femme et fleurs* en guix el 1900, i també les va exposar a l'Exposició Universal de París el 1900. *Melancolie* el 1901 i el 1902, *Eclosion* el 1905 en guix i el 1906 en marbre es van mostrar en el mateix certamen, però la primera també es va presentar a la Biennal de Venècia el 1905 i la segona a Buenos Aires el 1910. *Primers freds* també es va presentar a la Biennal de Venècia el 1905 i a Xile el 1910. Sudre va mostrar *Montanyas regaladas* el 1908 en guix i 1909 en marbre en el Salon des Artistes Français. Josep Clarà va exposar *La cortesana* a Mèxic el 1910, a París en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1911 i a Roma el mateix any, i *El crepuscle* i *La deessa* a l'Exposició Universal de Brussel·les de 1910, a Xile el mateix any i a Roma el 1911, i la primera també al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1913. Lluçà Oslé va mostrar *Bohemios* a Xile el 1910 i a Panamà el 1916, i Miquel Oslé *Capullo de Rosa* i *El nuevo patrón* a les mateixes exposicions que el seu germà.

EPÍLEG DOCUMENTAL

Documents

Arxiu del Reial Cercle Artístic de Barcelona. Documents relacionats amb:
— Exposició del Centenari de Buenos Aires de 1910: 76/4, 77/5, 77/6.

- Exposició Latin-British Exhibition de Londres de 1912: 103.
- Exposició de Ciutat del Cap de 1912: 80, 81, 83/1, 83/3, 83/4, 83/6.
- Exposició de San Francisco, Califòrnia: 150/1, 150/7.

Catàlegs

1890

Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen. Munic: Franz Hanfstaengl Kunstverlag A. G., 1890.

Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1890. Catalogue illustré peinture & sculpture. París: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Exposition Nationale des Beaux-Arts. Catalogue Illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure. París: Imprimerie d'Art A. Lemerancier et Cie., Imprimeurs.

Catalogue Illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts. 1890. París: Librairie Nilsson.

Société des Artistes Indépendants. Catalogue des oeuvres exposées. París, març-abril 1890.

1891

Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841-1891. Katalog. Segona edició. Berlín: Verlag des Vereins Berliner Künstler, 1891.

Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841-1891. Katalog. Quarta edició. Berlín: Verlag des Vereins Berliner Künstler, 1891.

Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen. Munic: Verlagsanstalt für kunst und Wissenschaft, 1891.

Exposition des Beaux-Arts. Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1891. París: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

1892

Exposition des Beaux-Arts. Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1892. París: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

1893

Exposition des Beaux-Arts. Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1893. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Exposition Nationale des Beaux-Arts. Catalogue Illustré des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, objets d'Art et architecture. Paris: Évreux Charles Hérissey, Imprimeur Éditeur.

Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue 1893. Brussel-les: E. Lyon-Claesen, Éditeur.

1894

Exposition des Beaux-Arts. Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1894. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Société des Artistes Indépendants. Catalogue des oeuvres exposées. Paris, 1894.

1895

Exposition des Beaux-Arts. Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1895. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Catalogue Illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts. 1895. Paris: Librairie Nilsson.

Société des Artistes Indépendants. Catalogue des oeuvres exposées. Paris, 1895.

Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895. Catalogo Illustrato. Venècia: Premiato Stabil. Tipo-litografico Fratelli Visentini, 1895.

1896

Exposition des Beaux-Arts. Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1896. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Catalogue Illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts. 1896. Paris: E. Bernard et Cie., Imprimeurs Éditeurs.

Société des Artistes Indépendants. Catalogue des oeuvres exposées. Paris, 1896.

Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896 zur feier des 200 jahrigen bestehens der königlichen akademie der künste. Katalog. Berlin: Verlag von Rud. Schuster.

1897

Exposition des Beaux-Arts. Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1897. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Catalogue Illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts. 1897. Paris: E. Bernard et Cie., Imprimeurs-Éditeurs.

Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung Dresden 1897. Tercera edició. Dresden-Blasewitz: Verlags-Buchdruckerei von Alwin Arnold.

Offizieller Katalog der VII Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste zu München 1897. Quarta edició. Munic: Verlag von Rudolf Mosse.

1898

Exposition des Beaux-Arts. Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1898. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Libre Esthétique. Catalogue de la cinquième Exposition à Bruxelles 1898.

1899

Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon de 1899. Paris: Librairie d'art. Ludovic Baschet, Éditeur.

Catalogue Illustré du Salon de 1899. Société Nationale des Beaux-Arts. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

1900

Catalogue Illustré du Salon de 1900. Société des Artistes Français. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue Général Officiel. Tome Second. Groupe II. Oeuvres d'art. Paris: Imprimeries Lemercier.

Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel Illustré de l'Exposition Décennale des Beaux-Arts de 1889 a 1900. Paris: Ludovic Baschet, Éditeur.

1901

Catalogue Illustré du Salon de 1901. Société des Artistes Français. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Libre Esthétique. Catalogue de la huitième Exposition à Bruxelles 1901.

Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1901. Catalogo Illustrato. Venècia: Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, 1901.

1902

Catalogue Illustré du Salon de 1902. Société des Artistes Français. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Catalogue Illustré du Salon de 1902. Société Nationale des Beaux-Arts. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Libre Esthétique. Catalogue de la neuvième Exposition à Bruxelles 1902.

1903

Catalogue Illustré du Salon de 1903. Société des Artistes Français. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Catalogue Illustré du Salon de 1903. Société Nationale des Beaux-Arts. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, Éditeur.

Catalogue du Salon d'Automne pour l'année 1903. Société du Salon d'Automne. Exposition de 1903. Paris: Évreux Ch. Hérissey, Imprimeur.

Libre Esthétique. Catalogue de la dixième Exposition à Bruxelles 1903.

1904

Catalogue Illustré du Salon de 1904. Société des Artistes Français. Paris: Ludovic Baschet Librairie d'Art.

Catalogue Illustré du Salon de 1904. Société Nationale des Beaux-Arts. Paris: Ludovic Baschet Librairie d'Art.

Catalogue du Salon d'Automne pour l'année 1904. Société du Salon d'Automne. Exposition de 1904. Paris: Évreux Ch. Hérissey, Imprimeur.

Katalog der Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1904 im Städtischen Kunstpalast. Maig-octubre. Düsseldorf: Verlag der Internationalen Kunstausstellung Alleinvertrieb durch Schmitz & Olbertz.

1905

Catalogue Illustré du Salon de 1905. Société des Artistes Français. Paris: Ludovic Baschet Bibliothèque des Annales.

Catalogue de Peinture, Dessin, Sculpture, Gravure, Architecture et Art décoratif.

Société du Salon d'Automne. Paris: Cie. Française des Papiers-Monnaie, 1905.

Libre Esthétique. Catalogue de la douzième Exposition à Bruxelles 1905.

Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1905. Catalogo illustrato. Venècia: Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, 1905.

1906

Catalogue Illustré du Salon de 1906. Société des Artistes Français. Paris: Ludovic Baschet Bibliothèque des Annales.

Catalogue Illustré du Salon de 1906. Société Nationale des Beaux-Arts. Paris: Ludovic Baschet Bibliothèque des Annales.

Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif. Société du Salon d'Automne. 1906. Paris: Compagnie Française des Papiers-Monnaie.

Libre Esthétique. Catalogue de la treizième Exposition à Bruxelles 1906.

1907

Catalogue Illustré du Salon de 1907. Société des Artistes Français. Paris: Ludovic Baschet Bibliothèque des Annales.

Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 23me. Exposition. 1907. Paris.

Salon des Artistes Humoristes. Le Rire. Palais de Glace (Champs-Élysées). Maig-juny 1907.

Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif. Société du Salon d'Automne. 1907. Paris: Compagnie Française des Papiers-Monnaie.

V Exposición Internacional de Arte. Catálogo ilustrado. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Imp. de Henrich y Ca. en Comandita, 1907.

1908

Catalogue Illustré du Salon de 1908. Société des Artistes Français. Paris: Ludovic Baschet Bibliothèque des Annales.

Catalogue Illustré du Salon de 1908. Société Nationale des Beaux-Arts. Paris: Ludovic Baschet Bibliothèque des Annales.

Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 24me. Exposition. 1908.

París.

Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif. Société du Salon d'Automne. 1908. Paris: Librairie Administrative Paul Dupont, 1908.

1909

Salon des Artistes Humoristes. Catalogue. Le Rire. Palais de Glace (Champs-Élysées). Abril-juny 1909.

Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif. Société du Salon d'Automne. 1909. Paris: Société Anonyme de l'Imprimerie Kugelmann, 1909.

1910

Relación descriptiva de la Exposición de Arte Español é Industrias decorativas. Primer Centenario de la Independencia Mexicana. Madrid. México 1910. Madrid: Imprenta de José Blass y Cía.

Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo ilustrado. Buenos Aires: Est. Gráfico M. Rodríguez, 1910.

Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910. España. Catalogue il-lustre. Brussel·les: Société Belge de Phototypie.

Salon des Humoristes. Palais de Glace. Champs-Elysées. Abril-juny de 1910. Catalogue.

Exposición Internacional de Bellas Artes. Santiago de Chile. Catálogo oficial ilustrado. Barcelona: Imprenta Barcelona, 1910.

1911

Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif. Société du Salon d'Automne. 1911. Paris: Société Anonyme de l'Imprimerie Kugelmann, 1911.

Exposition Internationale des Industries et du Travail de Turin 1911. Groupe XIII. L'art décoratif moderne. Exposition Universelle 1911. Torí: Comité Français des Expositions à l'Étranger.

Esposizione Internazionale di Roma 1911. Catalogo del Padiglione Spagnuolo. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.

1912

Catalogue Illustré du Salon de 1912. Société des Artistes Français. Paris: Édition Baschet Bibliothèque des Annales.

Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 28me. Exposition. 1912. Paris.

Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif. Société du Salon d'Automne. 1912. Paris: Société Anonyme de l'Imprimerie Kugelmann, 1912.

1913

Société Nationale des Beaux-Arts. Catalogue illustré du Salon de 1913. Paris: Édition Baschet Bibliothèque des Annales.

Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 29me. Exposition. 1913. Paris, març-maig 1913.

Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif. Société du Salon d'Automne. 1913. Paris: Société Anonyme de l'Imprimerie Kugelmann, 1913.

1914

Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 30me. Exposition. 1914. Paris, març-avril 1914.

Libre Esthétique. Hommage a Darío de Regoyos. Mars-Avril 1914.

XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1914. Catalogo. Venècia: Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, 1914.

1916

Catálogo Oficial de la Sección Española de Bellas Artes. Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura y Arquitectura. Comisaria Regia de España en la Exposición Nacional de Panamá. Panamá: Tipografía Henry, 1916.

1920

Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 31e. Exposition. Paris: gener-febrer de 1920.

Hemeroteca

La Vanguardia. 15 de gener de 1893, pàg. 3.

SANPERE I MIQUEL, S. «Notas de viaje. Los artistas españoles en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Munich». *La Vanguardia*, 25 de juliol de 1893, pàg. 4 i 5.

VILARDELL, J. «La feria del mundo». *La Vanguardia*, 7 de setembre de 1893, pàg. 5.

La Vanguardia, dimarts, 9 d'abril de 1912, pàg. 4.

La Vanguardia, diumenge, 12 de maig de 1912, pàg. 4.

La Vanguardia. «Notas locales», dimecres, 4 de setembre de 1912, pàg. 2.

La Publicidad (1912, retall de premsa de l'Arxiu del Cercle sense data).

La Vanguardia, dimecres, 13 de gener de 1915, pàg. 11.

La Vanguardia, dilluns, 25 de gener de 1915, pàg. 4.

La Vanguardia, diumenge, 7 de febrer de 1915, pàg. 3.

La Vanguardia, dimecres, 10 de febrer de 1915, pàg. 5.

La Vanguardia, dissabte, 13 de març de 1915, pàg. 13.

La Vanguardia, dimecres, 18 d'agost de 1915, pàg. 2.

La Vanguardia, dimecres, 26 de gener de 1916, pàg. 9.

La Vanguardia, dilluns, 20 de març de 1916, pàg. 6.

La Vanguardia, dijous, 23 de novembre de 1916, pàg. 11.

Altres publicacions

FLAQUER REVAUD, SÍLVIA. Pagès Gilibets, M. Teresa. Francesc Fontbona (Dir.). *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*. Diputació de Barcelona. Biblioteca de Catalunya, 1986.

MARÍN SILVESTRE, M. ISABEL. Cercle Artístic de Barcelona 1881-2006. *Primera aproximació a 125 anys d'història*. Reial Cercle Artístic. Barcelona, 2006.

MARTIN-FUGIER, ANNE. *La vie d'artiste au XIXe siècle*. Col·lección Pluriel. Hachette Littératures. Éditions Louis Audibert. París, 2007.

MARTÍNEZ MORENO, JUAN M. «La Exposición Mundial Colombina de Chicago, 1893». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Vol. 16, 1988. Pàgs. 153-168.

Josep Cardona i Furró (1878-1922) y las influencias europeas en su obra

Fàtima López Pérez y M. Àngels López Piqueras



Fig. 1 Retrato de Josep Cardona i Furró trabajando en una escultura. J. Ciervo, «El escultor José Cardona», *Anuari de les Arts Decoratives*, 1923, año v (suplemento), p. 11.

En primer lugar consideramos adecuado presentar brevemente al artista, objeto de estudio, al que está dedicada la investigación. Josep Cardona i Furró (Barcelona, 30 de julio de 1878 – Moià [Barcelona], 23 de octubre de 1922) realizó su trayectoria profesional en el cambio de siglo del XIX al XX y se ha considerado que se integra dentro de la segunda generación de escultores modernistas (figura 1). Se formó en la Escola de Belles Arts de Llotja de Barcelona, realizó estancias en París y trabajó en Argentina, Madrid y Barcelona. Participó en diversas exposiciones colectivas e individuales y fue miembro de instituciones artísticas barcelonesas de la época como el Cercle de Sant Lluc, el Reial Cercle Artístic de Barcelona y la Societat Artística i Literària de Catalunya. Fue considerado en vida un artista de gran éxito, pero posteriormente quedó relegado prácticamente al olvido. A partir de la investigación llevada a cabo pretendemos poner en valor su figura y su obra.¹

Nos centramos en su etapa de París, con el objetivo de trabajar las influencias recibidas de otros artistas del panorama europeo que se concentraron en la capital francesa. Se trata de un nuevo enfoque sobre Josep

Cardona, a partir de datos inéditos, que nos permitirán profundizar en las consecuencias que produjeron estas influencias, y que dieron como resultado la configuración de su estilo tan personal.

La etapa de París (1898-1909) y su conexión con Europa

Josep Cardona marchó desde Barcelona a París en 1898, donde residió hasta 1909, año en el que realizó una nueva estancia en el extranjero, en esta ocasión en la República Argentina. El escultor estuvo durante su juventud, más de una década, viviendo en la capital francesa, años en los que tuvo la oportunidad de continuar con su formación más allá de la ofrecida en su ciudad natal. Cardona siguió los pasos de otros artistas de su tiempo, y es que París era el centro artístico del momento que se convirtió en una visita obligada para conocer la modernidad imperante que generaba Europa.

En París, Cardona se relacionó con otros artistas coetáneos, como su amigo Pablo Picasso, amistad que había surgido en la etapa de formación en Barcelona. Es significativo que los dos amigos junto a Santiago Cardona —hermano de Josep, que también se formó en la Escola de Belles Arts de Llotja— compartieran taller en la calle Escudellers Blancs número 1, de Barcelona.² Entre sus amistades en París, también estaban los artistas Carles Casagemas, Manuel Pallarès y Francesc de Assís Soler. Este grupo, que incluía asimismo a Cardona y Picasso, apoyaron a los insumisos prisioneros por negarse a ir a la Guerra de Cuba. La acción, que muestra su lado humanitario, se materializó en un manifiesto firmado en 1900 que se publicó en el periódico *La Publicidad*.³

Durante la primera década del siglo xx, Josep Cardona fue participante asiduo en las exposiciones que se celebraron en París. Sus esculturas estuvieron presentes en los Salones oficiales de la ciudad entre 1901 y 1908, a excepción del año 1904. Estas muestras, que acogían pintura y escultura, estaban organizadas por la Société des Artistes Français. Se celebraban en el Grand Palais de París, inauguradas el primer día del mes de mayo del correspondiente año. Sabemos que en el Salón oficial de 1901 expuso dos esculturas de retratos, sin especificar la identidad.⁴ Al año siguiente presentó *Portrait de M. Louis Cazaux*⁵ y en 1903 expuso la escultura *L'Hiver*.⁶ En 1905 mostró la escultura *Portrait de Mlle. Parade*⁷ y en 1906 presentó dos esculturas tituladas *Retour au foyer* y *Portrait de S.M. le roi Alphonse XIII*.⁸ En esta ocasión fue premiado con la

mención honorífica,⁹ una distinción que adquiere mayor relevancia al ser otorgada en un país extranjero. En 1907 expuso la obra *Au travail*,¹⁰ y en la última edición a la que se presenta, correspondiente a 1908, participa con dos esculturas tituladas *Le Livre* y *Portrait de V. Den y Pausas*.¹¹ Josep Cardona fue uno de los pocos escultores catalanes que expusieron por aquellas fechas en estos Salones oficiales de París, y coincidió con los escultores Miquel Blay, en 1901-1903 y 1905-1906, y Josep Clarà, en 1903-1908.¹²

En 1903, aparte de exponer en el Salón oficial, también se presentó en el Salon de la Société nationale des Beaux-arts, conocido como Salon du Champ de Mars. La muestra se celebró, al igual que los Salones oficiales, en el Grand Palais de París y fue inaugurada el 16 de abril del citado año. El Salón acogía además de escultura, pintura, dibujo, grabado, arquitectura y objetos de arte. En esta ocasión, Cardona presentó la obra *Jeune homme*.¹³ Es interesante señalar que el presidente de la sección escultórica era el célebre Auguste Rodin. Después de comprobar el periodo en el que estuvo vigente este Salón, no hemos podido confirmar que Josep Cardona volviera a participar.¹⁴

En otro de los Salones parisinos, el Salon d'Automne, expuso sus esculturas entre 1904 y 1906 y en 1910. En el de 1904 presentó las obras *Chiffonnier*, *Bonjour Madame*, *Portrait de Mlle M. Parade* y *Au retour*.¹⁵ Al año siguiente expuso de nuevo *Chiffonnier*,¹⁶ y en 1906 se mostraron varias de sus piezas en una vitrina, las tituladas *Moissonneuse*, *Vieux Chemineaux*, *Au bain*, *Vieux Bohême* y *Étude*.¹⁷ Por último, en la edición de 1910, presentó la obra *Gitana*.¹⁸

Unos años después, en 1919, participará en la Exposition de peinture espagnole moderne. Por entonces Cardona residía en Barcelona, tal y como indica la dirección anotada en el catálogo. La exposición se celebró en el Palais des Beaux-arts de París con el alto patrocinio municipal parisino, entre los meses de abril y mayo. A pesar de estar destinada a pintura, también se incorporó una sección de escultura, en la que Cardona presentó *Mère*.¹⁹ En esta muestra coincidió con otros escultores del panorama catalán como Miquel Blay y Josep Clarà, con los que ya había concurrido en diversas ediciones de los Salones oficiales de la Société des Artistes Français, además de Josep Limona, así como los hermanos Miquel y Lluçia Oslé.

El crítico de arte y escritor de teatro Joaquín Ciervo, amigo de Josep Cardona y a quien este retrató,²⁰ le dedicó algunos artículos que fueron publicados al final de su vida y póstumos. Sobre la producción de su obra en la etapa parisina escribía:

Ya cuando residió en París logró interesar bajo el aspecto realista, buscando para sus esculturas de «género» tipos individualistas dentro sus harapos y cuerpos femeninos coruscantes y llamativos, apenas cubiertos [...] fueron creaciones porque se sobrepusieron al atildado «bibelote» que el comercio adoptara tan marcadamente regular y mecánico.²¹

A partir de los títulos de las obras expuestas, podemos considerar que las esculturas presentadas en estas exposiciones pertenecen a los dos géneros que Josep Cardona cultivó durante su carrera profesional. Estos fueron el retrato de las clases privilegiadas y el costumbrismo. Ejemplos del primero serían *Portrait de M. Louis Cazaux*, *Portrait de Mlle. Parade*, *Portrait de S.M. le roi Alphonse XIII* y *Portrait de V. Den y Pausas*. Muestras del segundo corresponderían a *Au travail*, *Chiffonnier*, *Vieux Chemineaux* y *Gitana*.

La influencia de Pavel Troubetzkoy y el retrato

No tenemos apenas constancia de obras realizadas por Cardona antes de su viaje a París, excepto algunos trabajos presentados en exposiciones colectivas celebradas en su ciudad natal, como la II Exposición General de Bellas Artes de 1894 y la III y IV edición de la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebradas en 1896 y 1898 respectivamente, donde se exhibieron básicamente algunos bustos de tipo académico y unas pocas pinturas. De todo ello se deduce que el estilo vanguardista de Cardona se fraguó durante su estancia en París, donde tuvo la ocasión de contemplar las obras de los artistas más representativos del momento, como Rodin, Meunier, Dalou y Troubetzkoy, a alguno de los cuales quizá conoció personalmente. Entre ellos, destaca para nuestro estudio la figura de Pavel Troubetzkoy (1866-1938) cuya obra influyó decisivamente en el estilo del artista catalán.²² Consideramos interesante presentar su figura y obra ya que, exceptuando algún trabajo, la historiografía de ámbito español no le ha dedicado atención, aspecto que diverge del extranjero.

Troubetzkoy gozó en su época de un gran prestigio como retratista y por sus esculturas de animales. Este aristócrata de origen ruso nacido en Intra, en el Norte de Italia, destacó desde muy joven en el campo de la escultura. Fue un artista autodidacta que pronto se liberó de las fórmulas academicistas, decantándose por un tipo de escultura más innovadora e informal. No es de

extrañar, pues, que se sintiese atraído por la concepción del arte que tenían los miembros del grupo lombardo de vanguardia, literario y artístico, conocido como la Scapigliatura, los cuales rechazaban los preceptos académicos de orden, acabado y simetría, como por ejemplo los pintores Tranquillo Cremona (1837-1878) y Daniele Ranzoni (1843-1889), que desarrollaron un tipo de pintura impresionista muy particular. El único escultor del grupo, Giuseppe Grandi (1843-1894), ejercería una gran influencia en Troubetzkoy.²³ Después de residir unos años en Rusia, en 1905, como consecuencia de los altercados revolucionarios en ese país, fijó su residencia en París donde fue miembro de la Société Nouvelle des Peintres et Sculpteurs, al frente de la cual se encontraba Auguste Rodin, por cuya obra siempre sintió una gran admiración. Por su parte, el maestro francés lo reconocerá como un gran escultor.²⁴ A pesar de sus innumerables viajes por Europa y América, París seguirá siendo su residencia habitual hasta poco antes de su muerte, cuando se trasladó definitivamente a Italia. La crítica de su tiempo lo consideró el retratista de la alta sociedad europea, destacando sobre todo por su belleza y elegancia sus retratos de damas, muchas veces acompañadas por sus hijos o por animales de compañía.²⁵ No en vano ha sido calificado por algunos autores como el «scultore della grazia femminile».²⁶

El joven José Cardona tendría ocasión de descubrir la obra de Troubetzkoy en la Exposición Universal de París de 1900 donde el artista ruso presentó varias esculturas, entre ellas *Tolstoï à cheval*, por la cual fue galardonado con el *Grand Prix* de Escultura por Rusia. Esta escultura fue adquirida por el gobierno francés y expuesta a partir de 1902 en el Musée du Luxembourg.²⁷

El prestigio que alcanzó Cardona en su época resulta evidente a través de los numerosos encargos que recibió, la mayoría de personajes ilustres. Sus esculturas solían ser de pequeñas dimensiones, fundidas al bronce y destinadas a ocupar un lugar destacado sobre algún mueble de despacho o salón.²⁸ En general, su obra, al igual que la del príncipe Pavel Troubetzkoy, se distingue por un modelaje con amplios y rápidos trazos a modo de esbozo, similar a las pinceladas que los pintores impresionistas efectuaban sobre sus telas. Se trata de una obra angulosa con unas aristas muy marcadas, que le otorgan un carácter muy especial.²⁹

De la misma manera que Troubetzkoy, Cardona se distinguió por ser un gran retratista, inmortalizando algunos de los personajes más ilustres de su época como miembros de la nobleza, burguesía, artistas y políticos, la mayoría

catalanes. Son figuras repentistas, que dan la impresión de improvisadas, realizadas con líneas fugaces y sencillas, pero no exentas de naturalismo ya que el escultor pone especial interés en mostrar claramente no solo los rasgos físicos del retratado sino también algo mucho más difícil de captar, como es la personalidad, el espíritu del individuo, lo que consigue a través de las poses y actitudes de las figuras.³⁰ Joaquín Ciervo aludía a este naturalismo:

Sus visiones escultóricas, acusan la facilidad que tuvo José Cardona en retener el natural, cuando de retratos se trataba y con ello dio plena sensación de ser, entre nosotros, el único de nuestros escultores capaz de dotar de perfecta semejanza a sus modelos de unas horas.³¹

En relación con esta manera tan peculiar de modelar, los retratos de Cardona se han comparado con los que en su momento dibujó Ramón Casas al carboncillo. Ya en vida del escultor, Joaquín Ciervo escribía:

En cierto modo tales retratos están trazados como los que al carboncillo nos muestra el pintor Ramón Casas, éste y José Cardona emplean poco tiempo en esa especialidad, lo que no fatiga con poses prolongados a los interesados, y al público se le ofrece notas atractivas.³²

No obstante ese naturalismo, las esculturas retratos de Cardona muestran unas figuras elegantes dotadas de una gran distinción. Entre los innumerables personajes masculinos retratados por Cardona se encuentran: *Eusebi Güell* (c. 1903), *Alfonso XIII* (c. 1906), *Domènec J. Sanllehy* (1907), *Àngel Guimerà* (1909), *Josep Bertrand i Musitu* (1909), *Enric Morera* (c. 1912), *Benito Pérez Galdós* (c. 1915), *Josep Maria Vidal-Quadras* (c. 1921), el guitarrista *Miquel Llobet* (c. 1922), *Joaquín Ciervo* (s.d), etc. Aunque en menor medida, Cardona también realizó retratos femeninos, básicamente damas de la alta sociedad vestidas elegantemente haciendo gala de su condición social. El naturalismo de estas figuras resulta evidente, en particular en el tratamiento que hace el escultor de las telas donde demuestra un gran virtuosismo, reproduciendo con esmero las diferentes texturas, incluso las más difíciles de modelar. Como ejemplos citaremos el retrato de la cantante *Barrientos* (s.d) o el de la señorita *M. Parade* (c. 1904).³³

Por otro lado, tenemos constancia de que Cardona esculpió también algún grupo familiar formado por una madre acompañada por sus hijos pequeños,³⁴ algo que es muy frecuente encontrar en las obras realizadas por Troubetzkoy, quien en su época fue calificado como el «escultor del amor maternal».³⁵ Estos grupos son tratados por Cardona con la extrema exquisitez y delicadeza que en

su día caracterizó al escultor ruso.

En la capital francesa, Cardona tendría ocasión de contemplar muchos *portraits-statuettes* realizados por Troubetzkoy, pues ambos artistas presentaron sus obras en los Salon d'Automne de los años 1904, 1906 y 1910. En estos Salones Cardona pudo apreciar una gran variedad de esculturas de Troubetzkoy, que le servirían de inspiración, muchas de ellas correspondientes a retratos, tanto masculinos como femeninos. En el Salon d'Automne de 1904³⁶ se exhibieron un busto en bronce de *Tolstoi* y una colección de esculturas que incluía sesenta y cuatro obras del artista ruso; en el de 1906³⁷ hemos contabilizado dieciséis, entre las que destacan varios retratos, por ejemplo los de *Anatole France* y *Auguste Rodin*, además de algunas esculturas de animales. También formaban parte de la muestra el proyecto del monumento dedicado a *Dante* y el modelo del dedicado al emperador *Alejandro III* en San Petersburgo. Por último, en el de 1910³⁸ presentó dos obras, el retrato de *Mme. Nikiforoff* y un *Joven lobo*.

Basta comparar algunos de los retratos masculinos de Troubetzkoy con los de Cardona para darse cuenta de que las afinidades son obvias. Por ejemplo, los retratos de *Don Pedro Gil* (1905)³⁹ y de *Anatole France* (1907) realizados por Troubetzkoy tienen unas características similares a los retratos de *Domènec J. Sanllehy* (1907),⁴⁰ *Francesc Mateu* (1909) (figura 2)⁴¹ y *Joaquín Ciervo* (s.d.) de Cardona.⁴² También es obvia la semejanza entre algunas de las esculturas sedentes de Troubetzkoy, como la de *Don Pedro Gil* (s.d.)⁴³ y en menor medida, la de *Joaquín Sorolla* (1909)⁴⁴ con la de *Àngel Guimerà* (1909),⁴⁵ de Cardona. Un punto en común en todas estas esculturas, además del estilo, es su gran naturalismo y el esfuerzo por parte del escultor de intentar captar la esencia más profunda de sus personajes.⁴⁶



Fig. 2 Josep Cardona, *Retrato de Francesc Mateu* (1909). Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
Fotografía de Fàtima López.

El realismo social: el mundo del trabajo

A mediados del siglo XIX, en el contexto de las revoluciones liberales de 1848 que surgieron por toda Europa, los artistas sintieron la necesidad de manifestar en sus obras las condiciones de miseria y de marginalidad de las clases populares, sobre todo en el campo y en las zonas más industrializadas. Su intención era plasmar la cruda realidad evitando los idealismos de épocas anteriores. Será entonces cuando el trabajo se convierta en un tema recurrente. Los pintores, Honoré Daumier (1808-1879), Gustave Courbet (1819-1877) y Jean-François Millet (1814-1875) serán los grandes artífices de este movimiento.⁴⁷

En escultura, el proceso será más lento y no será hasta las dos últimas décadas del siglo XIX cuando la escultura relacionada con el mundo del trabajo alcanzará una gran repercusión. Aparecerá una nueva escultura de historia donde se mostrará al trabajador en su combate diario contra la Naturaleza, con todo el esfuerzo que ello requiere; el trabajador como artífice del progreso, pero también como víctima de la industrialización y del capitalismo. A diferencia de mediados de siglo donde se utiliza un lenguaje más academicista y épico, en los años ochenta el compromiso de los escultores con la sociedad será mayor, utilizando un discurso politizado a través de un lenguaje directo, simple y moderno liberado de las fórmulas clásicas y de fácil comprensión para todo tipo de público. Las figuras principales de este género serán el francés Aimé-Jules Dalou (1838-1902) y el belga Constantin Meunier (1831-1905), aunque

habrá otros escultores que se interesarán también por esta temática como Jean Gautherin (1840-1890), Alexandre Charpentier (1856-1909), Corneille Theunissen (1863-1918), Paul Richer (1849-1933), Paul Roger-Boche (1865-1943) y Henri Bouchard (1875-1960), los dos últimos seguidores de Meunier,⁴⁸ sin olvidar la figura del italiano Vincenzo Vela (1820-1891) y su célebre relieve, *Las víctimas del trabajo* (1883), en honor a los obreros muertos durante la construcción del túnel de St. Gotthard en 1882, obra que se anticipó en su género a las de Meunier y Dalou.⁴⁹

José Cardona, como otros escultores de su generación, se sintió también atraído por este tema. Desconocemos su ideario político, seguramente solo siguió la tendencia del momento, sin embargo tuvo el valor de enfrentarse a una temática diametralmente opuesta a la de los retratos, la cual cultivó con una gran maestría. Es significativo que todas las esculturas de trabajadores que tenemos catalogadas de Cardona son de la época en que residió en París, teniendo en cuenta que en aquellos momentos era habitual encontrar ese tipo de esculturas en las numerosas exposiciones celebradas en esa ciudad. Además, no nos olvidemos de los museos, especialmente del Musée du Luxembourg, considerado en la época la antesala del Louvre, es decir, donde se depositaban las obras de aquellos artistas que comenzaban a ser famosos, antes de su ubicación definitiva.⁵⁰

Cardona fue un gran admirador de Constantin Meunier, aspecto que ya anotó en su día Joaquín Ciervo: «... admiró a Meunier por su simplicidad y evolutiva técnica».⁵¹ Le fascinaba la modernidad y el realismo con los que el escultor belga trataba sus esculturas. Después de pasar una temporada en las zonas industriales y mineras de su país y convivir con los trabajadores, Meunier se convirtió en un abanderado del movimiento obrero a través de sus obras. Observó con sus propios ojos la vida miserable que soportaban los obreros, en particular los trabajadores de las minas, su lucha por una vida más digna y la brutal represión a la que fueron sometidos a causa de las huelgas. Su *Monument au Travail* es un testimonio de su posición en favor de la causa obrera.⁵²

En París a Cardona no le faltarían ocasiones de observar numerosas obras del escultor belga, sobre todo en el Musée du Luxembourg, como las famosas esculturas en bronce *Débardeur du port d'Anvers* (1890) y *Marteleur* (1886-1890). También tenemos constancia de que desde finales del siglo XIX se exhibían los siguientes bajorrelieves en bronce: *Industrie*, destinada a formar

parte del citado *Monument au Travail, Puddleurs au four* y la *Glèbe*.⁵³

Además, no debemos olvidarnos de las numerosas exposiciones celebradas en París durante aquellos años de ferviente actividad artística, como la Exposición Universal de 1900 donde en la sección de escultura Meunier presentó *Faucheur* y *La Moisson*, altorrelieve en bronce que también formaría parte de dicho monumento en alabanza al trabajo. Asimismo, hay que tener en cuenta algunos Salones anuales en los cuales Josep Cardona también presentó sus obras, como el Salon de la Société nationale des Beaux-arts de 1903, donde Meunier participó con dos obras, una de ellas la cabeza de un *Vieux mineur*, en bronce.⁵⁴

Por otro lado, Cardona participó en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en Barcelona en 1907, con las obras *Terrassier*, *Segadora bretona*, *Viejo caminante* y *Viejo bohemio*, entre otras.⁵⁵ En esa misma exposición coincidiría con Rodin, Dalou,⁵⁶ que presentó varias obras, entre ellas dos obreros en bronce y la cabeza de un campesino, también en bronce, y Meunier,⁵⁷ que tenía una sala dedicada a su obra donde se exhibían treinta y ocho esculturas, la mayoría relacionadas con el tema del trabajo, como por ejemplo varios mineros. Otros escultores catalanes también presentaron en esta muestra esculturas dedicadas a los obreros, como Miquel Blay,⁵⁸ *Minero y pulldeador* (1903), y Joan Carreras,⁵⁹ *Esperant lo ferro* (1907), obras muy al estilo de Meunier. Solo tenemos constancia de un minero realizado por Cardona. Se trata de un bronce de su época en París, seguramente inspirado en alguno de los muchos que produjo Meunier.⁶⁰

No obstante este influjo de la obra de Meunier, consideramos que los trabajadores representados por Cardona están más próximos a los de Aimé-Jules Dalou que se distinguen por un mayor naturalismo frente a los del escultor belga.⁶¹ Dalou, de la misma manera que Meunier, también observó del natural a los campesinos y obreros, pero el resultado fue distinto ya que utilizó un realismo más directo, modelando unas figuras más individualizadas frente a los tipos del escultor belga. Si comparamos el *Grand Paysan* (1897-1899)⁶² de Dalou con el *Débardeur du port d'Anvers* (1890)⁶³ de Meunier, observamos que en el primer caso los rasgos faciales son más particulares y mantiene una postura menos heroica que el trabajador de Meunier, que se muestra altivo, con una actitud desafiante.

Dalou, de ideas republicanas y partidario de la Comuna, al igual que Meunier, también tomó conciencia a favor de los obreros y campesinos. Prueba

de ello es su proyecto de un monumento en alabanza a todos los trabajadores que por desgracia nunca llegó a materializarse, aunque se conservan el referido *Grand Paysan* así como numerosos esbozos y modelos de distintos tipos de trabajadores manuales.⁶⁴ No obstante, su concepción al representarlos fue distinta, pues mientras Meunier los mostraba como héroes del trabajo, a modo de héroes de la Antigüedad clásica, Dalou los modelaba como unos verdaderos trabajadores de su época, mostrando en los cuerpos el esfuerzo del duro trabajo, pero siempre manteniendo una actitud noble y digna.

Es fácil encontrarse, paseando por París, monumentos realizados por Dalou, algunos de los cuales muestran la figura de uno o varios trabajadores. Este fácil acceso a las obras de Dalou significaría una ventaja añadida para el joven escultor catalán. El primer campesino modelado por Dalou forma parte del *Monument à Jean-Baptiste Boussingault* (1895) ubicado en el patio interior del Conservatoire National d'Arts et Métiers de París. En 1896 se erigió en el square des Epinettes el *Monument de Jean Leclaire*. De un gran interés son los relieves del *Monument à Alphonse* (1899) que se encuentra en la avenue Foch. Por último, en la place de la Nation se ubica el monumento más célebre de Dalou, el *Triomphe de la République* (1879) inaugurado en 1889, donde el Trabajo se halla simbolizado por un herrero, considerado el primer obrero realizado por Dalou.⁶⁵

Otras fuentes de conocimiento para nuestro escultor sobre la obra de Dalou serían los museos y las exposiciones. A partir de 1905, el Palais des Beaux-Arts de París contaba con una sala dedicada a Dalou, donde se exhibían numerosos esbozos de obreros y campesinos, entre ellos los destinados a formar parte del referido *Monument aux ouvriers*. Ello suponía una gran aportación para los jóvenes artistas que acudían allí frecuentemente como fuente de inspiración.⁶⁶

Los trabajadores de Cardona, al igual que los de Dalou, son muy naturalistas, representados como unos verdaderos campesinos u obreros de su tiempo y acompañados por sus herramientas de trabajo. Van vestidos con burdos ropajes sobre unos cuerpos en los cuales el escultor resalta con gran detalle las secuelas del esfuerzo físico ocasionado por el trabajo manual. No son figuras solemnes y sus poses y actitudes no reflejan heroicidad, sino simplemente muestran un trabajador corriente realizando su labor diaria o bien en posición de descanso. De entre las numerosas esculturas que Cardona realizó sobre el mundo obrero como *Picapedrero* (1900), *Al volver del trabajo* (1904), *Trapero* (1904), *Chiffonnier* (c. 1904), *Segadora* (1906), *La pitrada* (c.

1909), *Aguador* (s.d.), etc.,⁶⁷ deseamos destacar *Espigadora* (c. 1907),⁶⁸ una escultura que presenta ciertas coincidencias con la pintura de Millet *Las espigadoras* (1857), obra expuesta en el Musée du Louvre entre 1890 y 1986 y fuente de inspiración también para Dalou.



Fig. 3 Josep Cardona, *Jornalero* (s.d.). J. Ciervo, «El escultor José Cardona», *Anuari de les Arts Decoratives*, 1923, año v (suplemento), p. 14.

Aunque en menor medida, consideramos también oportuno aludir al escultor Paul Richer, cuya obra se encuentra en la línea de los trabajadores de Dalou. De entre sus obras, la más célebre es *Bûcheron de la forêt de la Londe* (1899),⁶⁹ pero nosotros deseamos destacar la escultura *Paysan à la houe* (c. 1892), conservada en el Musée d'Orsay, que consideramos presenta unas características similares a la escultura de Cardona *Jornalero* (figura 3).⁷⁰ Este escultor, amigo personal de Dalou, participó durante muchos años en los Salones de París, como por ejemplo en los de 1898 con *Forgeron*⁷¹ y 1900 donde presentó *Bûcheron*.⁷²

A modo de conclusión, consideramos que la etapa parisina fue crucial en la obra de Josep Cardona i Furró. En cada uno de los dos géneros cultivados, las influencias europeas fueron esenciales para confeccionar sus esculturas a lo largo de su trayectoria profesional. Los Salones en los que participó y coincidió con Pavel Troubetzkoy, Aimé-Jules Dalou y Constantin Meunier fueron nexos de contacto que entendemos como fuentes que le permitieron observar y asimilar las nuevas corrientes que se generaban en Europa. Cardona fue un artista que estuvo a la vanguardia de la escultura de su época e importó las influencias del

marco europeo que conoció en París. Posiblemente, ningún otro escultor catalán supo asimilar y aplicar el estilo de Troubetzkoy como Cardona. Estas conexiones contribuyeron a la modernidad en el panorama de la escultura catalana de finales del siglo XIX e inicios del XX.

“With Eyes Half Shut”: George Grey Barnard, Nationalism, the Innocent Eye and Sculptural Tradition in Paris

Emily C. Burns

The American sculptor George Grey Barnard’s career in Paris was fraught with anxiety. When the artist arrived in 1883, he was one of hundreds of US and thousands of international art students who were seeking training in the foreign capital.¹ While this was common practice, many American observers expressed concerns that US art students would be swayed by “widespread moral filth” and “hotbeds of immorality” while abroad.² The first letter Barnard sent to his parents the night of his arrival included a sketch of a “Capital P, allegory of youth and Paris” (fig. 1).³ The grotesque body of a demon with dragon feet constructs the illuminated capital, holding up an arrow framed by human skulls that spears an emaciated, skeletal animal at left, and tangles a nude woman in vines at right. The treacherous structure sports pointed edges to ensnare unsuspecting visitors. Barnard’s imaginative letter visualizes his anxiety, exaggerating his trepidation with the French capital as a site of threatening and even demonic behavior.



Fig. 1 George Grey Barnard, *Allegory of Youth and Paris*. 1883. Dickson/Barnard Papers, Centre County Historical Society.

Five years later, he reiterated to his brother, “I hope you may never know what the misery is of living in a foreign country”.⁴ In spite of his “misery”, Barnard believed that Paris was the only place to learn his trade of sculpture, a temporary, albeit necessary, stay. His contemporaries suggested that Barnard’s work ethic enabled him to avoid the pitfalls of Parisian bohemia; one, possibly his patron Alfred Corning Clark of the Singer Manufacturing Company, wrote in 1885 that “in spite of the great temptations to which young people are always exposed in Paris, [Barnard] has not I feel certain fallen into any bad habits. He seems perfectly devoted to his studies and as far as I can judge is making very satisfactory progress in them”.⁵



Fig. 2 George Grey Barnard, *The Struggle of the Two Natures in Man*. Marble, 1894. Metropolitan Museum of Art, New York.

In addition to fearing absorption into bohemian culture, many American artists working in Paris struggled to find a balance between the academic tradition taught at the *École des Beaux-Arts* and the *Académie Julian* and finding a personal innovative style.⁶ After leaving his native Bellefonte, Pennsylvania for study at the Art Institute of Chicago, Barnard began his training in Paris with the neo-classical sculptor Pierre Jules Cavalier from 1883 to 1887.⁷ Most of his fellow US art students in Paris submitted objects to the Salon a few at a time while naming their French instructor in the catalogue in the hopes of building a reputation, but Barnard took a different approach in his career in aiming to create a splash by exhibiting several large scale works at once. He wrote to his mother, “No one can attain a great height without long and hard work. I should not try for anything under four year’s studying”.⁸ He waited ten years to exhibit, but when he did show, at the Salon of 1894, he sent six sculptures, including the monumental *The Struggle of Two Natures in Man* (fig. 2). This essay considers how this sculpture reveals Barnard’s attempts to negotiate his international experience in the nationalist context of the 1890s. After a decades-long trend of American artists working in Paris, US critics in the 1890s called for a national retrenchment and a rejection, or at least a moderation, of French academic tradition.⁹ Barnard’s sculpture waded carefully between these tensions; the artist responded to the styles of the Renaissance master Michelangelo and his contemporary Auguste Rodin while engaging the

mythology of the innocent eye to eschew the specter of influence. Critics used this discourse to claim that Barnard's oeuvre epitomized their constructions of American character as belated and distinct from Europe.

The Struggle of the Two Natures in Man depicts two intertwined larger-than-life male nude figures. One figure lies recumbent with the body twisting and muscles engaged, while a second figure stands. The standing figure's legs are attached to the body of the other figure at the knee and at the arm, where a bat-like creature emerges from the joint. The paired facial features and roughhewn hair of the two figures suggest that they are intended as twins, though the laying figure has a more androgynous body. The facial expressions of the figures are neutral, but both figures bear eyes half open, implying that they are waking or falling asleep, either way in a state of semi-consciousness. While the sculpture seems intended to present a duality, there is no consensus among scholars or in the primary sources about whether it represents a dichotomy of mind-body, conscious-unconscious, emotion-intellect, present-past, gender roles, Apollonian-Dionysian, or good-evil.¹⁰ Its title, given in French as "*Je sens deux hommes en moi*", has been claimed to draw from Victor Hugo, but scholars have not located a specific reference.¹¹ It may also have been inspired by contemporary texts on metaphysics, such as the work of Albert Le Roy, who in 1893 published a treatise about the relationship between the soul and body that used the same phrase to consider the self as a divisible entity.¹² The artist may have left his title deliberately ambiguous to allow for a multiplicity of interpretations.

The act of struggle between the two figures allegorizes the challenge of the young artist trying to develop a career in the international vetting space of the Paris Salon. During his training at the Art Institute of Chicago, Barnard made copies of plaster casts of sculpture by Michelangelo.¹³ In the Louvre, Barnard visited, studied, and likely copied the Italian sculptor's *Dying Slave* and *Rebellious Slave*, two unfinished sculptures that had been intended for the tomb of Pope Julius II.¹⁴ Although the pose of Barnard's figures does not draw directly from Michelangelo's sculptures in the Louvre, the colossal scale of the work, the focus on musculature and the carving methods are alike. Barnard referred to his group in process as *Liberty*, a term also employed by nineteenth-century writers to discuss Michelangelo's sculptures.¹⁵ Like Michelangelo's slaves, Barnard's figures twist and contort in space as if breaking free from the marble. Critics described Barnard's piece as "uncouth" and "rugged", matching

the roughhewn surfaces and a *non-finito* quality alongside areas of *virtuoso* carving and polish found on Michelangelo's unfinished sculptures.¹⁶ Yet, while Michelangelo's sculptures possess rough areas because the artist did not complete them, Barnard's intentionality is seen through his carefully placed rough texture only in the hair and on the base of the sculpture.

Barnard may also have been drawn to the notion that the form existed already within the marble itself; the young American sculptor expressed ideas similar to those of the Renaissance master in releasing the sculpture from the block of marble, calling it the moment when "the spirit is transfigured".¹⁷ A Neoplatonic interpretation of Michelangelo's *Slaves*, which emphasized the notion that the sculptures represented "the human soul enfeathered by matter", arose during the same decade Barnard's *Two Natures* was produced.¹⁸ Both sculptors play with imagery to underscore a sense of mystery in art production to symbolize the conceptual made material. Michelangelo's *Slaves* and *Two Natures* also include an unfinished figure of an animal at a point of junction on the sculpture. Hidden apes appear towards the base within the rough marble edges near Michelangelo's figures. While Barnard's undefined bat-like figure does not resemble this animal form directly, it is similarly placed at a juncture within the sculpture. In both cases, these mysterious animal forms draw attention to the process of making and seem to refer to base instincts. One of Barnard's Paris reviewers also highlighted the artist's interest in the "instincts... of a low animality".¹⁹ Barnard's animal also does not exactly replicate his anxious beast in his 1884 letter in form (fig. 1), yet the sculpted creature shares the notion of an unconscious and troubled undercurrent in the artistic project expressed by the artist's stated anxieties about Paris study. Erwin Panofsky has argued that Michelangelo's apes symbolized "animal nature", pushing the sculptures to "personify the human soul as enslaved by matter".²⁰ Barnard stated a corresponding understanding of *Two Natures* as merging transcendent and physical in 1908, noting that it "represents the *awakening* nature throwing off the *material* nature that stands *apparently* master over it".²¹ As Barnard scholar Brian Hack has explored, the artist stressed readings of the work that expressed the tension "between the material and the spiritual".²² The primal undercurrent of animality in human life was also of particular interest to Symbolist currents in the last decade of the nineteenth century. That the *Rebellious Slave* revealed a sense of consciousness in the eyes of the figures, slightly open as if in the act of waking, also attracted Barnard's attention.²³

Given the scale of the sculpture and these connections, it is not surprising that Barnard's contemporaries referred to him as an "American Michelangelo".²⁴



Fig. 3 Anna Bilinska, *Portrait of George Grey Barnard*. Oil on canvas, 1890. State Museum of Pennsylvania, Pennsylvania Historical and Museum Commission.

The French Symbolist sculptor Auguste Rodin, who had served on the Salon Jury since 1889, inspired Barnard for his large scale, sense of mystery, and, as with Michelangelo, his tendency towards combining finely polished surfaces with rough hewn and textured stone. Some reports suggest that Rodin did not exhibit at the 1894 Société Nationale des Beaux-Arts in order to allow Barnard's work public attention.²⁵ Like these two models, Barnard believed in having a hand in all of the steps of production, making not only the clay and plaster models, but also carving the final stone and taking on tasks often left to unnamed craftsmen.

In spite of these artistic dialogues with sculpture masters, Barnard constructed a discourse around his sculpture that eschewed these models. When he exhibited, he listed no instructor in the catalogue.²⁶ Visual representations of Barnard with his sculpture enhanced the idea of his artistic solitude. One photograph shows him carving his monumental sculpture alone.²⁷ A portrait of the artist by Polish painter Anna Bilinska shown at the Salon in 1890 emphasized the solitary artist posed on the corner of the platforms on which his clay model sits, his arms covered with gray clay (Fig. 3).²⁸ His left elbow, bent and holding an object, echoes the elbow of the recumbent figure just over his shoulder. The comparative scale between the sculptor, who

acknowledges the viewer directly, and the monumental sculpture that cannot be contained by the size of the canvas underscores the construction of Barnard's Herculean task. The shroud of drapery wrapped around the standing figure and removed from only part of recumbent figure creates a sense of secrecy around the sculpture in process only partly unveiled. It also hides its incomplete parts, which Barnard described in the summer of 1890 as "far from finished" and in the process of becoming.²⁹ The photographs and Bilinska's painting advertise the young artist's Salon debut to come, and reinforce statements about his process by focusing on the solitary sculptor in the act of production.

Barnard's descriptions of his sculpting process embrace the concept of the "innocent eye", then central to artistic modernism. As the art historian Joel Isaacson has argued, forgetting functioned as a "theory" that allowed artists to claim that they had relinquished art history and their own previous visual experiences in order to create a truly momentary experience in painting.³⁰ This discourse is present around the painter Claude Monet, for example, who stated that he "wished he had been born blind and then suddenly gained his sight so that he could have begun to paint in this way without knowing what the objects were that he saw before him".³¹ Barnard's rhetoric fits into a similar framework.

Barnard said that in modeling his massive sculpture at his space at 12 Rue Boissonade in the artist quarter in the XIV arrondissement, he would first open his eyes at a mere squint in the morning when he stood before his clay and his models in his Parisian "semidark studio" so as to perceive "only the essential form, the elemental vigor of the figure before him".³² Sketches from about 1887 reinforce his engagement with positive and negative space and with light and darkness in washes that experiment with the position found in the standing figure of the sculpture (Fig. 4). Barnard argued that he lacked awareness of art's historical tradition and ignored his own previous artistic production through the renewal of vision each day. The sculptor continually re-invented his biography, adding details about his process tied to contemporaneous ideals about art making. Years later, in 1930, he elevated the mythology of his "innocent eye" in his recollections about making this sculpture:



Fig. 4 Sketches of figures, c. 1887. Dickson/Barnard Papers, Centre County Historical Society.

When I got up in the morning, I did not open my eyes. I dressed and had my coffee with them closed. And then I groped my way down the rickety stairs into the studio. Only one little window was open and the two models would be waiting for me. One of them would lead me to my group and then take his pose from his companion. Slowly I would then half open my lids, so that I could see points of light between the lashes, and it was with these points of light that I modeled the group.³³

Barnard implied that the night had relinquished his memory of the forms, and his vision could be reborn in the morning. While the squinting of the eyes to produce a sculpture is not an unusual procedure for perceiving masses of light and shadow, Barnard romanticized the technique, transforming it into a posture of his artistic character through the idea that he consciously restricted his first sight each day to only his figure grouping—even as he risked falling down his studio stairs!³⁴ Barnard sent his six sculptures together in a wagon to the Salon of the Société National des Beaux-Arts on April 1, 1894, and wrote to his family: “When the group went into the street, there were hundreds around the wagon gazing at it, and *all seriously*. I think it is sure to be a successful debut”.³⁵ After the six sculptures were shown, Barnard was elected *Sociétaire*, which enabled him to submit works to the Salon subsequently without jury acceptance.

Critics embraced Barnard’s narrative of production, arguing that the practice of renewed vision informed the artist’s technique, enabling his focus on “the essential form, the elemental vigor of the figure before him”.³⁶ Period reproductions highlight the tonal contrasts in gray tones that Barnard described from his production process. Reports of his practice led his contemporaries to understand him as “a primitive in his way of looking at interpreting life”, applying “a baby’s unconsciousness” to his sculpture.³⁷ Writing in 1908, the reviewer J. Nielsen Laurvik saw Barnard’s procedure of working as the source

for the lifelikeness of the figures. According to Laurvik, “the figure under [Barnard’s] hands grew into the image of the living, breathing figure before him”.³⁸ Laurvik continued:

[...] it happened not infrequently, toward the completion of his task, as he walked back and forth with eyes half shut, putting on a dab of clay here, taking away a portion there, that he would mistake the living model for the figure into which he was breathing the breath of life, so closely did he approach that outer and mysterious verge on which trembles the spirit of life: hence the energy and throbbing verisimilitude of all his figures.³⁹

According to these critics, Barnard’s process enabled him to convey the dynamic energy of the sculptural forms. Barnard literalized his interest in maintaining an “innocent eye” in producing this sculpture with the figures “blind and groping in their gesture” as he “groped” his way into his studio.⁴⁰ Similar to his own narrative of his perceptual experience of modeling the sculpture “with eyes half shut”, Barnard’s figures possess squinting eyes that echo the artist’s methods. For Laurvik and the sculpture critic Charles Caffin, Barnard’s calculated approach to seeing his work anew every morning was underscored in his physical treatment of the material. Caffin understood Barnard’s application of visual perception into touch as “giving to his eye a touch-consciousness”.⁴¹ The partially rough-hewn and raw parts of the sculpture parallels Barnard’s emphasis on the naïve touch. This understanding of his sculpture was emblemized in later photographs, such as a *Harper’s Weekly* image of the artist at work on another sculpture in the shadow of *Two Natures*.⁴² Yet this naïveté is paradoxically carefully designed.

Barnard’s and his reviewers’ investments in claiming his naïve experience downplay the realities of the six-year process of creating this monumental sculpture, as expressed by the artist’s language that it was merely “thrown up to big size” from his original clay and plaster models.⁴³ Contemporary descriptions diverted attention from the parallels between Barnard’s work and the sculpture of Michelangelo and Rodin.⁴⁴ Caffin argued that Barnard’s response to Michelangelo was “a period of subconscious reception of impressions”, as though the artist did not control or intend them.⁴⁵ Laurvik mentioned directly Rodin’s and Barnard’s similar concern with “vital, almost consuming energy”, but Frederick Coburn and Caffin sought to distinguish Barnard’s work from the French Symbolist.⁴⁶ Coburn stated, “Mr. Barnard is not at all like Rodin, let us submit emphatically, even if he does now and then leave

part of his block of marble unfinished”.⁴⁷ Caffin agreed, stating that in spite of the expressive qualities of both artists’ sculptures, “Barnard’s work differs from that of Rodin” because the French artist focuses on “an elaboration of the parts, [while] Barnard is possessed first and foremost of the conception in its entirety and keeps the parts subordinate”.⁴⁸ For Caffin, Rodin centered on the individual elements within the sculpture, while Barnard privileged the experience of the whole.

These attempts to parse Barnard’s approach from Michelangelo and Rodin seem stretched and designed by the discourses of cultural nationalism, as critics trumpeted a young American artist who had succeeded in surpassing or forgetting the artistic tradition he had engaged in Paris. Barnard’s experience is akin to many of his fellow American sculptors in Paris who felt pressure from critics to negotiate between tradition and innovation. At the same time, he did not actively participate in the American artist community in Paris to the same degree, and in some aspects his experience is unique. Yet he, like many other US sculptors in Paris, played with constructions of innocence as an artistic strategy to show a rupture with tradition and influence. This narrative taps into a larger discourse of artistic forgetting; in his discourse of the innocent eye, Barnard embraces Monet’s comment about being “born blind and then suddenly gain[ing] his sight” in his own process of sculpting “eyes half shut”. But he extends Monet’s wistful goal by applying that imagined primal perceptual experience to his figures, instead of to the viewer.

While the notion of artistic forgetting is a modernist strategy, the construction fed into larger cultural mythologies about the American as lacking in history and tradition. In 1891, three years before Barnard exhibited his sculpture, Gilbert Parker, a Canadian critic for London’s *Independent*, explained that modern French art privileged naïve vision that replicated a first encounter with nature. He declared, “Be naïve! That is the key note of French art; it is the primal chord of naturalness, the final touch of individuality, the power behind achievement, the secret of genius”⁴⁹ For Parker, displays of *naïveté* in art signaled authenticity in the artistic experience of the chosen subject. However, for Parker and others, it was the vast contingent of American artists in Paris, not the French, who offered the most extreme sense of naïveté. “What command better suited to the American temperament?”⁵⁰ Parker asked, continuing, “If it has any quality which is conspicuously eminent, it is *naïveté*, it is a habit of looking at things as if they were seen for the first time”.⁵¹ Parker

argued that American art results from an inherently naïve position; the American “sees things with no intervening veil of convention and tradition; he is bade to be independent and free from his youth up; he is impelled to think things out for himself; he is told, in effect, from his cradle to be naïve”.⁵²

A French reviewer connected Barnard’s visual strategies to ideas of American youth and virility, such as those expressed by Parker. Thièbault-Sisson declared, “We arrive at a new-comer, George Grey Barnard, who has the makings of a master. He belongs to that young and virile America whose efforts are reflected in various unexpected forms and it makes for a singular power with his contempt for made formulas and impetuous appetite for novelty”.⁵³ This reception linked Barnard with the discourse of American newness. This article was translated, and at times mistranslated, in the American press, which used it to reinforce Barnard’s work as entirely new.⁵⁴ In a period in which, according to one reviewer writing in 1900, “‘Individuality’ is the watchword... [Barnard] has learned what Paris had to teach him, and yet withal has preserved and strengthened amid those powerful influences the gift which was his own – his individuality and originality in the great world of art”.⁵⁵ Coburn suggested that, in its “virility”, Barnard’s work “most nearly conforms to the popular European conception of what an American might be expected to do”.⁵⁶

By claiming to replicate original vision in his art and adopting a naïve position, Barnard skirted both artistic tradition and the influence of his contemporaries. In the layers of vision in the sculpture, Barnard invites the viewer to see anew, like the figures in the sculpture. The sculpture reveals Barnard’s walking the tenuous tight rope of fin-de-siècle art study in Paris. While Thièbault-Sisson wrote to the artist personally to insist that only in Paris “can your artistic garden be cultivated and your plants well cared for”, Barnard made use of the Salon system only in order to jumpstart a sculpture career in his home country, rather than to remain.⁵⁷

A las orillas del Sena. El paradigma de Damià Pradell como escultor modernista, entre el academicismo y la renovación¹

Juan C. Bejarano

Junto a los nombres de Josep Llimona, Miquel Blay o Eusebi Arnau, durante el Modernismo existió una amplia nómina de escultores que esperan ser estudiados con la profundidad que merecen, condición indispensable para comprender mejor la complejidad de la escultura del periodo. Uno de ellos fue Damià Pradell i Pujol, sobre el que nos centraremos aquí

Como se ha señalado en más de una ocasión, Pradell constituye una figura prácticamente olvidada a día de hoy, probablemente a causa de la escasa visibilidad de su obra en colecciones públicas, así como a una producción que inferimos escasa. Los objetivos de estas páginas son, pues, múltiples. Por un lado, pretendemos ofrecer una primera aproximación en torno a su vida y obra, aportando algunos datos fundamentales, pero advirtiendo igualmente que la extensión requerida aquí nos impide hacer un repaso completo a su trayectoria o llevar a cabo un estado de la cuestión propiamente dicho,² aspecto que reservamos para una publicación futura. Precisamente, nuestra intención ha sido sobre todo analizar sus años de formación en París y las consecuencias en el devenir de su arte, que sin lugar a dudas se erige como el periodo clave dentro de la trayectoria de este escultor.

Algunos apuntes biográficos y sobre su obra

Damià Pradell i Pujol nació el 14 de septiembre de 1867 en Barcelona,³ en el seno de una familia acomodada. Su padre, Francisco Pradell y Prat, ebanista y carpintero, se había asociado en 1845 con el arquitecto Damià Ribas y Puigbó, creando la razón social Ribas y Pradell, que con el tiempo llegó a ser una de las principales empresas dedicadas a la construcción en la Cataluña de finales del

siglo XIX y la primera mitad del XX⁴ (fig. 1).

Su trayectoria formativa fue la habitual entre la mayor parte de los artistas catalanes de la época. Así, a la edad de trece años ingresó en la escuela de la Llotja de Barcelona, donde durante un periodo de cuatro años recibió las lecciones de Rossend Nobas y de Venanci Vallmitjana. Su relación con la academia no finalizó aquí, puesto que entre 1890 y 1893 ejerció de modelo para otros estudiantes, un trabajo que realizaban a veces antiguos alumnos para ganarse un pequeño sueldo.⁵ Poco después, marchó a París para ampliar sus conocimientos.



Fig. 1 Eusebi Arnau, *Retrato de Damián Pradell*. Dibujo al carboncillo sobre papel, 1894. Colección familia Pradell, Barcelona.

Los escasos datos conocidos del escultor se limitan casi exclusivamente a las muestras en las que participó. Su actividad expositiva está documentada fundamentalmente entre las décadas de 1890 y 1910, siendo la Primera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1891⁶ la primera vez que hallamos su nombre ligado a uno de estos certámenes. A partir de este momento, su presencia se vuelve frecuente en las Exposiciones Generales de su ciudad natal pero también en las Nacionales de Madrid, participando por igual en muestras celebradas en la Sala Parés o en el Círculo Artístico, entidad de la que se hizo socio en el año 1900.⁷ Su trabajo fue reconocido mediante condecoraciones en algunos de estos certámenes, entre ellos los de mayor

proyección internacional de su carrera, como la Exposición Universal de París de 1900⁸ (tercera medalla)⁹ y la Exposición Internacional de Arte del Centenario,¹⁰ organizada en Buenos Aires en 1910 (segunda medalla).¹¹ Poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, tras haber figurado en la Nacional de Madrid de 1912, su nombre se desvanece del panorama expositivo, reapareciendo únicamente con motivo de la Exposición de Primavera celebrada en Barcelona en 1937.¹² Diez años después, el 9 de diciembre de 1947 Damià Pradell hallaba la muerte en la ciudad que lo vio nacer.¹³

Como apuntábamos al principio, a día de hoy el catálogo que conocemos de su obra es realmente ínfimo. A la hora de acercarse a su estudio, nos encontramos con diversas dificultades. Por un lado, la falta de documentación visual —independientemente de su localización actual— impide hacernos una idea completa de su estilo y transformaciones a lo largo de su vida. Por otro lado, existe la probabilidad de que no fuera un autor muy prolífico, dado que nos hemos ido encontrando que unas mismas esculturas fueron presentadas en más de una ocasión en varios certámenes de diferentes sitios. No se trataba de una práctica aislada, ya que muchos artistas solían hacerlo, pero sí nos ha sorprendido que en su caso fuera tan frecuente, y siempre con un mismo reducido número de obras. Según testimonios familiares, se era consciente del talento innato de Damià pero asimismo de su tendencia a la indolencia, que habría imposibilitado explorar todo ese potencial en bruto. Esto es perceptible incluso en la desidia en no buscar títulos distintivos para cada una de sus creaciones, puesto que recurría a los más genéricos posibles («estudio de...», «cabeza de...», «busto de...»), empleados indistintamente, y que nos dificultan, sin esa fuente visual a la que nos referíamos, deslindarlas entre sí. Consciente de la situación económica desahogada de la familia, con toda probabilidad Pradell no se vio apremiado por la necesidad de tener que trabajar para poder vivir de lo que había estudiado.

La historiografía ha destacado sobre todo su trabajo como retratista y medallista. Sin embargo, dentro de su carrera se reveló como un artista muy completo, ya que abordó todo tipo de géneros y materiales, en general con bastante buena fortuna. Asimismo, si bien se mantuvo muy fiel a cierto realismo desde sus orígenes, observamos a veces guiños a algunas de las corrientes más modernas de su tiempo, que nos permiten clasificarlo dentro de los parámetros de la escultura modernista.

Entre pasajes: los años en París

En el anhelo de encontrar una voz propia y acorde a los nuevos tiempos, no ha de extrañarnos que la plana mayor de lo que sería poco después el Modernismo escogiera en general París y no Roma¹⁴ como gran capital del arte en la que acabar de completar su formación; con ello se nos hablaba del deseo de integrarse en una visión más moderna y menos clásica de esta manifestación escultórica. Pradell no fue ajeno a esta tendencia y consciente de ello eligió también París.

A diferencia de algunos de sus compañeros, su estancia en la capital francesa no se llevó a cabo mediante ninguna beca o subvención, sino que probablemente se mantuvo gracias al dinero que había ahorrado durante los tres años previos a su marcha, cuando trabajó posando como modelo; con todo, su manutención se debió fundamentalmente a la boyante situación económica de su familia. Esto le permitió permanecer allí durante un periodo ciertamente continuado, entre tres y cuatro años. Mediante una noticia aparecida en *La Vanguardia*, sabemos que antes del 15 de diciembre de 1893 ya se encontraba en París,¹⁵ mientras que las últimas noticias que nos lo sitúan allí son por un lado una fotografía fechada el 30 de abril de 1897,¹⁶ así como el catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de aquel mismo año, en que participó y donde se indicaba que todavía residía en la ciudad del Sena.¹⁷ Según nos ha comentado la actual familia del artista, esta parece que decidió retirarle ese sostén económico al no observar, después de tanto tiempo, ninguna intención por parte del hijo de asentarse o progresar en París, o de volver a Barcelona; al final tuvieron que ser sus padres los que tomaran la decisión.

Durante todo este periodo, gracias a un bien documentado estudio de María Soto, sabemos que estuvo inscrito en los cursos que ofrecía la Académie Julian, entre finales de 1893 y principios de 1897.¹⁸ Como la mayor parte de los escultores catalanes que se desplazaban a estudiar a París, este era el centro favorito por su prestigio. A partir de 1890, se crearon diversas sucursales para absorber el número de peticiones, algunas de ellas ubicadas en los barrios bohemios de moda, como Montmartre o el Barrio Latino. Precisamente en este último se hallaba uno de los más importantes: se trataba del taller de la rue du Dragon, 31, donde se daban clases de escultura y donde se matriculó Pradell.



Fig. 2 Alumnos de Denys Puech en la Académie Julian, c. 1895. En la primera fila, en pie, podemos reconocer a Damián Pradell (es el segundo por la derecha, al lado de Eusebi Arnau). Archivo Arnau.

Para entrar, era aconsejable venir recomendado por alguna persona vinculada a esta academia. En el caso de Pradell, sus contactos fueron Miquel Blay y un amigo de éste, el pintor peruano Carlos Baca-Flor. Blay llevaba unos años viviendo en París, donde había recibido las enseñanzas de Henri Chapu en la Julian. Sin embargo, la muerte de Chapu en 1891 había provocado que su puesto fuera ocupado por su discípulo Denys Puech, quien se convirtió en el profesor de Pradell (fig. 2). Por sus clases desfilaron numerosos estudiantes, muchos extranjeros y entre ellos bastantes españoles, algunos de los cuales fueron compañeros de nuestro artista, como los escultores Lorenzo Rosselló, Nemesio Mogrobejo, Arnau o Carles Mani; así como los pintores Hermen Anglada Camarasa o Ángel Larroque. En un par de fotografías del taller de la rue du Dragon, de hacia 1895, podemos identificarlo acompañado de algunos de ellos, como Mogrobejo, Larroque o Arnau, mientras que en el centro aparecía Puech.¹⁹

En este ambiente de camaradería y distensión, Pradell se construyó su propio círculo de amistades, muchas de las cuales conocía de su época de estudiante en Barcelona. Tenemos constancia de los escultores Gaudencio Malla y Eusebi Arnau, así como de los pintores Anglada Camarasa y Baca-Flor. Con el primero, personaje completamente olvidado, había coincidido ejerciendo de modelo en la Llotja y parece que viajó a París un poco más tarde que Pradell, hacia 1894.²⁰ De Arnau tenemos algunos datos más: habían sido compañeros en las clases de Venanci Vallmitjana, y posteriormente fue Pradell (junto con Blay) quien lo recomendó para que fuera admitido en la Académie Julian.²¹ Muestras de esa amistad son el hecho de posar juntos en una de las

fotografías que hemos indicado antes, así como un retrato al carboncillo que le hizo Arnau en París, a finales de 1894, y que Pradell siempre conservó.²² No obstante, son precisamente unas cartas que Anglada Camarasa le enviaba de vez en cuando a su amigo el periodista Pere-Joan Llorc las que nos informan, aunque sea brevemente, del estilo de vida bohemia que llevaban entonces y la relación existente entre todos ellos.²³ En febrero de 1895 encontramos la primera referencia general a casi todos ellos, y una de las pocas opiniones directas por parte de alguien que lo conoció personalmente: así, en una carta sin fechar, Anglada escribía que

[...] los compañeros de la academia catalanes son: Arnau, que va a la clase de escultura y se lleva todos los primeros premios, Pradell también muy buen chico mucho y que me parece que hará también carrera, y el último es Malla, este está hecho una calamidad en estupidez, en burrería [*sic*] y brutalidad.²⁴

Un mes más tarde, le comunicaba a Llorc que todos sentían nostalgia de su tierra y le pedían que les enviara alguna canción o romance sobre ello, quizá *L'emigrant*; mientras que en agosto de aquel mismo año Anglada le informaba de que Pradell le llevaría unos carteles de Jules Chéret.

En su compañía y la de otros amigos, Pradell disfrutó de una vida bohemia, seguramente «dorada», como la que Santiago Rusiñol o Ramon Casas también habían llevado, gracias al respaldo familiar. De esa manera, no desaprovechó ocasión para experimentar todo lo que la ciudad de las luces le podía ofrecer, pasando horas en cafés y cabarets, un estilo de vida que intentó perpetuar en Barcelona, una vez se desplazó definitivamente a su ciudad natal. No ha de extrañarnos, pues, que Pradell eligiera sus talleres por la comodidad, cerca del taller de la rue du Dragon, en el Barrio Latino, pero tampoco muy apartados de las zonas de diversión, en esta misma área o no muy lejos de Montmartre.

Parece que en un primer momento, cuando llegó, se instaló en el passage Dulac,²⁵ vía abierta en 1847 y que en 1909 pasó a la categoría de calle.²⁶ Tal como se nos describe en un texto de la segunda mitad del siglo XIX, este pasaje era conocido por su tranquilidad, belleza y por alojar talleres de artistas.²⁷ Entre los que hemos podido averiguar que pasaron por este rincón, podríamos citar al pintor británico William Stott of Oldham,²⁸ a la finlandesa Maria Wiik,²⁹ al valenciano Enrique Miralles³⁰ o incluso a Paul Cézanne, este último residente allí prácticamente en el mismo momento que Pradell, hacia 1894.³¹ Casi todos ellos eran hijos de familias de clase media o media alta,³² lo que les permitió

vivir en París con cierta holgura, a diferencia de otros muchos de sus compañeros.

Al año siguiente, parece que Pradell quiso mejorar su situación y se mudó a otro pasaje similar llamado la Cité Bergère, tal vez algo más elegante si cabe, donde permaneció un poco más de tiempo.³³ Allí instaló su estudio en uno de los numerosos hoteles que existían en este apacible lugar, donde anteriormente habían residido algunos personajes ilustres como Heinrich Heine o Frédéric Chopin.³⁴

Aparte de los dos talleres citados por María Soto, existe una tercera y última referencia que nos la proporciona el catálogo de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, en 1896.³⁵ Aquí se nos indica que su domicilio se hallaba en la rue Saint-Pere, en París. Tras intentar averiguar infructuosamente la existencia de esta calle, hemos llegado a la conclusión de que probablemente la transcripción no fuera correcta y se refiriese a la rue des Saints-Pères, que de hecho se encontraba a casi trescientos metros del taller de la Académie Julian.³⁶

Actualmente desconocemos si llegó a compartir taller en algún momento con algunos de sus amigos más íntimos. Isabel Marín nos cuenta que Anglada Camarasa y Arnau llevaron una auténtica vida bohemia a causa de sus estrecheces económicas, teniendo que compartir un altillo en el Barrio Latino,³⁷ probablemente en el número 19 de la rue du Vieux-Colombier³⁸ (por otra parte, muy cerca del taller de Puech). Así pues, teniendo en cuenta las diferentes situaciones económico-sociales, no creemos muy viable que compartiera alojamiento con Arnau o Anglada, tal como se ha sugerido.³⁹

La modernidad vacilante: la escultura de Damià Pradell entre Puech y Rodin

Tras haber proporcionado toda esta información, procederemos a un análisis de su estilo y evolución a partir de las pocas esculturas que tenemos repertoriadas visualmente. A través de la conjunción de fuentes diversas (fechas y/o localizaciones en las mismas piezas, documentos manuscritos, catálogos de exposiciones y/o noticias en prensa), el grupo de obras realizadas en París es realmente reducido. Las importantes lagunas existentes en este artista justifican que nos tengamos que mover constantemente en el terreno de las suposiciones que, no obstante, intentaremos demostrar también mediante

observaciones de tipo formal y/o estilístico. A partir de estas esculturas, advertiremos cómo Pradell fue oscilando continuamente entre mantenerse fiel a la tradición o incorporar ciertas novedades.

• Puech o el maestro respetado

En 1891 Denys Puech participaba en la Primera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona con la *Visión de San Antonio de Padua*.⁴⁰ En aquel mismo certamen, el joven Pradell presentaba por primera vez una escultura en público. En aquel momento Puech era uno de los artistas más admirados y reconocidos por el *establishment* francés, como daban fe de ello los numerosos encargos institucionales en forma de monumentos, pero sobre todo de retratos. Su estilo se adecuaba al gusto burgués, esto es, una pericia técnica notable en la búsqueda de realismo y una sensualidad contenida, todo sujeto a los acabados académicos de entonces.⁴¹ Como buen escultor oficial, Puech defendía los principios que descansaban en el dominio del dibujo, el estudio del natural y del arte clásico. Por ello solo valoraba la inspiración cuando se hallaba sometida a la razón. Así, en 1876, en una carta dirigida a su amigo y mecenas Louis Chabrier, le confesaba que

[...] le véritable artiste ne doit point s'abandonner à son sentiment tout en l'éprouvant. Il doit le régler par l'étude et les principes. Il ne doit pas prendre sa facilité et son exubérance pour du génie.⁴²

En esta misma línea, siempre defendió la obra «bien hecha» y no abocetada, «je lutterai contre “la maladie de l'ébauche” et je rappellerai à mes élèves qu'ils sont là pour exécuter des travaux achevés, des figures très faites».⁴³

Sin embargo, la rigidez académica y el agotamiento de ciertas fórmulas lo llevaron a valorar a veces «la voie de la sincérité»,⁴⁴ es decir, aquello que surgía de dentro frente a la razón. Esto explica que encontremos otro tipo de declaraciones por su parte que se oponían a las anteriores, de manera que pensaba que

[...] aucune règle précise ne doit empêcher l'artiste de s'exprimer à travers son oeuvre et le moule dans lequel on veut le contraindre ne lui convient pas. Pour lui, il existe dans l'art un but supérieur qui ne consiste pas à imiter l'Antiquité, ni à être conventionnel, mais il s'agit, au contraire, d'être

de son temps en respectant les goûts du public, juge suprême dans le monde de l'art.⁴⁵

Esta lucha interna quedó plasmada de alguna forma en su obra; y así, a través de ciertos matices, nos apercibimos de ese deseo de trascender los preceptos aprehendidos.

Podríamos imaginar que Pradell hubiera retenido algo de su maestro, como así demostrarían los cuatro premios que consiguió durante los cuatro cursos que atendió en la Académie Julian, prueba de su fidelidad a las enseñanzas recibidas.⁴⁶ Más allá de la coincidencia de que ambos cultivaran especialmente el género del retrato, buscar el rastro de Puech en su obra se convierte en una tarea ardua, debido a que resulta casi imposible establecer una comparativa entre las esculturas que Pradell hizo antes de su partida a París y las creadas después. De esta primera etapa en Barcelona solo conocemos tres obras, el *Retrato de D. D. P. y P.* —busto en yeso presentado en la Exposición General de Bellas Artes de 1891—,⁴⁷ y un par de relieves en terracota expuestos en la tienda de música del Sr. Ayné dos años más tarde, obras de las que carecemos de testimonios visuales. A tenor de la noticia aparecida en *La Vanguardia* y que nos informa de esta última pareja de piezas, atribuidas por entonces erróneamente a su maestro en la Llotja, Rossend Nobas,⁴⁸ podemos inferir que Pradell había asimilado e interiorizado de una manera profunda el estilo de su profesor; y seguramente, para explicar esa confusión, estos relieves poseerían una gran calidad. Así pues, observamos una adscripción plena de Pradell al realismo en el que se educó, que, por otra parte, siempre estuvo en la base del resto de su producción.

Esta tendencia casi innata al naturalismo es perceptible, por ejemplo, en las dos primeras creaciones que conocemos visualmente de este autor fechadas durante su estancia en París en 1895. Se trata de *Rostro de un hombre* (colección particular),⁴⁹ probable boceto para una obra de mayor envergadura, y *Cabeza de estudio*, a día de hoy en los almacenes del MNAC de Barcelona.⁵⁰ Presentada esta última en la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1896,⁵¹ fue la primera vez que exhibía en su ciudad natal una obra realizada en Francia, siendo recompensado con una tercera medalla y su adquisición por el Ayuntamiento con destino al futuro Museo de Arte Moderno.⁵²

Sin embargo, la influencia de Puech no llegamos a rastrearla aquí. De entre las pocas esculturas que sabemos o intuimos que creó en París, su huella

tendría que reducirse solo a una, la titulada *Flor de lirio*, hoy en paradero desconocido (fig. 3). Podemos trazar paralelismos con algunas de las creaciones más importantes de Puech, tales como *El Sena* (1886) (Musée Denys Puech, Rodez) o *Noche de mayo (Brisa de mayo)* (antes de 1885),⁵³ por la asociación lírica de un cuerpo femenino, grácil e idealizado, con un conjunto vegetal-floral fantástico, del que parece surgir.

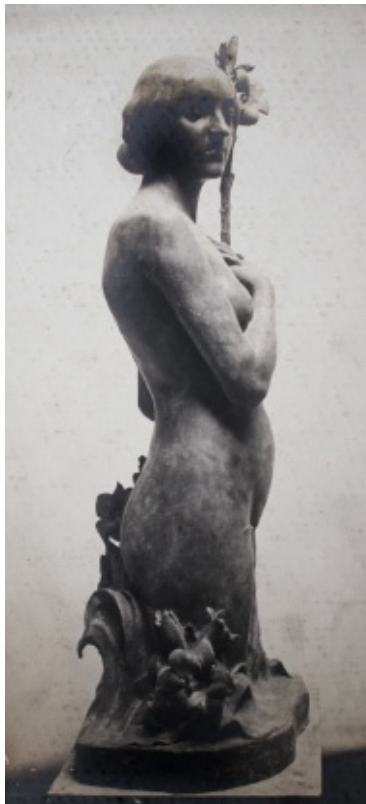


Fig. 3 Damían Pradell, *Flor de lirio*. Escultura en estuco, c. 1898. Paradero desconocido. Fotografía conservada en el Archivo Josep Blanch, Mollet del Vallès.

- **Rodin o el coloso emulado**

Pradell no fue ajeno a la fascinación general que ejercía la figura colosal de Rodin entre los escultores finiseculares, también entre la comunidad catalana. Precisamente así lo tildó Miquel Blay,⁵⁴ como uno de los artistas que más evidenció su huella en creaciones y declaraciones. No fue el único, ya que a través de las diferentes generaciones de escultores que conformaron el Modernismo su influencia se puede rastrear en casi todos.

La primera toma de contacto que pudieron tener los artistas catalanes con su obra probablemente se hizo a través de los artículos y grabados publicados

en prensa. Esto animaría a los escultores que se desplazaban a París para ver obras suyas en directo, e incluso para conocerlo personalmente. Sin embargo, tras consultar los diferentes estudios existentes sobre la relación de Rodin con la escultura catalana y española de la época,⁵⁵ llegamos a la conclusión de que ninguno de nuestros artistas llegó a ser alumno suyo o ni siquiera asistente. La influencia es evidente en muchos —Llimona, Clarasó, Blay, Pablo Gargallo...—, pero quizá salvo Josep Clará, que lo trató asiduamente, ninguno podría considerarse su discípulo.⁵⁶ Lo mismo podríamos decir de Pradell: si bien su familia ha sostenido tradicionalmente que lo fue, a día de hoy no existe ninguna prueba que lo demuestre; ni siquiera en los archivos del Musée Rodin de París se ha encontrado ningún documento que lo acredite.⁵⁷ Quizá lo conoció o incluso un día estuvo en su estudio, y de cualquier anécdota se pasó a la creencia de que fuera su alumno.

Se ha señalado que la mayor parte de la escultura catalana de tipo rodiniano se desarrolló en la primera década del siglo xx;⁵⁸ encontramos, empero, algunos ejemplos precursores. Entre estos podemos señalar la escultura conocida como *San Juan Bautista*,⁵⁹ hoy probablemente la creación más célebre de Pradell (fig. 4), aunque el título original parece que fue el más aséptico de *Cabeza de estudio*. De esta obra sabemos que realizó primero una versión en estuco, en París hacia 1897, como así lo atestigua una fotografía de la época,⁶⁰ pieza cuyo paradero ignoramos hoy. Sí se conserva en cambio en una colección particular su fundición en bronce, realizada una década más tarde por la casa Masriera y Campins.



Fig. 4 Damián Pradell, *Busto en bronce (San Juan Bautista)*. Escultura en bronce a partir del modelo original en estuco, c. 1897 / c. 1907. Colección particular. © Fundación de las Artes y los Artistas.

Decíamos que con toda seguridad se trate de la *Cabeza de estudio* que figura en los catálogos de diferentes exposiciones. Nuestras suposiciones se basan en el *modus operandi* de Pradell de reciclar las creaciones de más calidad y de las que se sentía más orgulloso en diferentes certámenes: en sus descripciones coinciden títulos y técnicas. Pero también medidas: en 1907 expuso por primera vez su versión en bronce, de tamaño similar,⁶¹ y que bautizó simplemente como *Busto en bronce*, otro título neutro y descriptivo que conectaba con el anterior; además, se podía leer inscrita la palabra «París», lo que nos confirmaría que fue modelada originariamente en Francia.

El título actual no resulta para nada gratuito y, de hecho, evidencia la deuda que guarda con Rodin, en concreto con su escultura denominada igual. Su *San Juan Bautista predicando* (1878) (Musée d'Orsay, París) —de la que existe un estudio previo reducido a la cabeza— se hizo célebre, incluso allende las fronteras: así lo atestigua la prensa española de la época que, al referirse al escultor, solía traer a colación esta obra. Es probable que los artistas catalanes —entre ellos, Pradell— conocieran estos artículos, quedando pendiente contemplarla en directo. La ocasión se presentaría en el viaje a París para terminar su formación, donde pudo estudiar *in situ* la escultura francesa actual, especialmente en el Musée du Luxembourg. Como indica Mercè Doñate, «aquest museu constituïa una de les cites obligades dels artistes catalans a

París».⁶²

Y efectivamente, entre las diferentes obras que se podían contemplar había esculturas de Puech, pero también de Rodin, como *Madame Vicuña* (1888), la *Danaide* (c. 1889), pero también el anterior *San Juan Bautista predicando*: adquirida por el gobierno francés cuando se expuso en el Salón de 1881, permaneció de cara al público en aquel museo entre 1884 y 1933,⁶³ o sea, en los años que Pradell permaneció en París.

Podemos imaginar, por tanto, que Pradell visitaría este museo y tendría en mente la escultura de Rodin a la hora de modelar la suya, incidiendo una vez más en su vertiente más realista. Parece que no fue el único en hacerlo, ya que hacia la misma época, un año más tarde, su amigo Arnau se basaría también para concebir su *San Jerónimo* de la basílica de Santa Engracia de Zaragoza,⁶⁴ en esta ocasión en una obra de cuerpo entero y compartiendo la gestualidad y la idea de movimiento de la creación de Rodin. Es interesante resaltar que, a diferencia de la tendencia general en el Modernismo escultórico, Pradell y Arnau se fijaron en la faceta más realista de Rodin⁶⁵ y no en su cara más simbolista e idealista que encarnaba la *Danaide*.

Hipótesis a modo de conclusión: el eclecticismo de Pradell o la insuficiencia de la categoría «modernista»

Hemos visto que *Flor de lirio* y *Cabeza de estudio* representan las dos caras con las que Pradell se acercó al fenómeno escultórico en París, atendiendo a gustos personales y tendencias del momento. No ha de extrañarnos que quisiera presentarlas en la Exposición Universal de 1900, consciente de que era de lo mejor que había salido de sus manos. Aun así, las acompañó con otra de sus obras más importantes y también probablemente modelada en París, *Dad de beber al sediento* (paradero desconocido), que, a diferencia de las anteriores, daba a conocer en primicia en el certamen francés.⁶⁶

Pradell nos ofrece aquí un estudio pormenorizado y realista de la anatomía masculina y femenina en diferentes momentos de la vida, especialmente en el cuerpo del anciano. La obra recuerda asimismo a *Los primeros fríos* (1892) (MNAC, Barcelona), conjunto de Miquel Blay que había sido premiado en Barcelona y Madrid. De esta manera, a las influencias de Puech y Rodin cabría añadir una tercera, la de Blay —a su vez deudor de la escultura de Henri Chapu

y Jean-Baptiste Hugues—, es decir, una escultura de raíz fuertemente francesa, de técnica realista y académica aunque con pretensiones de trascenderla. Este eclecticismo galo ostentado por Damià fue premiado con la concesión de una tercera medalla.

Satisfecho por este reconocimiento, su autor presentó posteriormente su trío favorito de esculturas en diferentes exposiciones en Barcelona, Madrid o Buenos Aires. A pesar de que Pradell continuó trabajando una vez hubo vuelto a Barcelona, el reciclaje continuo y voluntario de las mismas piezas parecía poner en evidencia, quizá de una manera inconsciente, cierto estancamiento lejos de los estímulos que habría representado para él la capital francesa. Su producción posterior, escasa y aún peor conocida, se mueve entre la tradición autóctona de la imaginería religiosa y los últimos estertores de los años pasados junto al Sena. De hecho, algunas de las mejores esculturas que realizó después de 1897 se caracterizan por el persistente recuerdo del arte francés, en concreto de Puech y Rodin. De esta manera, podemos mencionar su *Estudio de anciano* (c. 1910),⁶⁷ de la que existen dos versiones, una en bronce y otra en mármol, siendo mucho más interesante la última. Conservada en una colección particular, destaca el delicado trabajo de la expresión y arrugas en la fisonomía del retratado, muy en la línea realista de otras obras de Pradell. Sin embargo, el detalle más llamativo es el *non finito* de la base sin desbatar, muy típico en Rodin y que contrasta con la cabeza tan acabada.

Si en esta obra recordaba al autor de *Las puertas del infierno*, en cambio la huella de Puech la podemos detectar en la escultura femenina que decora el *Panteón de la familia Oriol Stróbel* (1912) (Cementerio de Montjuïc, Barcelona). De esta obra se conserva una fotografía donde podemos ver a Pradell trabajando con su modelo,⁶⁸ la dibujante Maria Riera.⁶⁹ La obra final, con la caída del vestido, la inclinación de la joven, el gesto de lanzar rosas sobre la lápida y la hiedra en la hierba, recuerda a algunas obras de Puech, en concreto a una llamada *Las rosas*, posterior no obstante a la de Pradell —es de 1923 y se conserva en su museo en Rodez—, lo que no hace sino estrechar aún más la tendencia de ambos a concebir de manera similar algunos temas.

Tras analizar sucintamente esta producción posparisina, observamos que las mejores creaciones de Pradell se realizaron en Francia o bajo su recuerdo, de manera que podemos valorar aquella etapa como la más enriquecedora y determinante. Explicados los diferentes estilos e influencias que tanteó, podemos decir que fue un escultor ecléctico, como sucedió con buena parte de la escultura modernista. Así, se nos plantea la dificultad de considerarlo

simplemente con esta etiqueta, ya que junto a obras abiertamente realistas nos encontramos otras más idealistas y simbolistas, imagen con la que se asocia más el primer Modernismo escultórico —el de Llimona o Blay—, en el que se tendría que ubicar a Pradell. Esta dicotomía incluso podría complicarse más si tenemos en cuenta que su idealismo no bebe de Rodin —como sí sucedía con los dos nombres anteriores—, sino de Puech (el tema tópico de la asociación de la mujer con la vegetación), plasmado de una manera que si en Puech aún se enmarcaría dentro del academicismo francés, en cambio en Cataluña se consideraría plenamente modernista. Quizá por ello no debiera extrañarnos que una obra como *Flor de lirio*, con motivo de su presentación en la Cuarta exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, fuera del agrado del crítico Miquel i Badia, tan reticente al Modernismo:

Los *Estudios* de Duratti, Domenech, Oslé Saez, Clarasó, Pradell y otros varios, servirán siempre para adornar una sala ó camarín en donde impere el gusto por el arte. Este es el mayor elogio que podemos hacer de ellos. *La flor de lliri* de Damià Pradell va por idéntico camino, con más alteza en el concepto y mayor aliento en el desempeño. Es obra de fragante aroma en el jardín del arte.⁷⁰

De hecho, en esta misma muestra se pudo ver la *Desolación* de Lorenzo Rosselló, escultura de fuerte aliento rodiniano y que fue denigrada por este mismo crítico.

En cualquier caso, los matices sutiles de este primer momento de la escultura modernista en Cataluña pronto serían superados por otros nombres como el de Carles Mani que, habiendo estudiado también con Puech en la Académie Julian entre 1894 y 1895, y siendo por tanto compañero de clase de Pradell y de su misma generación, llevó la escultura de su maestro y de sus coetáneos catalanes a registros bien diferentes, más allá de la influencia recibida en París.

La influència del Modernisme i l'escenari parisenc en l'escultura metàl·lica del segle XX. Pablo Gargallo, Juli González i Pablo Picasso (1880-1934)

Olga Martínez-Faus

Barcelona modernista. Els primers metalls (1880-1900)

Entre els anys 1880 i 1915 es va fer a Europa una sèrie de recerques que s'interferien i es complementaven mútuament¹ amb el desenvolupament de noves formes d'expressió que proposaven les bases de l'art més contemporani. Si ens situem a les dues darreres dècades de la Barcelona del segle XIX, trobem una ciutat canviant, una ciutat que començava a obrir-se pas a la modernitat i que cercava un futur pròsper. L'Exposició Universal de 1888 va catalitzar els processos de modernització, on es reflectia una idea de ciutat monumental amb el desig d'obrir-se i donar-se a conèixer al món. A Barcelona ja existia una tradició d'exposicions industrials locals, però aquesta suposava un salt d'escala. Aquest gran esdeveniment va donar com a resultat un període especialment ric per al conjunt de la cultura catalana, que englobava totes les branques de les arts: el teatre, la literatura, l'arquitectura, la música, la pintura, l'escultura i totes les arts decoratives. Aquest període es va conèixer amb el nom de Modernisme. Fins a l'adveniment d'aquest moviment, l'art català modern mai no havia arribat a assolir un nivell comparable amb el dels principals focus de l'art occidental, però aleshores es va convertir en un dels millors centres artístics europeus de la fi de segle.

La vessant més evident del Modernisme va ser l'arquitectònica, amb construccions sorprenents a la vista de tots els públics.² Les arts lligades a l'arquitectura van evolucionar ràpidament, com va ser el cas de l'escultura, capaç de fondre les seves creacions amb l'estructura dels edificis. Els materials

que més es van utilitzar en aquestes escultures van ser la terracota cuita i el marbre. La intensa col·laboració entre arquitectes i escultors va donar com a fruit peces decoratives de gran qualitat. Anteriorment, l'arquitecte reservava per a l'escultura peanyes i dosserets en els quals col·locava les estàtues.³ Durant el Modernisme, l'escultura es va fondre amb l'arquitectura amb un alt grau d'integració que donava expressió i ritme als murs dels edificis. Eusebi Arnau (1864-1933) va ser un dels principals escultors del moment, amic i col·laborador de dos grans arquitectes de la Barcelona modernista: Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) i Josep Puig i Cadafalch (1867-1956).

Pablo Gargallo (1881-1934), que s'havia instal·lat a Barcelona amb la seva família l'any 1888, va entrar com a aprenent al taller d'Eusebi Arnau l'any 1894, compaginant el taller amb els estudis a l'Escola de Belles Arts de la Llotja. Aviat va començar a acceptar diversos encàrrecs en què va desenvolupar magnífics exemples d'escultura aplicada. Va treballar al Teatre Principal de Terrassa, a l'Hospital de Sant Pau i de la Santa Creu, al Palau de la Música Catalana i al Teatre Bosch, entre molts d'altres. Tant l'Escola de Belles Arts de la Llotja com tots els altres encàrrecs li van permetre contínuament tenir contacte i amistat amb els artistes de l'època.

Seguint amb el context arquitectònic, la metal·listeria i la forja començaven a introduir-se tant a l'interior com a l'exterior dels edificis modernistes. Els arquitectes barcelonins van integrar el ferro artístic en làmpades, mobles, balcons, reixes, poms, picaportes, tiradors⁴ i un llarg etcètera, utilitzant formes orgàniques i serpentejants i reproduint els elements més característics del període: elements del món vegetal i del món animal. Lluís Domènech i Montaner i Josep Puig i Cadafalch van aplicar grans obres de serralleria a les seves architectures.⁵ La porta principal de l'Hospital de Sant Pau (1902-1912), per exemple, s'alçava amb unes barres verticals coronades per florons. Els travessers que les unien, serpentejaven en els extrems i es recollien en una gran forma el·líptica. Aquests adorns van donar moviment i vida a l'entrada. Els serrallers barcelonins abastien els arquitectes amb els seus productes, tant elaborant com muntant aquests elements metàl·lics, com va ser el cas de la metal·listeria de Concordio González e Hijos, oberta poc abans de l'any 1892 i on tenien tot tipus de mobiliari, objectes per a la il·luminació, complements d'interiorisme i elements d'aplicació arquitectònica fets en ferro, coure, llautó i bronze.⁶ Els serrallers havien de tenir un alt coneixement de les tècniques de la forja i la foneria, ja que eren els procediments habituals que s'empraven per a crear totes aquestes peces.

Concordio González (1832-1896) va ensenyar l'ofici als seus fills, un dels quals, Juli González (1876-1943), va treballar a la serralleria familiar fins al tancament del negoci pocs anys després de la mort del seu pare.⁷ Com tots els artistes decoradors de la fi de segle, va copiar les formes més variades de la natura, especialment la flora local: roses, poncelles, clavells i crisantems.⁸ També va produir joieria, tot i que en aquest taller aquesta producció va tenir un lloc secundari. Les creacions sorgides durant aquests anys es van emmirallar en el passat, especialment recuperant el gòtic.

Paral·lelament, Juli González es va formar a l'Escola de Belles Arts de la Llotja i al Cercle Artístic de Sant Lluc, i assistia amb freqüència a les tertúlies que se celebraven a la taverna Els Quatre Gats, inaugurada el juny de 1897.



Fig. 1 Josep Puig i Cadafalch (disseny), detall de la reixa del local modernista Els Quatre Gats. Ferro forjat. Barcelona, 1897. Fotografia d'Olga Martínez-Faus.

Aquest local es va convertir en el pavelló de la modernitat. S'hi reunien tots els artistes del moment i s'hi debatien els temes de discussió més candents.⁹ París era la meta per a la majoria dels artistes, i és que, a diferència de l'Estat espanyol, Catalunya havia establert una forta vinculació amb la capital francesa, on peregrinaven pintors i escultors en cerca del millor i més ric moment de la modernitat. Les beques d'estudi eren un pont per a accedir-hi. Santiago Rusiñol (1861-1931) i Ramon Casas (1866-1932), que van treballar a París entre els anys 1889 i 1890, a la tornada d'aquests estudis van presentar les obres que havien realitzat a Montmartre, amb temes clarament parisencs.¹⁰ Rusiñol va transmetre també la seva passió pels ferros antics, objectes de gran valor artesà i tradicional que començaven a ser testimoni d'una tradició mil·lenària.¹¹ Durant aquest període, a Els Quatre Gats es va renovar

completament el panorama artístic català. A banda de tertúlies, al local interior es feien altres tipus d'activitat, com espectacles, teatre, concerts i, sobretot, exposicions.

Pablo Picasso (1881-1973) va fer al febrer de 1900 la seva primera exposició en aquest local, on va presentar una cinquantena de dibuixos, la majoria dels quals eren retrats dels seus amics.¹² Nascut a Màlaga, l'any 1895 ell i la seva família van fixar la residència a Barcelona. El mateix any va ingressar a l'Escola de Belles Arts de la Llotja, on va cursar dos anys d'estudis. Picasso, com els altres contertulians d'Els Quatre Gats, va ser sensible a les noves tendències ideològiques i a les inquietuds artístiques d'aquell moment i durant la tardor de 1900 va fer el seu primer viatge a París.

París, la meca¹³ de la cultura i escenari de l'escultura metàl·lica (1900-1934)

L'Age de fer a commencé, il y a des siècles, par fournir (malheureusement) des armes —quelques unes très belles. A présent il permet l'édification de ponts, de rails de chemin de fer! Il est grand temps que ce métal cesse d'être meurtrier et simple instrument d'une science trop mécanique. La porte s'ouvre toute grande aujourd'hui à cette matière pour être enfin! forgée et battue par de paisibles mains d'artistes.¹⁴

Juli González es va instal·lar a París el 1899; Pablo Gargallo, el 1903; Pablo Picasso, el 1904. Absolutament bolcats en l'efervescència de la recerca de noves possibilitats d'expressió, els coneixements de repujat que van adquirir a l'Escola de Belles Arts de la Llotja i les experiències visuals derivades dels treballs de metal·listeria i de forja els van fer precursors en l'aplicació dels metalls a l'escultura. La vida de la Belle Époque es desenvolupava als seus ulls agitada pels ritmes de Toulouse-Lautrec (1864-1901), l'expressionisme de Steinlen (1859-1923) i l'espíritualisme de Puvis de Chavannes (1824-1898). Aquests artistes es van convertir en referències centrals. Durant els primers anys del nou segle van ser influents també Paul Gauguin (1848-1903) i Paul Cézanne (1839-1906), que plantejaven camins radicalment diferents dels de l'Impressionisme.¹⁵ Pel que fa al camp escultòric, no hi ha cap dubte de l'admiració que van tenir Gargallo, González i Picasso per l'obra de Rodin (1840-1917).

Al marge de l'Exposició Universal de 1900, l'escultor francès va organitzar

una retrospectiva a la Place de l'Alme que segurament González i Picasso van anar a veure. Les escultures creades a la primera dècada del segle van mostrar la influència de l'obra del mestre. Als voltants de 1903 Picasso va fer referència a Rodin amb l'escultura *Tête de Picador au nez cassé*, que recollia el tema rodinià de l'home del nas trencat. Juli González, l'any 1906, va presentar *Eva*, que es feia ressò del nu que Rodin havia situat a l'entrada de l'exposició. Pablo Gargallo, també influït pel gran mestre, l'any 1904 va mostrar l'escultura *La pareja*. Molt possiblement Gargallo va seguir l'esdeveniment des de Barcelona a través de la premsa, que va dedicar alguns articles a aquesta retrospectiva, com va ser el cas de la revista *Pèl i Ploma* o l'escrit d'Enric Clarasó (1857-1941) a la revista *Juventud*. Les tres peces dels artistes responien a la tècnica del modelat, que després van passar al guix i al bronze.

Entre finals del segle XIX i principis del XX va tenir lloc un debat escultòric en què es qüestionava el bronze com a material per antonomàsia, el modelat com a procediment de creació i la divisió de feines en la tècnica de la fosa.¹⁶ La talla directa es va considerar com un domini total de l'artista de totes les etapes de creació, però els primers *collages* van fer trontollar els elements tradicionals utilitzats en l'escultura.

Pablo Gargallo i Juli González es van anticipar reveladorament amb les interpretacions del rostre humà. Les primeres màscares metàl·liques van encaminar la dialèctica artística, portant el llenguatge escultòric modern cap a noves direccions. La primera màscara metàl·lica de Gargallo, *Pequeña máscara con mechón* (1907), la va fer després que Picasso li ensenyés *Les demoiselles d'Avignon* l'any 1907.¹⁷ Les màscares que va fer González (1910) les va plantejar amb la tècnica que anys abans li havia ensenyat el seu pare: unint les planxes de metall retallat.



Fig 2. Pablo Gargallo (1881-1934). *Pequeña máscara con mechón*. Xapa de coure, 8 x 6 x 2,6 cm, 1907. Fotografia d'E. Sougez.

El moviment cubista (1908-1914) va tenir una gran influència en l'escultura que plantejaven aquests dos autors i els va portar a noves formes per a treballar la tridimensionalitat a partir de plans i angles. Les característiques dels metalls els van permetre una gran espontaneïtat que el bronze i el marbre no els donaven. Van aconseguir resultats profundament innovadors i d'una qualitat excepcional. Van sintetitzar també les figures i van distorsionar les formes. Les primeres peces les van treballar amb xapes de coure, ferro i plom, i a mesura que anaven agafant domini i desenvolupant les noves idees, van complicar les formes i els procediments. De les xapes van passar a les planxes, molt més gruixudes i costoses de treballar, però això no va ser un problema.

Durant els anys 1916 i 1917 Juli González va treballar com a operari a la fàbrica automobilística Renault, on va aprendre la tècnica de la soldadura autògena.¹⁸ Aquesta tècnica la va aplicar també al camp artístic i li va permetre fer peces molt més grans i resistents. Pablo Picasso també va practicar l'escultura. Després dels seus primers bronzes van arribar construccions molt més radicals, on utilitzava fusta i cartró i on desenvolupava tridimensionalment la idea de *papier collé* (1912-1913). A mitjan anys vint Picasso es va interessar pels plantejaments que estaven desenvolupant els seus companys Gargallo i González. Juli González va ser qui va ensenyar a Picasso les tècniques per a treballar el ferro. Van fer sorprenents peces lineals, en les quals la línia recta es combinava amb la línia corba. Picasso estava absolutament admirat per la destresa tècnica de González,¹⁹ al qual va dir: «Treballes el metall com si fos mantega».²⁰

Al final dels anys vint i el començament dels trenta, en plena maduresa, van desenvolupar les seves grans obres escultòriques, que van forjar la síntesi entre el Cubisme i l'art decoratiu. Les escultures renunciaven a la massa i es projectaven en el que González va anomenar «dibuix en l'espai».²¹ Tot això va condicionar la trajectòria internacional dels tres artistes, les carreres dels quals es van establir progressivament d'un àmbit local a un àmbit internacional. L'efervescència de París i el desenvolupament artístic continu van ajudar a consolidar les seves carreres i també la seva identitat. Van participar en nombroses exposicions, cosa que els va permetre forjar-se un nom entre els escultors. Al llarg d'aquests anys van mostrar la capacitat per assimilar i interpretar el Modernisme dels seus contemporanis i van demostrar amb escreix la seva competència per a establir les bases d'un nou llenguatge escultòric que no només els va donar èxit a la capital francesa, sinó que va projectar les seves carreres internacionalment com una de les aportacions artístiques més importants del segle xx.

Section 3

Plaster Casts: Collections, Creators and Purposes

Plasters and Iconoclasm: Towards an Aesthetic Reflection on Plaster Sculpture

Jorge Egea

Things which have once been conjoined must remain ever afterwards, even when quite dissevered from each other, in such a sympathetic relation that whatever is done to the one must similarly affect the other.¹

With this argument Sir James George Frazer defined the essence of the so-called 'contagious magic', which works clearly via contagion, by parts coming into contact with each other. Without this *physical* contact, the magical effect cannot take place, the transfer of the intangible to the tangible. Without the *mould* there can be no *shape*. This is also how the transmission of the values of antiquity via sculpture works and, more specifically, crossing over to the modern period through collections of plasters.

Cast plaster (positive) takes its shape by coming into contact with the plaster mould (the negative, *formatura*). But in this contact the new artwork is infected not only by a superficial, skin-deep shape (the sculpture) but also it takes on the intrinsic and immaterial values thereof; that is to say, the values of the original and its aura of antiquity (the statue). Thus, there is an operation of *magic* and, more specifically, *contagious magic*, to follow Frazer's terminology.

'Statue' comes from the Latin word 'statua', and hence the 'stare'-'statuare' link. It is equally rooted in the action designated by the verb 'manifestāre', i.e. to make present or manifest a 'stare': to be in the sense of witnessing. As such, we can say that the statue represents a manifestation of the self. Ancestrally, the statue represents the presence of a being through matter. The statue invokes a presence via the material that it did not have before, and so confers a change in its essential meaning, giving the material (the sculpture) a character or category that it did not have previously.

We must not lose our perspective that forms also transmit a symbolic, supra-material knowledge, even when Art History pays most attention to the technical, phenomenological and object development of sculpture. The ancestral knowledge ('wild thinking' in Lévi-Strauss's terminology) is relaxed,

lost even, but the knowledge of the form, of how the internal sense of the statue takes shape, is passed from generation to generation, workshop to workshop. For this reason, the possession of moulds that allow us to reproduce sculptures from the past is also a valuable treasure because, via them, the essence of the presence that ideally inhabited the statue is thus 'passed on'.

However, in sculpture workshop *praxis*, the creation of moulds is limited to their technical function. The *formatore* - a figure that occasionally coincides with the sculptor themselves or the independent professional to whom this task is delegated - is the plaster professional able to execute this step from the original to the mould, and from the mould to the copy.

Even if we consider that plaster is one of sculpture's most economically accessible materials, the creation of certain large-scale or highly complex moulds do not make the moulds or plaster copies an affordable acquisition. Therefore, the property of the moulds and/or the plaster copies remained a privilege, spreading the idea of the plasters as masterpieces by themselves, capable of retaining the material value of the artwork, certainly, but also an intangible value: the prestige and hint of antiquity.

If the Enlightened Revolution was the zenith of this iconodulism, this veneration of plaster works as the best way of recreating the art of the past, then the Romantic Revolution and its lengthening into the early avant-gardes brought with it a rejection of everything that plaster sculptures represented. Little by little, plaster lost its status, both in museum collections and in Fine Art teaching institutions. In the museums plasters go from the exhibition rooms into storage, and in art schools the casts are ignored or destroyed, lose their meaning as a reference, and slide into ignominy.

To believe that plaster cast culture has always been positively considered would be more than erroneous. Despite the importance plaster casts had in forming tastes and Western culture from the Renaissance onwards and, particularly from the eighteenth century onwards in the world of Academies and in Enlightenment and Neoclassical backgrounds, plaster casts suffer something of a process similar to iconoclasm. When this ancestral link to the statue is lost, the past model in art teaching loses its meaning and slides towards decadence: plasters are attacked, painted and crumble (Fig. 1). As Norberto Gramaccino² says on this paradigm shift in regard to the consideration of plasters:



Fig. 1 State of conservation of *Venus Italica* (A. Canova, 1819), as seen in a sculpture workshop at the Llotja Advanced School of Art and Design in Barcelona in 2015. Photograph by the author.

Au fil du XXe siècle, les artistes se sont peu à peu écartés des normes de l'Antiquité. Pour eux, le classicisme s'apparente à l'académisme, symbole de servitude intellectuelle. L'exploitation de l'antique par les systèmes totalitaires d'un passe encore récent justifie partiellement cette position. Prenant le contre-pied de l'esprit du temps, scientifiques et commissaires d'expositions ont redécouvert l'Antiquité en soi que les variations de son image au cours des siècles. La réception de l'Antiquité est un thème fascinant et révélateur. A l'instant des sentiments changeants suscités par la nature, la perception des statues antiques, dans la longue histoire de leur vie posthume, traduit aussi les fluctuations de la civilisation occidentale au gré des stades de son évolution.

An ignoble material, fragile and brittle, greatly affected by weathering and the passing of time, a relatively economical, low-quality product... In reality, plaster was never particularly well-considered and we can state that it has survived in the history of sculpture as an ideal material for sculpture for its only positively considered aesthetic characteristic: the colour white.

White brought plaster the snow-white purity of marble, and in terms of stage and decorative aesthetics, plaster and marble blend into the same effect. However, plaster lacked the material prestige of marble, making it a kind of substitute or lesser evil. As such, there has never been a consideration of the need, value or aesthetic questions surrounding plaster. Quite the opposite, we can see how plaster works suffer the disdain and even attacks from the end of the reign of the Academies, and this disagreement with plaster is redoubled with the advent of the historical avant-gardes.



Fig. 2 Pau Roig, *Martyrium* (photographic composition). Glicée print, 75 x 50 cm, 2012.

Plaster, infected from the outset with a *classical* savoir-faire becomes a statue, whose copy ensures its own transmission. Plaster provides for a multiplication and dissemination of this knowledge and of a notion of beauty and harmony in the representation of the body. For this reason, plaster is punished with affronts from anti-classical positions, once more operating out of the magic Frazer referred to, by which a 'contagioned' piece produces similar effects in another, and so by attacking plaster, we are in fact attacking everything it represents, and to this end it is an attack on the original icon (Fig. 2).

In the recent catalogue of the *Serial/Portable Classic* exhibition, Settis notes:

repliche, copie, riproduzioni, imitazioni, ripetizioni seriali, multipli, varianti ed altri termini (senza spostare l'asse verso la contraffazione, la parodia o il falso), pur senza essere intercambiabili, designano una raggiera di linee di fuga rispetto a un centro comune: l'originale (inteso come unico).³

We are with Settis when he affirms that the creative meaning of the original term for the antique world differs from the contemporary concept of originality:

L'arte classica (greco-romana) ha questo di supremamente originale: per generazioni, per secoli ha concentrato ogni energia nella creazione di modelli ripetibili e capaci di incarnare valori collettivi.

*'Originale' in quanto corale, l'arte greca lo è anche perché supremamente esemplare: un'esemplarità: una esemplarità che i greci stessi hanno consapevolmente costruito per le generazioni future, e con la quale – per accoglierla o per rifiutarla – ci misuriamo ancora portandocela dietro.*⁴

As such, plaster takes us back to the main point of the question of the transmission/reception of what identifies and defines us culturally in the West: the classical origin and – sculptural – representation of the body; the creation of the image, of the tangible icon, three-dimensional and contagious, providing pleasure (iconodulism) or rejection (iconoclasm) and where “eros spontaneously heads for the human body: this provisionally justifies the images, especially the nude, the naked bodies of gods and heroes”.⁵

In this way, the body represented by the statue, by the plaster, is not only used as an expression of human potential in general, but also as a vehicle through which the presence of the psychological in form is manifested (the double contagion mentioned at the beginning). And all of this discourse takes us inexorably back to the divine concept of the image, to the creation of the icon: the original art work, antique, classical, like the icon of veneration that repeats itself *ad infinitum*, via contagion, via the plasters.

According to Gadamer, Hegel's real thesis is that in Greek culture, God and the divine were expressly and truly revealed in the form of its own artistic expression and that with Christianity and its new and deeper understanding of the transcendence of God, and an appropriate expression of His own truth in the language of forms and the figurative language of the poetic discourse was no longer possible. The artwork had stopped being the same divinity that we venerated.⁶ However, in Greco-Roman sculpture there was still the 'magic' link through which the 'divine' revealed itself expressly and strictly in the form of its artistic expression itself. It no longer matters if the sculpted image represented a man or a god, as it intrinsically bore this essential imprint of creation rooted in that original aura.

When the learning of art is unlinked from its origin, when plasters lose their 'original' meaning, they are merely attacked and destroyed as an unexpected way or suffer attacks on that which is simultaneously protected in the Museum.

The inheritance of the historical avant-gardes was a generalised iconoclasm in regard to the human figure and to the idea of classicism that this representation generates. This idea cannot be depicted in a more obvious way

than in plasters. For Clair:

The problem is not in the simple abolishing of the prohibition of the figure as entoned by modernity. The problem (and maybe the problem of modernity itself) would be: how to represent the individual as such, to be a single unique body, after the ossuaries of the modern world? How to return a body to something that has stopped having a face and a voice?⁷

Plaster, when recreating the Classical world, does not have *pathos* in the modern sense of *horror*, but rather sublimated and transmuted into the heroic. Plaster as a connecting thread takes us towards the original act that created the statue as a container for a divine or deified presence; basically, gods and goddesses, heroes and heroines, and even athletes in their crowning moment.

For years it was considered that the appreciation of classical beauty through plaster casts educated not only taste, but also the soul, *ethos*. How can we find a new space for plasters in the modern world? What is their role beyond museum installations? Should they retake their place in artistic training in the face of the unstoppable influence of consolidated hyperrealism or the aesthetic influx of a flourishing new figuration?

Without a doubt, we will need to strengthen these ideas for an aesthetic study on plaster sculpture.

Reproductive Plaster Casts in the Studios of British Sculptors c. 1850 and c. 1930

Ann Compton

Recent investigations into the circulation and dissemination of reproductive plaster casts have given us greater insight into their place in visual and material cultures. In a British context such research has, for example, allowed us to add depth and substance to our understanding of the way casts were used in art schools and teaching practice, the policies of national and regional museums in forming cast collections, the impact of the 1867 International Convention governing the exchange of casts in Europe and beyond, and the creation of dedicated, prominently positioned galleries within museums, art schools and other exhibition spaces to house major displays of plaster casts.¹ Although most attention has been given to the reception and consumption of these objects there have also been several studies looking at the work of plaster cast figure makers (notably the businesses run by Domenico Brucciani and the Smith family).² What is so far missing from research on the period between the mid-nineteenth and mid-twentieth centuries is an examination of the role of casts in sculptural practice. In part, this omission can be explained by a lingering tendency to view plaster as a humble material and to assume reproductive casts had a didactic purpose with no independent role in sculptural practice.³ The result is we know little about how widely casts were collected by artists and whether they were considered prestigious or simply practical additions to the studio. Indeed, there is uncertainty surrounding still more basic questions such as how plaster casts came into an artist's possession and, even, why they were acquired. This brief text offers some initial observations on these issues to contribute to the larger task of increasing our understanding of the role of casts in sculptural practice and how this relates to a broader picture of their place in visual and material cultures.

In the second half of the nineteenth century images of artists in their studios became an increasingly popular and accessible genre thanks to advances in print-making, photography and publishing. For the present

purpose, the most valuable of these pictures are the ones issued in series, because this consistent format allows us to make comparisons between the content and presentation of different artists' studios. Particularly informative in this regard are, first, a sequence of thirteen paintings by John Ballantyne which were exhibited at the printseller Henry Graves' London gallery and reproduced as chromolithographs around 1864 to 1865, and, second, a group of twenty-eight photographs taken by Joseph Parkin Mayall in 1883 and published a year later in a book entitled *Artists at Home* with a commentary by Frederic George Stephens.⁴ Ballantyne's and Mayall's images indicate sculptors' studios shared a number of common characteristics which fall into two broad categories and offer insight into the status of plaster casts.



Fig. 1 Vincent Brooks, *(Pietro) Carlo Giovanni Battista Marochetti*, Baron Marochetti. Chromolithograph, after a painting by John Ballantyne, 1860s. © National Portrait Gallery, London.

A clear illustration of the first category is John Ballantyne's painting of Carlo Marochetti's studio. (Fig. 1)⁵ Here the artist is shown seated in an elegantly furnished space surrounded by examples of his sculpture, a number of framed pictures, and a small collection of Greek or Roman amphorae. Hanging high up on the chimneybreast is a plaster cast of a classical relief and its central position, close to where Marochetti and any guest would sit, suggests this reproduction was one of his valued possessions. Variations on this arrangement can be found in Joseph Mayall's photographs of Joseph Edgar Boehm's (Fig. 2) and Sir Frederic Leighton's studios taken in 1883.⁶ Boehm is seen gazing directly at the viewer from an opulent studio interior which is decorated with works of art and richly carved furniture. In a prominent position close by is a small display of plaster casts and other *objets d'art*. Likewise, Sir Frederic Leighton's

studio is a lofty, tastefully decorated studio space with Turkish carpets covering the floor and pictures and books lining the walls, above which are arranged five or six casts after the antique. At the centre of this ensemble the artist is seen contemplating a small model of his most famous sculpture, *An Athlete Wrestling with a Python* (1877).⁷ The message conveyed by such images is that these sculptors were gentlemen of means and taste (all the subjects of both Ballantyne's paintings and Mayall's photographs are male), and that casts were considered important objects of sufficient significance to be placed on equal footing with other collectible things.⁸



Fig. 2 *Sir Joseph Edgar Boehm, 1st Bt.*, published by Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, after Frank Dudman, for Joseph Parkin Mayall. Photogravure, 1883; published 1884. © National Portrait Gallery, London.

A very different impression of practice and the place of plaster casts emerges from images from the second group, where emphasis is on restraint and simplicity in contrast to the wealth and luxury displayed by Marochetti, Boehm and Leighton. Take John Ballantyne's painting of the painter-sculptor, Sir Edwin Landseer, which portrays the artist creating the lions for the base of Nelson's column in Trafalgar Square (Fig. 3).⁹ He works in a shed-like space with unpainted brick walls and the only embellishments are the artist's sketches, the crumpled skin of a lion, and a large green curtain that screens off another part of the studio. A similarly uncluttered studio interior is glimpsed in Joseph Mayall's photographs of Sir William Calder Marshall and George Lawson from 1883.¹⁰ In each case the sculptor is shown seated surrounded by finished sculptures which are laid out very simply on modelling stands and trestle tables.

A rug or mat and a couple of hard chairs constitute the few domestic touches that alleviate these austere rooms. The impression these images convey is that sculptors in this group inhabited simple, practical spaces which contained little that was not directly connected to the production of the work in hand. It is quickly apparent that plaster casts are a conspicuous omission from these sculptors' studios.



Fig. 3 John Ballantyne, Edwin Landseer. *Oil on canvas*, c. 1865. © National Portrait Gallery, London.

Amongst the simplest explanations for this absence are that either these artists did not own plaster casts or that they were kept away from the working area. This latter point certainly fits the known scale of successful sculptors' studios (particularly those of the second half of the nineteenth century when building costs were comparatively low), which usually had a range of spaces in which to work. It is therefore quite possible that reproductive casts, particularly the valuable and valued ones, were segregated from the more vigorous working processes to reduce the risk of damage. The images of Landseer and Marochetti support this explanation because they are, in fact, depictions of two different parts of a studio belonging to the latter artist. Marochetti lent Landseer one of his big studios in which to make the lions because the latter had no suitable space of his own. However, even if the layout of buildings account for some of these omissions, their absence from workmanlike studios is too consistent to be explained solely in this way.

We might consider as an alternative explanation that the sparse studio interiors were indicative that these artists had limited means. But this is not borne out by a comparison of the financial success of sculptors inhabiting plain and opulent spaces because, based on the declared value of the estates of all artists mentioned here, there was little difference between them (apart from

George Lawson who died leaving modest effects).¹¹ Instead a more probable reason for the exclusion of plaster casts was to eliminate the possibility of a viewer failing to differentiate between the artist's original models and reproductions in plaster, or, more damaging still, imagining the sculptor had made his work by copying directly from the casts. Simple furnishings in studios like those used by George Lawson and Calder Marshall may have been thought particularly susceptible to such misunderstandings because there were no collections of items to cue the viewer to interpret casts as *objets de vertu*. The painter, Edwin Landseer, was still more vulnerable to suspicions of copying because the lions for Trafalgar Square were a new departure into working in three-dimensions. That the viewer's perception was taken into account appears to be affirmed by an album of photographs taken by William Calder Marshall's son Charles. This volume was made for private circulation and therefore seen by a controlled, well-informed audience.¹² Tellingly the album contains alternative views of the studio in which reproductive casts occupy a conspicuous position above the studio door.

Continuing this investigation of images between c.1890 and c.1920 is impeded by the fact that the series of portrait photographs made at this time typically provide close-ups of the artist with the studio setting closely cropped or shown in very soft focus.¹³ It is in the 1920s and 1930s that informative pictures of sculptors in their working environment became more fashionable again. In a new development of the genre photographs were often more informal, so the artists appear less obviously posed and there is a wider range of studio paraphernalia in view. Amongst these trappings of studio practice reproductions are more often visible than in earlier images.¹⁴ Not all the copies are casts, some are photographs, such as the Assyrian relief attached to the wall behind Charles Sargeant Jagger in a snapshot of him at work on the model for *Agriculture* (one of four monumental sculptures for the headquarters of Imperial Chemical Industries on Millbank). But in other photographs reproductive casts feature prominently in the workspace. A good example of this is a photograph of Harold James Youngman dating from around 1930 that shows him modelling a lion with a large and varied selection of casts of heads, hands, bosses, and other decorative details hanging on hooks at his side.¹⁵ This more open acknowledgement of reproductive casts also occurs in some paintings of artist's studios made at this time. For example, a picture by Elise Bayley, which depicts the studio of the sculptor, Frances Darlington, through

the reflection in a reversing mirror (a very large mirror used by sculptors to critique their work during the modeling process). This image within an image, reveals a cast after the antique placed on a modeling stand between a portrait bust and a statuette of a skipping girl made by Darlington.¹⁶



Fig. 4 Frank Dudman, *Thomas Woolner*, for Joseph Parkin Mayall. Bromide print, c. 1883. © National Portrait Gallery, London.

Although analysis of the visual evidence provides us with a number of telling insights into the role and status of reproductive casts in studio practice, to add depth and nuance to these observations we must turn to documentary materials. However, identifying suitable sources is not a straightforward matter. Many of the more obvious textual materials, like sculptor's letters, accounts, notebooks, and published memoirs, provide surprisingly scant information on these topics.¹⁷ Far more rewarding are the catalogues from artist's estate sales and inventories compiled for insurance and other purposes. These documents give us useful insight into the workings of the studio by providing a snapshot of the equipment and materials in the possession of the sculptor. Somewhat unexpectedly they also provide some information about the nature and use of sculptor's cast collections as well as some hints about how and why these objects were acquired.

One of the immediately striking details that emerges from these lists is that sculptors often had quite large numbers of casts in their possession. The scope of these collections was certainly far greater than we might assume from images of artists' studios where, often, only one or two casts were on view. Take, for example, the casts belonging to Thomas Woolner, who embarked on

professional practice in the mid-1840s and died in 1892 having been one of the most sought after portrait-makers of his generation. There are several photographs of Woolner in the studio, all of which present this as a functional, work-oriented space without any casts in sight, in other words closely comparable to the spaces inhabited by Edwin Landseer, William Calder Marshall and George Lawson. (Fig. 4) ¹⁸ From the posthumous sale of the contents of Woolner's studio we find that, in fact, he owned around sixty-five plaster casts (possibly more if some were retained or given away by the family). His collection included nine reproductions after Phidias (of which seven were plaster casts and two were electrotypes), one cast after Michelangelo, and nine plaster copies of reliefs by John Flaxman.¹⁹ Moving forward to the mid-twentieth century, the sculptor Alfred Hardiman won the prestigious Rome Scholarship in 1920 and, after four years studying at the British School at Rome, established a successful practice in London and secured a number of important public commissions. Although Hardiman was a sculptor of more modest means than Woolner, he nevertheless owned at least thirty-nine casts including eighteen after the antique or Renaissance sculptures. (Fig. 5) ²⁰



Fig. 5 Photograph of Alfred Hardiman shown in the studio with maquette for the monument to Field Marshal Earl Haig, Commander-in- Chief of the British Armies in France 1915-1919. Vintage print, c. 1936. © The Hardiman Estate, courtesy of Leeds Museums & Galleries (Henry Moore Institute Archive).

A clearer sense of the size and scope of sculptor's collections naturally leads to questions about how these objects were acquired. We know from studies of art education and plaster cast figure making businesses that from the 1850s onwards artists could purchase reproductive plaster casts from a number of sources. An important stimulus to the trade was the office dedicated to

selling reproductions and other educational aids established under Sir Henry Cole's directorship of the South Kensington Museum.²¹ Plaster casts, fictile ivories, photographs, and electrotypes could now be bought from this office in the museum or ordered by post from printed catalogues. Alternatively, customers could obtain plaster casts directly from a plaster cast figure maker such as Domenico Brucciani or the Smith family.²² These commercial suppliers had a wide range of casts on sale, including reproductions of Greek, Roman, Renaissance and selected modern European and British sculptures as well as a range of animal, botanical and decorative casts. Based on Brucciani's published price list from about 1889 many of these objects cost between five and fifteen shillings but the smallest items, like individual leaves, were only one or two shillings, while the largest, most ambitious reproductions after the antique, particularly those from major museums in Britain and Europe, ranged from £5 to £20.²³

Clearly the simplest, and probably the most common, means for artists to acquire casts was from one of these suppliers but it is evident that many came from the studios of other artists either as gifts or purchased in studio sales. For example, the cast of "a relief of a female draped figure, from the antique" owned by Carlo Marochetti (which Ballantyne depicts hanging over the artist's fireplace) was sold together with twenty-three other casts from his collection.²⁴ The sculptor, Joseph Edgar Boehm, purchased three casts at the Marochetti sale: a half cast of the Venus de Milo for £1 14s; a female figure and head of a child in relief for thirteen shillings, and a statuette of a Roman youth holding a mantle for ten shillings.²⁵ This pattern of casts circulating from studio to studio continued well into the twentieth century. In the early 1940s, when Alfred Hardiman prepared a list of the contents of his London studio as part of a claim for war damage reparations (the building had taken a direct hit during a bombing raid on 18 September 1940), he carefully identified the source of the casts in his collection. Only eleven were purchased directly from commercial suppliers while the majority (twenty-four) came from the studios of the eminent Royal Academicians, Sir Bertram Mackennal and Sir William Goscombe John. Hardiman's attention to the provenance of these objects suggests that casts acquired from another sculptor carried a special meaning and status.²⁶

From these same sources it is also possible to gauge something about the content of sculptors' cast collections. We have seen from our analysis of images of sculptor's studios that the reproductions an artist kept amongst other

treasured possessions for the purposes of study or inspiration were largely reproductions after the antique. This is true, for example, of Lord Leighton's studio where the casts chosen for display close to the area in which he sits in rapt contemplation include the Townley Clytie and two small-scale reproductions of two reclining male figures from the Parthenon.²⁷ However, studio inventories reveal that casts after the antique were only one section, sometimes a small portion, of an artist's collection. Indeed an important, often much more numerous, element of studio collections were individual human limbs, studies of animals, and full anatomical casts showing the skeleton and muscles of the subject. This weighting towards these more practical types of cast is well illustrated by the substantial collection owned by the artist George Frederic Watts. Out of a total of more than one hundred casts, around seventy-five (about three-quarters) were small sections of the anatomy, such as the front section of a foot, a clenched fist, an elbow, and a shoulder joint.²⁸ These were used in the studio to study compositional details or as an essential reference from nature when tackling a difficult composition. The connection between the acquisition of casts and the development of a sculptor's career is illustrated by Alfred Hardiman's collection. In 1929, he won a prestigious open competition to make an equestrian statue of Earl Haig for Whitehall but the project quickly proved to be exceptionally challenging.²⁹ Hardiman's preparatory models were subjected to intense, often unsympathetic, public scrutiny and his treatment of the horse came in for some especially harsh criticism.³⁰ Three casts of horses (one complete anatomical cast and two life-sized casts of legs) as well as a full-sized travelling dummy horse were vital references in Hardiman's study of equine anatomy and in making a strong defence of his design.³¹ For example these casts, together with his models of the statue, would have been used to show influential visitors to the studio what he was trying to achieve and the reasons for the compositional decisions he had made.

Although some casts from the life were certainly bought off the shelf from a plaster cast figure maker (the Brucciani catalogue, for example, contained some fifty examples and many more studies from natural forms³²), sculptors did not simply consume casts fabricated by others but were directly engaged in making reproductions from the life. Amongst the large collection of anatomical details formed by George Frederic Watts quite a number were made from life models presumably to preserve a particularly important or pleasing portion of

their body for future reference. The practice of making casts in the studio evidently carried some significance because those which were fabricated in-house from the life are frequently identified as such in inventories and estate sales.³³ For example, in the catalogue for the posthumous sale of Thomas Woolner's studio contents lot 252 is described as "Twenty plaster casts of limbs, *mostly from the life*" (original italics).³⁴ This emphasis may have been intended to remind prospective buyers that Woolner was considered unusually skilled in this area. Early in his career when the sculptor was eager for work he took on the task of making death masks, a particular specialism within the larger craft of casting directly from the human form. As Woolner became more successful he tried to shed this kind of work, because attending the death bed of a recently deceased person was often a stressful and difficult experience, but he found it hard to refuse, particularly where he had some connection to the subject.

These delicate negotiations in one of the most sensitive areas of cast making are a valuable reminder that casting in plaster, though often dismissed as a passive, purely imitative process, is charged with complex cultural associations. Some of these are revealed in professional sculptors' attitudes to reproductive plaster casts in this period. From one point of view casts were highly valued objects which occupied an important position in a sculptor's collection and, as such, were exchanged between different artist's studios where they might take on a special status. Viewed from another perspective casts were a source of anxiety, and because of this their place in the studio might be downplayed or even shielded from the public gaze. Yet underlying this flux between visibility and invisibility was a steady, pragmatic usage of reproductive casts in the everyday life of the studio, giving these apparently humble objects an enduring and important place at the heart of sculptural practice.

Inspiring the Sculptor? South Kensington and the Role of Plaster Casts from Spain in the Late 19th and Early 20th Centuries

Marjorie Trusted

In 1852 the young architect John Burley Waring (1823-1875) published an imperial folio volume of “architectural, sculptural, and picturesque studies of Burgos and its neighbourhood”.¹ Most of this enormous book is devoted to images based on studies made by Waring himself with the aid of a camera lucida.² Waring was evidently greatly impressed by what he had seen in Northern Spain, commenting that he was publishing his studies in order “to enlarge the sphere of [the architect’s] knowledge, to impress certain combinations and forms on the mind, and to afford matter rather for study and reference than imitation”. The folio cost five guineas (£5 5s.) half-bound. In other words it was a luxury item, probably intended primarily for professionals. Waring seems to have aimed his text and images first and foremost at architects like himself, and his reproductions were of course two-dimensional. A copy of his book is now in the Print Room at the Victoria and Albert Museum (V&A), having been acquired by the Science and Art Department for what was to become the fledgling South Kensington Museum (now the Victoria and Albert Museum) soon after it had been published in 1852.

This article will discuss how the three-dimensional plaster casts from Spain may have inspired sculptors in Britain. The casts were on display at South Kensington, and were intended as models for both sculptors and architects. The story does not, however, concern just the plasters, but embraces a larger picture of how other types of reproduction, notably engraved plates in books of architecture and sculpture in Spain, such as Waring’s volume, also disseminated Spanish forms. Arguably they created a new aesthetic awareness of art forms from Iberia, radically different from the Italianate sculptures previously in the ascendant. Such publications must have fired British artists’ imaginations, and created a fascination for Spanish art and architecture amongst British artists

and art-lovers. I want to investigate the impact of this wide range of images in Britain in the second half of the nineteenth century, to discuss the often complex interrelationship between the two countries, and, in particular, which kinds of Spanish art appealed to British sculptors in the first half of the twentieth century.

Broadly speaking, the architectural and sculptural forms emanating from Spain in the form of copies can be classified as belonging to one of the four following types: Romanesque, Gothic, Plateresque (or Renaissance), and Islamic or Judaic. Monuments were most often the starting point, but the decorative arts, such as goldsmiths' work and iron *rejas*, or grilles, were also reproduced, as will be seen. How far did such Spanish monuments and works of art inspire sculptors or art students in Britain? This is difficult to quantify, since only circumstantial and indirect evidence survives showing the actual impact the Spanish plaster casts exercised on artists. Unfortunately, no convenient letters or notes seem to be extant acknowledging artists' debts to these artistic prototypes, which were felt to have come from the very edge of Europe. But the visual evidence is palpable, as I will argue here.

As noted above, Waring concentrated on the Castilian city of Burgos and its surroundings, focussing especially on the monastery at Las Huelgas and the exceptional monuments at the convent of Miraflores. Waring's book is a good place to start investigating this topic, since it coincides almost exactly with the founding of the South Kensington Museum. But unquestionably Spanish Renaissance art continued to be re-discovered and acclaimed through the nineteenth century. A generation or so after Waring's book, in 1893, the British architect Andrew Noble Prentice (1866-1941) published *Renaissance Architecture and Ornament in Spain... 1500-1560*. Prentice commented that Spanish buildings were not well known in Britain, attributing this "to the difficulties and discomforts until recently attendant on travelling in Spain".³ He noted particularly that the "carvings of Berruguete and others are not surpassed by the masterpieces of Italy", mentioning also goldsmiths' work and ironwork.⁴ Prentice's mention of the great sixteenth-century painter and sculptor Alonso Berruguete (c.1488-1561) indicates his awareness of some of the great Renaissance works of art in Spain, although a notable example of Berruguete's sculpture was in fact in the South Kensington Museum, having been acquired in 1864. Prentice could well have seen it in the Museum, where it was on display.⁵ Such Renaissance images from Spain formed an interesting counterpoint to the Italian Renaissance forms of the quattrocento, which were

most certainly in vogue for important British nineteenth-century sculptors such as Alfred Stevens, Alfred Gilbert and others.⁶

The evolution of the Museum at South Kensington highlighted the impact of Medieval Spanish art, which seems to have appealed more strongly to British audiences than Spanish Renaissance art. In 1865 the architect George Edmund Street (1824-1881), most renowned for his Gothic forms and high church tastes, published *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. Despite the “Gothic” of the title Street, like Waring, looked at the convent at Miraflores. But Miraflores is only one element in Street’s book, and implicitly he seems to have thought of it as a postscript to the great Gothic monuments. His frontispiece is the Pórtico de la Gloria at Santiago de Compostela, and indeed he devotes twenty pages to this cathedral. He winningly opens that chapter with an admission that his “journey to Santiago was quite an experiment”, since he had been unable to find anything about the cathedral before going there; his “ignorance was complete”. However, he found a “church of extreme magnificence and interest”.⁷ He enthusiastically talks of the great portal of “Master Matthew” (Master Mateo), and, while lamenting the later Baroque additions to the building, rejoices in the fact that the Medieval portal has survived intact.⁸ Street clearly re-ignited interest in the cathedral; the fact that his journey there was “an experiment” implies it was little known before his book appeared.

Street’s enthusiasm must surely have helped inspire the South Kensington curator John Charles Robinson (1824-1913) to propose that a plaster cast of the Pórtico de la Gloria be made for the South Kensington Museum. This was undertaken in 1866 – between the first and second editions of Street’s book.⁹ The impact of the cast is evident in comparison with Street’s engraved plate, thanks to its imposing scale and its three-dimensionality. Both Street and Waring emphasised the accuracy of their depictions, but a plaster cast renders the scale and surface of a sculpture in a way that two-dimensional forms cannot.

One motivation behind these finely-illustrated books, and to some extent the plaster casts at South Kensington, was to educate architects, artists and craftsmen, and to improve British design. But another reason behind their production was to record faithfully great monuments which were felt to be in danger of damage or destruction. This was stated explicitly by the architect Matthew Digby Wyatt (1820-1877), whose *Architect’s Notebook* of 1872 opened with his account of his first visit to Spain in 1869, and his fears that “the glorious past was being trampled out”, and in “that much distracted country ...

the minor monuments of Art ... which adorned its soil, would rapidly disappear". He is concerned about the effects of civil war, "the embers of domestic revolution" bursting "afresh into flame", as well as "neglect and wilful damage, or peculation".¹⁰

Wyatt was also one of the Art Referees for the South Kensington Museum, and in 1871 "strongly recommended" a "capital head ... full of character" of the *Sorrowing Virgin*, now attributed to the Granada artist José de Mora (1642-1724).¹¹ Although this paper concentrates on plaster casts and their impact on twentieth-century sculptors, the José de Mora *Virgin* is an important example of taste for Spanish art in nineteenth-century Britain, and specifically Spanish Baroque polychromed sculpture. It has to be said that this form of sculpture had little effect on the evolution of art in Britain. In reality, the Spanish sculpture that was copied in plaster for the Museum was generally Medieval, as exemplified by the Pórtico de la Gloria. Colour is another issue: although the Pórtico was coloured, the hues were subtle and understated, very different in spirit from the stronger colours of the baroque. This may have been partly because taking plaster casts of painted and gilt wood sculpture was inherently difficult, but it must also have been a question of taste. Spanish Baroque sculpture was seen as emotional and severely Catholic, redolent of the Spanish Inquisition, whereas Medieval Spanish sculpture was neither. The suggestion that contemporary taste played a part is supported by the fact that copies of coloured sculptures from other countries, notably South German sculptures by Tilman Riemenschneider, were acquired by South Kensington.¹²

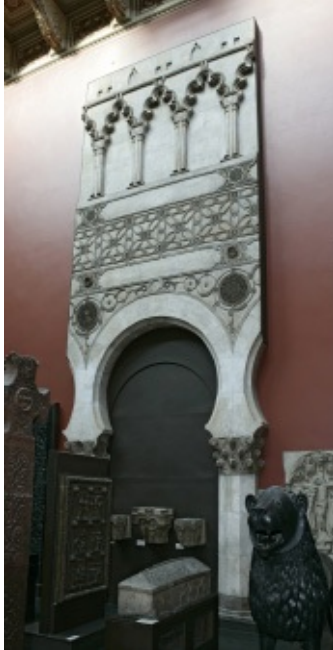


Fig. 1 Plaster cast of doorway from the synagogue of Santa María la Blanca in Toledo. Cast in 1871. Victoria and Albert Museum, inv. no. repro. 1871-1.

But aside from the Gothic, Plateresque and Baroque, another vital strand of art from the Peninsula much admired by the British was Islamic. Wyatt's book was in fact dedicated to the architect Owen Jones (1809-1874), "my dear Owen".¹³ Wyatt wrote in praise of Jones and his co-worker in Spain, the draughtsman and photographer Girault de Prangey (1804-1892), helping "us to a right appreciation of the works of those masterly artificers, the Moors, who seem to have possessed an intuitive love for the beautiful in structure". Islamic forms unquestionably inspired and informed Victorian art and architecture, a stylistic and cultural influence which began with the Great Exhibition of 1851, at which Owen Jones officiated as a Superintendent of Works, and continued with his Alhambra Court at the Crystal Palace in Sydenham. The South Kensington Museum acquired many casts after the decorative plasterwork in the Alhambra, as well as reduced models of some of the Courts.¹⁴

Although not strictly speaking Islamic, the great archway from the synagogue of Santa María la Blanca in Toledo typifies non-European decorative forms embedded in Spain, part of the *Convivencia* of Judaism, Islam and Christianity existing in the Peninsula in the eleventh and twelfth centuries. A plaster cast of this monument was acquired by South Kensington in 1871 (Fig. 1).¹⁵ It was bought through Juan Facundo Riaño (1829-1901), an eminent scholar and expert on Spanish and Islamic art, through whose good offices the

Museum acquired a number of Spanish and Islamic works of art.¹⁶ This massive Judaic structure complements the Christian portal from Santiago de Compostela. Its abstract designs and deft use of colour could even be seen as precursors to modernist movements in the twentieth century.



Fig. 2 Plaster cast of pillar with Saints Peter and Paul from the Holy Chamber, Oviedo Cathedral. Victoria and Albert Museum, inv. no. repro. a.1926-12.

An influx of ten Spanish plaster casts entered the V&A on 31 May 1926, and these are the reproductions to be examined now, because above all they must have inspired British sculptors. The casts reproduced sculptures from Santo Domingo de Silos and the *Cámara Santa* of Oviedo, and were presented to the Museum by the Museo de Reproducciones Artísticas in Madrid, in the name of Señor P. Poggio (Figs. 2, 3).¹⁷ The Spanish museum had been founded by the Spanish government in 1877.¹⁸ Pedro María Poggio (1863-1929) was the first Director General de Bellas Artes in Spain, and one of the prime movers behind the Museo de Reproducciones.¹⁹ According to the records of the Spanish museum, on 3 February 1926 two pilasters and two capitals from the *Cámara*

Santa of Oviedo were made for the Victoria and Albert Museum, “en virtud de la Real Orden dictada por el Ministerio de Instrucción Pública de Bellas Artes”.²⁰



Fig. 3 Plaster cast of The Incredulity of St. Thomas from Santo Domingo de Silos. Victoria and Albert Museum, inv. no. repro. a.1926-14.

Casts of reliefs and capitals from the lower cloister from Santo Domingo de Silos were also made, and all these plasters were shipped over from Spain to London on 15 April of the same year.²¹ They were produced in exchange for “*algunas reproducciones de la estatuaria del Pórtico de la Gloria*” from the V&A.²² The date 1926 is comparatively late for plaster cast acquisitions for the V&A, since by that date they had already started to go out of fashion, and were only rarely acquired after the early twentieth century. But presumably the Madrid museum wished to acquire portions of the Pórtico de la Gloria, and offered the magnificent casts from Oviedo and Silos in exchange. Such swaps resulted from the International Convention of 1867, “for promoting universally reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries”, set up by the Museum’s first director, Henry Cole (1808-1882).²³

The casts of these great sculptures sent from Madrid in 1926 are still on display in the Museum’s Cast Courts, currently undergoing renovations. Both the *Cámara Santa* columns from Oviedo and the reliefs and capitals from Santo Domingo de Silos (near Burgos) date from the late twelfth century.²⁴ These sculptures are stylistically more linear and stylised than the figures on the Pórtico de la Gloria, and the Plateresque figures seen in the plates published in the nineteenth-century books by Waring, Prentice and others. These images, on display in the 1920s in Britain, emphasised and helped disseminate a style of carving which had an enormous effect on the emerging Modernist sculptural and even architectural forms coming to fruition in Britain in the 1920s and

1930s. The Romanesque aesthetic had tremendous appeal for twentieth-century artists, arguably more than the Plateresque, and certainly more than the Baroque.



Fig. 4 Charles Sargent Jagger, *Scandal*. Bronze, 1930. Victoria and Albert Museum, inv. no. A.1-2008.

The elongated forms of SS. Peter and Paul, and of SS. James the Greater and John the Evangelist on the columns at Oviedo are echoed, for example, by the figures carved by Eric Gill (1882-1940), seen on the front of Broadcasting House in London. Gill's earlier group, *Ecstasy*, dating from 1910, illustrates the fact that the English artist's earlier style was far more representational. Arguably the less naturalistic, attenuated forms seen in Gill's figures of Prospero and Ariel on Broadcasting House derive from images such as the saints from the *Cámara Santa* of Oviedo. Architectural sculpture has a long history in Britain, not least in the cathedrals, but perhaps the impetus of seeing sculpted figures as columns on the Spanish plaster casts injected new life into British twentieth-century sculpture on buildings.

Another intriguing example in the context of architectural sculpture is Gilbert Bayes (1872-1953), who was charged with executing the sculpture for the exterior of the Saville Theatre on Shaftesbury Avenue in London, now the Odeon Cinema. Could these serried ranks of figures be inspired by the powerful reliefs from Santo Domingo de Silos? Bayes's other sculpture is relatively naturalistic, and lacks this rhythmic, insistent form, which appears almost Romanesque in its parallel lines and patterning.²⁵

The semblance of dance and movement seen in Bayes's work can be

perceived in other British sculpture of the 1920s and 1930s. Charles Sargeant Jagger's (1885-1934) bronze *Scandal* of 1930 expresses a similar sense of almost regimented movement (Fig. 4).²⁶ Jagger undertook this commission for Henry Mond and his wife Gwen for their London home, Mulberry House. Its sinuous Art Deco forms have long been admired. Those elongated figures could have been derived from a very different, Christian scene, such as those carved for Silos.

In pursuing the ways in which Spanish forms may have influenced British artists, notably those who trained in London, and would therefore have been familiar with South Kensington, the sculptor Alfred Turner (1874-1940), who executed numerous sculptures in both stone and bronze, is another telling case. His limestone group of *Mother and Child*, ostensibly a secular work, has religious resonances, the gesture of the mother recalling the sort of blessing given by Christ.²⁷ It dates from about 1936, a few years after the Spanish plaster casts came to the V&A. The hieratic pose and solemnity distinctly recall the figures of saints from Oviedo.

Alfred Turner's daughter Winifred was also a sculptor (1903-1983), likewise London-based, working primarily in bronze. Her *Youth* was produced in 1936, a couple of years before her father's *Mother and Child*, and its powerful presence also suggests gravity, as well as clearly looking back to earlier tradition.²⁸ Surely the Romanesque, in addition to perhaps the work of her Croatian contemporary, Ivan Mestrovic (1883-1962) must have helped inform this powerful work.²⁹

I want to end with a quotation from H.G. Wells's novel of 1900, set in the 1880s, *Love and Mr Lewisham*. The hero of the novel acquires his education partly through the Normal School of Science at South Kensington. While he is studying there the author describes his visit to the Art Museum, where the plaster casts are on view:

As one goes into the South Kensington Art Museum from the Brompton Road, the Gallery of Old Iron is overhead to the right ... and over the balustrade one may lean and talk of one's finer feelings and regard Michael Angelo's horned Moses, or Trajan's Column (in plaster) rising gigantic out of the hall below and far above the level of the gallery.³⁰

The plaster casts at South Kensington formed and informed artists and general visitors alike, their existence opening up the world of European art to all, in a way that was at once democratic and modern. Paradoxically they

enabled artists such as Gill, Jagger, Bayes, and the Turners (father and daughter) to look forward to the Modernism of the twentieth century, at the same time as being a product of Victorian England. Undeniably, the language of Medieval art permeates Modernist sculpture and architecture. Architects, sculptors and painters in Britain were awakening to the arts of Spain during the nineteenth and early twentieth century. And the plaster casts at the South Kensington Museum, as well as the educational forum of South Kensington from the 1860s onwards, laid the foundations for generations of artists.

Eduardo Schiaffino y la compra de calcos para el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)

Victoria Márquez

En 1895 fue creado, por decreto del presidente José Evaristo Uriburu y gracias al impulso de los miembros de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la asociación El Ateneo, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en Buenos Aires, Argentina. Eduardo Schiaffino, pintor, crítico de arte y activo miembro de estas asociaciones, fue nombrado director. El museo abrió sus puertas el 25 de diciembre de 1896, ocupando algunos locales en la planta baja y primer piso del edificio conocido como Bon Marché en el centro porteño. La colección inicial del museo consistió en ciento sesenta y tres obras, la mayoría de las cuales habían sido donadas por coleccionistas privados. En 1906, el museo contaba con diecisiete salas y en abril de ese año, se inauguró una sala dedicada exclusivamente a la escultura.¹ Un artículo publicado en *La Prensa* en 1906 describe la sala, haciendo mención de los siguientes yesos: *Ugolino y sus hijos* de Carpeaux, comprado por Ernesto de la Cárcova a la Academia Nacional de Bellas Artes y donado al museo; *Milon de Crotona*, de Puget, y un busto egipcio, la *Cabeza de la reina Taia*, donada por un particular.²

Eduardo Schiaffino nace en Buenos Aires en 1858, hijo de inmigrantes italianos originarios de la Liguria. Estudia pintura con Giuseppe Agujari y se dedica también a la escritura. Durante su primer viaje a París en 1883 becado por el Estado para estudiar pintura, Schiaffino descubre la Cour Carrée de la de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts y queda impresionado por la enorme colección de yesos.³ Esta primera visita, diez años antes de la creación del Museo de Bellas Artes, lo inspiraría para crear, algunos años más tarde, una colección de yesos en Buenos Aires.

En una carta del 28 de enero de 1900, Enrique Moreno, embajador de Argentina en Italia, le cuenta a Schiaffino de su visita a la exposición de los productos de la Manufactura de Signa, célebre taller italiano de reproducciones escultóricas, y le envía un artículo sobre la muestra, acompañado de un catálogo:

Ud. me habló entonces de adquirir moldes de las grandes obras de arte que servirían para educar el gusto artístico en nuestro país [...] He visitado hoy la exposición de la Via Babuino y vengo encantado. Creo que la manufactura va a producir una verdadera revolución favoreciendo la propagación del gusto artístico [...] Allí se ven los moule⁴ de las más grandes obras de la escultura como si fueran las obras mismas porque no solo han sido tomadas de los moldes respectivos sino que de un admirable procedimiento técnico toman el color del bronce o del mármol que los siglos han dejado impresos en el original. La ilusión es perfecta. Le envió una parte del catálogo y espero poder enviarle en breve el resto. Los precios parecen absurdos a fuerza de ser baratos.⁵

En 1903, Schiaffino viaja a Europa para comprar obras y asimismo informarse de los programas de las academias de bellas artes y el funcionamiento de los principales museos. Visita, entre otros, el Musée de Sculpture Comparée del Trocadéro y el Musée du Louvre en París, la Alte Nationalgalerie de Berlín y el British Museum. Hará en total tres viajes a Europa, en 1903, 1905 y 1906.

Schiaffino también viaja a Estados Unidos en 1904, para la Exposición Universal de St. Louis. Fue allí donde conoció a August Gerber, el dueño de un prestigioso taller de reproducciones en Colonia, Alemania. Los yesos de Gerber son expuestos en varios pabellones y premiados con una medalla de oro. Asimismo son exhibidos los yesos en el Smithsonian Institute y la Universidad de Missouri. Schiaffino visitará en este viaje los principales museos de las ciudades de Chicago, Nueva York, Washington D.C. y Boston. Traerá consigo una lista de las esculturas exhibidas por Gerber en St. Louis, con sus precios en marcos alemanes. Sabemos que estaba especialmente interesado en comprar calcos de grandes obras de la Antigüedad, una cantidad significativa de bustos de personajes diversos como senadores y emperadores romanos, filósofos y poetas, así como algunas obras del Renacimiento italiano.

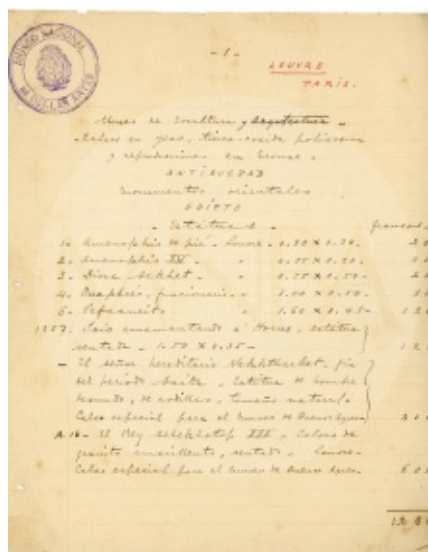


Fig. 1 Fragmento del informe presentado por Eduardo Schiaffino al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública: «Museo de Escultura y Arquitectura. Calcos en yeso, tierra-cocida policroma y reproducciones en bronce». Fotografía: Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

En Europa visita los talleres de calcos del Louvre, el Trocadéro y la ENSBA, y también los talleres de fabricantes especializados como la Manufactura di Signa en Florencia y el de August Gerber en Colonia. Observa las técnicas, los resultados y selecciona las obras, analiza los precios y consulta los catálogos. Elabora entonces una larga lista de piezas, que le interesa adquirir para incorporar al museo. Esta lista, de aproximadamente mil doscientas obras, fue presentada en 1905 a Joaquín V. González, ministro de Instrucción Pública, bajo la forma de un informe con el título «Museo de Escultura y Arquitectura. Calcos en yeso, tierra-cocida policroma y reproducciones en bronce» (fig. 1). Más adelante, por razones presupuestarias, Schiaffino se vio obligado a reducir significativamente esta lista. De todos modos, este será un documento clave que nos resultará esencial para la comprensión de su pensamiento y el alcance de su proyecto.

En el informe Schiaffino clasifica los yesos, en primer lugar, según el taller de procedencia, especificando su título, el tipo de pieza, la época y localización del original, así como la pátina o acabado deseados, junto con su tamaño y precio en francos.

Las piezas del *atelier de moulage* du Louvre se encuentran en primer lugar. Comienza mencionando las piezas que le interesan de la Antigüedad oriental: Egipto, Mesopotamia, Caldea y Asiria, Persia, Fenicia y Palestina, Chipre y la India. En una nota a pie de página aclara que también estaba interesado en pedir unos vaciados de obras egipcias que serían encargados especialmente

para el MNBA.

A continuación, enumera las obras de la Antigüedad clásica que le resultaban de interés. Su modo de clasificarlas demuestra el alto grado de sus conocimientos en historia del arte, que le permiten separar con precisión los diferentes periodos y épocas del arte griego, conocer los templos de procedencia de las obras y sus respectivas localizaciones, diferenciar metopas de dinteles, las esculturas de bulto de las máscaras, etc.

En las páginas 24-39 hace una lista de las obras que desea comprar en el taller de calcos de la École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París. Se trata de obras de periodos y estilos diversos, con predominancia de las del Renacimiento italiano. Por otro lado, Schiaffino incluye numerosas copias de esculturas modernas, clasificadas por orden alfabético según su autor. Encontramos obras de Canova, Coysevox, Houdon, y de algunos escultores menos conocidos, como Louis-Philippe Mouchy y John Flaxman, entre otros. Incluye solo cuatro obras de estilo gótico, probablemente porque prefería comprarlas en el Museo del Trocadéro, famoso por sus calcos de ese periodo. A continuación dedica algunas páginas a elementos de decoración: jarrones, platos, lámparas antiguas y hasta candelabros, platos y cerrajería. Enumera después elementos arquitectónicos del Gótico, del Renacimiento, del arte bizantino, algunas molduras de la Alhambra y también nueve piezas del templo camboyano de Angkor Wat.

Los calcos de la Manufactura de Signa que despertaron su interés fueron principalmente aquellos realizados en terracota. La Manufactura era célebre por la calidad de este tipo de piezas. Schiaffino creía que la cerámica era una buena técnica para hacer copias, dado que el material era más resistente y de un color más cercano al mármol original. A pesar de que la técnica tenía sus detractores, Schiaffino compró varias y algunas de ellas se conservan hasta hoy en el MNBA.⁶

A continuación, enumera las obras de la Edad Media, del Renacimiento y de los «tiempos modernos» que quería comprar en el Louvre. Es interesante observar que dedicó cuatro páginas a la escultura francesa de la Edad Media y el Renacimiento, y dieciséis a la escultura francesa de los siglos XVII y XVIII, dejando bien claro su gran interés por el arte moderno francés.

En las páginas 90-94 se hallan las obras que deseaba comprar en el Museo del Trocadéro, sobre todo arquitectura medieval francesa. Las obras más caras eran el coro de la catedral de Limoges, a un precio de 9.000 francos, una puerta de la catedral de Amiens, a 4.200 francos, y el portal de la catedral de

Clermont-Ferrand, que costaba 1.500 francos. Esto nos da una idea del dinero que Schiaffino estaba dispuesto a gastar en reproducciones a tamaño natural de arquitectura medieval, a pesar de que el presupuesto del MNBA era muy pequeño y probablemente jamás iba a poder concretar todas las compras proyectadas. Podríamos decir entonces que a través de esta lista, Schiaffino trató más bien de reunir las obras canónicas de la historia del arte, de elaborar «su» canon, aunque sus posibilidades reales de compra fueran pocas. Otra obra de grandes dimensiones que lo atrajo y que finalmente compró fue *Les chevaux du soleil* de Robert Le Lorrain, a un precio de 900 francos. También eligió muchos bustos y figuras pequeñas, muy convenientes para transportar dado su tamaño reducido y bajo precio.

En las últimas páginas de la lista, Schiaffino incluyó reproducciones de bronce de las fundiciones Barbedienne y Thiebaut Frères en París, así como calcos de los últimos descubrimientos en Pompeya y Herculano, que consistían en casi un centenar de piezas, a ser encargadas a la empresa J. Chiurazzi e Hijo, en Nápoles. Vemos también que proyectaba encargar tres yesos al taller de Auguste Rodin en Meudon: *El beso*, el *Busto de Puvis de Chavannes* y *El rapto*.

Además, esta larga lista de más de cien páginas está acompañada de una carta de cinco páginas al ministro, en la que Schiaffino justifica la importancia (o más bien la urgencia) de comprar una colección de yesos. Comienza haciendo una defensa de la relevancia de las reproducciones para la difusión de la escultura:

Es sabido que la escultura, por su condición de cuerpo sólido [...] permite la reproducción mecánica casi perfecta de las obras originales... Entre las manifestaciones artísticas, es la única, junto con la poesía y el dibujo que pueda difundirse mecánicamente representando el original con la fidelidad del facsímil [...] de ahí la superioridad del calco material, sobre la copia mental de las obras de arte.

Su pensamiento positivista se hace explícito cuando propone «implantar» un ambiente artístico artificialmente, como si del trasplante de un árbol se tratase:

[...] el Museo de Calcos de la escultura y arquitectura ha obtenido desde hace años el sufragio de la crítica universal. La Academia Imperial de Tokio, los museos y academias de Chicago, Nueva

York, Boston, Washington, St. Louis, etc, tienen hoy grandiosos museos artificiales, extraordinariamente baratos por el servicio que prestan. [...] El beneficio que reporta una organización semejante es inapreciable puesto que significa, en pocos años, dotar artificialmente de ambiente artístico a las ciudades nuevas y alejadas como las nuestras de los núcleos de cultura secular. Este resultado es tan evidente, que aún las capitales europeas [...] completan con calcos de obras ajenas sus colecciones de originales.

Por último, menciona el papel educativo de las piezas en yeso:

[...] los estudiantes podrán familiarizarse con los más diversos estilos y el Profesor no estará reducido como hoy a la enseñanza teórica de las evoluciones de la estética, ilustradas precariamente por el relámpago de la proyección fotográfica.⁷

Gracias a esta carta sabemos que también planeaba en un futuro comprar calcos de antigüedades de la India y del arte azteca, en el Metropolitan Museum de Nueva York, el Musée du Louvre y el British Museum.

Las adquisiciones finales

Más allá de haber sido responsable de la selección de obras para comprar, Schiaffino tuvo que tomar decisiones concretas al nivel físico de las obras, incluyendo la elección de sus pátinas y la inclusión (u omisión) de partes restauradas. Se trata de tomas de posición a nivel estético e histórico que influirán en la recepción de estas esculturas a su llegada a Argentina, por lo que será importante analizarlas en detalle.

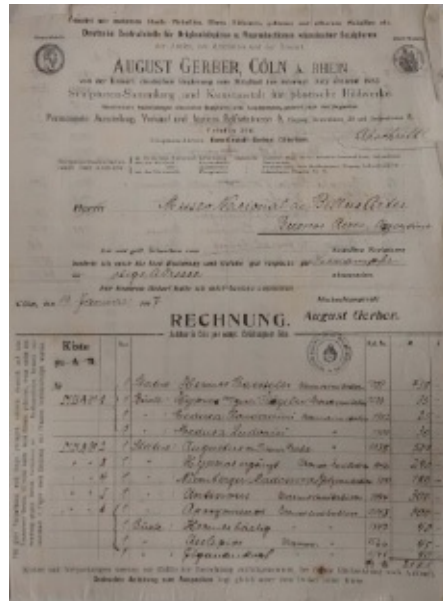


Fig. 2 Detalle de las obras enviadas por August Gerber al Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía: Archivo General de la Nación Argentina.

En la portada del catálogo de la manufactura de August Gerber podemos ver una reproducción de la obra *Atenea Lemnia* de Fidias, que era conocida solo a través de su copia romana (figura 2). Fue una de las obras más famosas del taller. Gerber la reprodujo utilizando una pátina de imitación bronce, a pesar de que la obra existente en el Museo Nacional de Nápoles, una copia romana del original griego en bronce, era de mármol. El arqueólogo alemán Adolf Furtwängler había realizado una reconstrucción en bronce en 1891, que habría servido de base para la reproducción de Gerber. De todos modos, a pesar de que el cliente tenía la posibilidad de solicitar una obra sin restauraciones, Schiaffino eligió esta versión, sin importarle que su fidelidad al original desde el punto de vista histórico pudiera ser considerada dudosa.

El *Hermes* de Praxíteles que eligió tenía un brazo tomando un racimo de uvas, a diferencia de la escultura original de la cual se obtuvo el molde, un mármol romano del Museo de Olimpia. Siguiendo este criterio, también compra un molde de la cabeza de Hypnos, a cuyo original le faltaban fragmentos, prefiriendo la versión reconstruida por Georg Loeschcke, con una pátina imitación bronce.

Además, compra a Gerber yesos de la *Piedad*, *Moisés* y algunas de las esculturas de la tumba de Lorenzo de Médici. Había previsto inicialmente comprar la totalidad de las obras con todas sus figuras alegóricas, pero termina eligiendo solamente la estatua de Lorenzo de Médici y su sarcófago,

acompañada de las figuras que representan a la Aurora y al Crepúsculo.

Como se ve en su correspondencia con Gerber, Schiaffino estaba muy bien informado de los recientes descubrimientos arqueológicos y las últimas novedades del mercado del arte europeo, como lo demuestra su carta a Eugène Arrondelle, director del *atelier* de yesos del Louvre. Aquí Schiaffino le solicita:

Veuillez suspendre le Laocon, jusqu'à ce qu'on puisse l'avoir avec le bras plié, selon la récente découverte qui va modifier le geste et la ligne générale de l'œuvre. Réservez aussi pour une seconde commande, les quatre pièces: grand sphinx égyptien, grand lion de Nimroud et galère de la Victoire de Samothrace, car pour le moment je n'aurai pas assez de place pour les exposer.⁸

Vemos aquí entonces que Schiaffino decidió privilegiar las piezas que ofrecieran una posibilidad de lectura lo más completa posible, y dejar de lado las reproducciones de obras con partes incompletas, aun cuando a las obras originales les faltaran, en efecto, fragmentos.

Las primeras obras de la «Misión Schiaffino» llegaron a Argentina en 1906. Las ciento veinte cajas que llegaron entre este año y 1907 fueron enviadas a un local en el subsuelo del Congreso Nacional debido a la falta de espacio en el museo.

Algunos yesos fueron exhibidos en junio de 1908, en el primer piso del MNBA: en imágenes de 1908 se puede ver el *Auriga de Delfos* en el centro de una sala. Entre bustos y pequeños relieves, se exhiben también las reproducciones de *Mater Dolorosa* de Germain Pilon y el *Espíritu que guarda el secreto de la tumba* de René de Saint-Marceaux. El resto de los yesos permanecía en cajas en la Aduana.

Pero ya en 1907, el proyecto de una nueva sede estaba en marcha. Schiaffino proyectaba construir un edificio de grandes dimensiones, en un estilo académico de asombrosa semejanza con el Petit Palais de París. Quería instalar allí la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo de Escultura Comparada, que contaría con un salón de quince metros de altura, para albergar los calcos de las fachadas de las grandes catedrales europeas, al estilo del Musée de Sculpture Comparée del Trocadéro. También proyectaba instalar un taller de reproducciones en el piso superior. Lamentablemente, este proyecto jamás vio la luz, debido a su alto costo. Se propuso entonces otro lugar para albergar el MNBA: el flamante Pabellón Argentino, emplazado en la plaza San Martín, en el barrio porteño de Retiro. Sin más demora, en 1909 comenzó la mudanza.

El Pabellón Argentino fue un edificio creado especialmente para la Exposición Universal de París de 1889 (figura 3). Fue diseñado para albergar el

envío argentino, que consistía principalmente en cueros, objetos de madera, cereales y otros productos agrícolas. Al finalizar la exposición, el Pabellón fue desmontado de su emplazamiento en el Champ-de-Mars y enviado a Argentina, donde fue reconstruido en la plaza San Martín, en el barrio porteño de Retiro, para ser utilizado durante la exposición del Centenario de la Revolución de Mayo. El edificio, construido en hierro y vidrio, era obviamente inadecuado para albergar obras de arte, ya que su suelo no era lo suficientemente sólido, sus enormes ventanales dejaban entrar la luz en exceso y además tenía serios problemas estructurales. Sin embargo, el museo fue trasladado en 1909 y allí permaneció durante más de veinte años.



Fig. 3 El Pabellón Argentino en la plaza San Martín, Buenos Aires, 1910. Fotografía: Archivo General de la Nación Argentina, Inventario 1303, cedida a través de Wikimedia Commons.

Atilio Chiappori, director del Museo de Bellas Artes entre 1931 y 1939, recuerda este edificio en sus memorias:

Especie de gran galpón de hierro y cristales —lo más refinado que hubiera podido imaginar un genio maligno para destruir pinturas—; abierto a todas las luces crudas que, en vano, se trató de atenuar con toldos y *velums*; decorado con unos espléndidos *vitraux*, a cuyo través se coloreaban las telas con las entonaciones más disparatadas y fantásticas; sin calefacción, sin refrigeración, para combatir los cambios fulmíneos, térmicos e higrométricos, específicos de su material constructivo; cribado de goteras, no hubo más remedio que aceptarlo porque no se disponía de otro edificio aparente. Para algún consuelo, asegúrese que se trataba de una instalación provisional... Duró veintidós años.⁹

Debido a desacuerdos con la recientemente creada Comisión Nacional de Bellas Artes, que ahora tenía la autoridad para decidir sobre las compras de

obras y el nombramiento del director, Schiaffino fue desplazado de su puesto en septiembre de 1910. Dejó sin embargo un completo inventario, con indicaciones detalladas para la ubicación de las obras.¹⁰



Fig. 4 Pabellón Argentino, vista de la sala de esculturas en 1911. Fotografía: Archivo General de la Nación Argentina. Departamento de Documentos Fotográficos.

La nueva sede del museo abrió sus puertas en 1911, estando ya Schiaffino en Europa, en misión diplomática. Carlos Zuberbühler será el nuevo director. Hará algunos pequeños cambios en el plan establecido por Schiaffino, que había dejado instrucciones muy precisas. *Los primeros funerales* de Barrias y el molde de yeso de *El beso* de Rodin se encontrarían en el primer piso, pero Zuberbühler los traslada a la planta baja. Cambiará de lugar también la donación Piñero, pero mantendrá intacto el resto del plan original elaborado por su predecesor (figura 4).

En fotografías aéreas de la época podemos ver que el edificio era de forma rectangular, con un espacio central y dos naves más pequeñas al lado, separadas por columnas de hierro. El acceso al edificio se realizaba a través de uno de los lados. El *Moisés* de Miguel Ángel era el primer trabajo que se veía al llegar, en una posición privilegiada bajo la cúpula central. El espectador, situándose de pie frente a este, podía ver a su izquierda una serie de esculturas: el yeso de *Ugolino y sus hijos* de Carpeaux, el mármol de Barrias *Los primeros funerales*, *El beso* de Rodin y *La Tierra y la Luna* del mismo autor. Enfrente se encontraban *El león y la serpiente* de Barye, la Virgen Dorada de la catedral de Amiens y el *San Jorge* de Donatello.¹¹ Intercaladas entre estas, había otras esculturas de dimensiones más pequeñas, y un sarcófago, probablemente el de Enrique II y Catalina de Médici, comprado en el Museo del Trocadéro. Al fondo

se encontraba la tumba de Lorenzo de Médici de Miguel Ángel, ocupando una posición central en la cabecera de la nave longitudinal. Unos paneles de madera (que delimitaban a su vez dos pequeñas salas adicionales) acentuaban la perspectiva, dirigiendo la mirada hacia la obra que Schiaffino escogió presentar como *chef d'oeuvre*.

Si el espectador volvía hacia el *Moisés* y giraba a la derecha, podía tener una vista en perspectiva que culminaba en la *Victoria de Samotracia*. Esta parte de la sala era la que tenía más coherencia histórica, al estar la *Victoria* rodeada por obras de la Antigüedad grecorromana. A la derecha del *Moisés*, estaba la *Piedad* del mismo autor. Y junto a ella, la *Venus de Milo* y la *Atenea Lemnia*, enfrentadas a la estatua de *Augusto* y al *Auriga* de Delfos. Al igual que en la otra punta de la nave, se montaron paneles de madera para agudizar la perspectiva. La *Victoria* estaba flanqueada a cada lado por dos estatuas griegas, y dos bustos, los de Asclepio y Homero, cerraban el conjunto.

Por último, y a pesar de que no fueran claramente visibles en las fotografías del Pabellón que hemos podido consultar, encontramos en el inventario dejado por Schiaffino los siguientes yesos: un busto de Nicolás Maquiavelo, un busto de Napoleón por Canova y bustos de Benjamin Franklin, Diderot, Mirabeau y Rousseau, todos ellos obra de Jean-Antoine Houdon. Estaban también el *Busto de Filippo Strozzi* de Benedetto da Maiano, el *Busto del Monseñor Pedro de Foix Montoya* de Bernini y el busto del poeta Rotrou de Jean-Jacques Caffieri. Vemos entonces que Schiaffino no proyectaba exponer únicamente obras maestras o «canónicas» en la colección del museo. Es posible que le hubiera interesado exhibir también los retratos de hombres célebres en el ámbito científico, literario y político con fines didácticos, pero también para poder incluirse a sí mismo, de un modo metafórico, dentro de un linaje de «grandes hombres»: intelectuales, mecenas, poetas y artistas.

Podríamos decir entonces que el proyecto de Eduardo Schiaffino fue más allá de un proyecto de museo. Se trataba de un modelo de país que estaba en juego. La clave para el progreso era, según él, el desarrollo de la cultura, la educación y el arte, «la última palabra en la civilización de los pueblos».¹² De más está decir que la influencia del positivismo, tanto en Argentina como en otros países de América Latina, ha sido enorme. Schiaffino es un claro representante de esta escuela de pensamiento y su proyecto del museo refleja este estado de espíritu. Hemos podido observar de qué modo Schiaffino apuntó a crear un museo «universal» pero también «a la europea», queriendo sintetizar el canon de la historia del arte en una cantidad limitada de obras de

distintas épocas, pero incluyendo a la vez una gran proporción de reproducciones de escultura francesa del siglo XVIII y XIX, aún no legitimadas por el canon, que él privilegió para crear un museo lo más «francés» posible.

Es así como este artículo se ha propuesto contribuir al estudio de la inserción de Argentina en el contexto museográfico internacional y la circulación de la escultura europea en el país, dentro de un proceso de «europeización» de la ciudad de Buenos Aires, la llamada «París de Sudamérica».

“The Unfinished and the Unfinishable”: Giacometti’s Plaster Casts

James Finch

Alberto Giacometti used a range of materials in his sculpture, including marble, wood, bronze and clay, but for many writers it was Giacometti’s works in plaster which best characterised his work as a sculptor. This paper discusses those works in plaster, specifically Giacometti’s plaster casts, and argues that they destabilised the idea of the cast as a finished work, or even a copy echoing less resonantly the mould from which it was cast. Rather, the provisional nature of Giacometti’s plaster casts made them particularly potent examples of what Giacometti himself argued was the incomplete nature of all his works, something best appreciated when individual works are considered within the context of Giacometti’s practice as a whole.

Giacometti used plaster in two ways: the first was working directly with a plaster-and-tow mixture on a metal armature (often using a knife to cut away at it or incise it during the process), while the second was modelling in clay and then making plaster casts from the clay model.¹ In both cases editions of bronzes were often made from the plaster, sometimes many years afterwards, with the result that this is the form in which Giacometti’s sculptures are most often encountered. The fragility of Giacometti’s plasters, which restricts their movements, is another contributing factor here.

One might suppose that Giacometti’s two ways of using plaster were directly opposed (casting and modelling), but in fact the way that the artist continued to work over his plaster casts, making incisions and adding or removing plaster (not to mention often painting them) shows that for him they were not so far removed, and that casting and modelling were frequently combined in the same work. Furthermore, since plaster is by its very nature quick-drying, modelling in plaster as opposed to clay often involves multiple layers accumulating over time and equally inviting the same incisions that Yves Bonnefoy observed in Giacometti’s 1927 bust of his father:

[...] here, the plane that had started asserting itself is achieved in one stroke, by slicing off the front part of the plaster mass, which now suggests a head only in a schematic and offhand fashion. And on this plane which is as smooth as a wax table, the features are drawn and engraved with a sharp point...²

So in a sense Giacometti's two uses of plaster merged, whereas he took a markedly different approach when his works were cast in bronze. Here, as Véronique Wiesinger writes, Giacometti believed that "any technical intervention should be minimal, and artistic intervention should be almost non-existent".³ What mattered most was not the distinction between casting and modelling, but that between plaster and bronze.

The question of what Giacometti considered the most effective form of his many works which existed in multiple media is complicated, and perhaps even irrelevant. However, we can at least be sure that plaster was more than merely a preparatory material for the artist. (One could even argue that in comparison his bronzes were by-products of his core practice, made primarily to satisfy a clientele more wedded to the traditional prestige of bronze than the artist himself). Giacometti regularly made plaster casts of his works, or made new plasters for exhibiting purposes, making him part of the twentieth century re-emergence of plaster as an important sculptural material, as also evidenced in the work of artists including Umberto Boccioni, Hans Arp, George Segal, Duane Hanson, Giulio Paolini, Janine Antoni, Sarah Lucas and Rachel Whiteread.



Fig. 1 Plaster sculpture by Alberto Giacometti at the Venice Biennale, 1962. Photo: Paolo Monti. European Library of Information and Culture. Wikimedia Commons.

Unlike many of these artists, however, Giacometti's use of plaster casting

didn't avail itself of the historical connotations of memory and preservation often associated with the medium, but rather foregrounded its ephemerality and precariousness. In Giacometti's work there is an almost adversarial relationship between bronze and plaster, as alluded to when (in *L'Atelier d'Alberto Giacometti*) the artist asks Jean Genet whether his sculptures lose anything when seen in bronze rather than plaster and Genet's response is to describe the bronze casts as a 'victory' of that material over their plaster equivalents.⁴ All the same, the relation between the two in his work itself calls into question the stability of hierarchies between the traditional prestige of bronze and the 'lower' material of plaster, as does Giacometti's practice of exhibiting bronzes and plasters together.

Perhaps the most interesting example of how plaster casts functioned within Giacometti's practice was in his *Venice Women* [*Femmes de Venise*, 1956] which were, in the words of Wiesinger, "first modelled in clay into a compact core, then cast in plaster and reworked with drips of liquid plaster over the hands and irregularities of the body, and finally carved with a knife and painted with dark lines".⁵ The cast, then, was part of an engagement with the plaster that continued. And it got more complicated, because these *Venice Women* were all made, according to David Sylvester, "always with the same armature and virtually the same clay".⁶

Giacometti's biographer James Lord also wrote about the process of making these works in an account which dramatized the making of the several casts as follows:

Not one of these states was definitive, because he [Giacometti] was not working toward a preconceived idea of form. If pleasantly surprised by the look of what his fingers had done, he would ask Diego to make a plaster cast, the business of a few hours. Alberto's purpose was not to preserve one state of his sculpture from amid so many. It was to see more clearly what he had seen. In plaster, the revelation was more luminous than in clay. Once a figure existed in plaster, however, it stood apart from the flux in which it had developed. It had achieved an ambiguous permanence and made an apparent claim for survival.⁷

Lord is wrong, however, to claim that the casts "stood apart from the flux", for his intention was quite different from Henri Matisse, for example, who made plaster casts of sculptures in progress such as *Madeleine* in order to fix a moment in their evolution. Giacometti was looking not to freeze moments within the development of a work in this way, but rather in a way that highlighted them to *exhibit* the flux, and equally while Reinhard Hohl was right

up to a point in saying that the *Venice Women* “achieve their full meaning, which is an expression of solidarity, when shown as a group”, he underplays the difference between the iterations, since the *Venice Women* were never shown as *one* group but rather as several different ones.⁸ At the French Pavilion in Venice Giacometti exhibited the ‘women’ in groups of six and four, while another group of five casts (now lost) was exhibited in Bern that same year. Of these fifteen plaster casts, nine were subsequently cast in bronze, in an edition of six. The nine bronze casts *were* exhibited together at the Pierre Matisse Gallery in 1958 and on other occasions thereafter, but I would suggest that these exhibitions instantiated less the “expression of solidarity” which Hohl sees than an attempt to impose unity on a project which itself resists any such attempt.⁹ The complicated history of the *Venice Women* demonstrates why Giacometti’s dealer Pierre Matisse was generally in favour of casting the artist’s works straight into bronze. Matisse discouraged Giacometti from exhibiting plasters alongside related bronzes, for example, because he felt that this reduced the works to ‘states’. The point is, however, that this is precisely the status of all Giacometti’s work, as Wiesinger has observed.¹⁰

Sylvester, a long-time friend and collaborator of Giacometti’s, wrote revealingly about how in talking about his work the artist denied any distinction between the finished and the unfinished. In Sylvester’s words,

[Giacometti was] sure to pull one up pedantically if one ever referred to anything of his as ‘finished’: it became comically difficult to find terms with which to make a purely pragmatic distinction between things he was currently working on and pieces long since consecrated in the world’s museums.¹¹

In an interview with Sylvester, furthermore, Giacometti cheerfully acknowledged that he might easily remake a work fifty times without ever making it as well as the first time.¹² Giacometti’s talk, in short, was concerned in no small part with presenting his work as a fluid process which eliminated all conclusions. Sylvester was surely correct in seeing this as connected to the condition of twentieth century art more broadly:

The question of the unfinished and the unfinishable is, of course, one of the things that modern art is about [...] In Giacometti’s work this state of affairs is made especially explicit—above all through his habit of including in his exhibitions plaster casts or original plasters of works in progress along with those cast in bronze, but also in the roughness of the bronzes themselves.¹³

Sylvester is considering two things together here: the exhibiting of works in plaster and the roughness of surfaces in Giacometti's later work (which Sylvester wrote about elsewhere as part of a postwar reaction against the 'streamlined' surfaces of Brancusi, Moore and Arp, which thereby declared itself 'unfinished'). While he doesn't exempt the bronzes from Giacometti's concern with the unfinished and the unfinishable, part of what he is writing about is Giacometti's practice of exhibiting plasters next to bronzes, thereby inviting the questions 'is the plaster any less finished than the bronze? Is the bronze any *more* finished than the plaster?'

Plaster was, of course, inextricably linked with the mystique surrounding Giacometti, arguably more than for any other artist. Sylvester remembered how as a young critic he was entranced by the catalogue of Giacometti's 1948 Pierre Matisse Gallery exhibition "with its magical photographs by 'Patricia' [Echaurren, later Matisse] of spectral beings rising from the chaotic studio's plaster rubble".¹⁴ In his writing on Giacometti, moreover, Sylvester made clear his own preference for the plasters. He wrote of Giacometti's 1928 *Gazing Head* [*Tête qui regarde*], for instance: "Executed in plaster, cast in plaster, copied in marble and decades later cast in bronze, only in its plaster versions does it have the kind of luminosity which fulfils all its inherent magic (a magic that can survive breakage and repair)".¹⁵ Sylvester went on to suggest that when Giacometti's sculptures began to be regularly cast in bronze after the war, this prompted the artist to adapt his practice:

He had been working and reworking them in white plaster that was full of light, having scarcely had the experience in his early career of seeing his work translated into bronze, and now he was confronted with artefacts of his which had lost their matt light and become dark and heavy and shiny and shadowy. The ground for suspecting that he felt this disappointment is that within a couple of years he started painting his bronzes in pale life-like colours, so disguising the material. For bronze has tended since Rodin to become a material which there seems to be too much of. And the reason why the sculptures Giacometti made in 1948 were so very much more slender than those made in 1947 could well have been that, having seen sculptures of his cast in bronze, he wanted to be rid of some of the bronze.¹⁶

Sylvester also remembered the 1948 catalogue for "its alluring evocation by Jean-Paul Sartre of the frenetic creation and destruction that went on" in the artist's studio.¹⁷ In his text, Sartre had also picked up on the lightness and weightlessness of plaster, but went further, identifying it with Giacometti himself:

He has chosen for himself a material without weight, the most ductile, the most perishable, the most spiritual to hand: plaster. This he scarcely feels at the ends of his fingers, it is the impalpable reverse side to his movements. What one sees first in his studio are strange scarecrows made of white crusts curdled around long red strings. His adventures, his ideas, his desires and his dreams project themselves for a moment on the plaster dolls, give them form and pass, and the form passes also. Each of these nebula in perpetual metamorphosis seems to be the very life of Giacometti transcribed in another language.¹⁸

In Sartre's existentialist reading the perishability of plaster, which provided a sculptural equivalent for a Europe left in ruins by World War II, is connected to its spirituality (perhaps in reference to the memorial function of plaster casts in recording antiquities, making death masks, and other functions aligned with religion and memory). Sartre may have been talking primarily about the figures that Giacometti modelled from plaster but the point is that, like Sylvester, Sartre believed that the artist's direct contact with the plaster made it the better material for encountering his work.

In his exhibitions, Giacometti always wanted to show his most recent work, according to his brother and regular collaborator Diego. Even an exhibition purporting to be a retrospective, such as his 1955 exhibition in London organised by Sylvester (at the time the largest exhibition of his work in Europe), was heavily weighted towards the artist's most recent work, including the late addition of several new plasters exhibited for the first time. These were not exhibited as preparatory works, and they served the purpose of ensuring that the exhibition corresponded with the artist's most recent output, and of his current image of himself as an artist. The inclusion of these works was an example of how Giacometti intervened in his exhibitions (he was a co-selector of that exhibition). On other occasions this included making his own plinths, or, in the case of his 1965 Tate Gallery exhibition (again organised by Sylvester) making new works in a temporary studio set up in the gallery basement. These included a third version of *Suspended Ball* [*Boule suspendue*] (neither of the previous two were available). In addition to the plasters these included "two huge canvases" on which Giacometti intended to paint new works for the exhibition, and which the artist William Townsend, writing in his diary a few days before the exhibition opened, described as "exposed and ready for action".¹⁹

The 2016 Metropolitan Museum of Art exhibition *Unfinished: Thoughts Left Visible* recently served as a reminder of how important the concept of the

unfinished is, particularly in twentieth century art, and few artists have gone further than Giacometti in placing this issue at the heart of their work. The plaster cast, for Giacometti, serves as a provisional strategy, a marker of progress which can itself be easily revised, with work continuing on it as if it were an original plaster, while his exhibiting of plasters such as the *Venice Women* was a way of demonstrating that for him plaster was as valid as any other material for the realisation of his ideas.

Sculpture at the Service of Medicine: The Anatomical Sculptors of the Universitat de Barcelona (c. 1848-1942)¹

Chloe Sharpe and Alfons Zarzoso

Introduction

Anatomical sculpture, a point of intersection between art and medicine, is currently enjoying a surge of interest from a wide variety of interdisciplinary angles. In Spain, recent exhibitions in Burgos and Madrid have raised the profile of eighteenth-century medical models, and drawn attention to their didactic application and skilled craftsmanship;² while various publications have explored the history of the nineteenth-century Olvide and twentieth-century Roca anatomical collections.³ Parallel to the historical recovery of these collections – and their uses, meanings, and contexts – many contemporary artists are engaging with the genre to create new anatomical works, as Roberta Panzanelli and Roberta Ballestriero have indicated in recent studies.⁴

Since the mid-twentieth century, art history and visual studies have focused on the interrelations between science and art as “ways of seeing and ways of knowing”.⁵ Connections between scientific and artistic practices manifested themselves clearly during the European Renaissance, and the permeability of the dividing line was revealed in particular spaces for medicine: the anatomical theatre and the cabinet of curiosities, which exhibited material culture through a new way of approaching the body, and contemplating the open cadaver on the dissection table. These spaces saw new knowledge about the human body produced, shared and exhibited in different media. Artists and anatomists created drawings, prints, and sculptures in diverse materials, as well as natural preparations of organs, vessels, and tissues. Anatomical models have,

undoubtedly, formed a fundamental part of the construction of modern and contemporary medicine in Western society;⁶ and have, since the Renaissance, contributed to the definition and transformation of the concepts of objectivity and subjectivity and to the building of hierarchies of knowledge.⁷

This article focuses on the makers of some of these more recent objects, many of whom will prove familiar to scholars of Spanish sculpture. Centred on the Anatomical Sculptors employed by the Faculty of Medicine of the Universitat de Barcelona (University of Barcelona), from its creation in 1843 to the end of the Spanish Civil War, it challenges assumptions that anatomical models were a largely eighteenth-century phenomenon, or that they were synonymous with waxworks. Drawing together the staff files held at the University's Arxiu Històric (Historical Archive),⁸ and the surviving medical sculptures that once belonged to the Faculty's Anatomical Museum which are now in the Museu d'Història de la Medicina de Catalunya (Museum of the History of Catalan Medicine; hereafter, MHMC), the article chronologically examines the careers of the Anatomical Sculptors, and draws connections with their artistic production. The Faculty of Medicine emerges as a hitherto overlooked space for the production of sculpture in Barcelona, and one which played a significant background role in the careers of some of Spain's most celebrated artistic sculptors.

The institutional contexts: the Universitat de Barcelona's Faculty of Medicine, its anatomical collection, and the anatomical training of sculptors at the Escola de Belles Arts

A brief discussion of the institutional contexts is essential to understanding when, how, and why the position of Anatomical Sculptor was established, the fate of the anatomical objects they created, and the intersection between medical and artistic training.

The city of Barcelona lost its university following the end of the War of Spanish Succession (1714) and the creation of a single university for the whole of Catalonia in the small town of Cervera (1717). Soon afterwards, the military needs of the new Bourbon state led to the creation of different surgical colleges, principally in Cadiz (1748), Barcelona (1760) and Madrid (1780). This resulted in a profound social and professional transformation of surgery as a

medical practice, and, in the case of Barcelona, gave rise to competition with doctors, who had suffered the loss of their institutions and spheres of professional influence in 1714.⁹ In spite of repeated demands over the remainder of the eighteenth century for the Universitat de Barcelona to be re-established, it was only in the first decades of the nineteenth century – in the context of the creation, formation and consolidation of a new liberal and bourgeois Spanish state – that new state institutions were planned. Barcelona finally recovered its university in 1842, and progressively reinstated and created different faculties, including that of Medicine in 1843. The ensuing period of transition from the surgical colleges to the new Faculty of Medicine involved new syllabuses (1845, 1858, and 1868), subjects, and staff, and required negotiations with the older teaching institutions, which were gradually closed down or absorbed by the new faculty. Among the posts created were the Professor of Anatomy and the Director of Anatomical Works, as well as the Director of Anatomical Museums and the Anatomical Sculptor, and their respective assistants.¹⁰

Meanwhile, formal artistic training in Barcelona underwent profound changes of its own, when the existing Escola Oficial de Belles Arts (Official Fine Arts School) came under the control of the newly-created Acadèmia Provincial de Belles Arts in 1849, also based in the historical Llotja building.¹¹ As Cristina Rodríguez Samaniego has recently analysed, one consequence was the introduction of a new subject, “*Anatomia en la parte tocante á los artistas*” (Applied anatomy for artists), in 1851, taught by medically-trained instructors.¹² Subsequently re-named “*Anatomia Pictórica*” (Pictorial Anatomy)¹³ and, later still, “*Anatomia Artística*” (Artistic Anatomy),¹⁴ the subject was maintained over subsequent decades, even as the institution continued to evolve. Following the Escola de Belles Arts’ separation from the Acadèmia in 1901, the school’s changing names reflected the distinction which was made between Applied Arts and Fine Arts; in 1903, it was referred to as Escola Superior d’Arts i Indústries i Belles Arts (Superior School of Arts and Industries and Fine Arts), becoming Escola d’Arts Oficis i Belles Arts by 1911.¹⁵ When the Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi (as the Fine Arts teaching branch of the institution became known) broke away completely and relocated to other premises in 1940, a new Professor of Artistic Anatomy was appointed. As we shall see presently, it was in this institutional context that many of the Faculty of Medicine’s Anatomical Sculptors received their artistic training, and to which

some sought to return as teachers. Perhaps more crucially still, it becomes possible to speak of a clear *rapprochement* between medicine and art in Barcelona during this period, which hinged on anatomical study, and was driven by the simultaneous innovations in the official teaching institutions of both disciplines.

A final word is required on the trajectory and fate of the collection of anatomical objects before we focus our attention on the Anatomical Sculptors. From the creation of the Real Col·legi de Cirurgia de Barcelona (Royal College of Surgery of Barcelona, 1760), to the opening of the new Faculty of Medicine in the headquarters of the old Col·legi (1843), to the relocation and consolidation in the new Facultat de Medicina i Hospital Clínic (Faculty of Medicine and Clinical Hospital, 1906), and through to the years of the Civil War (1936-39), the anatomical collections were added to, transformed, exhibited, used and handled; were lost, sold and destroyed; disappeared and, in part, reappeared. Comprehensive research, involving the study of spaces, practices, and people, is still required to reconstruct this history.¹⁶ The collections of the Universitat de Barcelona's Faculty of Medicine gradually disappeared following the end of the Civil War, when new forms of acquiring medical knowledge took over from anatomical models, and spaces within the University were renovated and repurposed in attempts to make the most of the limited space available.¹⁷

Almost none of the anatomical collection remained at the Faculty of Medicine, and the creation of the MHMC in 1980 ensured that what survived of this material heritage was saved from being destined to the scrap yard or sold off at auction. It is with these vestiges, alongside archival records, that we have begun to reconstruct and comprehend some of these objects and the sculptors employed to create them.

Barcelona's Anatomical Sculptors and their Works

Francesc Pérez Llorens (Palma de Mallorca, 11 January 1820 – Barcelona, 1867). *Preparer and keeper of anatomical models (?), and Anatomical Sculptor, c.1848-1867*

Francesc Pérez Llorens, apparently the first of the Anatomical Sculptors, had an educational background which was a direct result of the process of institutional transition discussed above.¹⁸ Trained in Arts ("*Bachiller de Arte*") at

the city's Reial Col·legi de Cirurgia from 1838-1840, he proceeded to study Medicine and Surgery at the newly-created Faculty of Medicine. After gaining his undergraduate degree in June 1847, he was soon working with the anatomical collection at the University, and may initially have combined the preparation and conservation of real specimens with the production of sculptural models which represented parts of the human body.¹⁹ Pérez conducted and signed part of the inventory of the anatomical collection in 1858,²⁰ by which year the University had amassed large numbers of both real and artificial anatomical objects.



Fig. 1 Francisco Pérez and Joan Samsó, *Profile bust of a young girl, revealing the interior of the ear*. Painted plaster, c. 1863-67. Museu d'Història de la Medicina de Catalunya, inv. no. mhmc-985.

Pérez's talents must have extended to art as well as medicine. As Rodríguez has uncovered, he came joint first with Jeroni Farauo in the selection process for the first Professorship of "*Anatomia en la parte tocante á los artistas*" at the Escola de Belles Arts de Barcelona in 1851, although it was Farauo who was ultimately chosen for the position.²¹ In the event, Pérez remained in the employment of the Faculty of Medicine until his death in 1867, by which time his job title had become "*escultor anatómico*" (Anatomical Sculptor).²² His only known surviving work suggests an impulse to infuse anatomical models with artistic beauty. MHMC-985 (Fig. 1), signed jointly with his assistant sometime between May 1863 and June 1867, is a delicately-coloured, plaster bust of a young girl in profile. Care was evidently lavished on

her intricate hairstyle, and the relief would not be out of place in a domestic interior, were it not for the fact that a rectangular section of her head was neatly 'cut away' to reveal the interior appearance of the ear.

Joan Samsó Lengly (Gràcia, Barcelona, 3 February 1834 – Madrid, 14 December 1908). Assistant Anatomical Sculptor, May 1863 – December 1878

The format, material and sensitivity to beauty which characterised the abovementioned feminine bust may, however, owe more to the sculptor who co-signed it. Joan Samsó Lengly,²³ who had trained at the Escola de Belles Arts de Barcelona, was appointed Assistant Anatomical Sculptor on 7 May 1863 on an annual salary of 750 pesetas, after coming first in the selection process. Candidates for this post were required to be Spanish, of good conduct, and to be working as teachers of painting, sculpture or engraving, while holding a medical degree was merely optional.²⁴ Indeed, Samsó was ultimately chosen because his artistic ability was deemed considerably superior to that of the next best candidate, Josep Anicet Santigosa Vestraten (Tortosa, 1823 – Barcelona, 1895), who was both a doctor and a sculptor,²⁵ suggesting a clear drive towards employing qualified and competent artists whose production could contribute to the prestige of the new faculty.

The composition of the examining committee reflected how the role was considered to occupy a position between Medicine and Art. The Dean of the Faculty of Medicine was joined by the Professor of Descriptive Anatomy and Director of Anatomical Work, Josep de Letamendi (Barcelona, 1828-Madrid, 1897), and the Director of Museums and Anatomical Work, Ignacio Pusalgas Guerris (? , 1790 – Barcelona, 1874);²⁶ while Jeroni Faraudo and the Professor of Sculpture, Andreu Aleu, were brought in from the Escola de Belles Arts. The first exercise required candidates to produce an anatomical model in wax, *carton-piedra* (papier-mâché, which could be mixed with plaster) or other “appropriate material”, from a choice of three options, while the second exercise consisted of answering questions about anatomy.

Samsó's staff file provides an illuminating insight into how an emerging sculptor could negotiate a career path by juggling simultaneous activities, and seizing the opportunities for economic sustenance and prestige offered by different public institutions. In the years following his appointment at the Faculty of Medicine, he began to distinguish himself as an artistic sculptor. In February 1867, he was granted fifteen days' leave from the University to travel to the Exposición Nacional de Bellas Artes (National Art Exhibition) in Madrid,

where he had work on show, having astutely told his employers that he intended to “make the most of these circumstances to do some studies of anatomical sculpture”.²⁷ The plaster *San Francisco de Asís en meditación* was Samsó’s first contribution to the national exhibitions, and won him a second class medal.²⁸ Back in Barcelona, however, he was less fortunate in his career progression. Following Pérez’s death, he repeatedly requested to be promoted to the vacant post of Anatomical Sculptor, but his request was turned down on the grounds that an Anatomical Sculptor was not absolutely necessary, given that the Assistant worked under the “direction of the Director of Museums”, Ignacio Pusalgas.²⁹

The documentation generated in relation to these failed attempts at promotion provides a valuable account of the sculptor’s work, which Pusalgas summarised as follows:

Mr. Samsó, in addition to restoring and repairing the pieces (which was necessary), produced: a panel which in relief shows monstrosities, as well as, and in particular: ulcers, tumours, osteosarcomas, phleboliths, or, that is, veins of forearms and hands; pieces which represent the life-size foetus in the act of childbirth [...] all of which figure in our museums.³⁰

On the basis of this description, some of the unsigned works in the MHMC may be tentatively attributed to Samsó. A framed wooden panel containing seven painted plaster reliefs (MHMC-915) probably corresponds to the representation of “monstrosities”, a term which alluded to severe physical deformities. It also appears likely that he was the author of a series of four models showing different stages of childbirth (MHMC-988, Fig. 2), which clearly drew inspiration from anatomical illustrations such as those published in William Smellie’s book on pregnancy and childbirth of 1754.³¹ Pusalgas’ suggestion that Samsó was involved in reviewing and refreshing the existing collection of anatomical models supports these attributions. The 1858 inventory of the collection, and earlier inventories of the anatomical objects of the Reial Col·legi de Cirurgia (Surgical College),³² had included *real*, natural specimens of preserved “monstrosities”, as well as models, made mostly of cast wax and sometimes leather, which represented pregnancy and childbirth; but, until his arrival, there appear not to have been any *plaster* models of these subjects. In fact, plaster models in general were virtually absent from the collection until Samsó’s arrival at the Faculty of Medicine, suggesting he could well have been responsible for introducing plaster as a cheap, durable

substitute for wax.



Fig. 2 Joan Samsó (?), one of a series of four sculptures showing the foetus in childbirth. Painted plaster c. 1863-78?. Museu d'Història de la Medicina de Catalunya, inv. no. mhmc-988.

There are some intriguing connections between the plaster models made for the Faculty of Medicine, and the religious sculptures for which Samsó gained increasing recognition in artistic circles. Early in 1878, he was once again granted permission to visit Madrid's National Art Exhibition, where his plaster of the Virgin Mother and child, *La Virgen Madre*, was on show. The sculpture was awarded a first class medal, was subsequently sent to the 1878 World's Fair in Paris, and eventually passed to the Prado Museum, via a donation to the extinct Museo de Arte Moderno in 1915.³³ Close observation reveals similarities between the face of the Christ child in *La Virgen Madre*, and that of the endearing foetus in MHMC-988, particularly in the chubby arms and dimpled chin. If both works were, indeed, created by Samsó over the same period, the contrast between the reality of childbirth evoked by the medical series, and the virginal purity of Christ's mother in the exhibition plaster, cannot pass unnoticed.

Encouraged by his recent exhibition triumph, and perhaps frustrated by his lack of promotion at the Faculty of Medicine, in June 1878, Samsó announced his decision to participate in the selection process for the Professorship of Drawing and Modelling from the Antique at the Escuela de Bellas Artes (School of Fine Arts) in Madrid. He was successful, and left Barcelona and his University role at the end of the same year, settling in Madrid and retaining his position there until his death in 1908. By all accounts a fervent Catholic,³⁴ he went on to specialise in religious statuary. His figures for ecclesiastical spaces were usually clad in heavy drapery; but the small-scale clay model of *Adán dormido* (Adam

sleeping, 1882, Museo Nacional del Prado, E-823), shows he had not lost his sensitivity to the subtleties of human anatomy.

Samsó, and his contemporary biographers and critics, were apparently silent on the fifteen years he spent at the Faculty of Medicine, perhaps feeling that it sat too uncomfortably with his public image as an artist distinguished for his “respect and love for the beautiful”.³⁵

Rosend Nobas Ballbé (30 November 1838 – early February 1891). *Assistant Anatomical Sculptor: January/February 1879 – October 1882. Anatomical Sculptor: October 1882 – July 1885*

Finding itself without a sculptor, the Faculty promptly appointed Rosend Nobas Ballbé³⁶ as Samsó’s substitute on 27 January 1879, on the same salary. His pay was increased to 1,000 ptas on 15 October 1882, when he received the promotion to Anatomical Sculptor which Samsó had unsuccessfully sought, although he remained a non-permanent member of staff (*interino*).

Nobas had trained at the Escola de Belles Arts, and was already a celebrated artist when he began collaborating with the Faculty of Medicine. His credentials as a meticulous Realist – demonstrated in his prizewinning *Torero moribundo* (*Dying bullfighter*, also called *Siglo XIX*, 1871) – made him an ideal choice; and he, for his part, must have welcomed the financial stability which the role provided. However, as his artistic workshop received increasingly high-profile religious and civic commissions, Nobas decided to resign from his University role in July 1885, asserting that he was “extremely overwhelmed with work”.³⁷ When his staff file was closed, it was recorded that he had fulfilled his role with “great enthusiasm and intelligence and to the complete satisfaction of the Vice-Chancellor and the staff of the Faculty of Medicine”.³⁸ One of the colleagues he must have impressed was Dr. Jaume Farreras Framis, who later commissioned Nobas to sculpt his tomb for Montjuïc cemetery (1887-88).³⁹

Nobas’ surviving anatomical models were made from painted plaster, and followed the format probably introduced by Samsó: high relief on a dark grey base, in which the relevant part of the body was represented to scale and fully in the round. Taken collectively, the objects he produced suggest a shift in medical focus, and evidence the development of new surgical techniques, which took place, in particular, under the Professors of Surgery Antonio Mendoza and Antonio Morales. While eighteenth-century and early

nineteenth-century anatomical sculptures tended to show either the inner workings of a healthy body, or represent “monstrous” or abnormal bodies, Nobas’ productions presented both the problem and its surgical solution. Thus, he produced several series of works which showed different stages of successful operations to remove tumours. One of these series (MHMC-1046, MHMC-1710 and MHMC-1202, Fig. 3) was photographed hanging on the wall of the Faculty’s Anatomical Museum in 1906.



Fig. 3 Rossendo Nobas, series of three sculptures showing separate stages of the removal of a tumour in the jaw. Painted plaster, c. 1879-1885. Museu d’Història de la Medicina de Catalunya, inv. no. mhmc-1046.

Nobas’ “intelligence” surely included a keen awareness of the function his anatomical pieces were destined to fulfil. In most cases, he reserved a greater level of detail for the significant parts of each model, and simplified those sections which were not the didactic focus, such as the ears. This differed from his meticulous approach to artistic sculpture of the same years; in 1891, critic Josep Roca wrote that, once Nobas had finished works of art, he “would then go to great effort to adorn them, and on occasions it was necessary to take them out of his hands so that the triviality of the details would not spoil the positive impression of the whole”.⁴⁰ At the same time, there were similarities between Nobas’ artistic and anatomical productions. An accomplished portrait sculptor, he had, by 1883-1884, produced artistic busts of Aristotle and St. Thomas Aquinas for the Universitat de Barcelona.⁴¹ Many of his anatomical works, too, have a claim to portraiture, since the various pathologies and operations were represented on faces which were always highly individualised. With apparently greater care and consistency than Samsó, Nobas asserted his authorship of his anatomical models, using a metal plaque inscribed “R. NOBAS”, in imitation of the ‘signature’ he used for his conventionally artistic productions.

A small number of Nobas’ models show signs of having possibly been cast from original, dissected bodies, although further information would be required

to determine this. A detail of a foetus with spinal bifida (MHMC-1403), for example, appears to bear the imprint of the original cloth. This practice, which made the life cast a 'death cast', was employed by artist Thomas Eakins in Pennsylvania at exactly the same time.⁴²

**Maximí Sala Sánchez (Barcelona, 1840 or 1841 – Barcelona, 18 October 1894).
Assistant Anatomical Sculptor: November 1882 – October 1894**

Following Nobas' promotion to Anatomical Sculptor, Maximí Sala⁴³ was appointed Assistant Anatomical Sculptor on 3 November 1882, transferring from Madrid's Universidad Central (now Universidad Complutense), where he had held the same position since 18 May 1880. This return to his native city of Barcelona, where he had completed his artistic training,⁴⁴ involved a pay cut, from 1,000 to 750 ptas. Although Sala remained at Barcelona's Faculty of Medicine until his death in 1894, none of his anatomical works have been identified, probably because he assisted with models which were signed only by his superiors: Nobas and, subsequently, Laureà Coll. Primarily dedicated to religious sculpture, he was best known for the statue *Nuestra Señora de las Mercedes* (*Our Lady of Mercy*), which once crowned the church of the same name (exhibited, in plaster, in 1891).⁴⁵

**Laureà Coll Soler (Barcelona, 25 January 1856 – Barcelona, 8 November 1916).
Anatomical Sculptor: August 1885 – November 1916**

Laureà Coll Soler,⁴⁶ a qualified doctor in Medicine and Surgery, became the Faculty's new Anatomical Sculptor by a rather drawn-out process. Despite being the only participant in the original selection process, which took place in February 1884, he was initially deemed under-qualified for the role; this decision was then reversed, but the appointment delayed. Perhaps the Faculty had hoped that Nobas would seize the chance to turn his temporary contract into a permanent one, and, once his intention to resign became clear, decided that Coll would be a suitable substitute, after all. When he was finally appointed on 31 July 1885, he was already Anatomical Sculptor at the Universidad de Zaragoza, and entered the Universitat de Barcelona by means of a staff exchange with Martín Miguel Gálvez, who was sent to work as Anatomical Sculptor at the Universidad de Zaragoza.⁴⁷ Coll swiftly transferred to the Universitat de Barcelona, where he had trained, and remained there until his death in November 1916. Nonetheless, like many of his predecessors, Coll

entertained hopes of transferring from the medical context to an artistic one. In April 1887, he expressed his intention to participate in the selection process for the Professorship of “Anatomía pictórica” at Barcelona’s Escola de Belles Arts, which Faraudo had left vacant upon his death in 1886.⁴⁸

Coll’s surviving anatomical works, in both Zaragoza and Barcelona, suggest he was a skilled and versatile maker, who selected his materials according to his subject. Plaster was chosen to represent muscles and ligaments inside the body, and was sometimes painted in heightened or unnatural colours for the purposes of clarity (see MHMC-1049). The skin-like appearance of wax, on the other hand, was apparently considered better suited to showing the exterior of the body. Incorporating real hair for greater verisimilitude – and a more authentic tactile sensation than plaster – many of these waxes were also uncannily suggestive of death (eg. MHMC-995, MHMC-1001 and MHMC-1003, Fig. 4). Coll further mixed the real and the representational by masking the points at which limbs and heads were truncated with swathes of real fabric, which he carefully pinned around the wax.⁴⁹



Fig. 4 Laureà Coll, *Head of a person with tumours on the forehead and neck*. Polychrome wax, textile, hair and wood, c. 1885-1916. Museu d’Història de la Medicina de Catalunya, inv. no. mhmc-995.

The use of wax looked back to the medical models of the eighteenth and early-nineteenth centuries. Coll, as one of the only Anatomical Sculptors who had not studied at the Escola de Belles Arts, may have been more immune to the bias against wax than his artistically-trained colleagues had been. This negative attitude was exemplified by the school’s Professor of History and

Theory of the Fine Arts, Francesc Miquel i Badia, who wrote in c.1890 that “the vulgar [person] is pleased and entertained, and even surprised and amazed, by all extremely detailed imitations of man and nature, such as *wax figures*”.⁵⁰ On the other hand, we must be wary of attributing uniquely to Coll the works which he signed, but which must have relied heavily on the unacknowledged involvement of his skilled assistants (Sala, Torquat Tasso, and Dionís Renart, discussed below).

Torquat Tasso Nadal (Barcelona, November 1855 – Buenos Aires, 6 February 1935). Assistant Anatomical Sculptor: November 1894 – January 1901

Torquat Tasso⁵¹ was appointed Sala’s substitute on 19 November 1894, after achieving first place in a selection process in which sculptors Josep Pagés Horta (Sarrià, 1865-?) and Rafael Atché Fané (Barcelona, 1854-1923) came second and third, respectively. A mature and recognised sculptor, Tasso had trained at the Escola de Belles Arts, previously worked in Nobas’ artistic workshop, and spent time in Rome and Uruguay.⁵² No signed anatomical works have survived; but his earlier statue, *Narciso*, reveals Tasso’s sculptural mastery of the human body.⁵³ While at the Faculty of Medicine, he continued to exhibit regularly in Barcelona, and his plaster group, *Santa Isabel de Hungría*, won a second class medal at the Exposición de bellas artes e industrias artísticas in Barcelona in 1896.⁵⁴

In December 1898, Tasso moved permanently to Buenos Aires, where he remained for the rest of his life.⁵⁵ However, it was not until 4 April 1900 that the position of Assistant Anatomical Sculptor was announced to be vacant. When the details of the selection process were published, on 14 June 1900, the examining committee was revealed to consist only of Laureà Coll and four professors from the Faculty of Medicine; while the applicants – Lluís Moragas Pomar, Tomàs Collado, Vicenç Falgar and Manuel Dolcet Carmen – were not known in the sculptural context, suggesting that a medical background was, on this occasion, prioritised.⁵⁶ In any case, Tasso apparently did not officially resign until 5 January 1901, via a letter in which he expressed his regret that he “could not attend to his responsibilities of the position with the diligence which [he] would like, because the numerous tasks of his profession prevent[ed him] from doing so”.⁵⁷ Tasso’s artistic success in Argentina has been the subject of recent research,⁵⁸ but his spell at the Faculty of Medicine was hitherto unknown.

Dionís Renart García (Barcelona, 23 March 1878 – Barcelona, 1946). *Assistant Anatomical Sculptor: July 1903 – June 1917. Anatomical Sculptor: June 1917 – January 1940 (?)*

The vacant position of Assistant Anatomical Sculptor may not have been filled⁵⁹ until the appointment of Dionís Renart⁶⁰ on 27 July 1903. The Faculty of Medicine had clearly reverted to seeking a candidate with demonstrable artistic abilities, since the selection committee was composed of four Faculty members, and the Professors of Artistic Anatomy and Sculpture at Barcelona's art school (then known as the Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes de Barcelona), Tiberio Ávila Rodríguez and Agapit Vallmitjana Barbany, respectively.⁶¹ The unsuccessful candidates were Josep Pagés Horta (who had come second in the 1894 process), Josep Soler Forcada, Anselm Nogués García, Antoni Coll Pi – each of whom had exhibited sculptures at art exhibitions in Barcelona⁶² – as well as Francesc Carrasco Font, Lluís Moragas Pomar, Josep Cabré Alentorn, Emili García Piquer and Vicenç Cabedo Ballester.⁶³

Shortly after Laureà Coll's death on 8 November 1916, a selection process was announced to replace him.⁶⁴ Renart came first in the examination,⁶⁵ which took place on 20 April 1917,⁶⁶ consequently he was effectively promoted to Anatomical Sculptor in June 1917, with a corresponding rise in salary from 750 to 1,000 ptas.⁶⁷ The following year, his wages increased again, to 2,000 ptas, in accordance with new legislation passed on 22 July 1918.

In the MHMC collection, there are five surviving anatomical sculptures signed by Renart, all of which he probably produced after Coll's death. These include two, low-relief plaster cross-sections of the head and neck, apparently taken from the same mould, only one of which is painted (MHMC-1020 and MHMC-979). The fact that these reliefs had little obvious advantage over two-dimensional illustrations of the same subject perhaps hints at the way in which anatomical sculpture was already beginning to lose its importance as a didactic tool, although further research into educational changes would be required to confirm this.

On behalf of the Faculty of Medicine, Renart also created a commemorative marble plaque in recognition of Antoni Gimbernat Arbós (1734-1816). Gimbernat was the first Director of Madrid's Real Colegio de Cirugía de San Carlos (Royal College of Surgery), and the man who commissioned many of the anatomical models now in the Universidad Complutense's Museo Javier Puerta. The plaque, which included a relief profile

of Gimbernat, was installed outside the house in Cambrils where the illustrious doctor was born, and unveiled before a large crowd on 19 November 1916.⁶⁸ The artistically-trained Renart was probably better qualified than Coll to execute this commission, which required expertise in stone carving and portraiture.

The creation of the commemorative plaque was clearly part of a sustained interest in promoting and celebrating Catalan doctors who had risen to national fame. Two decades earlier, the Faculty of Medicine had commissioned its own large-scale portrait medallions of Gimbernat and Josep de Letamendi, who, we may remember, had been Anatomy Professor in Barcelona (1857-1878) before moving to Madrid. The up-and-coming Catalan sculptor Josep Monserrat Portella (Hospitalet, 1860/1863 – Barcelona, 1923) was commissioned to model the reliefs, which were cast in plaster and then painted to resemble bronze.⁶⁹ The works were unveiled in the Anatomy Department on 13 October 1894, in what was the closing event of a ‘literary-musical’ celebration in honour of both men.⁷⁰ Only that of Gimbernat has survived in the MHMC (MHMC-3138).

Let us return, however, to Renart, who stands out among Barcelona’s Anatomical Sculptors for his versatility and the breadth of his interests. He was apparently content to remain at the Faculty of Medicine, while undertaking important monumental commissions, such as the sculpture of *Fray Cristóbal de Torres* (Bogotá, Columbia, 1908), and participating in art exhibitions, where he won medals for sculpture in 1911 (Barcelona) and 1912 (Madrid).⁷¹ An enthusiastic amateur astronomer, he was President of the Comisión de Estudios Lunares (Commission for Lunar Studies), a sub-group within the Sociedad Astronómica de Barcelona (Astronomical Society of Barcelona), and regularly applied his sculptural skills to this context. For example, the local press reproduced Renart’s commemorative medal for Barcelona’s Sociedad Astronómica in 1910, and his plaster model of lunar craters in 1911.⁷² As science historian Agustí Nieto-Galán has recently uncovered, Renart was also behind the ambitious project for a didactic Lunar Exhibition, held at the Universitat de Barcelona from May-June 1912, which attracted some 40,000 visitors in one month.⁷³ His evident interest in bringing scientific knowledge to a wide public is likely to have extended to his anatomical work for the Faculty of Medicine, where his models had a didactic function, and were also, we may assume, exhibited in the Anatomical Museum. There is also compelling photographic evidence that Renart produced models for Professor Antoni

Ferrer Cagigal's Museu d'Anatomia Patològica (Museum of Pathological Anatomy), which existed from 1924 until 1939, when it was dismantled after the Civil War.⁷⁴

Following the Civil War, which effectively drew a line under the activities of the anatomical sculptors, an inspection was conducted at the Universitat de Barcelona to ascertain which members of staff remained. Renart's employment was terminated after the Dean of the Faculty of Medicine claimed that he was no longer fulfilling his duties.⁷⁵ It is likely, in fact, that the demand for didactic anatomical models had dried up, as they gradually fell out of favour in medical teaching, largely replaced by two-dimensional illustrations.

Enric Monjo Garriga (Vilassar de Mar, Barcelona, 11 February 1895 – Barcelona, 1976). Assistant Anatomical Sculptor: July 1917 – April 1942

Enric Monjo⁷⁶ was the last of the University's Assistant Anatomical Sculptors. He evidently came second in the selection process for Anatomical Sculptor, which Renart won, since he was invited to occupy the newly vacant Assistant position on 28 June 1917, initially in a temporary capacity.⁷⁷ His position was made permanent in early June 1918⁷⁸ and, later the same year, his salary was doubled from 750 to 1,500 ptas, in line with new legislation. Monjo was well-qualified for the role, having combined his artistic training with anatomical studies and the observation of dissections at the Faculty of Medicine.⁷⁹ As he remained an Assistant Sculptor, who probably did not sign his works, Monjo's contributions to the anatomical collection may, unfortunately, never come to light. Once again, employment at the Faculty of Medicine coincided with a rise to artistic success. In 1922, he was appointed Assistant Teacher at the Escola de Arts i Oficis Artístics (the applied art school, still based at the Llotja),⁸⁰ and significant sculptures from this period include *Pomona* and *Dona amb imatge de la Verge (Woman with an image of the Virgin)*, both in Barcelona's Plaça de Catalunya (1928).

In the post-Civil War inspections of 1940, Monjo was, like Renart, found to be no longer working at the Faculty of Medicine. After demonstrating that he had been employed at the Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Service for the Defence of National Artistic Heritage), he took unpaid, long-term leave from the University in 1942, and never returned. In 1940, he became Professor of Artistic Anatomy at the Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi,⁸¹ where he remained until his retirement in 1961.⁸²

Conclusion

Monjo's transferral to the Fine Art School was a fitting conclusion to a century of Anatomical Sculptors employed at the Universitat de Barcelona. In making the transition from supporting medical training to teaching anatomy in an artistic context, Monjo succeeded where several of his predecessors, starting with Francesc Pérez, had tried and failed. The move occurred at a time when anatomical study remained relevant for artists, while three-dimensional wax and plaster models were increasingly deemed obsolete as didactic medical aids.

This article has not sought to address the question of whether these anatomical sculptures are works of art or craft, revealing instead that the sheer diversity of the objects examined – in terms of materials, subject-matter, function, skill involved, and even style – resists such attempts at generalisation. It has, however, shown that many of Barcelona's Anatomical Sculptors were, or became, respected artists; and suggested that, in artistic circles, they sometimes chose not to draw attention to their employment at the Faculty of Medicine. The chronological approach has proved crucial in tracing changes in both the subjects depicted, and the materials used, to construct anatomical models. It suggests that wax had not entirely given way to plaster in the nineteenth- and early twentieth-century medical context in Barcelona, but rather, that the maker's background, and the nature of the subject itself, may have helped to determine the selected media.

In terms of authorship, we have observed how the contributions of the Assistants remained mostly anonymous. The sculptures were apparently signed by the Anatomical Sculptors, along the lines of how artistic workshops generally functioned. Further work is required to attempt to ascertain the part played by the teaching staff of the Faculty of Medicine, and those responsible for the Anatomical Museum, in dictating aesthetic choices.

Serving as a reminder that profound, three-dimensional knowledge of the human body is essential to the professions of doctors, surgeons *and* sculptors, this article paves the way for the figure of the nineteenth- and twentieth-century Anatomical Sculptor to be explored in the contexts of other universities, in Spain and elsewhere.

Section 4

Re-reading the Sculpture of late *Noucentisme*

Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra

Teresa Camps Miró

La producció artística de la postguerra a Catalunya està determinada fortament, pel que fa a l'obra de creació personal, pel llegat noucentista de l'etapa precedent i, pel que fa a l'art de subsistència, per l'encàrrec de retrats i d'art religiós. Respecte a la pintura, caldria afegir-hi la gran producció de paisatges i natures mortes. Podem anticipar que segurament això fou possible gràcies a les coincidències dels pressupòsits noucentistes amb el pensament franquista.

En el moment de la seva gestació i el seu desenvolupament, al llarg del primer terç del segle xx, fou un llegat no escrit, sinó construït i desenvolupat a través de l'obra dels artistes, celebrat de forma dispersa en textos i notícies de premsa durant tot el temps anterior a la guerra, normalment subscrits per escriptors i poetes. Cal trobar aquest suposat llegat no escrit en la visió de les obres que es van fer i les iconografies emprades, que ens donen pistes dels interessos dels artistes, sovint coincidents amb el seu moment històric i cultural. La Guerra Civil podia haver significat un canvi en profunditat en la direcció dels afers artístics tant pel desastre humà i social que comportà com per la imposició d'ideologies totalitàries vetllades pels mecanismesensors del poder. En una primera instància i segons una bona lògica, podia significar deturar-se a plantejar la nova situació i decidir quin camí calia seguir, tant en l'àmbit personal com pel que fa a l'expressió col·lectiva del moment que es vivia. No va ser així. Catalunya, mancada de llengua i direcció ideològica i cultural pròpia el dia després de la derrota,¹ no va tenir líders conductors de la nova situació. Es van imposar la inèrcia i la necessitat de sobreviure. D'aquest temps, n'ha transcendit el silenci suposadament dolorós.

Tanmateix, sabem d'una quantitat de producció artística notable i d'una activitat normalitzada: mercat, galeries i exposicions nacionals i municipals al costat d'encàrrecs fets als artistes que permetrien pensar en una certa normalitat iniciada i mantinguda ja des de l'inici de la postguerra. L'atent crític radiofònic Joan F. Bosch consigna en el resum de la temporada 1940-1941:

Mas de doscientos cincuenta artistas presentaron su obra durante la temporada que acaba de expirar, en nuestras salas de exposiciones. Contando que, por término medio, exhibiera cada artista veinticinco obras, el número de las que fueron sometidas al juicio del público y de la crítica se eleva a seis mil doscientas cincuenta, cifra verdaderamente superior a todos los cálculos. De esta cantidad de metros de tela pintados y de barro modelado, una quinta parte, cuando menos, debió haber quedado en los talleres, completamente ignorada, por carencia, en los que dicen rendir culto a la Estética, de entusiasmo, de nobilísimo afán de mejoramiento, más atentos muchos de ellos a la ganancia inmediata, que a realizar obra sana y perdurable. Hubo de todo [...] en general, de horizontes limitados, falta de anchura y de altura, de verticalidad en el anhelo, de fervor, de pasión, de intensidad. El balance artístico de la temporada extinta no es francamente en alto grado satisfactorio.²

En iniciar-se la temporada següent, Bosch adverteix amb llenguatge dur:

Colegimos por las referencias que tenemos, que superará el número de expositores de la temporada anterior [...] No todos los que embadurnan lienzos o manejan inhábilmente el barro tienen derecho a poner ante nuestros ojos telas con profusión de chafarrinones o esperpentos escultóricos sin un mínimo siquiera de gracia ya que no de Arte [...] En la anterior temporada abundaron los expositores de obras realizadas con vistas al mercado y con el pensamiento puesto más en lo que en la obra en la ganancia [...] Acaso la crítica, en parte excesivamente benévola y tolerante, no este extenta de responsabilidad [...] si de algo peca la crítica barcelonesa es de poco exigente, por poco enterada, debido a lo cual, son muchos artistas todavía abocetados que se atreven a presentar cosas inteligentemente abocetadas sin otro valor que el que el autor quiere darles [...] conviene evitar en la temporada que empieza que se reproduzca el hecho lamentable de la impaciencia o la petulancia invadan las salas de exposiciones [...] Hay que impedir, por tanto que la audacia y el desenfado de muchos aprendices, provoquen la degradación de nuestra producción artística.³

És ingenu pensar que l'atmosfera creada pel franquisme va generar un ambient propici al desenvolupament de les arts ni tan sols en les seves propostes, les més visibles la magnificació del *caudillo* i dels herois morts *por Dios i por la Patria* i els monuments commemoratius, els quals estaven rígidament pautats en tots els seus aspectes per la comissió designada a aquest efecte, amb unes normes dirigides directament als consistoris municipals i que estaven sota la responsabilitat dels arquitectes i constructors de cada lloc. És a dir, es negava explícitament la intervenció dels artistes, tret d'alguns cas molt tardà i especial, com ho fou el monument de Barcelona signat per Josep Clarà el 1951.

Tot just acabada la guerra, i fins i tot abans d'acabar-se,⁴ el nou Estat mostrà la seva preocupació per la seva imatge pública i des dels organismes guanyadors i els seus aparells ideològics, bàsicament la Falange a través de la

seva publicació *Vértice*, es van emetre uns criteris⁵ sobre l'aprovació de la possible construcció o reconstrucció d'alguns monuments i, per tant, havien de seguir tràmits per a la seva aprovació, els quals provenien del Ministerio de la Gobernación per mitjà de la Delegación Nacional de Propaganda, el Gobierno Civil Provincial, la Dirección General de Arquitectura, la Dirección General de Política Interior i, finalment, la Subsecretaría de Prensa i Propaganda, d'on sortia la resolució definitiva. Aquest llarg procés administratiu havia de ser recorregut pels expedients municipals que proposaven, seguint ordres, la construcció d'un monument local a los *caídos*. L'òrgan de censura més notable que vetllava tant per l'acompliment de les normes com per la unitat d'estil dels monuments fou el Departamento de Plástica, que depenia de la Jefatura Nacional de Propaganda, inicialment regida per Dionisio Ridruejo, que assumia la tasca següent:⁶

Debe el Estado velar por la dignidad y decorosa representación de sus propios símbolos, figuras y consignas, así como de los propios del Movimiento y de los Ejércitos Nacionales y de las representaciones de la Historia de España, del heroísmo de los españoles [...] Es preciso pues devolver todo el pulcro decoro a las representaciones citadas y devolver al Estado su plena función de control y vigilancia en cuanto a materia se refiere.

Aquesta voluntat de control sorprèn una mica a la vista del que foren la major part dels monuments construïts: un pedestal o obelisc rígid que suporta una creu, sense cap més ornament o símbol o, simplement, amb els noms dels caiguts locals. A més de la clara intenció propagandística (la d'explicar públicament i simbòlica qui havia guanyat la guerra i com, a través de la sang dels fills de la pàtria), calia també garantir i evidenciar el fet sacralitzador amb la presència de l'Església i vetllar per la no desviació a través d'intervencions espontànies i subjectives del que es pretenia caràcter heroic de les víctimes. Així doncs, calia evidenciar un estil uniformitzat, sense matisos individuals, ple d'austeritat, resistència, fortalesa, severitat, sentit ascendent o glorificació de la mort per una causa noble com ho és el servei a Déu i a la pàtria.⁷

Resten pocs monuments als caiguts, que són la mostra del fracàs legitimador que pretenia el franquisme: els morts com a exemple. No els ha pogut salvar, tal com sovint ha passat amb altres monuments públics, el seu caràcter artístic, ja que mai no hi va ser i, a més, són anònims. La població no va respondre a la invitació a fer dels seus morts locals un monument de memòria, de manera que foren abandonats, destruïts per falta de cura i, fins i tot, insultats i agredits sense càstig. Posats en llocs centrals de les poblacions, volien

ser eines de propaganda i coacció clarament perverses, invocant els propis morts per a recordar quin era el dispositiu del poder, qui havia guanyat la guerra i qui beneïa aquest fet: l'Església.

Pel que fa al *caudillo*, invariablement hi ha retrats d'ell en bronze, en pedra o dibuixats que es presentaren en moltes exposicions municipals i oficials d'art en cerca de premi i que a hores d'ara deuen dormir en algun magatzem municipal. Potser una excepció va ser la figura equestre que va signar Josep Viladomat i que fins fa poc temps senyorejava als jardins del castell de Montjuïc, i que recentment ha estat objecte de polèmica.

Des del meu punt de vista, el llegat del Noucentisme viu encara l'endemà de la victòria franquista; de fet, sembla que va ser l'única opció seriosa i fonamentada en l'oferta artística del moment. Es pot resumir en alguns aspectes que afecten directament l'obra escultòrica: la valoració del fet clàssic, la presència de determinades iconografies, l'existència d'un potent sentiment popular fonamentat en la tradició que afectava les figures d'art religiós i el costumari i, finalment, un fet encara poc desenvolupat com va ser la possibilitat d'un art proper al «primitiu» que podia aventurar una posició renovadora propera a allò que passava a Europa. Aquest llegat noucentista, construït amb la il·lusió de respondre a un projecte d'art nacional català abans de la guerra, va conèixer, sembla, amb una certa comoditat, atesos el temps i els seus mecanismes de repressió, amb la posició franquista, i fins i tot sembla que alguns artistes s'hi van sentir còmodes.

L'element clàssic

El temps del Noucentisme va definir una forma, gairebé única, vàlida per a tot, excloent d'altres possibilitats, i li va encomanar el suport i la difusió dels ideals nacionals. Aquesta forma, la millor possible, era la figura humana, i la formalment més atractiva, la de la dona, era capaç de reunir les condicions formals i físiques, amb les virtuts morals. Aquesta forma va esdevenir model. La definició d'aquesta forma inclou la joventut, la salut, la fermesa, no necessàriament la bellesa, ni la seducció, sinó més aviat la capacitat per al treball i la maternitat.

La cultura noucentista estava fortament convençuda de la invocació al fet clàssic com a fonament dels propis orígens, comuns a la cultura mediterrània on trobava les arrels. Aquesta voluntat clàssica es va concretar en el nu femení, la

figura omnipresent validada, a més, pel convenciment que nuesa és sinònim de veritat, la qual cosa, tot legitimant-lo i unida a la idea de bellesa, exclou dubtes sobre la moralitat del nu, ja que la figura humana, l'home, com afirmava l'escultor Josep Llimona, és creació divina.

En la reclamació d'un art nacional feta inicialment per Prat de la Riba a partir de la primera dècada del segle xx s'entenia la cultura com a eina d'identitat d'un poble. Deia Prat que l'ànima dels pobles es troba refosa en les obres dels artistes, de manera que l'art no s'ha de considerar deslligat del poble que el genera. Al seu costat, el pintor Torres Garcia reclamava: «Classicisme i tradició deuria fondre's doncs en el fons tindrien d'esser una sola cosa: la nostra tradició deuria ser classicisme». En aquest sentit, l'adopció de les formulacions classicitzants per l'escultura, bàsicament resoltes en el nu femení, es va adaptar a allò que hom reclamava, l'element identitari, tot enllaçant amb la tradició i les cultures antigues del Mediterrani, fonaments de la cultura occidental. I així es va entendre i celebrar, ben aviat, el model clàssic, associat a la terra catalana i que va esdevenir mediterrani i català, de manera que, davant les figures nues d'Enric Casanovas, Josep Pla hi trobava la relació següent:

El valor de l'art de Casanovas esta principalment en que lliga la seva obra amb la mar, el cel, el paisatge i la vida normal de Catalunya [...] En Casanovas mirava amb ulls de català el paisatge de Catalunya [...] Aneu mirant una a una les figures d'aquest escultor i digueu si no lligen amb el nostre paisatge.⁸

Aquesta formulació volgudament clàssica l'assumí de manera gairebé total l'escultura, atès que incloïa la valoració de la forma i el repte de l'ofici, al costat de la nuesa, el caràcter atemporal, el sentit monumental, a més d'elements d'inequívoca identificació, túniques i pentinats, la frontalitat, una certa rigidesa, la claredat de les formes, l'evitació de les deformacions, la proporció, la gràcia i l'harmonia, i, en algun cas, el somriure. Van ser obres pensades no tant en funció del referent històric passat, sinó com a referència cultural, invocació dels orígens, o bé també per allò que tenien d'aproximació a la idea de Mediterrani. El fet és que, en forma de dibuix o d'escultura, des de la primera dècada del segle xx es van prodigar figures clarament evocadores de l'esperit «clàssic» enteses també com a formulacions d'ideals estètics, la més freqüent de les quals va ser la figura femenina nua. Va venir ben aviat la necessitat d'identificar aquest fet amb la necessitat d'un art nacional català valorant, mitjançant les escultures, les virtuts del poble català: serenitat, senzillesa, fortalesa, joventut, esperit mediterrani, salut i netedat, en forma de noies en la plenitud de la vida,

amb flors, ocellets o càntirs, i un reguitzell de nus de dona en totes les versions possibles, figures femenines aïllades, protagonistes amb capacitat de suportar atribucions genèriques com amor, pau, dansa, joventut, etc. El camí iniciat per Maillol, Clarà i Casanovas fructificà en una important munió d'escultors que ja s'aplegaren el 1927 a l'Associació d'Escultors, sobre la qual reflexiona també Ignasi Domènech al seu capítol d'aquest llibre. Els membres de l'Associació van omplir l'espai públic amb les seves obres i la major part d'ells van sobreviure a la guerra i els seus efectes i seguien actius amb els mateixos plantejaments fins ben entrada la dècada dels setanta del segle passat, quan ja moltes coses havien canviat.

Les obres fetes a la postguerra, sense el suport dels poetes i escriptors, i del context on havien estat gestades, havien perdut el matís d'allò mediterrani, concepte identitari formulat en el temps del Noucentisme com a definidor d'allò català, però mantenien, en canvi, el clàssic referencial i genèric. La referència al món clàssic era també còmode per al pensament franquista, que, mancat d'un estil formulat des de la Falange com a propi, l'adoptà com a oficial del nou règim, en comunitat amb formulacions semblants dels règims totalitaris europeus afins del moment, l'alemany i l'italià.

La revista *Vértice* va assumir el paper d'òrgan difusor del pensament de la Falange. Al número 9, d'abril de 1938, a la pàgina 32 i signat per Sainz Rodríguez, hi apareix l'article «Imperio, qué sentido tiene para nosotros la palabra Imperio?». S'hi pot llegir la consigna següent: «*El orden católico, la cultura clásica y el poder militar. Estas son las tres columnas de nuestra futura España*».⁹ Rotunda i alhora sintètica definició de principis que fou imposada tothora des del règim franquista. Clàssic oposat a romàntic o clàssic entès com a element segur validat per la història? «El orden católico y el poder militar» no es poden posar en dubte, ja que la seva estricta aplicació i els seus efectes encara ara són perceptibles, malgrat que han passat vuitanta anys.

La cultura clàssica com a fonament

El franquisme invoca el passat més gloriós de l'art, el que reconeixem com a clàssic, alhora llunyà i consolidat. És útil recordar que en els primers anys del franquisme hi havia Eugeni d'Ors com a cap nacional del Servicio de Bellas Artes. L'element clàssic fou visible en la construcció d'arcs de triomf efímers, seguint els models romans, en les celebracions que Franco presidia, i és

resseguible l'empremta clàssica sobretot en l'arquitectura de nova construcció. De la mateixa manera i en consonància amb les propostes dels feixismes europeus, es dona per bo el sentit clàssic, indiscutiblement etern i perdurable, que implica objectivitat, ordre i equilibri, contra les deformacions de tot allò expressiu i subjectiu, i a favor dels valors universals d'harmonia, equilibri i proporció.

Potser per això l'estatuària de tall noucentista fou no solament admesa sense censura, sinó també reconeguda i molt present en les exposicions oficials i l'espai públic: el nu ja és present en la primera exposició celebrada en la postguerra a Madrid el 1941, així com en la següent celebrada a Barcelona, on, entre el total de vuitanta-vuit escultures presentades, hi havia obres importants de Josep Clarà. D'elles, tretze duïen per títol *Nu* i altres, *Banyista*, *Adolescent* o *Estudi*.¹⁰ En l'edició de 1944 es repetia la situació: entre les vuitanta-sis escultures admeses, tretze eren nus. L'associació amb la formulació predilecta del Noucentisme és inevitable: cap perill de censura, tampoc la moral, si els temes s'ajusten a vaguetats com banyista, noia enamorada, adolescent, ballarina, Diana, Leda o nu de dona, si no gosen dir «Mediterrània», és a dir, si no invoquen elements racials o regionals de signe identitari, com ho havien fet les escultures del temps de Noucentisme, que s'havien considerat com a expressió nacional catalana.

Efectivament, les mateixes formes, els mateixos escultors, però el contingut, en canvi, ambigu i indefinit, descontextualitzat. El nu femení assumia una càrrega estètica i històrica ben assentada en el passat i en l'arrel de les cultures clàssiques del Mediterrani. Tanmateix, el context en què es va produir i resoldre aquesta formalització coincidia amb la intenció de consolidar una determinada posició de signe nacionalista, la troballa dels escultors i l'acceptació dins del context de la cultura (per part dels poetes i escriptors) del moment, va voler la figura femenina nua com a representació simbòlica d'un art nacional català. El model generalitzat mai no va respondre a la proposta formulada per Eugeni d'Ors en la més coneguda de les seves obres, *La Ben Plantada*, ni des del punt de vista formal ni encara menys des del punt de vista moral.

Des dels tallers dels escultors, les obres van omplir l'espai públic. En fusta, marbre, bronze, sobre paper, gravada, pintada i dibuixada, la figura nua seguia un model inequívoc: dona jove i sana; com indicava prèviament, no necessàriament bonica; forta, de bust, cos i cames potents; amb el cabell recollit i, sovint, un somriure a la cara, sense vestits ni ornaments; un model

aplicable a tot tipus d'interpretacions. El model, buidat del seu contingut simbòlic inicial, va perviure més enllà de la guerra.

Em pregunto per què el franquisme no hi va exercir censura moral. Tal vegada perquè alguns dels escultors que el practicaren, fins i tot en l'espai públic, eren afectes incondicionals al règim; és el cas ben conegut dels escultors Enric Monjo i Frederic Marès. O potser perquè van entendre que aquesta era l'expressió correcta de la bellesa, o potser perquè els amics feixistes de Franco també ho acceptaven. També podríem pensar en la prudència dels autors, en una mena d'autocontrol.

Iconografies específiques

L'altre gran tema iconogràfic del temps del Noucentisme va ser la maternitat i, per extensió, tot el que afectava la dona i el seu món íntim, com a resposta a diversos problemes socials, començant per la definició del paper de la dona en la moderna i nova societat urbana que es construïa, tot transformant la societat en classes socials definides i en situacions econòmiques i socials ben diverses. En efecte, calia dir a la dona quin paper havia d'assumir d'acord amb una posició tradicional i d'ordre: ser esposa i mare, cuidar la casa i la família. Un paper ben allunyat dels perills de les idees feministes i anarquistes desenvolupades en el context europeu. Afegim-hi el sentiment devocional vers un model conegut i apreciat: la mare de Déu. El resultat, la imatge que es va divulgar des de l'art, va ser la de la dona mare en la seva vessant afectiva, donadora de vida, reproductora, de protecció del fill i responsable de la seva introducció en la vida. En algun moment hom va invocar la terra catalana com a mare de la pàtria.

Fou una urgència important i significativa i els artistes, especialment els pintors i els dibuixants, hi van respondre. Més enllà del culte a la bellesa de la dona, l'art va donar les imatges necessàries per a explicar al conjunt social el paper que des del punt de vista de l'ordre burgès i la tradicional doctrina de l'Església calia que adoptés la dona en la nova societat urbana: calia que fos l'ànima de la llar i de la família, la mare i esposa fidel, que no escoltés les consignes perilloses. El reialme de la dona no era altre que la seva llar, que havia de ser acollidora i havia d'estar endreçada, i a través de la finestra de la qual, oberta al mar o al camp, ella esperava, tancada a casa, el retorn del marit. Pintors i escultors van donar les imatges, sovint semblants a les representacions

de les marededeus del culte religiós, i poetes i escriptors de tall conservador, amb el suport dels confessors i els predicadors des del púlpit, van convèncer les dones catalanes del paper que els pertocava en la construcció del país, o en la visió burgesa del país.

Sufocada la rebel·lió anarquista gràcies a la guerra, la Sección Femenina de la Falange va assumir l'educació de les dones amb programes escolars a les escoles de nenes, separades de les dels nens. En aquest punt, l'Església i l'Estat franquista van estar completament d'acord. Les dones eren bones per a tenir fills i cuidar la família, entitat que configurava l'ordre social franquista («familia, municipio y sindicato» com a bases del funcionament social), i l'Estat les encoratjava donant premis de natalitat.

Les iconografies de maternitat van seguir el seu curs atesa la viabilitat de la idea i la seva assimilació a les imatges de culte marià, encara que en una quantitat molt menor que en el període anterior. Al seu costat, tant en exposicions individuals com en els certàmens oficials, s'hi solien presentar bustos del pare i de la mare, de l'esposa i els caps dels fills, ben bufons i somrients malgrat els temps i la fam que corria. De tant en tant, l'avi o l'àvia.

Van signar maternitats Josep Clarà, Enric Casanovas, Manolo, Josep Dunyach, Joaquim Claret, Pau Gargallo, Juli González, Pere Jou, Ferran Soriano Montagut, Lluís Montané i Mollfuleda, Josep Viladomat, Josep Cañas, Josep Busquets, Ricard Guinó, Rafael Solanic, Santiago Costa Vaqué, Lluís Comas, Sebastià Badia, Leandre Cristòfol, Paco Torres Monsó, Camil Fàbregas, Josep M. Brull i, segurament, molts d'altres. Tot i que abunden més en el terreny pictòric, les realitzacions escultòriques manifesten obertament la relació afectiva i protectora de la mare envers el fill petit.

Del sentiment d'allò popular

En la construcció d'un art nacional català, la identificació dels orígens cultes va propiciar l'adopció de formulacions clàssiques filles del fons mediterrani comú. Calia assimilar l'art a la terra i la gent que hi vivia i que la construïa segons la tradició pròpia. En paraules de J. Folch i Torres, «l'obra dels elements vius, fills de la terra, creients en les tradicions populars, relacionats amb tots els fets i elements naturals que tenen relació amb les formes de l'art, que una cultura els treu de la seva esfera humil i els eleva a obra d'art».¹¹ En la necessitat de justificar l'adopció de l'art popular en la construcció de l'art

nacional, segueix Folch i Torres: «La via és oberta, doncs i el camí és l'Art Popular, en ell rau la riquesa adormida de la nostra gràcia llatina, en ell es concentren els elements purs de la nostra naturalesa, en ell hi ha els granets minúsculs d'on naixerà la futura glòria del nostre Art».

Es tracta d'una qüestió més complexa, menys definida, però perceptible: determinats valors, com la senzillesa, la naturalitat, l'autenticitat, l'austeritat, la discreció, la manca de pretensions, l'al·lusió a la terra, a l'ofici propi de la realitat popular, són reclamats també des del desig de tenir un art nacional, de manera que aquests valors, considerats nacionals, al costat de les figures nues de tall clàssic, corregeixen els refinaments elitistes de l'art culte clàssic amb un clar reconeixement d'uns valors propis del poble català i, més obertament, dels valors del món rural, considerats purs i ancestrals. Al costat d'aquesta necessitat proposada des de la política cultural hi havia en l'àmbit popular una rica i activa tradició, comprovable en les festes i els costums, com també en les cançons i els objectes, des de les figures del pessebre fins a l'estatuària religiosa i la representació dels Pastorets. Sovint cançons populars i figures van compartir temes i intencions.

D'aquest bagatge, l'etnògraf Joan Amades (1890-1959) en va fer inventaris i estudis rigorosos. Els valors populars són presents tant temàticament com de factura en moltes escultures fetes en la postguerra, tret de les connotacions identificables presents en els títols, com ara «pagesa catalana». Els temes no van ser represaliats perquè eren representacions del poble treballador i del món rural, lligat a la terra i conservador, i no del món industrial, ideològicament conflictiu. El decantament vers el món rural va ser prioritari en el programa franquista. En una economia d'autarquia i en un país sense indústria i amb les comunicacions destruïdes a causa de la guerra, el treball al camp era l'única possibilitat d'assegurar l'alimentació bàsica, tot i que insuficient, de la població. L'ancestral pobresa dels pobles va ser reconeguda gràcies a la guerra. Dit en paraules de Francisco de Cossío:

Hoy quedan en España en pié muchos pueblos que nos dicen en lamentos, en imprecaciones, en lágrimas, todo su pasado de sordidez y pobreza. España vivía absolutamente de espaldas a sus pueblos. A lo sumo eran vistos como una escenografía [...] Fue la guerra misma la que acercó a los pueblos a los hombres de la ciudad.¹²

Diem també que el franquisme va transformar la riquesa de la tradició popular en folklore regional i en va donar la responsabilitat a los Coros y Danzas de la Sección Femenina, després d'haver prohibit la representació dels

Pastorets.

Abans de la guerra, molts pintors, gravadors i dibuixants, sovint en estampes i llibres escolars, havien mostrat les tasques de la verema, la sega, la pesca i la caça, ben tradicionals a Catalunya, alhora que sovintejava en els quadres la presència de nens jugant al camp o famílies en aplecs, sobre un fons senyorejat per una masia voltada d'orenetes o la barca de vela llatina que solcava la mar blava. En el repertori de molts escultors, començant pel gran Manolo, hi ha pageses, àvies, dones del camp i homes del mar, gent normal, gent d'ofici. De joves puntaries n'hi ha de signades per Rebull i en trobem sobretot en la poc coneguda obra de l'escultor tarragoní Santiago Costa Vaqué, autor de segadors, pescadors i sembradors; també en la de Joaquim Claret, qui feu cosidores i aiguadores; i en la de Josep M. Brull, autor d'algun pescador. De la mateixa manera, l'escultor de Valls, Josep Busquets, i l'escultor de Sitges, Pere Jou, són autors de nombroses figures populars destinades a l'ornamentació. Hi podem afegir Sebastià Badia, fidel seguidor de Manolo, de qui fou veí i amic a Caldes. Menys procliu, Lluís Comas, de Vic, en feia quan resolva els seus treballs d'imatgeria religiosa. També l'escultor Josep Viladomat. L'obra de la immediata postguerra de Leandre Cristòfol mostra relleus de fusta que representen dones que renten al safareig o cusen; igualment, un jove Leonci Quera, d'Olot, signà el 1960 relleus que representen tasques del camp. Tots aquests escultors practicaven l'escultura del nu femení des de la seva formació abans de la guerra, i després hi van afegir obra de caire religiós.

L'obra que representa el món rural o mariner no oculta intencions sospitoses, sinó que més aviat afirma realitats ancestrals lligades a la vida i al desenvolupament dels pobles. A aquesta mena d'obres no els escauen camuflatges ornamentals ni idealitzacions; tampoc preocupacions estètiques, sinó estructurals i fidelitat de representació. Només la mostra de la seva condició: el caràcter rústic, la simplicitat expressament tosca i primitiva, les textures rugoses en paral·lel a la vida que representen, la relació amb la matèria —sovint la fusta i la terra cuita—. Es tracta de formes senzilles i naturals com a pròpies del llenguatge i les virtuts del poble, de les quals el poble està dotat, segons Torres i Bages, per gràcia divina: «El poble s'hi podrà identificar i identificar allò que li és propi, aquest to serà adoptat pels artistes. La sensibilitat de la que parlo, tanmateix, era ben allunyada de la prepotència del pensament falangista».

A parer meu, Manolo fou el primer escultor que mostrà aquesta possibilitat. Va encetar els temes i va encertar-ne el to tot anticipant els

resultats: mida reduïda, tractament amb volum, síntesi en la descripció, textura rugosa, obra feta en terra cuita. No fou el seu un treball menor i fet de cara a la galeria, ja que coneixem les seves dificultats vitals i la seva constància en la preferència pels temes que ara tractem. També les seves figures de dones nues participen d'aquesta voluntat. A més, la seva influència sobre els joves escultors de la postguerra va ser notable: en són confessats deixebles Sebastià Badia i Josep Busquets.

D'allò primitiu

Els límits entre allò popular i allò primitiu són molt difícils d'establir. La volguda «rusticitat» de les obres populars ens remet també a allò primitiu, a la voluntat de «fer primitiu». Aquí em sembla clar que s'hi va arribar no tant per un conducte estètic o social, sinó per un camí més necessàriament nacional: la recerca dels orígens històrics i culturals propis, la diferència raonable i raonada entre models significatius; per exemple, allò mediterrani ben separat d'allò germànic. La causa cal buscar-la, em sembla, en una preocupació per aclarir què es podia considerar racial i/o propi, que va trobar el suport de l'arqueologia en la descoberta de situacions arcaïques i fins i tot de l'antropologia i els estudis racials, els quals establiren criteris diferenciadors, a la vegada que definidors, de realitats noves a les quals l'obra escultòrica va dotar d'aspecte formal; penso en la posició arcaïtzant de l'escultor Bourdelle com a proposta iniciadora d'un trajecte ja viscut en l'antiguitat clàssica, que havia de portar a l'esplendor d'un classicisme nostrat, però penso també en la sèrie de *Bustos de la raza* que va emprendre el jove escultor Julio Antonio, i hi afegeixo les condicions ètniques manifestades en l'obra de Nonell i en obres d'Enric Casanovas com *La dona de Gósol* (fig.1) i la *Dona de Fornalutx*, que, a més d'un aire arcaic, es refereixen a una possible tipologia ètnica. Eren nous els estudis arqueològics de Bosch Gimpera, qui el 1919¹³ definia les condicions físiques i culturals de les primeres poblacions de Catalunya, i al costat dels seus estudis van començar a aparèixer opuscles del tipus «Diferències entre els espanyols i els catalans».¹⁴ La preocupació pel fet racial hi era i ara es coneix millor gràcies a l'estudi de Mercè Vidal i Jansà *Enric Prat de la Riba i les arts*,¹⁵ que revela, a partir de la correspondència amb Joaquim Folch i Torres, com aquest va ser enviat a Europa a prendre notes sobre com es feien les coses, també en l'art popular, per a

després aplicar-les a una política pedagògica i de museus a Catalunya. A París, Folch va connectar amb L'Union des Nationalités, que vetllava per l'estudi, la defensa i la difusió de l'art popular com a element originari i diferenciador dels pobles.



Fig. 1 Enric Casanovas, *Dona de Gósol*. Localització desconeguda, ca. 1907-1908.

Primitiu, racial, arcaic, mediterrani, nou..., saludable confusió que mirava cap al mateix punt: allò original, allò encara desconegut, que es troba en l'origen. És a dir, un desig.

El 1912, a la revista *Museum* el crític Miquel Utrillo saluda la primera exposició del jove Enric Casanovas, resident encara a França, com a «primitiu». Un altre text, signat per Joan Sacs a la *Revista Nova* el 1914, confirma l'existència del «primitiu» com a tendència artística.



Fig. 2 Josep Busquets, *Figura Valls*, col·lecció particular, 1980.

Recerca d'arrels, recerca d'identitat, propòsit que no és estrany a la construcció d'un ideari nacionalista del qual els artistes van dibuixar-ne la imatge, la necessitat de dotar-se d'arguments científics a favor de l'afirmació de diferències evidents, ètniques i culturals, arguments necessaris per a una definició nacional i servidors no d'una resposta a un desig, sinó d'afirmadors d'una realitat diferenciada demostrable. Des de la distància, podem percebre que aquesta sensibilitat no va quallar i va persistir la confusió quant als termes, no quant a la voluntat, de manera que l'actitud que en podia derivar després de la guerra no va trobar continuació ni en l'aspecte teòric ni tampoc en la pràctica escultòrica, tret potser d'algun escultor una mica excèntric, com Josep M. Brull.

Podem prendre la consideració de primitiu des d'un altre punt de vista: visualment, hi ha la qüestió de l'aspecte primitiu d'algunes escultures d'aquest temps en gran part a causa de la pràctica de la talla directa per part d'alguns escultors. Joan Rebull, just abans de la guerra, des de l'escola de Tarragona ensenyava als seus alumnes de primer curs a treballar directament la matèria, Casanovas i Manolo estimaven aquesta pràctica, però Josep Busquets (fig. 2) i Pere Jou (fig. 3) van concebre el seu treball com un resultat de l'acció del seu martell sobre la pedra. El to d'aquestes escultures, que trobem potser sense l'abundància del nu femení, és deliberadament rústic. Alguns retrats de Salvador Martorell podrien ser entesos des d'aquest punt de vista. Moltes obres de Josep Cañas, fetes a l'Amèrica del Sud, són clarament racials. A més, alguna peça primerenca d'Eudald Serra feta en arribar a la Xina i les curioses

escultures volgudament primitives de l'escultor de Sabadell, Josep M. Brull, fetes amb còdols de riu que representen caps i retrats, mantenen l'origen primitiu de la matèria emprada. Hi podríem afegir l'obra en talla directa sobre pedres dures de l'escultor Josep de Creeft, tot i que en gran part va ser feta als Estats Units. Bé per la voluntat d'aproximació al sentiment popular, bé per l'adopció del procediment de la talla directa, el cert és que les seves obres rebutgen tota mena d'artifici, hi preval el caràcter de volum i potencien la solidesa i la força que es desprèn de la matèria dura, la pedra més que el marbre o l'alabastre. Aquesta pràctica dona com a resultat una certa rusticitat, una aspror i un toc d'ingenuïtat que es van fer extensius en algun moment a l'art religiós. És una obra plena de proximitat, mancada de retòriques i cultismes, amb aspecte barroer a vegades, si bé apel·la a l'essència de les formes, ofereix acabats imprecisos, textures... i, sobretot, temàtiques comprensibles, a l'abast de tothom, consideració del volum i la massa, elaboració del moviment, defuig el monumentalisme propi de l'estatuària culta i facilita, en conseqüència, l'aproximació personal, fins i tot l'apropiació íntima.



Fig. 3 Pere Jou, *Segadora*. Sitges, taller de l'artista, 1941.

De fet, en el context europeu, des de l'inici del segle xx un corrent renovador troba en la descoberta del món primitiu una font de suggeriments i possibilitats. Gauguin, Picasso, Derain, Brancusi, Giacometti i altres pintors i escultors van ser seduïts per les descobertes de les cultures del món primitiu colonial i les solucions formals que proposaven. Tot plegat va iniciar un camí de renovació formal que impulsava el fet expressiu. No crec que sigui el cas de Catalunya, ja que els nostres artistes avantguardistes eren a París i van optar

pel metall i el ferro (opció de Pau Gargallo, que va fer les primeres màscares el 1912, o de Juli González –artistes que aborda Olga Mtz. Faus en aquest llibre-; també podem pensar en el cèlebre quadre de Picasso *Les senyorettes d'Avinyó*, de 1907), sinó, més aviat, la renovació venia impulsada per la necessitat de trobar arguments científics per a confirmar les diferències de la pròpia etnicitat.

És evident que el tema de la recerca dels orígens no va tenir cap futur després de la guerra. Les deformacions en art tampoc no eren acceptades encara que fossin una modernitat estilística; en canvi, la talla directa va seguir en mans dels escultors que la van triar com a vehicle propi per a fer la seva obra.

Un altre llegat

L'amor a l'ofici que reclamava Eugeni d'Ors invocant el ceramista Bernard Palissy, qui fou ensenyat en les noves escoles de Bells Oficis i beneït pel Foment de les Arts Decoratives, així com l'encoratjament a fer la feina ben feta, que Prat de la Riba invocava en els seus discursos, per a tothom —artistes, artesans i obrers industrials— com a condicions per a dignificar l'art i la vida quotidiana i també com a imatges del país, constitueixen, al meu entendre, un llegat valuósíssim. Les escoles d'art i les escoles per a infants van participar d'aquests principis. Els nostres escultors, també i a més, foren bons coneixedors del seu ofici, que no entenien com una tècnica, sinó com un valor.

La gent de Catalunya i la cultura catalana anteriors a la guerra van consolidar nivells culturals importants, de manera que el bagatge adquirit es traduïa en nombroses penyes i tertúlies de tota mena, ateneus populars i publicacions abundants, coneixements sòlids en tots els aspectes de la cultura, al marge de la classe social a la qual hom pertanyia. Aquest llegat es va perdre gairebé del tot, però en va quedar una espurna en l'àmbit de la clandestinitat i la resistència cultural, amb la prohibició de la llengua catalana i la pèrdua de les llibertats personals d'expressió. No tinc constància que en l'ambient franquista hi hagués preocupació per la cultura ni per la llibertat de pensament; més aviat sembla que la preocupació prioritària i constant va ser la seva repressió i la censura.

Afortunadament, molts artistes van mantenir aquest llegat, si bé només a títol personal, tot i que és perceptible encara en el bon ofici de les obres que van fer i també, quan molts d'ells van dedicar-se a l'ensenyament, el van

trametre als seus deixebles.

Dels artistes

Els artistes catalans actius en la postguerra ja ho eren i ja hi eren: s'havien format en escoles i tallers abans de la guerra i molts ja havien desenvolupat currículums personals intensos abans de l'inici de la contesa. Un cop d'ull a la nòmina existent d'artistes clarament noucentistes, gairebé tots nascuts en la darrera dècada del segle XIX i durant la primera del XX, és a dir, madurs i consolidats quan arriba la guerra, publicada al llibre *Un siglo de escultura catalana*, de José Manuel Infiesta,¹⁶ ens ofereix un llistat d'escultors reconeguts i ens permet comprovar que els aixoplugats sota l'epígraf «mediterraneistes» seguits per escultors actuals són actius encara abans de 1974, data de publicació del llibre; tots ells són autors d'obres clarament «noucentistes», és a dir, de nombroses figures femenines nues que segueixen el model elaborat a partir dels anys vint per Clarà i Casanovas i anticipat per Josep Llimona, figures nues que en alguns casos fan referència directa a models mitològics. Tots aquests escultors tenen en comú la continuïtat dels seus models malgrat la guerra. De tots ells, que sumen una trentena,¹⁷ sabem que no van deixar de treballar ni van canviar de posició personal a causa del conflicte, i també sabem que no van defugir el treball d'encàrrec religiós, interessant font d'ingressos en temps de penúria. El conjunt és notable i segur. Bàsicament localitzats a Barcelona, no es van exiliar (els que ho van fer, encara no sabem exactament quants ni quins, sovint ho feren per motius ideològics).

Els noms dels escultors noucentistes figuren en la important Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1942. Segons Bosch, el conjunt de l'obra escultòrica presentada

[c]onsideramos que no es de la importancia que cabia esperar de nuestros escultores [...] Abundan las obras medianas, de escaso empuje y de ejecución relativamente cómoda por lo reducido del tamaño de la mayoría de ellas, como si a los jóvenes escultores se les hubiera enfriado el entusiasmo o hallaranse al margen de las grandes inquietudes estéticas. Son los maestros quienes concurren con obras ante las cuales brota, espontaneo, el elogio. Y entre ellos, el insigne Clará, cuyo arte seguro y aplomado, de plenitud admirable, queda afirmado en el tiempo.

Hi trobem nous i vells mestres, al costat de Clarà, Miquel Oslé, Duran, Dunyach, Vicenç Navarro, Antoni Casamor, Juventeny, Margarita Sans Jordi, Ros Bofarull, Luisa Granero, Luis Montané, Maria Llimona, Josep Cañas, Josep M. Camps Arnau i Enric Monjo, l'aportació significativa dels quals a un certament tan important tractà del nu femení.¹⁸

El llistat que ofereix l'obra tot just citada queda molt curt respecte a la quantitat encara per rescatar del silenci històric d'escultors més joves i sovint «locals», seguidors de les mateixes pautes, que van entendre amb claredat allò que constituïa una obra de creació personal, que sovint segueix dos models, el de la figura nua i el de les figuretes, sovint de to popular, obres de mida reduïda aptes per a col·leccionistes, tal com reclamava Feliu Elias el 1928:¹⁹ «[...] la petita escultura destinada al col·leccionisme particular, fins i tot, la de terra cuita mes propera al sentiment popular».²⁰ Gran part dels artistes citats en aquest escrit reclamen encara estudis monogràfics i catàlegs raonats. Tanmateix, lentament el panorama historiogràfic es va corregint. Tots ells, invariablement, practicaren el nu femení, el retrat, les figures de referència popular i l'art d'encàrrec religiós.



Fig. 4 Leonci Quera, *Pageses*. 1955.



Fig. 5 Paco Torres Monsó, *Nu femení*. Girona, col·lecció particular, 1948.

Sorprèn comprovar que els models en ús ho són en la postguerra fins molt entrada la dècada dels anys cinquanta. Figuren també entre l'obra primera d'escultors que després van ser innovadors: Leonci Quera, Torres Monsó, Subirachs, Leandre Cristòfol. A tall d'exemple, en l'obra primera de Leonci Quera (fig. 4) hi trobem obres realitzades entre 1947 i 1960 amb figures i caps de nen, pageses, avis, gent d'ofici i un magnífic plafó de terracota titulat *Camí de la fira*, datat el 1960 i que representa pagesos i bestiar.²¹ Una figura femenina nua i una maternitat són unes de les primeres obres que va signar Paco Torres Monsó²² (fig. 5 i 6). També Leandre Cristòfol va abandonar la seva posició avantguardista anterior a la guerra per a treballar una figuració de temàtica popular i aspecte rústic, per a retornar més tard a l'experimentació.

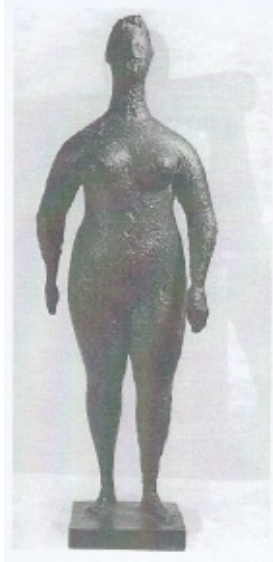


Fig. 6 Paco Torres Monsó, *Maternitat*. Girona, col·lecció particular, 1951.

Dit d'una altra manera, el conjunt d'artistes vius i actius en la postguerra és fill de la situació creada pel període anterior, tant pel que fa a la seva formació com pel que fa als models que varen emprar, és a dir, pel que coneixem com a Noucentisme. Dit breument: la figura femenina nua protagonista, l'escultura de mida menor d'aire popular i el conjunt d'obra d'encàrrec, bàsicament art religiós i retrat. Això, tipològicament; però, estilísticament, què? Doncs el mateix: figuratiu, ben fet i ben acabat, tal com manava la doctrina de l'obra ben feta, típicament noucentista.

El llegat consolidat del Noucentisme no va desaparèixer de sobte amb la nova situació. Més aviat i contràriament al que sol pensar-se, l'activitat artística va seguir just després de la guerra incorporant aquestes pautes i va ser força intensa i perdurable, ja que les figures nues es van perllongar tant com la vida dels seus autors, això sí, buidades del contingut simbòlic amb el qual van néixer, és a dir, van deixar de ser la representació ideal d'aquell esperit mediterrani primigeni del qual la dona assumia els valors naturals i morals, mentre que els valors del sentiment popular i aquell to primitiu més proper a la retòrica culta es van mantenir sovint incorporats a una estatuària de nova factura de caire religiós, però també a una escultura de petit format apta per a ocupar espais domèstics. Entenc que els artistes van fer escultura amb honestat, practicant el classicisme de bona fe, convençuts del bon aprenentatge fet a la Llotja i del context significatiu de la Catalunya mediterrània. De la mateixa manera es va desenvolupar l'art d'aspecte popular, entès com a tradició pròpia d'un país que no havia tingut reis ni corts aristocràtiques i que havia construït el seu treball

l·ligat a la terra i el mar.

Fins que no es van qüestionar les formes heretades de la tradició i l'ensenyament acadèmic i no es va introduir amb convicció la ruptura amb la figuració, i fins que no es va experimentar amb nous materials i els aires més lliures de la situació històrica ho van permetre, tot potenciant la llibertat personal de concepció i resolució de formes en l'espai, es van mantenir les temàtiques i els sentiments en un notable conjunt d'escultors catalans. El canvi ja es va fer perceptible cap a la meitat de la dècada dels anys cinquanta, amb una generació més jove i agosarada que va donar pas a la posició d'avantguarda que hem considerat que forma part important de la nostra condició productora d'art. Això, com se sap, comença a ser perceptible cap a mitjan dècada dels cinquanta, paral·lelament a les posicions no figuratives i experimentals de la pintura. En poc temps i gràcies a fets aliens, per exemple amb les biennals hispanoamericanes d'art, especialment la de Barcelona, el panorama es va dinamitzar i es va obrir sense possibilitat de retorn a les posicions de partida, hereves del Noucentisme.

Reflexió final

Sovint m'he preguntat per què els nostres artistes, viatgers i residents a París en el moment de la gènesi de les avantguardes artístiques, tan importants en el curs de la plàstica del segle xx, no van introduir la necessitat d'aquesta pràctica moderna i renovadora en el creixent art català en el període següent al Modernisme i que hem anomenat Noucentisme. Sabem que el jove escultor Enric Casanovas va ser un gran amic de Manolo Hugué, a qui va conèixer a París a partir de 1903. Els dos formaven part de la colla d'amics que compartien cafès a la ciutat i estades a Ceret; amb ells, també hi havia Picasso, Braque i Derain. Per la correspondència entre ells sabem que la relació amb Pau Gargallo i Juli González era d'amistat i sovint de complicitat. Olga Martínez-Faus s'hi refereix al seu capítol d'aquest llibre. Van compartir els intensos moments en què el panorama artístic es va transformar irreversiblement. A París, el jove Gargallo va iniciar les seves màscares, marcades pel concepte del buit i la capacitat expressiva de la textura i la forma retallada. Picasso confessa que va voler practicar l'escultura i tenia el suport tècnic de Casanovas a Gósol, on havien de compartir estada el 1906. Manolo tota la vida va trobar en Casanovas l'amic, el suport en els seus moments difícils. Els unia un fort afecte i compartien les

situacions pròpies dels joves artistes que vivien a París. Viatjaven sovint a Barcelona i eren assidus contertulians de les nombroses tertúlies locals. Casanovas compartia les idees de Torres-Garcia. A la seva primera exposició a Barcelona, paral·lela a la de Josep Clarà, el 1912, el crític Utrillo el va qualificar de «primitiu»; les obres que presentava tenien una forta expressivitat i una clara predisposició a la construcció formal, però es fonamentaven en temes pretesament racials, com la *Dona de Gósol*. A partir del seu retorn definitiu a Catalunya, Casanovas va treballar en un model de figura femenina clàssica vestida amb túnica que ben aviat va donar pas al despullament de la figura, reveladora de suposades formes mediterrànies i amb condicions també morals que van permetre pensar que hom havia trobat el model de l'art nacional català. Casanovas, home d'Acció Catalana, es va vincular a la ideologia nacionalista encapçalada per Prat de la Riba i va entendre que la seva aportació havia de ser aquesta, l'elaboració d'un model de referència nacional. L'escultor avançà en el seu compromís fins que en esclatar la guerra va haver d'exiliar-se a França.

Reprenç la pregunta anterior: ni Casanovas, ni el seu amic Sunyer, ni Manolo, van encetar a Catalunya una posició pròpiament d'avantguarda?. Es va perdre d'aquesta manera una ocasió històrica que poc després aïlladament altres artistes catalans van desenvolupar a París al costat dels grans noms catalans de l'avantguarda internacional, Joan Miró i Salvador Dalí? A hores d'ara em sembla que entenc el perquè. El temps del Noucentisme va bastir una situació teòrica fonamentada en el fet nacional català, que —recordem-ho— és un fet local recolzat volgudament en la tradició pròpia, tant des del punt de vista de l'activitat local tradicional (rural i marinera) com de les convencions espirituals (religió catòlica com a fonament d'espiritualitat, valors locals i costumaris), i requeria un imaginari visible popular, present i adoptat des de tots els àmbits locals, tant administratius com populars. Els artistes i els poetes catalans del moment, pràcticament tots, hi van respondre: van establir models formals i suposadament morals, van defugir els equívocs de les avantguardes i es van posar al servei del seu poble. Tot va esdevenir rural, mediterrani i, evidentment, entenedor: la realitat figurativa en va fer el motlle. Introduir altres conceptes i solucions formals responia a un interès personal, no a una necessitat col·lectiva. Mentre va existir aquesta dinàmica, se'n va mantenir el model. Un cop desapareguda tota possibilitat de contribuir a la construcció d'un art nacional, els escultors van seguir el seu camí de forma individualitzada.

Enric Casanovas, home d'honestedat provada, fidel a l'ideari nacionalista,

va ser fonamental en la consecució d'un model nacional català. L'entorn teòric escrit per poetes, escriptors i polítics del seu temps va trobar en la seva feina l'expressió que hom buscava, la de l'esperit mediterrani, apta per a afirmar l'existència d'un art nacional català. La consolidació d'aquest esperit, penso, va foragitar cap a París i els Estats Units els nostres artistes amb voluntat de renovació, que tampoc no haurien pogut desenvolupar el seu art en la nova situació creada per la guerra.

Manolo, penso, més preocupat per fer escultura —la seva—, per definir formes i volums, sembla que no es va interessar per la proposta nacionalista. Casanovas, exiliat el 1938 i retornat el 1942, va veure la presó, però, coartat per la malaltia i fidel a ell mateix, encara va poder treballar segons els seus models —la figura femenina de tall mediterrani— fins a la seva mort el 1948. Manolo i Casanovas, tot i que les seves propostes escultòriques van prendre direccions diferents, van ser seguits, admirats i reconeguts. Les figures femenines nues, les maternitats, l'ús de la talla directa que practicaven, van influir en els joves escultors desorientats que s'iniciaven immediatament després de la guerra. Formalment, feien prova de les mateixes intencions. El somni nacionalista havia estat dràsticament esborrat.

L'altre gran escultor del moment, Josep Clarà, podria ser definit com a autor conseqüent amb la seva opció figurativa i, per tant, model de factura en la tradició encetada pel mestre Josep Llimona.²³ Ell mateix, Clarà, podia ser un model a seguir, ja que ni la seva obra ni la seva persona van ser obstaculitzades pel nou règim, de manera que els nouvinguts al panorama escultòric de caràcter públic i oficial, particularment els escultors Enric Monjo i Frederic Marès, hi trobaren un clar referent en els primers anys després de la guerra; en ells van recaure els grans encàrrecs tant civils com religiosos de la Catalunya franquista. Immunes a cap crítica, el bon ofici i el model clàssic consolidat els van permetre treballar en exclusiva durant molts anys.

El moment de la postguerra se'ns presenta, a parer meu, intencionadament confús: entenem que, havent perdut la Catalunya republicana la guerra i tot el seu programa de renovació ideològica nacional i d'esquerra, dol comprovar que l'art no l'acompanya, aquell art nostre avantguardista i capdavanter, reconegut al centre d'Europa com a innovador i definitiu. Crec que el Noucentisme, massa tancat en les tradicions, difícilment podia impulsar un art d'ampla volada i d'ambició real; tanmateix, va fomentar l'aprenentatge de l'art en bones condicions, per la qual cosa el nombre d'artistes i artesans ben formats que va sobreviure a la guerra va ser

considerable.

Els artistes que no van exiliar-se són nombrosos i van seguir vivint i treballant a Catalunya. Van tractar de sobreviure amb l'art que ja havien practicat abans de la guerra i anar tirant amb propostes que sovint no hem dubtat a qualificar de mediocres, tot i que ben intencionades. Malgrat les bones aportacions del programa noucentista, sobretot l'amor per la feina i la feina ben feta, els artistes sobrevivents no van tenir la força suficient ni el suport — goso dir— espiritual del context i, vivint en temps de fortes contrarietats i mancats de direcció, no van ser prou bel·ligerants i van acceptar la situació, que els va permetre fer el seu art amb una certa comoditat.

Em pregunto per què el Clarà, el Sunyer o el Mir d'abans de la guerra són considerats bàsics entre nosaltres i, després, la seva producció cabdal del moment històric anterior a la guerra i els mateixos artistes són menystinguts. Ens cal una visió més solidària i oberta respecte al treball honest dels nostres artistes, que, encara que no van produir obra del nivell i l'ambició nacional o avantguardista amb l'impuls d'abans de la guerra, en temps de postguerra van actuar com a artífexs del manteniment de la sensibilitat, la presència, la necessitat i l'apreciació de les arts com a eina de tradició i cultura entre nosaltres. I ho van fer sempre en la mesura de les seves possibilitats personals i contextuals. És la ignorància del seu treball la que ens fa dubtar de la seva existència, realitat i aportació; és també el factor local el que, allunyant-los de la capital, els ha fet sovint invisibles; és també el lament de la pèrdua del protagonisme reconegut tothora dels nostres importants capdavanters en matèria d'art contemporani. Ben segur que aquesta actitud no depèn de la voluntat dels artistes, sinó de la intencionalitat posterior, que els va menystenir atesa la seva suposada incapacitat de bastir un art potent i innovador, tot i que les circumstàncies no ho permetien. Per què, sinó, els grans relats sobre la cultura catalana en matèria d'art s'inicien a partir de 1946? Les grans obres d'història de Catalunya, o les històries de l'art català, fins i tot les més emblemàtiques, com ho va ser la *Història de l'art contemporani català* signada per Alexandre Cirici el 1970, silencien la primera dècada de la producció catalana de la postguerra, ignoren o donen a entendre que no va passar res. Sovint se salva aquest període identificant l'art que es va fer a Catalunya com a art franquista, cosa al meu entendre totalment injusta. Convé recordar que la primera proposta feta des de la clandestinitat, la revista *Ariel* (1946), es reclamava hereva del Noucentisme, i que el primer acte públic important de la resistència cultural catalana, la renovació al tron de la Moreneta a Montserrat

el 1947, va convocar artistes i escultors d'arrel noucentista. Potser també hi va contribuir el silenci dels mateixos artistes sobre aquest temps de la seva existència. És urgent, em sembla, rescatar tota la munió d'artistes actius també durant la guerra i per als quals la continuïtat de la feina va ser molt sovint l'eina professional que va servir per a alimentar la seva família en temps de penúria. En aquest sentit, els treballs de M. José González i Natàlia Esquinas, al darrer capítol d'aquesta obra, són interessants i necessaris. Potser algun dia haurem d'admetre que el nostre art es fonamenta sobre conceptes conservadors.

Inèrcies i continuïtats en l'escultura catalana de la postguerra

Ignasi Domènech Vives

L'art català de les dècades posteriors a la Guerra Civil és un terreny encara poc explorat. En aquest camp, la historiografia catalana ha maldat quasi exclusivament per rastrejar en aquest període qualsevol petit brot avantguardista. Es tracta d'una mirada una mica reduccionista que dibuixa un panorama d'exili, migradesa del mercat de l'art i hegemonia d'una estètica del nou règim que imposà nous models en els quals, en el camp que ens ocupa, feia predominar l'art religiós. L'explicació a aquesta situació és la necessitat, en l'àmbit de l'escultura, de restituir la imatgeria desapareguda durant el conflicte. Subjau en aquestes idees presentar els escultors que romangueren a casa nostra treballant al servei de les noves necessitats de representació del nacionalcatolicisme.

Dins d'aquest panorama hem buscat sempre alguns claus roents on agafar-nos, cercant, com ja hem dit, qualsevol espurna, per petita que sigui, de superació d'aquesta situació, marcant com a fita fundacional d'un canvi l'any 1948, amb el naixement de Dau al Set.



Fig. 1 Pere Jou, *Consol Casanovas*. Bronze. MNAC, inv. núm. 11647, 1933.

Al nostre entendre, aquesta explicació de la realitat de l'escultura catalana del període és una mica esbiaixada per diferents motius: en primer lloc, perquè suposa acceptar la idea d'un canvi forçat del treball dels escultors que no és exacte i perquè menysvalora l'escultura figurativa en considerar-la poc apta dins una concepció monolítica del que és l'art contemporani del període, on l'abstracció i els epítoms del surrealisme han de ser els protagonistes forçosos, segons una visió unívoca del que cal valorar en la pràctica de l'art d'aquell moment.

Al nostre entendre, al llarg de les tres dècades posteriors a la Guerra Civil, una part fonamental de l'escultura catalana visqué un procés de continuïtat natural dels postulats anteriors al conflicte que es pot explicar més enllà d'una simple visió des d'unes noves necessitats imposades. Els seus protagonistes foren els creadors nascuts al llarg de la darrera dècada del segle XIX, els que es formaren al principi del segle XX i construïren un llenguatge que superà el naturalisme, bàsicament de caire simbolista (fig. 1). Ens referim als escultors que hem encapsulat dins l'esfera del Noucentisme. Molts d'ells formaren part de l'Associació d'Escultors, creada l'any 1927, i la seva obra no es pot explicar únicament des de l'òptica del Noucentisme d'arrel orsiana. Si bé és cert que els associats escolliren Enric Casanovas com a president, no és menys cert que molts d'ells, com Mateu Fernández de Soto, Salvador Martorell, Josep Viladomat, Josep Granyer, Joan Rebull, Pere Jou, Àngel Tàrrach o Pau Gargallo, entre d'altres, defugien el llenguatge del Noucentisme i fonamentaven el seu treball en la cerca d'una estètica personal, diversa i allunyada de l'anomenat mediterranisme. En diferents direccions, molts esculpïen o modelaven des d'una concepció connectada amb l'escultura figurativa avançada de l'època, com veurem més endavant (fig. 2).



Fig. 2 Pere Jou, *Èxtasi*. Pedra calcària. Col·lecció particular, 1928.

Alguns d'aquests escultors, els que no prengueren el camí de l'exili, tenien, un cop acabada la guerra, entre quaranta i cinquanta anys i es trobaven en plenes facultats dins la seva maduresa creativa. No cal dir que el fet de no marxar a l'exili i seguir actius a casa nostra ha estat, infortunadament, un dels elements que els ha mantingut en l'oblit o, encara pitjor, els ha estigmatitzat en situar-los indistintament dins el sac del col·laboracionisme amb el feixisme, cosa que és inexacta. L'opció de romandre al país i seguir treballant no ha d'explicar-se unànimement i necessària des de l'àmbit del col·laboracionisme, ni en el cas dels escultors ni en el de la resta de creadors o intel·lectuals que visqueren a Catalunya en aquell període de la nostra història. Molts d'aquells escultors foren els veritables protagonistes del mercat de l'art català fins al final de la seva vida. La pregunta que ens hauríem de fer és com fou possible la pervivència del seu treball en dos moments tan diferents de la nostra història cultural i artística; com un llenguatge, nascut i madurat al llarg dels anys vint i la dècada següent, fou capaç de sobreviure al llarg dels anys quaranta, cinquanta i més enllà.

Un dels moments àlgids de la producció d'escultura a Catalunya s'explica amb el treball dels artistes que formaren part de l'esmentada Associació d'Escultors l'any 1927. L'Associació estava formada per creadors l'edat dels quals distava poc més de quinze anys i que provenien de mons diversos i, com assenyala Cristina Rodríguez Samaniego, «interpretaven el bagatge noucentista principalment a partir de dues orientacions. D'una banda, la defensada per aquells escultors que havien iniciat el seu recorregut en ple auge del primer Noucentisme: la idealista, entre els quals hi trobem Enric Casanovas o Joaquim Claret. De l'altra, la d'aquells escultors nascuts els darrers anys del segle XIX, que

Francesc Fontbona anomena com a “Generació de 1917” ». ¹ Segons Fontbona, la crisi del Noucentisme no es degué únicament a motius de caràcter polític, sinó també a les influències de les noves propostes estètiques que aportà l’Exposició d’Art Francès, presentada aquell any a Barcelona i que permeté veure a la ciutat, a més de les obres dels artistes impressionistes consagrats, les obres de creadors que encara eren novetat a Catalunya, com Vuillard, Bonnard, els *fauves*, etc. També cal assenyalar la presència a la ciutat dels ballets russos de Serge Diaghilev, amb la participació de Picasso com a escenògraf, i la menys incisiva però important influència en alguns cercles intel·lectuals que comportà la presència d’artistes de l’avantguarda, com Francis Picabia, amb l’aparició de la revista *391*. Tots aquests elements contribuïren a donar una forta sotragada a la situació cultural i artística anterior i crearen les bases per al naixement de nous grups d’artistes joves el mateix 1917, com Els Evolucionistes i, l’any següent, l’Agrupació Courbet, ambdós grups formats per creadors que havien començat a treballar a mitjan segona dècada del segle. ² L’Associació presentà la seva primera exposició a la Sala Parés del 30 d’abril al 16 de maig de 1927. A la mostra hi havia obres de Casanovas, Dunyach, De Soto, Viladomat, Jou, Martorell, Cairó, Fenosa, Gargallo, Granyer, Pujol i Montaner, i Rebull.

Amb motiu d’aquella exposició, Joaquim Folch i Torres deia:

[...] en els escultors de l’Associació [...] hi ha un afany furiós, en alguns casos de desembarassar, d’objectivitzar, i per aquí de geometritzar les formes del món real. [...] Alguns dels nobles i altíssims aprenents d’aquest moderníssim arcaisme català, denoten, a través dels seus exercicis de plasmació, una tal qualitat de comprensió i arriben a solucions de tan perfecte claredat que hom admira que sense escola puguin aquests autodidactes arribar a donar-se lliçons d’una tal força i d’una concisió perfecta. ³

La crítica de Benet a *La Veu de Catalunya* no fou tan positiva. Benet situava en l’origen de la nova escultura catalana les figures de Maillol i Manolo, sense atribuir a Casanovas un paper destacat, i criticava l’exclusió de la nova associació, d’alguns noms per a ell fonamentals dins l’escultura catalana:

La influència de Maillol ha estat sentida pels bons escultors de totes les terres. Alemanya, que compta amb un gran nombre de bons escultors, ha sentit la poderosa influència del gran rossellonès, malgrat que moltes vegades ha conduit l’escultura per camins espirituals antitètics als del nostre escultor. Maillol és un grec, mentre que bona part dels escultors alemanys són gòtics, fins aquells que com Lembruck i Barlach han conduit el seu expressionisme pels camins antitètics al transcendentalisme decorativista del bohemí Meizner que en el fons és com dir de Mestrovic. Ernest de Flori, aquest gran escultor germànic que porta sang llatina i austríaca a les venes, oscil·la entre el seu doble fons racial: tan aviat sembla gòtic com grec o llatí [...].

Què lluny som de les improvisacions dels rodinians més vulgars, que lluny som també, de tot tumult expressionista. Els mestratges de Banyuls i de Ceret, han fet la nostra escultura nova.⁴

En els comentaris de Folch i Torres, més entusiastes, i de Benet, es dona a entendre la connexió entre l'obra d'aquests escultors i les propostes avançades de l'escultura figurativa europea: superació del *rodianisme*, primitivisme i tendència a la geometrització. En aquell moment, aquelles propostes s'analitzaven des d'una perspectiva d'unes aportacions modernes. En aquest sentit és interessant l'article de Magí Albert Cassanyes en el primer número de la revista *L'Amic de les Arts*, una de les revistes més importants que defensaven corrents d'avantguarda, sobre l'escultura de Pere Jou.⁵ En el primer número de la revista, per exemple, J. V. Foix publicava unes proses poètiques que posteriorment integrà en llibres com *Gertrudis* o *KRTU*, i Sebastià Gasch parlava d'alguns dels pintors que ell considerava més rellevants dins el panorama artístic europeu: Miró, Ernst, Leger o Braque. Lluís Montanyà hi escrivia un article titulat «Elogi a la jazz-band», on escrivia també sobre Cocteau i el surrealisme. I un article sense signar reivindicava la figura de Picabia. L'explicació, segons Joan M. Minguet, es troba en el fet que les revistes catalanes d'avantguarda d'aquells anys van combinar els continguts clarament rupturistes amb els que sorgien de tendències més ortodoxes de l'art i la literatura. Eren publicacions on la modernitat i el classicisme modern convivien harmònicament.⁶ Aquesta digressió ens ha d'ajudar a reflexionar com a finals dels anys vint i al llarg dels trenta podia existir aquesta convivència entre un corrent figuratiu, considerat per dret propi modern, i l'avantguarda.

Per altra banda, com ja hem comentat, caldria desmuntar un altre tòpic recurrent en l'escultura d'aquell període: la transformació del treball dels escultors des de la seva llibertat creativa vers una nova imposició dels encàrrecs d'imatgeria religiosa. Al nostre entendre, cal novament mirar enrere per comprendre que, si bé és cert que aquests encàrrecs existiren, aquest tipus d'escultura ja era força vigent en el panorama artístic de l'època del Noucentisme, a causa del moviment de renovació litúrgica català iniciat, com veurem, a la segona dècada del segle xx.

El primer senyal d'aquest fet fou l'organització de la Primera Exposició d'Art Litúrgic l'any 1925. L'Exposició, com assenyalava el cronista de *La Veu de Catalunya*, tingué un gran èxit de públic, ja que, als visitants que normalment feien cap a la Sala Maragall, calia afegir-hi un grup molt nombrós dels qui ni tan sols sabien la seva existència.⁷ La mostra va ser organitzada per l'Associació dels

Amics de l'Art Litúrgic, creada tres anys abans amb la voluntat, segons el seu president, «d'estendre el gust i la coneixença de l'Art Litúrgic i vetllar per la dignitat de l'Art Cristià, fent que s'ajusti més i més a les lleis generals de l'Art, a les prescripcions canòniques i al seu ofici espiritual en el culte de l'Església, segons diuen els nostres Estatuts».⁸ En aquest sentit, és interessant el comentari que recollia el crític de *La Veu de Catalunya*, realitzat per un sacerdot que parlava de «la desorientació en els actuals moments de l'art catòlic, desorientació causada principalment per la ignorància litúrgica, que fa caure en personalismes exagerats i en pobres originalitats, guarnint, per exemple, un altar de la faisó amb què podrien ornar la calaixera dels avis, i no sabent decorar ni construir si no poden prodigar els àngels als quals moltes vegades obliguen a sostenir amb la seva força i estabilitat sobrenaturals arcades que haurien de recolzar-se en una columna o pilastra».⁹

Joaquim Folch i Torres dedicà un llarg article a l'Exposició a les pàgines de la *Gasetta de les Arts*, on feu una encesa defensa de la necessitat de renovació del llenguatge de l'art cristià i de la iniciativa de l'Associació, que recollia els fruits de la feina feta en els darrers anys des del Congrés de Música Sagrada, el primer congrés d'art religiós, fins al Congrés d'Art Litúrgic celebrat a Montserrat l'any 1915. Aquests diferents passos del moviment regenerador de l'art litúrgic liderat per un grup de joves clergues catalans, es veien com quelcom absolutament necessari per a posar fi a un llenguatge caduc i allunyat de les necessitats estètiques i del culte del present. Folch repassava les diverses parts de l'Exposició: arquitectura, decoració mural, imatgeria, indumentària i ornaments. En el cas de la imatgeria, defensava que es defugís la rèplica d'estètiques del passat i la normalització de la creació contemporània d'imatges per al culte.¹⁰

L'Exposició significà la culminació dels esforços del moviment de renovació litúrgica a Catalunya i fou el punt de partida d'una important producció artística en tots els camps de l'art cristià, renovació que obtingué una bona acceptació. Folch, amb diverses pinzellades carregades d'ironia, explicava en l'article esmentat els motius de la necessitat de renovació del llenguatge artístic de l'art religiós i escrivia:

Abans d'ara la nostra arquitectura religiosa era de conventet d'«Ensanche». Salvant excepcions meritíssimes, l'obra de la majoria de les capelletes de monges tenia un dolç tirant a «boudoir» devot. Blavors del satinet suau i angèliques rossadures guarnien dossierats i cambriels. Flors d'artifici virolaven l'altar i rústegues escenografies de jardinet romàntic feien el complement. La nostra arquitectura religiosa era en molts casos la sàvia petrificació augmentada d'una estampa bona de

bulto, d'aquelles que fan la delícia de les tendres col·legiales. Abans d'aquest «ara», recordem com era el gros, el comú de la nostra imatgeria religiosa. El Sagrat Cor de Jesús, el Crist de l'Amor, humanitzat, s'havia tornat dolç i maquillat, com un tenor galant a punt d'eixir a les taules. Tots els rossos suaus de cabellera, totes les barbes flonges i polides eren poc per complaure aquesta cursileria pietosa, aquesta carrincloneria devota que juga a nines amb les imatges de l'altar. Santetes i santets plens de coloraina, daurats i polidets com bibelots, inbadien el temple i l'oratori. Els angelets feien volar les ales irisades com mirallets de fira, entorn d'aquesta imatgeria sense emoció ni dignitat.¹¹

L'Associació naixia, doncs, amb la voluntat de regenerar l'art litúrgic, convocant els artistes contemporanis a presentar propostes noves, però acceptables, dins els cànons del llenguatge de l'art cristià. Mossèn Manuel Trens (1892-1976), director en aquells moments del Museu Diocesà de Barcelona, en fou un dels impulsors.

El treball iniciat pels Amics de l'Art Litúrgic fou fonamental en el naixement del llenguatge de l'art religiós modern, apte per a enterrar els gustos historicistes i el sentimentalisme exacerbats de la imatgeria i la pintura religioses del període (fig. 3). De fet, les propostes que ajudaren a néixer les dues exposicions d'art litúrgic (la segona fou l'any 1928), i el marc teòric expressat en els seus *Anuaris*, generaren una producció que seguí sent apta per a representar l'art religiós durant les dècades següents. Josep Francesc Ràfols, en un article sobre el *Tercer anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*, aparegut l'any 1930, feia una reflexió interessant sobre el paper fonamental de l'Associació catalana i les seves connexions internacionals.¹² Segons el crític, França fou el primer país que s'ocupà d'aquest tema, sota la direcció de la Societat de Sant Joan, però tingué un mal inici perquè es va crear al voltant del llenguatge del simbolisme i de la Rosa-Creu. Segons Ràfols, «[e]l dring fals que notem moltes vegades en obres artístiques de la litúrgia francesa segurament provindrà d'aquest començament equívoc al qual ens acabem de referir. Maurice Denis (sic) ens en conta la història en el capítol "Le symbolisme et l'art religieuse moderne" del seu llibre *Nouvelles théories*. Bé és veritat que arran d'aquest mateix esoterisme, el pur exemple del penediment de Verlaine podia donar nous seguidors sincers a les doctrines evangèliques, i Denis mateix ens diu amb l'emoció abassegadora que ell i els seus amics llegien i comentaven l'admirable *Sagesse* [...]. I així la veritat i la bellesa de la immortal religió nostra vénen donant un nobilíssim contingut a una part ben important de la literatura francesa d'avui en dia». Per a Ràfols, la transmissió de les idees esteticistes del simbolisme francès traspassades a l'art cristià va engendrar un art superflu,

decadent, sota el guiatge del mateix Denis o de Desvalliers, entre d'altres.



Fig. 3 Pere Jou, *Sant Francesc de Paula*. Fusta de noguera. Col·lecció particular, 1926.

Segons Ràfols, el paper del «rellevant intel·lectual» que fou mossèn Trens, veritable guia del procés de renovació de l'art litúrgic català, havia estat decisiu, ja que a través de les exposicions i dels anuaris havia sabut donar les coordenades que, tot i que estaven totalment allunyades de la renovació francesa, havien assegurat el naixement i la consolidació d'un llenguatge modern i en sintonia amb el present.

Si bé és cert que després del 1939 la demanda d'aquest tipus d'escultura fou important, no hem d'oblidar que la majoria d'escultors catalans actius abans del conflicte i no especialitzats en la creació d'imatges treballaren modelant i esculpint imatgeria de forma destacada. Malauradament encara existeixen poques monografies amb l'estudi de l'obra completa d'aquests escultors, però mentre realitzàvem la de Pere Jou vàrem poder constatar que el seu cas no era ni de bon tros l'únic.¹³ Si analitzem el cas de Pere Jou, de les cinquanta-cinc imatges que modelà o esculpí al llarg de la seva vida, veurem que vint-i-una foren realitzades abans del 1939, quasi la meitat. Comptem aquí les imatges exemptes, és a dir, n'excloem els capitells, els frisos i els altres elements aplicats a l'arquitectura religiosa o funerària, perquè si els comptéssim la ràtio seria superior en els anys anteriors a la guerra Civil.

A Catalunya, el moviment liturgista actuà com un veritable revulsiu de la producció artística religiosa. Aquest impuls transformador únicament es visqué a Catalunya, no pas a la resta de l'Estat espanyol. Manuel Trens, nomenat

professor d'Art Sacre del Seminari de Barcelona l'any 1916 i director del Museu Diocesà de la mateixa ciutat l'any següent, era capellà des del 1916 del convent de les Dominiques de l'Anunciata, al barri d'Horta de Barcelona, i l'any 1921 esdevingué consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç, des d'on pogué promoure diverses accions per a transformar la situació de l'art religiós a casa nostra. Home convençut del paper fonamental del moviment liturgista, fou un intel·lectual prolífic l'àmplia obra del qual sobrepassà els estudis relacionats amb la litúrgia, l'art medieval i la història de l'Església, i esdevingué, per exemple, el primer traductor de l'obra de Joyce en català.¹⁴ Trobem Manuel Trens vinculat a l'aventura avantguardista de la revista *Hèlix*, on publicà la seva traducció de *l'Ulisses* de Joyce, o fent col·laboracions en les revistes sitgetanes *L'amic de les Arts* i *Terramar*, entre d'altres. Fou un dels principals promotors de les exposicions d'art del Penedès i de la creació del Museu de Vilafranca, al qual cedí la seva important col·lecció artística. Primer protagonista de la veritable explosió cultural que es desenvolupà a l'eix Vilafranca-Sitges-Vilanova durant el Noucentisme, a Barcelona, des de la seva posició al Cercle Artístic de Sant Lluç, es relacionà amb el món de la creació artística catalana i l'influí d'una manera decisiva.

Manuel Trens s'integrà en el moviment de renovació litúrgica que l'any 1915 organitzà, sota la direcció dels mossens Lluís Carreras, Antoni Batlle, Josep Maria Llobera i Higini Anglès, el Primer Congrés Litúrgic de Montserrat, la finalitat del qual era, segons els seus estatuts, «estendre el gust i la coneixença de l'art litúrgic i vetllar per la dignitat de l'art cristià fent que s'ajusti més i més a les lleis generals de l'art, a les prescripcions canòniques i al seu ofici espiritual en el culte de l'església».¹⁵ Dos anys abans ja s'havia celebrat el Congrés d'Art Cristià, en el qual es manifestà per primera vegada l'evidència d'una voluntat de regeneració de la plàstica i l'arquitectura lligada a la litúrgia.

El Congrés va ser decisiu per a la renovació litúrgica a Catalunya i les seves conclusions generals han estat vistes com un preludi de la doctrina del Concili II del Vaticà.¹⁶ Anys més tard, el mateix mossèn Trens, en un article sobre la projecció de les conclusions del Congrés en el món artístic català, recordava la trista situació de les arts relacionades amb l'expressió del cristianisme en aquells moments:

Quan es projectava construir un temple, no hi havia la més petita discrepància ni vel·leïtat estètica. El temple, amb una espontaneïtat desnudada, sortia gòtic, i més gòtic del que havia estat el nostre ponderat gòtic català [...]. I tothom, començant pels savis, estava d'acord en riure's de les

meravelles barroques, qualificades de follies, o a menysprear la subsegüent rigidesa estructural de l'arquitectura neoclàssica. [...] L'arquitectura trobà tota mena de facilitats i de peces en el calaix de l'art gòtic. Fer un temple era molt més fàcil que construir un mercat. No fou tan fàcil per a la pintura i l'escultura, que no es componen de peces soltes i de crucigrames.¹⁷

Més complicada era per a Trens la situació de l'escultura, a causa de la proliferació d'imatges a les esglésies per l'evolució pietista del culte, que va accelerar la fi del seu valor artístic. Esgotada la vena barroca i davant la impossibilitat de no trobar una solució com l'aplicada a l'arquitectura, l'escultura vivia en un món d'imatges vestides i d'imatges sortides dels tallers d'Olot. Trens atribuïa tota aquesta situació a la «demacrada pietat popular», però també a l'escassa cultura eclesiàstica del segle XIX.

Per a Trens, el període posterior al Congrés i les diverses accions empreses per l'Associació d'Amics de l'Art Litúrgic des de 1921 varen capgirar la situació: l'arquitectura abandonà progressivament el neogòtic, o, com ell recorda que s'anomenava llavors, el «bassegòtic», fent referència a les obres de l'arquitecte Bonaventura Bassegoda. En aquest sentit, Trens defensava un model que havia de deixar enrere les idees defensades per Josep Torres i Bages, consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç des de la seva fundació l'any 1893 fins al 1899, tendents a influir en la creació d'un model artístic basat en un medievalisme ideal.¹⁸

La seva obra esperonà la creació renovada de l'art religiós abans de la Guerra, incidint en una generació d'arquitectes de l'època del Noucentisme entre els quals hi havia Lluís Bonet Garí, Josep Goday, Raimon Duran i Reynals, Isidre Puig Boada i Joan Bergós, tots ells nascuts a principis de la darrera dècada del segle XIX i companys de generació de gran part dels escultors de la generació de 1917, alguns d'ells col·laboradors seus. I tots tenien obra construïda o projectada seguint els preceptes de renovació de l'arquitectura religiosa dictats pel moviment de renovació litúrgica, tal com es pot veure en els anuaris dels Amics de l'Art Litúrgic.

En l'àmbit de la pintura fou fonamental la regeneració de la pintura mural, al fresc o al fals fresc, emprant el tremp o l'oli, en la qual tingué un paper destacat el pintor i pedagog Francesc d'Assís Galí. Sense cap voluntat d'exhaustivitat, podem recordar que Dionís Baixeras pintà les parets de la sala d'actes del Seminari de Barcelona; Joan Llimona, la cúpula del cambril de la Mare de Déu de Montserrat; Joaquim Torres Garcia, la capella del Sagrament de l'església de Sant Pau del Camp, a Barcelona, i Josep Aragay, el baptisteri de Breda. Altres pintors, com Darius Vilàs i Jaume Busquets, que també realitzaren

obres murals, juntament amb Josep Obiols, Jaume Mercader, Pere Pruna, Josep de Togores i Antoni Vila Arrufat, foren alguns dels pintors més significatius de la nova pintura religiosa del període. Dins l'àmbit del vitrall, cal destacar la gran transformació d'aquest art secularment tan relacionat amb el gòtic i les seves relectures, sota el guiatge de pintors com Darius Vilàs. El pintor, bon amic i coneixedor de l'obra de Pere Jou, feia una defensa del moviment de renovació artística en una entrevista publicada a la revista *Art Nouvell* a principis del 1926 en la qual aplaudia les iniciatives de la primera exposició de l'Associació, que permetia reunir en un únic espai totes les obres de diferents artistes i que demostrava la vigència i la força d'aquest nou impuls transformador. Vilàs deia: «Comparis per exemple el notable sant Josep d'en Jou amb aquestes escultures carrinclones que hem vist escampades arreu, a l'empar d'aquest mal gust, massa estès, malauradament, entre alguns fabricants d'estàtues en sèrie».¹⁹

La llista d'escultors que realitzaren encàrrecs d'imatgeria seguint aquest moviment és molt àmplia: Rafael Solanic, Martí Llaurador, Enric Monjo, Carles Collet, Antoni-Ramon González, Joan Rebull,²⁰ Pere Jou o Frederic Marès. Les seves obres participaren en les exposicions dels Amics de l'Art Litúrgic i il·lustraren els seus anuaris com a exemples de la depuració del nou llenguatge impulsat per l'Associació, nascuda en el si del Cercle Artístic de Sant Lluç.

Com ja hem dit més amunt, aquest moviment de renovació fou un tret diferencial de l'art català al llarg de l'època del Noucentisme, encara que les bases ideològiques sobre les quals es fonamentà no fossin dictades ni coincidents amb la d'aquell moviment. Es tractà, evidentment, d'un procés de renovació, però marcadament conservador i focalitzat en unes necessitats concretes del culte catòlic. Si bé és cert que les imatges que sortiren dels tallers dels escultors foren generades d'acord amb unes normes de renovació formal que les allunyaven del naturalisme o del patetisme de l'escultura pel culte realitzada anteriorment, la seva adequació a les necessitats del culte dotà aquestes obres d'una modernitat continguda.

En acabar la Guerra Civil, la necessitat de restituir les imatges destruïdes en el conflicte comportà una demanda d'obres als escultors actius a casa nostra i els fruits d'aquella regeneració de la imatgeria realitzada anteriorment seguia sent un camí vàlid per realitzar-les. A la resta de l'Estat, on no s'havia fet aquest treball de renovació del llenguatge, les autoritats del Govern dels nacionals plantejaren, davant la situació del patrimoni eclesiàstic a les zones que no havien ocupat a l'inici del conflicte, un conjunt d'accions per trobar fórmules adients per dur a terme aquella empresa rectora. Seria fals plantejar

que a la resta d'Espanya la totalitat de l'escultura per al culte o l'escultura monumental de temàtica religiosa havia continuat realitzant-se únicament a partir d'una interpretació de llenguatges vuitcentistes o extrems del formalisme barroc. Certament, existiren alguns exemples renovadors, com el cas de Victorio Macho, autor, entre d'altres, del *Cristo del Otero*, a Palència, projecte de l'any 1927; o les obres de Francisco Pérez Mateo o Emiliano Barral. La seva obra no deixà de ser un exemple d'investigació personal que no s'inscriví en una voluntat col·lectiva de renovació formal ni —cosa més important— sorgí de la mateixa Església. Cal recordar, però, que en cap cas s'hauria pogut comptar amb ells, ja que el primer s'exilià en acabar la guerra i els altres dos hi moriren lluitant el primer any de conflicte.²¹

Aquesta necessitat de reconstrucció preocupava ja el Govern de Burgos, i Eugeni d'Ors, director general de Belles Arts des del febrer del 1938, organitzà l'Exposición Internacional de Arte Sacro, a Vitòria, entre els mesos de maig i juny de 1939. Les tres-cents vint-i-set obres presentades estaven creades per artistes de dotze països diferents i segons D'Ors l'exposició reunia «a título, bien de modelo, bien de ejemplo, unos cuantos de los mejores productos y entre los más bien orientados intentos ofrecidos por los artistas del día y por los artesanos que se recogen en la tarea de cotidianidad y humildad al Servicio del Culto Católico».²²

La mostra, que buscava crear un impacte sobre els promotors, els artistes i els artesans espanyols exhibint obres provinents de diversos centres artístics innovadors respecte a l'art sacre, tingué una participació molt reduïda d'escultura catalana. Únicament la Casa Renart i l'escultor Víctor More hi aportaren obra. També Carles Collet hi presentà dos passos d'un viacrucis, però representant Suïssa, el seu país d'origen, on s'exilià en començar la Guerra.

És interessant veure que, malgrat que els directors de la mostra eren dos catalans, Joan Antoni Maragall i Santiago Marco, i que els pocs textos que hi havia en el catàleg, desenvolupats dins els diferents àmbits (arquitectura, escultura, orfebreria, etc.), partien d'idees que ja portaven a terme diversos artistes catalans des del anys vint, no s'esmentava ni una sola vegada la tasca del Cercle Artístic de Sant Lluç. El fet de la pràctica inexistència d'artistes catalans podria ser degut al fet que s'exigia als artistes el pagament de les despeses de trasllat de les obres, que en el cas de l'escultura significava un cost elevat, extrem que assenyala Andere Larrinaga en el seu estudi sobre l'exposició.²³ Curiosament, també en aquest estudi, que presenta l'exposició de Vitòria del 1939 com la primera destinada a donar un impuls renovador a l'art

sacre espanyol, no s'esmenten en cap moment la tasca empresa per l'Associació d'Amics de l'Art Litúrgic, les seves activitats, les seves exposicions o la publicació dels tres anuaris, l'esperit dels quals es reproduïa en la mostra de Vitòria.

Aquest esdeveniment de propaganda del franquisme repetí l'estructura organitzativa de les exposicions d'art sacre catalanes, amb l'organització de recitals de música sacra i conferències sobre diversos temes d'art i litúrgia. Malgrat tot, va esdevenir un fet aïllat dins el panorama artístic espanyol (si excloem el cas català), que topà amb la incomprensió del conservadorisme de l'Església espanyola i no tingué cap mena de repercussió.

Durant els anys de la postguerra, a Catalunya el prevere Juan Ferrando Roig prengué el testimoni de la tasca duta a terme per mossèn Trens anys abans. Ferrando entengué que les obres sorgides del moviment de renovació litúrgica seguien tenint vigència i per a ell eren representatives d'una plàstica actual i apta per a ser aplicada en la tasca de restauració de l'art sacre després dels estralls de la guerra.²⁴ Ferrando impulsà, l'any 1941, la creació, dins del Foment de les Arts Decoratives (FAD), de la Secció d'Orientació Litúrgica, per exemple muntant diverses exposicions o cursos com el que va organitzar el mateix any, les conferències del qual es recolliren en el volum *Dos años de arte religioso*.

És interessant constatar que la tasca orientadora de Ferrando es basà sempre en idees avançades si ens situem en el context dels anys del franquisme, atès que defensà l'entrada de l'art actual a les esglésies. Per a Ferrando, aquesta idea d'art actual corresponia, com podem veure en les diverses il·lustracions d'algunes de les seves publicacions, a les obres realitzades en el llenguatge que utilitzaven els artistes actius abans de la Guerra a casa nostra, seguidors del moviment de renovació de l'art sacre. Segons Ferrando, «[p]or la misma razón que al hacernos un traje no consultamos a la historia del vestido, para elegir friamente aquel vestido que más nos guste, sinó que nos conformamos sabiamente con la forma imperante, al construir y ornar el nuevo templo nos acomodamos al espíritu de nuestra época, respetamos las formas actuales».²⁵ El prevere explicava, sempre amb unes grans dots pedagògiques, que a cada període de la història l'Església havia anat adoptant el llenguatge de l'art del seu moment. En el llibre que recull aquestes reflexions, Ferrando hi reproduïa com a exemples sis escultures de Pere Jou, entre altres obres d'escultors com Enric Monjo, Rafael Solanic, Vicenç Navarro, Joaquim Ros, Frederic Marès, Josep Clarà, Jaume Duran, Josep Maria Camps Arnau,

Carles Collet i Jaume Martrús, tots ells representants de l'escultura catalana d'abans de la Guerra Civil i l'obra dels quals s'avenia perfectament amb les idees que defensava Ferrando des del FAD, entitat que, per cert, era dirigida llavors per Santiago Marco, codirector d'aquella exposició de Vitòria.

L'obra destinada al culte d'aquests escultors defugia els sentimentalismes i els elements que mostressin qualsevol tipus de patetisme, tal com aconsellava Ferrando en el seu llibre *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado*, del 1940, on deia que les imatges modernes eren les que

[...] no contengan nada profano, mundano o sensual, sino que inspiren respeto y santidad. La Iglesia condena lo mundano y lo teatral, en la exagerada expresión del sufrimiento, en la rebuscada posición del talle, de las manos, de los ojos. Condena el sentimentalismo porque es una sensualidad mixtificada: este abuso de las caras enfermizas, de mejillas pálidas, de expresiones románticas... Las representaciones del Crucifijo demasiado desnudo o la expresión demasiado verista de la carne.²⁶

Un moment important per a entendre la vigència de l'obra dels escultors catalans actius abans de la guerra fou el de les obres de remodelació del monestir de Montserrat amb motiu de les festes d'entronització de la Mare de Déu l'any 1947. L'origen del projecte fou el bastiment d'un nou soli per a la imatge de la Mare de Déu i sorgí l'any 1942 amb la voluntat de poder celebrar dos anys després el centenari de la tornada dels monjos al monestir malgrat les conseqüències de la desamortització. En aquell moment s'inicià una col·lecta per recaptar diners per construir el nou tron, ocasió que l'abat coadjutor del monestir, Aureli Maria Escarré, veié com una oportunitat de generar una mobilització popular, per la qual cosa l'any 1946 facilità la creació de la Comissió Abat Oliba, amb Fèlix Millet i Josep Benet al capdavant, els quals organitzaren els actes, que acabaren sent una primera i clara manifestació del catalanisme dins el primer franquisme.²⁷ En l'àmbit artístic, la Comissió Abat Oliba propicià diversos fronts, com el literari o el musical, i el cenobi presidit per l'abat Escarré impulsà un programa artístic que culminà la seva transformació sota el guiatge dels arquitectes, pintors i escultors més destacats d'entre els actius al país.

Les obres presentades el 27 d'abril d'aquell any esdevingueren un veritable catàleg d'exemples de pervivència de l'estètica de la qual parlàvem més amunt. Tal com assenyala Francesc Fontbona, les obres empreses per l'abat Escarré estaven relacionades amb la voluntat de convertir el monestir no únicament en l'epicentre de l'espiritualitat a Catalunya, sinó també en un centre aglutinador

de nombrosos aspectes de la cultura del país.²⁸ Els promotors del renaixement montserratí i els intel·lectuals de la revista *Ariel* (Cirici, Tarradell, Verrié, Jardí i Benet) coincidiren a assenyalar la plàstica del Noucentisme com un llenguatge adequat a les noves necessitats. Alexandre Cirici, amb un exaltat optimisme, comparava les intervencions dels abats Marcet i Escarré amb les que varen emprendre Juli II i Lleó X a la Roma del Renaixement.²⁹ Enric Jardí diferenciava la tasca duta a terme pels pintors de la dels escultors, ja que si els primers intervenien en el conjunt montserratí emprant diversos llenguatges, els escultors partien d'un llenguatge semblant que ajudava a atorgar al conjunt un aspecte més homogeni.³⁰ Els artistes convidats a intervenir en aquell projecte foren Josep Obiols, Joaquim Sunyer, Manolo Hugué, Josep Viladomat, Pere Jou, Enric Casanovas i Enric Monjo, entre d'altres.

En aquest sentit, cal veure també que els projectes regeneradors de l'escultura sacra, empresos pel FAD i especialment pel prevere Juan Ferrando Roig des dels inicis de la postguerra, no assoliren la fita de suprimir la imatgeria tradicional dels temples. Una revisió cronològica dels textos de Ferrando des del 1940 fins al seu darrer llibre, *Construcción y renovación de templos*, del 1963, mostra un cert desencís respecte a les expectatives generades dues dècades abans. En aquest llibre, Ferrando accepta que si bé l'arquitectura religiosa havia viscut una important transformació, la pintura i l'escultura no havien trobat encara un camí convincent, malgrat algunes bones aportacions (fig. 4 i 5). En paraules seves:

Actualmente se han generalizado toda una clase de imágenes que carecen de toda calidad artística y llenan nuestras iglesias desde hace tanto tiempo que ya nadie se considera culpable. Lo hemos encontrado así. Se han impuesto hasta tal punto unos módulos gratuitos para ciertas imágenes en particular que cualquier intento de revisión saludable es considerado como una ofensa a su piedad, un atentado a la tradición y a la ortodoxia. Este es el problema, recomenzar una tradición artística que se había perdido, y precisamente en una hora de tremenda desorientación plástica».³¹



Fig. 4 Pere Jou, *Simó pescador*. Pedra calcària. MNAC, inv. núm. 46737, 1951.
 Fig. 5 Pere Jou, *Sant Martí de Tours*. Fusta d'ocumé. Sitges, col·lecció Jou, 1956.

Per altra banda, Ferrando també apuntava un segon problema: l'augment del nombre de fidels que ja no necessitaven imatges per resar. En concret, deia que «la imagen realista ya no les remonta al mundo de lo invisible [...] en vez de ser un vehículo, es un obstáculo. La imagen que les dan, no conecta con su sensibilidad».³²

Cinc anys abans, Alexandre Cirici feia una radiografia de l'art religiós a casa nostra i arribava a unes conclusions similars, atès que criticava la pèrdua de valor de l'art sacre, i deia:

Esta situación se refleja en la de la escultura y pintura religiosas, en cuyo campo subsiste el estilo dulzón del arte llamado de Saint Sulpice o de Olot, apoyado por cierta sensibilidad devota, al lado del ocaso del academicismo y de una ola de primitivismo, con los que se revisten los más tímidos intentos de aclimatar el arte vivo de la nueva cultura universal. Incluso puede hablarse de una cuarta fuerza: la innegable tendencia anicónica.³³

Oriol Bohigas i Josep M. Sostres, en sengles articles a l'*Anuario de Arte Sacro* del 1957, feien una revisió de l'estat de l'arquitectura religiosa a Espanya i a Europa en la qual mostraven com a exemple a seguir el camí iniciat per Fisas i el mateix Sostres a Espanya, o per Le Corbusier i Auguste Perret en obres tan paradigmàtiques com *Nôtre Dame du Haut* o *Nôtre Dame de Rainay*, que defensaven l'entrada del llenguatge de l'arquitectura contemporània com a element de renovació del que consideraven el caduc estil revisionista del passat.³⁴

En el cas de l'escultura religiosa conflüen, doncs, dues tendències que

fonamentaven les crítiques, en una situació que acusava un cert esgotament: en una banda hi havia els més conservadors, com Ferrando Roig, que criticaven la impossibilitat manifesta d'erradicar la imatgeria tradicional malgrat els esforços repetits d'instaurar com a llenguatge normalitzat l'estètica de la imatgeria realitzada pels escultors actius abans de la Guerra Civil; en l'altra hi havia la tendència dels més progressistes, els quals en aquells moments advocaven per l'abandonament d'uns llenguatges que consideraven obsolets; aquest era el cas de Cirici o dels arquitectes Oriol Bohigas i Josep M. Sostres.



Fig. 6 Pere Jou, *Noia ajaguda amb raïm*. Pedra calcària. Sitges, Museu Maricel, 1953. Dipòsit del Museu de l'Abadia de Montserrat inv. núm. 100 526.

En el cas de l'escultura figurativa, la situació donà un tomb a finals de la dècada dels cinquanta, un gir més lent que el de la pintura, que va anar donant el relleu a una nova generació d'artistes. Malgrat tot, els escultors actius abans de la guerra seguiren treballant en l'àmbit de la figuració, i aquesta fou la tendència més difosa dins l'art català (fig. 6). Ja a la I Bienal de Arte Hispanoamericano, el 1951, s'acceptaren obres, no sense controvèrsia, d'artistes com Millares, Tàpies, Semper o Guinovart. En canvi, en el pròleg de la secció d'escultura de l'exposició, Ricardo Guillón escrivia: «En las esculturas presentadas son minoria las no figurativas, quizás porque los artistas inclinados a adoptar ese lenguaje prefirieron concurrer con obras más conformes a los dictados de la tradición que a los de la aventura».³⁵ I aquesta «aventura» de l'escultura abstracta s'anà obrint camí de manera inexorable, introduint-se en els encàrrecs públics, com en el cas de l'obra de Josep Maria Subirachs *Forma 212*, la primera escultura abstracta emplaçada a la via pública a Barcelona l'any 1957. El relleu generacional estava servit quan l'any 1958 el mateix Subirachs

guanyà el primer premi del concurs del Premi Sant Jordi, convocat per la Diputació de Barcelona, amb la seva escultura *La catedral*. El veredicte del jurat fou força criticat per alguns participants, la majoria dels quals podríem adscriure a l'estètica figurativa d'inèrcia de la qual estem parlant. Amb motiu de l'exposició de l'obra guanyadora, s'imprimí un full volander on es podia llegir:

Si t'agrada l'escultura
I tens la cara ben dura
Pots fer com en Subirats (sic)
Amb tres ferros rovellats tindràs una catedral,
i els Savis del Tribunal
(això és cosa que no falla)
Et donaran una medalla.³⁶

El veredicte d'aquell «jurat de savis» era la metàfora d'una nova situació que certificava l'esgotament dels llenguatges figuratius nascuts tres dècades abans, en el moment en què desapareixien alguns dels seus autors. Aquells escultors que havien fet sobreviure la seva manera d'expressar-se durant aquell període eren rellevats per una nova generació de creadors, la història dels quals segueix sent molt més coneguda i reconeguda que la seva.

Joan Rebull. De la República a la dictadura

Adrián Arnau

Joan Rebull (1899-1981) fue un artista muy reconocido en su época, y más tarde fue considerado uno de los escultores catalanes más relevantes del siglo xx. Cirici Pellicer no duda en situarlo a la altura de Arístides Maillol, gran referente del mediterraneo que marcó intensamente la nueva figuración escultórica:

En estos momentos es difícil encontrar en el mundo entero un escultor cuya profundización en la búsqueda puramente plástica haya llegado tan lejos y haya sido expresada con tan sincera pulcritud como en las obras de Rebull que, desde la muerte de Maillol, es indiscutiblemente el primero entre los escultores catalanes.¹

Según Carles Riba, la de Rebull es una «escultura en el silencio».² Silencio que nos hace pensar en la escultura egipcia, «en el silencio eterno de la estatuaria egipcia en la vida de ultratumba»,³ pero más allá de esta identificación con el arcaísmo, estático y monumentalista, la escultura de Rebull está llena de matices y resulta en sí misma, el destilado de toda la evolución de la escultura, desde el clasicismo a la vanguardia.

«Es como la síntesis de una trayectoria que empieza en Egipto y en la Hélade, y en la que se empalman Maillol en la Cataluña francesa y Clarà y Casanovas en la española.»⁴

Rebull perteneció a la llamada Generación del 17, constituida por jóvenes artistas que, vinculados con el Noucentisme, proponían una nueva plástica que encarnara la identidad catalana. Este afán de cambio propició la aparición de una serie de colectivos más o menos organizados, que, a pesar de ser poco homogéneos estilísticamente, compartían la necesidad de la regeneración artística. En concreto, Rebull estuvo vinculado a Los Evolucionistas, una asociación que se mantuvo activa entre 1917 y 1923, en la que, además de Rebull, también estuvieron ligados Josep Viladomat, Alfred Sisquella, Joan Cortes, Josep Granyer, Francesc Elias, Joan Serra, Antoni Canadell, Emili Bosch Roger, Josep Mompou, Julián Castedo, Apel·les Fenosa y otros, herederos del

posmodernismo, que reaccionaron de forma crítica contra el idealismo del Noucentisme.⁵

Desde muy temprana edad Joan Rebull destacó por sus aptitudes artísticas. Con diez años entró de aprendiz en el taller de imaginaria de Pau Figueras, y en torno a 1912⁶ ya obtuvo su primer reconocimiento en forma del Primer Premio en el Concurso Regional de Aprendices, por una copia de *La temptació de Sant Antoni* de Rafael Atché.

En 1915, tras la muerte de su padre, se trasladó a Barcelona para completar su formación: asiste durante un curso a la Escuela de Artes y Oficios, y también durante unos meses a la Escuela de Arte de la Llotja con el escultor Antoni Alsina i Amils. No obstante, se tiende a calificar a Rebull como artista autodidacta, y esto es debido a que más que los estudios oficiales, lo que de verdad marcó a Rebull fue su trabajo en el taller de los hermanos Bechini, donde realmente aprendió a respetar los materiales y apasionarse por el oficio escultórico. En 1916 hace su primera exposición, que le vale para obtener una beca que le ayudará a ir a estudiar a Barcelona, un taller en el Centre de Lectura de Reus, y una segunda exposición en la misma institución al año siguiente. Los cuatro años de formación en el oficio de la escultura con Figueras, fueron reforzados intelectualmente por las compañías que el joven Rebull, ávido de arte y conocimiento, frecuentaba en las tertulias del Centre de Lectura. Allí conoció al pintor Tomàs Bergadà, así como a los escritores Conrad Felip y Cèsar Ferrater. Muestra de estas relaciones son los retratos que expuso en las exposiciones del Centre de Lectura: Pere Cavallé (literato, regidor del Ayuntamiento de Reus, y presidente del Centre de Lectura), Josep Güell i Mercader (periodista y diputado), o los actores Santacana, Vinyes y Elvira Fremont.⁷

En esta primera época del escultor en la capital catalana, entró en contacto con Enric Casanovas, al igual que otros de sus contemporáneos como Josep Viladomat, Apel·les Fenosa, o Josep Granyer. La escultura de Casanovas ya había llamado la atención de Rebull en 1912 cuando contempló por primera vez su obra en una exposición en el Centre de Lectura.

El hieratismo de las figuras de Rebull se vincula a la estatuaria egipcia, pero la fascinación que supuso para el joven Rebull el primer contacto con la obra de Casanovas es con frecuencia poco valorado.⁸ Y es que tanto el escultor barcelonés, como Manolo Hugué y Pablo Gargallo fueron sus principales referentes en sus primeros años, aunque la diferencia del calado de la influencia de uno y otro es claramente visible. Albert Mercadé señala la

influencia «por sus importantes exposiciones en la ciudad, en el caso de los dos primeros [Manolo y Gargallo], y por la estética y la concepción escultórica en el caso de Casanovas».⁹

A los dieciocho años Rebull ya atesoraba un dominio técnico sobresaliente, y era capaz de trabajar la piedra directamente en todas las fases del proceso de talla, tanto en el devastado como en los acabados finales, y su capacidad para modelar el barro está totalmente fuera de discusión. Así la lección que aprendería de Casanovas sería mucho más sutil que los entresijos del oficio, y correspondería a un concepto de escultura que nunca abandonará:¹⁰ el retorno a las raíces de la escultura, al fundamento de la escultura mediterránea que el propio Casanovas había heredado de Maillol, y que Rebull traduciría en una síntesis entre el arcaísmo griego y las nuevas tendencias de vanguardia.

Entre 1927 y 1929 Rebull se instaló en Francia por primera vez. Frecuentó entonces el ambiente artístico parisiense y expuso en el Salon des Artistes Indépendants. A través de Apelas Fenosa conoció a Picasso, que seguramente despertó su sentimiento de modernidad más profundo, prueba de esta convicción fue la célebre *seratta* en el Teatro Bartrina de Reus, en mayo de 1929.

Pese a todo, Rebull en ningún momento perdería el contacto con Cataluña. En parte, esta conexión constante con su tierra vino respaldada por la amistad con el promotor cultural Joan Merli. Músico, escritor, editor, marchante y galerista, Merli era tan inquieto como Rebull, y desde 1925 ambos iniciaron una relación comercial que se prolongaría durante décadas. La vinculación con su Cataluña natal derivó hacia el activismo político, alentado, a principios de la década de los treinta, por la proclamación de la Segunda República. Un cambio de escenario en el que el escultor asumiría importantes responsabilidades dentro del contexto del nacionalismo catalán.

Animado por Joaquim Mir, se instaló en Vilanova i la Geltrú, donde trabó amistad con el pintor Joaquim Sunyer, el poeta Carles Ribas y el político Jaume Aiguader, que le animaron a presentarse a las elecciones de abril de 1931, en las que salió elegido diputado por el Estat Català al Parlamento de Cataluña, como representante de Esquerra Republicana de Catalunya. En esa época fue miembro electo de la Diputació Provisional de la Generalitat de Catalunya encargada de redactar el Estatut, ocupó los cargos de miembro de la Junta de Museos de Barcelona, presidente del Salón de Montjuich en 1932 y fue nombrado académico de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge en 1933. Desde su posición se encargó de reivindicar para los artistas la

organización de las muestras oficiales e intervendría en las campañas de salvamento de patrimonio en tiempo de conflicto.

Entre las propuestas que emprendió, cabe destacar la propuesta pedagógica que presentó junto con Ignasi Mallol y que supuso la creación del Taller Escuela de Pintura y Escultura de Tarragona, homóloga de la Escuela Superior de Paisaje de Olot. Un periodo corto pero intenso que permitió comenzar una nueva experiencia formativa descentralizada con destacados maestros al frente. El estallido de la guerra, desgraciadamente, acabaría con la iniciativa.

A mediados de los años treinta, su escultura había alcanzado unas cotas de calidad artística y de reconocimiento social extraordinarias, y se convirtió en referente en Cataluña, respetado por la crítica y galardonado con el Premio Campeny de escultura por la obra *Gitaneta* (1938). Fue esta una época de abundantes encargos públicos y particulares: el *Sant Jordi* de la residencia Tecla Sala de Barcelona, el relieve de la vía Laietana, las tumbas dedicadas a Guerau de Liost y Joan Creixells, el *Buen Pastor* de Montjuïc (fig. 1), etc.



Fig. 1 Joan Rebull, El bon pastor. En los Jardines de Montjuïc de Barcelona. Fotografía: Enfo Wikimedia Commons.

Tras su nombramiento como diputado, su actividad pública y su participación en los grandes proyectos culturales se intensificaron. En noviembre de 1932, ocupó el lugar de Santiago Rusiñol, recientemente fallecido, como vocal técnico de la Junta de Museus de la Generalitat, órgano en el que, de nuevo, coincidirá con su promotor y marchante Joan Merli. Hasta

finales de 1935 la Junta de Museus impulsó importantes actuaciones como la adquisición de la colección Lluís Plandiura para los museos de Barcelona, la apertura al público del Palacio Real de Pedralbes como Museo de Artes Decorativas, la conversión en museo público del Cau Ferrat de Sitges, o la inauguración de nuevas instalaciones del Museu d'Art de Catalunya.

La *Junta de Museus*, además, contribuyó a que se formalizase la Junta Municipal d'Exposicions d'Art, con la creación de dos salones: el Saló de Montjuïc, orientado hacia el arte de carácter más vanguardista, y el Saló de Barcelona, que albergaba obra de estilo más clásico. Entre 1932 y 1935, Rebull fue en primera instancia presidente y, más tarde, vocal del Saló de Montjuïc.

A comienzos de septiembre de 1938, el gobierno republicano, convencido de que podría repetir el éxito obtenido con el Pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, había aprobado la participación en la Exposición Internacional de Nueva York, prevista para 1939. Rebull se marchó a París, en principio iba allí para encargarse de la escultura destinada al frontispicio del Pabellón Español de la Exposición Internacional, aunque el proyecto de pabellón no pudo llegar a inaugurarse debido al desenlace final de la guerra. Finalmente, ni el gobierno de la Segunda República, ni la España franquista, llegaron a participar en la Exposición Internacional de Nueva York. Con lo que Rebull se quedó en la capital francesa junto con otros exiliados españoles, que pronto se encontrarían atrapados entre la represión franquista y la ocupación nazi.



Fig. 2 Joan Rebull, *La gitana*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografía: Enfo. Wikimedia Commons.

El exilio cortó su progresión ascendente, dando comienzo a una década adusta en la que recorre Francia (Pontenx-les-Forges, L'Isle-Adam y París) soportando la miseria mientras huía de los fuegos de la Segunda Guerra Mundial. Logró sobrevivir gracias a encargos de amigos refugiados en París, como Josep Tarradellas, Josep Maria Millàs-Raurell y Francesc Salsas, y también de Pablo Picasso, quien, además de adquirir algunas de sus esculturas lo introdujo en nuevos círculos de amistades, intelectuales y emprendedores de la capital parisina.¹¹

A pesar de su delicada situación durante el desarrollo de la guerra en España, la actividad de Rebull no se detuvo; es más, en 1938 destacó con la obtención de dos grandes premios, el Premi Damià Campeny, y el Premio Nacional de Escultura, gracias al reconocimiento que suscitaron *La Gitaneta* (fig. 2) y *Cap de noia*. Su posición en La Junta de Museus durante la contienda le llevó, como ya hemos comentado, a desarrollar la encomiable labor de salvaguardar el patrimonio artístico e histórico. Antoni Clavé le atribuye haber salvado de la quema la catedral de Tarragona, y otros estudios más concretos le otorgan un papel destacado en la protección de la Biblioteca del Seminario Conciliar de Barcelona.¹² Esos años hasta su definitivo retorno, en 1948, transcurren entre «el dolor i entusiasme, l'avantguarda i l'experimentació i el primitivisme del classicisme».¹³ Una época marcada por la guerra y el exilio, pero también por la fascinante revolución artística de las vanguardias.

Su escultura nunca terminó de encajar plenamente en Francia, los encargos más importantes que tuvo en esa época fueron trabajos como el diseño de los aparadores del Teatro de la Moda de París, o para las vitrinas de los almacenes D. H. Evans de Londres con motivo de las bodas de la princesa Isabel de Inglaterra, así como los dibujos promocionales para la firma Nina Ricci. Paralelamente pudo desarrollar una escultura «de autor» de gran calidad, por ejemplo, la espléndida serie de retratos de infantes que realizó entre 1930 y 1936. Pero como hemos dicho su escultura no logró el reconocimiento que sí tendría en Cataluña.

Dado que sus aspiraciones distaban mucho del mundo del diseño y la moda, pronto se dio cuenta de que su escultura «solo vibraba sobre suelo patrio, en contacto directo con las texturas, los volúmenes del territorio y las particularidades fisonómicas de su gente»;¹⁴ así emprende Rebull el retorno a Cataluña ayudado por los nuevos encargos que comienzan a llegar una vez amainado el temporal de la guerra. Rafael Benet¹⁵ apunta el doble retorno de

Rebull en estos años. Retorno a la patria, y el *retour à l'ordre* que los nuevos realismos habían implantado en Europa, y que en Cataluña se entroncará dentro del movimiento noucentista, del que Rebull participará de forma ya muy tardía, tal vez como el último noucentista o como el abanderado del Posnoucentisme.

A pesar de su nacionalismo catalán, su republicanismo y sus años de exilio, factores que condicionaron su trayectoria, Rebull fue un escultor muy solicitado durante la dictadura franquista. Tras la destrucción y la precariedad de la guerra muchas instituciones tuvieron necesidad de reconstruir la imaginería erigiendo nuevos símbolos, y en Cataluña pocos como Rebull transpiraban, en forma y espíritu, la esencia del territorio. En 1951, su participación en la Bienal Hispanoamericana de Arte le ayudó a readaptarse y hallar reconocimiento en la nueva escena artística española. La bienal, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, supuso un mutuo acercamiento, entre un artista que participo en la construcción de la Segunda República, y un sector de la intelectualidad franquista. La iniciativa demuestra la conciliación que se intentó tender para acercar a los artistas exiliados españoles de regreso a su patria. La celebración de este evento formaba parte de un plan de modernización de la imagen de España impulsado por el gobierno de la dictadura. La primera edición tuvo un gran seguimiento por parte de la opinión pública, y contó con concursos y exposiciones previas, y con una posterior gran muestra antológica en Barcelona. La bienal tuvo continuidad con dos ediciones: La Habana (1954) y Barcelona (1955-1956). Especialmente relevante fue la primera edición que sumó tanto opiniones favorables como fuertes quejas, en una mezcla de crítica artística y política.



Fig. 3 Joan Rebull, *Sant Jordi*, detalle. Delante de la Casa Serra, en la Rambla de Catalunya de Barcelona. Fotografía: Enfo. Wikimedia Commons.

La Pastoreta,¹⁶ el primer monumento que le encargó su ciudad natal, y una de sus obras más emblemáticas, le valió el Gran Premio de Escultura en la mencionada Bienal Hispanoamericana. Esta obra es el paradigma del estilo hierático y arcaizante, en una «lluita per purificar la escultura en el sentit de reduir els seus problemes als de la simple plasticitat».¹⁷ Tras esta escultura, Reus vio cómo se instalaban en sus calles *La Pubilla*, la *Fuente del Triptòlem*, y uno de «sus» *Sant Jordi*. Además de en su ciudad natal, Rebull también realizó obra pública para Blanes (monumento homenaje al escritor Joaquim Ruyra) y Barcelona (el *Sant Jordi* situado entre las calles Caspe y Pau Claris, y el de la sede de la Diputación en la Rambla Cataluña) (fig. 3). También realizó esculturas sobre el santo patrón de Cataluña para diferentes iglesias: parroquia de Sant Jordi (Vallcarca), la iglesia de Calonge y la de La Ametlla.

Debido a la destrucción de monumentos religiosos e iglesias durante la Guerra Civil, Rebull contó con un gran número de encargos de temática religiosa. El más importante fue sin duda los relieves para el monasterio de Montserrat, encargo responsable en gran medida de su retorno a España. Sin duda Reus es la ciudad en la que podemos contemplar más obras de Rebull, y por supuesto varias iglesias y congregaciones religiosas llamaron a su puerta para encargarle alguna escultura. Las primeras fueron las tallas de *San Joaquín* y *Santa Ana* para el santuario de Misericordia, les siguieron dos pasos para la Semana Santa: el *Ecce Homo* de 1950 y la *Negación de san Pedro* de 1957. En Barcelona encontramos sus esculturas en las iglesias de los Hogares Mundet, la

iglesia de Belén, o las Inmaculadas de la congregación Mariana de los Jesuitas. También en Manresa (parroquia de Nuestra Señora del Carmen) y Villafranca del Penedés (capilla del colegio de San Raimon de Penyafort) podemos ver obra suya.

Más allá de los monumentos públicos y religiosos, Rebull planteó nuevos retos en su obra escultórica de carácter autónomo. Aparte de los retratos, que durante toda su vida ejecutará con una gran maestría, Rebull se centrará en el estudio de unas pocas posiciones básicas, sobre las que efectuaba sutiles variaciones para determinar el carácter final de la obra. A menudo hacía, o mandaba hacer, varias copias de la misma figura, la cual se trasladaba mecánicamente del original hasta un estado próximo al acabado, entonces Rebull hacía libremente los acabados dando una vida particular a cada versión.

Entre 1942 y 1970 insistirá periódicamente en cinco poses: *Nu reclinat*, figura femenina estirada en el suelo de la que en torno a 1942 realizará seis versiones (19-201)¹⁸ y cuatro más en 1958 (348, 349) y 1973 (515, 516); *Dona asseguda*, desnudo sentado en el suelo en posición de recogida con los brazos abrazando las rodillas, hasta dieciocho versiones en diferentes épocas entre 1950 y 1980 (222, 379-385, 521-524, 549, 554, 557, 592); la figura de pie en *contraposto* y generalmente con un brazo sobre la cabeza, titulada en ocasiones *Diana*, o simplemente *Nu*, que ejecutó hasta en once ocasiones, sin contar los monumentos (223, 254, 255, 288-293, 377, 378); *La Ben Plantada*, Rebull fue de los pocos escultores catalanes que hizo mención directa al arquetipo de Eugeni d'Ors, en este caso su desnudo de pie, con claras referencias a los *Kouroi*, tuvo siete versiones (373-376, 487-489); pero la posición en la que insistió con mayor frecuencia, y que repitió en diferentes tamaños y diferentes materiales, es sin duda *Nu/Dona ajagut*, las treinta y dos versiones que hay documentadas de esta tipología de pieza son de muy difícil datación en algunos casos, lo que indica que posiblemente trabajó simultáneamente en alguna de ellas. Durante casi cuarenta años Rebull buscó la infinidad de matices que esta posición podía ofrecer, partiendo siempre de la posición del cuerpo tumbado boca arriba en el suelo y con una pierna flexionada sobre el pecho y sujeta por ambas manos, una posición que Rebull descubrió después de muchas reflexiones espaciales, hasta que encontró la posición del cuerpo que introducido dentro de un bloque rectangular requería menos material, según Cirici i Pellicer, esta nueva posición representaba «una manera compleja e inédita de jugar con el espacio circundante».¹⁹

A pesar de que su carácter inquieto y su afán por innovar le llevaron a

experimentar las sutilezas de la representación escultórica de la figura humana, el artista no pudo, o más bien, no quiso, eludir por completo el sustrato noucentista en que se enraizaba su obra. Su escultura, próxima al clasicismo arcaico, sólido y sintético en sus formas, rompía con la sensibilidad del pasado más inmediato, con el cual no se sentía identificado. Los rostros de sus figuras, deliberadamente poco expresivos, contenían un fuerte simbolismo, una combinación renovadora y clásica, que proporciona a la obra una modernidad muy personal. Rebull otorgaba mucha importancia al modelo, el eje vertebrador de una creación técnicamente muy resuelta, desprovista de anécdota, pero en ocasiones teñida de color y, por tanto, de vida. Los cuerpos que reproducía fueron recuperando libertad y movilidad, exhibiéndose en actitudes inusuales. La suya es una escultura austera pero también equilibrada y vital, base de una personalidad que dejó impronta en su tiempo.

La importancia de Rebull dentro de la escultura catalana es su salto adelante, regenerando el mediterraneismo tras la vuelta al orden noucentista. Ya no se trata solo de «volver a ser clásicos a través de la naturaleza, es decir, a través de la sensación»,²⁰ sino de alcanzar un conocimiento basado en una observación del natural, que después será idealizado, con una objetividad que desestima la narración y literalización, orden y metodología para establecer la inteligencia en la base sensible que propicia la objetividad. «Enlace imprescriptible de masas y volúmenes ordenados según la más pura estructuración morfológica.»²¹

La concepción de la escultura de Rebull es totalmente abstracto, siendo el referente figurativo la «excusa» para plantear un problema espacial. En este sentido su obra parece más cercana a escultores como Moore, Arp o incluso Chillida, que a algunos de sus contemporáneos noucentistas. Y aquí es donde reside la universalidad de la obra de Rebull, en afrontar, desde un problema concreto, las leyes eternas de la creación artística, revisitando y destilando los conocimientos ancestrales de la escultura en «una obra tan depurada por la inteligencia y tan alejada de propósitos aduladores».²²

Pero, como hemos dicho, estas consideraciones temporales van ligadas al presente a través de un trabajo del natural extremadamente autoexigente, y es que sus esculturas «si no son retratos, lo parecen».²³ La ingente producción de retratos que realizó durante su vida, más de cien contando únicamente los catalogados como tal por Corredor-Mateos, muestran su interés en capturar el carácter y la individualidad de sus modelos, material imprescindible para poder sublimar el arquetipo mediterráneo que subyace en toda su obra.

Con Rebull el mediterraneanismo recupera parte de naturalismo, con «un tono más íntimo»,²⁴ con un «suave arcaísmo»,²⁵ con la voluntad de encontrar el punto de equilibrio entre la idealización y el excesivo realismo de «las arrugas y desagradables colgajos de carne».²⁶ Porque a pesar de su empeño con el trabajo del natural, a Rebull no le interesaba la anécdota sino «la veracidad plástica».²⁷

A lo largo del presente capítulo hemos visto la importancia del Rebull escultor y del Rebull intelectual y activista político. Las mismas conclusiones que nos hacen presentar a Rebull como un personaje destacado dentro de la cultura catalana del pasado siglo, fueron ya reconocidas por el gobierno de la Generalitat el 22 de enero de 1981, cuando, de manera póstuma, se rendía homenaje a la labor de Rebull concediéndole la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya. El decreto 15/1981 destaca su papel como uno de los «puentes culturales más sólidos entre el mundo catalán de la preguerra y el de la posguerra», así como «la importancia y relevancia de su personalidad cívica», «nunca enturbiada por pactos ni por concesiones a personas o instituciones con intereses contrarios en Cataluña», reiterando su apoyo al artista que «ha logrado los niveles de la más alta perfección», y al hombre que «llamado a servir su pueblo, ha sabido servirlo siempre con fidelidad, con honor y con dignidad».²⁸

Joan Merli, marxant de l'escultor Joan Rebull: mercat i col·leccionisme d'escultura de petit format en terracota durant els anys trenta

Ester Barón Borràs

Joan Merli i Pahissa¹ (Barcelona, 1901-1995), editor, col·leccionista, marxant i crític d'art, fou una de les figures més influents de la cultura catalana dels anys d'entreguerres i, malgrat la consideració que la seva obra tingué en el seu temps tant a Catalunya com a l'Argentina, on s'establí després de la Guerra Civil, avui el seu nom és força desconegut entre nosaltres. Cal destacar la seva tasca com a editor de revistes artístiques, literàries i monografies d'art a Barcelona, com *La Mà Trencada* (1924-1925), *Quatre Coses* (1925) i *Les Arts Catalanes* (1928-1929), una revista mensual que començà a sortir a l'octubre de 1928, amb text en quatre idiomes (català, castellà, francès i anglès) i que es repartia gratuïtament entre els marxants, col·leccionistes, crítics i *connaisseurs* estrangers. Cada número tenia caràcter monogràfic i la revista estava vinculada a la sala d'exposicions Sala Joan Merli, de les Galeries Laietanes.

L'Organització Joan Merli, fundada pel marxant l'any 1930 amb la intenció principal de promoure les arts catalanes i fomentar el col·leccionisme, va néixer com una associació els subscriptors de la qual podien triar semestralment, mitjançant un sistema de quotes mensuals, una obra dels artistes que Merli tenia contractats, els quals exposaven en diferents galeries d'art barcelonines (Galeries Laietanes, Sala Badrinas, Galeries Syra...).

Encara que, en aquest estudi, ens referirem principalment a l'activitat privada de Merli com a promotor i marxant d'art, no volem deixar d'esmentar la seva activitat pública, com a secretari de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art i com a director de la revista *Art* (1933-1935), publicació periòdica editada a Barcelona per la mateixa Junta. Per tant, a través d'aquesta darrera, Joan Merli va donar impuls a la participació d'escultors catalans en els certàmens col·lectius municipals d'art, com ara els salons de Primavera, i en mostres a l'estranger, que esdevingueren un canal a través del qual es van comercialitzar

les seves obres.

Entre els artistes promocionats per Merli hi ha l'escultor Joan Rebull, de qui va ser representant artístic i marxant des de 1925 fins a 1938. La figura de Rebull, en qui se centra Adrián Arnau al seu capítol d'aquest llibre, omplí moltes de les planes de les revistes editades per Merli, tot dedicant-se a la difusió i el comerç de l'escultura de petit format en terracota feta per l'escultor reusenc, amb la intenció de trobar el seu lloc entre el col·leccionisme de l'època.

La crisi econòmica dels anys trenta i el seu impacte en el mercat artístic català

A principis de la dècada de 1930 hi va haver una gran crisi en el mercat artístic català, motivada sobretot per la paralització de les vendes d'obres d'art com a conseqüència de la situació política i econòmica del país. Respecte a aquestes circumstàncies, el galerista Joan A. Maragall² publicava a *La Publicitat* un article en què considerava com a causa principal de l'aturada de les vendes, la situació d'instabilitat política interna, i no tant la conjuntura econòmica de crisi mundial.

El marxant considerava que el nostre mercat tenia una característica que podia ser beneficiosa: el seu aïllament, perquè era un mercat molt local, cosa que feia que les causes exteriors no l'afectessin. Calia, per tant, una cooperació de tots els qui estaven vinculats al món de l'art —artistes, entitats, organismes de govern, compradors, col·leccionistes, marxants— perquè la crisi no deixés empremta. Per això, segons Maragall, s'havia d'estimular la compra fent l'obra més assequible i incitant, d'aquesta manera, l'aparició de nous col·leccionistes joves que podien trobar en aquelles circumstàncies un moment propici per a iniciar les seves col·leccions.

Convé ressaltar que l'aturada en el món de l'art dels primers anys trenta fou general a tot Europa i als Estats Units, conseqüència de la recessió econòmica generalitzada a partir de la crisi de 1929. El crític d'art Josep M. Junoy es referia a aquesta situació:

No trobo cap amic, artista o aficionat a les coses d'art, que arribi aquests dies de París i que no em digui que les coses van molt malament, que la pintura i l'art en general passen una forta crisi. Els col·leccionistes estan retrets, els marxants o negociants d'art «dèchent leurs poulins», abandonen els artistes que patrocينaven, rescindeixen els contractes i resten a la defensiva en tots els terrenys.³

Per tant, allò que s'esdevenia a París, passava d'igual forma als centres mundials d'art, com Londres o Nova York, i als mercats artístics menys dinàmics d'Alemanya, Bèlgica, Suïssa i també a Barcelona. Per la seva banda, políticament, la situació a la Península era complexa; la proclamació de la Segona República i els fets polítics i socials consegüents provocaren una retracció de les vendes. Cal dir que aquesta és la Catalunya on situem la gestió de Joan Merli, qui, amb la seva venda d'art per subscripció, a terminis i a preus econòmics, pretenia facilitar l'adquisició d'obres a un nou sector de col·leccionistes.

Daniel-Henry Kahnweiler,⁴ marxant de l'escultor Manolo Hugué, arran de la gran crisi de 1929, en què la venda d'objectes d'art pràcticament es paralitza, va idear un sistema de subscripcions que agrupava alguns amics i que els va permetre subsistir sota contracte fins al 1938. El mateix Kahnweiler escrivia una carta a Manolo sobre la greu situació de crisi que afectava el mercat de l'art i li explicava que es veia obligat a reduir la seva quota mensual:

J'ai quelque chose de bien embêtant à vous dire. Je ne sais pas si vous rendez compte de la crise qu'il y a ici. En Espagne, elle est bien plus faible, même pas comparable. Ici, c'est bien simple. On ne vend rien, mais rien. Et ça dure depuis longtemps déjà. J'ai dû, à mon grand regret, cesser d'acheter la production de presque tout le monde, après avoir tout tenté pour éviter ça [...]. J'ai voulu, jusqu'à la dernière minute, vous conserver votre mensualité intacte. S'il y avait simplement absence de ventes, je pourrais encore continuer, mais il y a pire; les gens qui doivent de l'argent, ne payent pas. [...] Je me vois donc matériellement incapable de continuer à vous verser pes. 790 par mois. Je ne veux pas vous abandonner, mais je suis obligé de vous réduire.⁵

Així, la crisi obligava els marxants a recomanar als seus escultors la realització de peces en guix o en terracota, ja que els costos de producció eren molt menors i tenia l'avantatge que permetia plasmar millor l'essència de l'obra i el seu costat inèdit: «Pour les grandes choses chez vous, il est d'accord de les montrer en plâtre. C'était vraiment trop compliqué de les faire exécuter là-bas, il me semble que ça ne fera pas mal en plâtre, car ça montrera bien le côté "inédit", nouveau, de chose sortie juste de chez vous, et encore montrée nulle part».⁶

Si bé la situació de crisi econòmica condicionava les pràctiques escultòriques convidant els escultors a treballar el guix i la terracota, l'interès dels col·leccionistes per aquests tipus de peces fetes amb materials que podríem dir «no nobles», no sempre anava en aquesta direcció, malgrat la insistència i la promoció dels marxants. En escultura, la possibilitat de realitzar

reproduccions condicionava la seva adquisició i, consegüentment, el seu col·leccionisme. Els col·leccionistes volien la garantia d'un nombre reduït de proves de cada escultura controlades pel marxant.

Aquest fou el cas de la producció de Manolo Hugué⁷ comercialitzada pel galerista Maragall. Malgrat que havia signat un contracte d'exclusivitat, sembla que sortien del taller de Manolo moltes més obres sense cap control del galerista. Igualment, l'exposició d'Apel·les Fenosa⁸ el maig de 1932 a la Sala Parés, amb un total de vint-i-dues obres en terracota, si bé va despertar molta expectació entre el públic i la crítica, «no tenia tant d'interès per la quantitat de *terracotte*, matèria per a la qual els nostres col·leccionistes no tenien gaire afeció, ja que en donar la impressió de múltiples reproduccions minva llur apetència».⁹

Durant el Noucentisme a Catalunya hi va haver una gran profusió d'estatuetes de terracota patinades, dins un context de recuperació de les figuretes d'escultura arcaica de Tanagra.¹⁰ Aquestes peces de mides reduïdes eren considerades com a objectes decoratius d'espais interiors i majoritàriament eren peces destinades a museus, salons i col·leccionisme particular. Si durant el Modernisme hi va haver un creixement important de les escultures de petites dimensions, amb el Noucentisme aquest continuà vigent:

Es conserva un bon número d'aquest tipus d'obres, algunes ja elaborades en el seu moment com a objectes decoratius d'espais interiors; i d'altres, concebudes com a models per a l'execució d'obres de grans dimensions, que, amb el pas del temps, adquiriren la funció de *biblot*. Sigui com sigui, per bé que la funcionalitat de l'estatuària noucentista té uns contorns molt ben definits, no passa el mateix pel que fa a les escultures de petit format de la mateixa època [...] atès que la funció elemental d'una obra de dimensions reduïdes gairebé sempre és la d'ornamentar un espai físic concret.¹¹

En aquesta època assistim a una «presència limitada d'elements ornamentals en els espais interiors, restringida a peces seleccionades i funcionals, la senzillesa i la unicitat de les quals esdevé el seu punt fort»,¹² si la comparem amb l'etapa precedent. Tanmateix, durant el Noucentisme les escultures de petit format en terracota van esdevenir un producte molt popular a l'abast del públic:

Hi hagué certament un abús de l'escultura de terra cuita per a col·leccions. Hi havia escultors que l'explotaven industrialment recolzats en la facilitat de reproducció i en el baix preu del material, alguns escultors feien edicions múltiples d'obres llurs que havien tingut més èxit; o bé —i això és el

més sensible— projectaven els originals ja en vista de l'èxit popular.¹³

La popularitat de la terracota emmotllada amb llargs tiratges, d'idèntica qualitat artística que la de tiratge restringit, va ser molt gran. Es van editar catàlegs de venda i fou adquirida pel públic. Per tant, hem de reconèixer la important difusió de les estatuetes de terracota en el mercat artístic català del Noucentisme, interessat per allò antic de les arts de casa nostra, vinculat amb la tradició i proper a allò popular. De la mateixa manera, veurem que Joan Merli, a través de la comercialització de les sèries d'escultures en terracota, va voler recuperar per al col·leccionisme una pràctica que havia estat reeixida els anys precedents, però apostant per una nova estètica que anava més enllà del vocabulari noucentista.

Joan Merli, el marxant de Joan Rebull. L'obertura de la nova Sala Joan Merli a les Galeries Laietanes

El primer contacte de Joan Merli amb l'escultor Joan Rebull (1899-1981) fou l'any 1924, poc després de la seva arribada a Barcelona procedent de París, tot i que la memòria del marxant no és del tot precisa:

Vorejant els anys 18, 19 o 20, potser a les Galeries Laietanes, en tot cas en el racó de la llibreria de Joan Salvat-Papasseit, a la qual acudia jo diari, o qui sap si en el propi taller que l'escultor sofria en una casa morent del carrer Laforja, 16, fou on vàrem fer coneixença en Joan Rebull i jo [...] No seria més ençà de l'any 1925, i poc després que Joan Rebull hagués anat a instal·lar-se a Deuil en una petita torre del Boulevard Montmorency d'Enghien, quan ambdós vàrem signar un contracte que mitjançant certes condicions d'ordre econòmic vinculava la seva producció artística a la meua funció de marxant, en la qual jo aleshores m'iniciava. Rebull fou el meu primer *poulin*.¹⁴

Durant la seva segona estada a París, entre els anys 1927 i 1929, Rebull s'instal·là en una torreta a Denuil-la-Barre, a prop de la capital, i Merli començà a fer-li de marxant a Barcelona.

L'any 1928 el marxant va inaugurar la seva Sala Joan Merli dins les Galeries Laietanes,¹⁵ tal com publicava el crític Joan Cortés a la *Gasetta de les Arts*:

Joan Merli, un temps editor d'antologies poètiques i monografies d'art, s'ha posat a fer de «marchand» alhora que ha reprès la seva activitat editorial. La importància actual, cada dia major, de la producció artística catalana, ens dota ja d'aquests productes, que comporta un mercat artístic quantiós i valuós: el «marchand» i els seus «poulains». Com en altres casos semblants— com, d'altra banda, havia d'ésser així—, Merli és «marchand» d'artistes joves [...] els escultors

Granyer i Rebull són els artistes patrocinats.¹⁶

Segons Rafael Benet, Merli s'havia posat a fer de «*marchand* a la manera parisenca»,¹⁷ com abans d'ell havien fet Reig i Rovira i de la mateixa manera que Joan A. Maragall a la Sala Parés, i es complagué d'haver aconseguit «l'exclusiva de la ceràmica de Joan Rebull i la de l'escultura Josep Granyer».¹⁸ Així doncs, l'exposició inaugural va comptar amb una obra en guix de Joan Rebull titulada *Escultura*¹⁹ (1928), que havia estat rebutjada en el concurs per al monument a Fortuny²⁰ de Reus i fou presentada per Merli amb total reconeixement de la crítica:

De Joan Rebull hem de dir més que res —i aquest al nostre entendre és el millor elogi— que és un gran escultor, amb un instint admirable. Tot el que toquen les mans de Rebull esdevé fortament escultòric. Joan Merli ens ha volgut mostrar d'aquest gran artista la figura femenina que havia presentat a Reus en el darrer concurs pel monument a Fortuny [...]. Aquesta figura és, però, naturalment, una de les coses més fortes que ha produït l'escultura contemporània; pot posar-se per la seva intensitat al costat dels millors Maillols o dels millors Ernesto de Fiori. A més, a la seva antiga intensitat, Rebull hi ha sabut empeltar una gràcia nova. Es una escultura perfectament normal i és per això que no fou tinguda en compte pels tècnics que donaren llur veredict com sempre inapel·lable. Per aquesta escultura, sobretot, l'apertura de la nova Sala Merli serà recordada tota la vida.²¹

Amb això, Joan Merli es presentava davant del públic i la crítica com el nou *marchand* d'art modern de les Galeries Laietanes, un marxant avançat, obert a noves tendències. Paral·lelament a la mostra, el primer número de la revista *Les Arts Catalanes*,²² del mes d'octubre de 1928, estava dedicat a l'escultor Joan Rebull amb la intenció de difondre la seva obra, i en reproduïa tres escultures, acompanyades per un text de Sebastià Gasch en els quatre idiomes ja esmentats.

El mes de desembre, Rebull,²³ dins del mateix espai de les Galeries Laietanes i sota el paraigua del seu marxant, exposava un *Baix relleu amb figures*²⁴ en guix. S'iniciava així en la tècnica artística del relleu, que tant d'èxit aconseguí entre els col·leccionistes del cercle del galerista. Considerat com el primer relleu documentat de l'escultor, combina alguns dels models escultòrics coneguts del seu repertori, com a la figura de l'esquerra, una variació de la *Dona asseguda* de 1927 i una dona reclinada a la part inferior, la primera versió d'un dels models escultòrics recurrents de l'escultor. En relació amb els seus relleus, Joan Merli reconeixia la seva afició per modelar-los:

Joan Rebull, afeccionava d'una manera devota modelar relleus, directament indistintament en guix o en fang, per a ser posteriorment reproduïts en terra cuita o en bronze, en pedra o en marbre, segons fos llur format i concepció.²⁵

Per la seva banda, l'interès del marxant i de l'escultor per l'art del dibuix es va fer evident a l'exposició de dibuixos de la Sala Joan Merli²⁶ del mes de febrer de 1929, on Rebull va presentar una sèrie:

Joan Merli ha organitzat en la sala per ell regentada a les «Galeries Laietanes», una important exposició de dibuixos [...] la pletòrica vitalitat de Joan Rebull —l'escultor dels dibuixos pictòrics— s'harmonitza bascularment amb la gràcia perfumada de Bosch-Roger i amb el delicat efeminament —en algun dibuix ben contingut i reeixit— de Marquès-Puig.²⁷

Rebull es va dedicar al dibuix durant els anys 1927 i 1930, sobretot arran de la seva segona estada a París, on realitzà llargues sèries de dibuixos, molts lligats a la creació escultòrica, a vegades esbossos d'escultures i d'altres concebuts com a veritables obres artístiques. El contacte directe amb les arts de l'avantguarda internacional i el contracte de representació comercial que signà durant aquell període amb Joan Merli foren un gran estímul per a l'escultor.

A l'exposició de la Sala Joan Merli de les Galeries Laietanes²⁸ Joan Rebull va presentar durant la tardor de 1929 la seva obra *Cap de dona* en terracota, del 1922, i un *Dibuix acolorit a la guaixa*, del 1929, proper a l'avantguarda més internacional:

Joan Rebull, a més d'una apretada escultura coneguda pel nostre públic —molt forta per cert— exhibeix un delicat dibuix millor dit, una pintura a la «gouache», en la qual l'escultor ens mostra les seves dots de colorista subtil, perfumat; gairebé matissà. Una bona «gouache».²⁹

L'Organització Joan Merli

Durant els primers mesos de 1930 el marxant va engegar l'Organització Joan Merli, els objectius de la qual eren aplegar un mínim de dos-cents subscriptors, facilitar a tothom l'adquisició d'obres de valor artístic, promoure una nova generació de col·leccionistes d'obres d'art i, en definitiva, que

«tothom pugui fer-se una col·lecció intel·ligent, satisfent la més noble necessitat espiritual i intel·lectual».³⁰ El crític Josep M. Junoy se'n feia ressò: «Sr. Joan Merli, que amb un coratge i una tenacitat que l'honoren, amb la seva original associació de compradors ha d'influir molt, sens dubte, en l'expansió del col·leccionisme d'art a casa nostra».³¹

Mitjançant el pagament d'una quota anual de tres-centes pessetes en lliuraments mensuals de vint-i-cinc pessetes, els subscriptors rebien cada sis mesos un quadre de pintura a l'oli o una escultura en terracota, adjudicades en un sorteig públic precedit d'una exposició pública. De cada escultura es feia un tiratge de sis exemplars numerats a partir de cada original i els marcs dels baixos relleus eren cobrats a part, al preu de cost, quan es lliurava l'obra.

D'acord amb el contracte amb el marxant, Joan Rebull va modelar petites estatuetes i fou a l'obrador de Can Serra, de Cornellà de Llobregat, on realitzà els tiratges de sis exemplars en terracota que lliurava a l'Organització Joan Merli per a la seva comercialització. Moltes de les figuretes que han arribat fins a nosaltres estan estampillades al seu revers amb el segell «MERLI» i en alguns casos també estan numerades, però no sempre són signades per Rebull.

Cal remarcar que en aquells anys el taller dels escultors era sobretot l'espai on el públic i el col·leccionista accedia per a comprar la seva obra, ja que a Catalunya aquest no estava acostumat a anar a les galeries a adquirir escultura. Per tant, Merli, a través de la seva organització, les «exposicions adjudicació» i les «exposicions tria», junt amb la participació dels seus subscriptors, pretenia canviar els hàbits dels *amateurs* de l'art catalans.

La Primera Exposició-Adjudicació³² va tenir lloc a les Galeries Laietanes, on Rebull va presentar sèries de sis escultures numerades en terracota:

L'escultor Joan Rebull exposa unes argiles numerades. Remarquem un «Tors», que és una petita obra mestra, sense estilitzacions deformadores, a la qual el nom de clàssica s'escau perfectament.³³

Per la seva banda, aquell mateix mes Joan Merli havia obert una galeria d'art pròpia, la Galeria Avinyó, al carrer que duu el mateix nom, que fou inaugurada l'11 d'octubre de 1930 amb una exposició col·lectiva on es presentava un baix relleu de Rebull titulat *Banyistes*³⁴ que fou elogiat per la premsa:

El marchand Joan Merli ha inaugurat una nova sala d'exposicions en el carrer d'Avinyó, número 25;

de reduïdes dimensions, però també d'aspecte agradable. El contingut exhibit en aquesta galeria és onze teles i un baix-relleu, producció inèdita dels artistes de la casa. [...] L'escultor Joan Rebull presenta un baix-relleu que mai no ens cansariem d'admirar. En dir, només, que és un bon Rebull, creiem fer el millor elogi.³⁵

En aquest sentit, Merli manifestava anys més tard l'interès evident per aquests petits relleus per part dels col·leccionistes de l'època: «És l'autor d'un gran nombre de relleus en petit format de col·lecció privada, de l'època en què no solia rebre encàrrecs de desenes de metres quadrats destinats a bastir frontals arquitectònics i sobre portes senyoriales».³⁶ Amb aquesta finalitat, Rebull executà en petit format per al col·leccionisme una nombrosa sèrie de baixos relleus que tingueren un gran èxit.

La primavera de l'any 1931 es presentà la Segona Exposició-Adjudicació³⁷ a la Sala Badrinas, situada al número 460 de la Diagonal. En aquesta mostra Joan Rebull presentava sis escultures, amb una sèrie de sis exemplars de cada original. Una d'aquestes obres era *Cap de nena*³⁸ (ca. 1930) en terracota, que fou publicada a *La Veu de Catalunya*.

La tardor de 1931 de nou la Sala Badrinas acollí la Tercera Exposició-Tria.³⁹ Durant la mostra es decidí que cada subscriptor tindria dret de triar una obra entre les contingudes en l'exposició, després de vuit dies oberta, període durant el qual cada soci hauria pogut fer la seva tria mental. L'ordre de la tria havia de ser regulat per un sorteig de subscriptors, en lloc d'un sorteig d'obres com s'havia fet fins llavors. D'aquesta manera, cada any cadascú obtindria amb les mateixes condicions (vint-i-cinc pessetes mensuals) dues obres escollides per ell mateix d'acord amb el seu gust i les seves preferències. Cal destacar que aquella exposició tria, com les que vingueren els dos anys següents, estava composta d'obres en un nombre que excedia el de subscriptors de l'Organització Joan Merli; per tant, en algunes d'elles el nombre d'escultures de Rebull que es posaven a la venda era també molt nombrós.

A la Sala Badrinas es presentaven obres de pintura dels artistes Merli i sis escultures en terracota de Joan Rebull, amb sis exemplars de cadascuna de les peces: *Cap de dona*, *Cap de nena*, *Figura I*, *Figura II*, *Nu ajagut* i *Baix-relleu*.

El to d'aquesta exposició entra dintre la tendència de la modernitat intel·ligent, al qual ens té ja acostumats l'organització de l'actiu «marchand» i editor d'art Joan Merli. Cada una de les signatures contractades per Merli, continuen amb empena i dignitat el camí estètic traçat, i es nota, de conjunt,

un guany tècnic remarcable, en tots ells, especialment, en les obres dels més joves, Prim, Grau-Sala i Cortès. Els Rebull —que hi té entre altres escultures, totes fortes, un nu femení ajagut formidable— Bosch- Roger, Obiols i Villà que són com les quatre grans columnes que aguanten l'organització.⁴⁰

Merli va saber conjuminar en les seves exposicions, tant les individuals com les col·lectives, l'escultura de petit format de Rebull amb la pintura i el dibuix, fet que la crítica valorava de forma molt positiva.

La Quarta Exposició-Tria,⁴¹ el mes de maig de 1932, tingué lloc a les Galeries Syra, al número 262 del carrer Diputació, on Rebull exhibí un total de trenta-sis escultures, amb sèries de sis exemplars cadascuna. La Cinquena Exposició-Tria,⁴² a la tardor de 1932, l'organitzà en un nou local, un pis del número 255 del carrer de Provença. Joan Rebull hi va presentar set escultures, amb sèries de sis exemplars de cadascuna: *Figura dreta*, *Cap de dona*, *Dona ajaguda vestida*, *Tors de dona*, *Dona ajaguda (nu)*, *Dona ajaguda bocaterrosa* i *Baix relleu*, que va tenir continuïtat amb la Sisena Exposició Tria,⁴³ al mes d'abril i al mateix pis, on Joan Rebull presentava trenta-sis escultures.

La darrera mostra de l'Organització fou la Setena Exposició-Tria,⁴⁴ que va tenir lloc de nou al pis del carrer de Provença. S'inaugurà el 4 de novembre de 1933 i la tria s'efectuà el dissabte 11 del mateix mes i es va clausurar en mateix dia. Aquesta exposició fou la darrera abans que Merli entrés a formar part com a secretari dins la Junta d'Exposicions d'Art.

Les exposicions adjudicació de Merli a partir d'un sorteig públic no sempre van ser vistes amb bons ulls per la crítica. Rafael Benet,⁴⁵ en canvi, reconeixia a l'Organització Joan Merli una gran feina educativa en l'elecció d'un art selecte que fomentava el col·leccionisme:

Avui els que han tingut la sort de familiaritzar-se amb l'art dels pintors i l'escultor de l'Organització, no estimen altra cosa que l'art intel·ligent i agut, pertanyi o no a Joan Merli. Per tant, podem dir que la feina d'aquest nostre «marchand», ha vingut a beneficiar tots els artistes en general, mereixedors d'aquest nom [...] El no veure les coses en aquesta forma, em penso, indica mesquinesa de botiga, car vol dir, que no es té fe en la força positiva de les obres d'art.⁴⁶

Per la seva banda, Màrius Gifreda, crític de *Mirador*, es lamentava dels perills que segons ell aquest sistema comportava:

A l'Organització Joan Merli a les Galeries Laietanes hi ha exposades les obres dels artistes contractats per aquesta organització [...] Preferim ajornar els comentaris crítics per quan aquests

artistes celebrin la seva exposició individual i també ajornem el nostre judici respecte els avantatges o els perills que pugui tenir aquesta organització en el nostre mercat artístic.⁴⁷

Malgrat que reconeixia que no era partidari del sistema «tria sorteig» organitzat pel marxant perquè considerava que podia «ocasionar una desvalorització de les obres en perjudici dels artistes», Gifreda també era conscient que, tal com anaven les coses, era una manera d'aconseguir una sortida assegurada a la producció artística, ja que «els artistes necessiten vendre i el nostre mercat és insuficient [...] si aquestes organitzacions eviten els sofriments aliens a l'ofici, benvingudes siguin».⁴⁸

Joan Rebull i l'escultura de petit format en terracota

En les figuretes de Rebull hi havia d'entrada una simplificació de les formes, amb un component arcaic⁴⁹ dins de la tradició clàssica, i a la vegada feia seva certa llibertat expressiva amb elements de la modernitat, aportant quelcom de nou sempre dins els límits de la figuració. Podem dir, doncs, que l'escultor en la seva praxi s'aproximava a tot el que es cuinava a París,⁵⁰ tot obrint-se als corrents avançats, i va saber sintetitzar les formes de la natura, concretament les del cos humà, subordinant els detalls a l'harmonia del conjunt.

Pel que fa a aquesta producció, va suposar per a l'escultor un alliberament que li va permetre treballar més soltament i prendre camins més nous i personals. Rebull modelava les seves petites escultures d'argila deixant la marca dels seus dits damunt de l'obra i en algunes d'elles els braços —o les mans— són desproporcionats respecte a la resta del cos, mentre que d'altres fan una sensació d'obra inacabada.

El tema més tractat va ser el nu femení en diferents postures —«dona ajaguda», «dona asseguda», «dona en repòs», «dona nua dempeus», «tors de dona», «dona ajaguda bocaterrosa», «dona reclinada»—, que li permetia captar el gest femení que li era més suggeridor. Deia Rebull: «No cal canviar ni inventar res, ni recercar poses insòlites, sinó saber trobar i posar en evidència l'arquitectura de les posicions naturals del model».⁵¹ Igualment, altres temes com el cap de dona o el cap de nena, que eren mascaretes tretes de retrats realitzats anteriorment, foren també molt recurrents. Car totes aquestes petites escultures, modelades en argila i més tard en terracota, molt sovint

esbossades en el seu moviment, sense definició dels trets facials, esdevingueren escultures definitives.

Pel que fa als relleus de mides reduïdes en terracota, la figura de la dona nua en diferents postures —ajaguda, en repòs, mirant-se al mirall, sola o en grup— és també un tema reincident, acompanyat de la representació d'objectes de vegetació que li permetien representar una escena.

Vers un nou col·leccionista d'escultura

La presència avui en dia de moltes figuretes en terracota de Rebull en diferents col·leccions tant públiques com privades ens permet confirmar que l'aposta del marxant per la comercialització d'aquestes peces seriadades a preus més econòmics va ser un èxit i que el seu consum entre el col·leccionisme coetani fou important. Tanmateix, hem de tenir present que, en comparació amb el nombre de pintures, les peces d'escultura que composaven les principals col·leccions d'aquella dècada a Catalunya eren molt menors:

L'escultura és un art molt més car que la pintura, l'artista que la cultiva topa amb més dificultats que el pintor —i per tant ha de posseir un ofici molt sòlid— quan s'ha d'afrontar amb la matèria, dominar-la i transformar-la en bellesa [...] No és estrany, doncs, que en les col·leccions particulars d'aquí i de l'estranger els escultors hi figurin sempre en nombre més reduït que els pintors.⁵²

Per tant, Merli va poder trencar amb la dinàmica manifestada pel crític Sebastià Gasch i va consolidar un incipient mercat artístic d'escultures entre la burgesia mitjana i intel·lectual catalana.

Un dels col·leccionistes de Rebull fou el pintor i dissenyador Josep Palau Oller. Com diu el seu fill Josep Palau i Fabre,⁵³ pertanyia a l'Organització Joan Merli i en una ocasió va escollir un baix relleu titulat *Dues dones nues*⁵⁴ (ca. 1933), a través de les exposicions tria, que va col·locar en una paret del seu domicili al carrer del Bruc. A través de Merli adquirí també dos dibuixos⁵⁵ de l'escultor que es troben a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac. Aquesta institució conserva també un altre baix relleu de Rebull titulat *Banyistes*⁵⁶ (ca. 1933) (fig. 1), que correspon a una de les sis còpies en terracota d'un model fet per a Merli, i un com aquest es troba a la col·lecció Joan Abelló de Mollet del Vallès, que atresora també un bon nombre de terres cuites de l'escultor reusenc.



Fig. 1

El músic Pau Casals⁵⁷ figura també entre els afiliats a l'Organització Joan Merli. Soci des de l'any 1930, adquirí dues terres cuites: una li fou adjudicada l'octubre de 1930, *Nu de dona*⁵⁸ (1929), i l'altra, l'abril de 1931, *Cap de nena*⁵⁹ (ca. 1930). Segons Merli, els subscriptors havien de ser presents a l'acte de l'adjudicació; així, si els interessava canviar la seva obra amb un altre subscriptor, podien fer-ho. Ens ha arribat una carta en la qual el marxant es proposava desfer un canvi de l'obra, en concret una pintura, que fou adjudicada a Pau Casals a l'abril, per una terracota de Rebull.⁶⁰



Fig. 2

El Museu de Montserrat conserva el *Tors de dona*⁶¹ (1932) en terracota

exposat en la Cinquena Exposició-Tria, el 1932, que havia estat propietat de Pere Sensat Maristany i, anteriorment, del reusenc Francesc Vallverdú, ambdós socis de l'Organització Joan Merli des de l'any 1930. Entre els col·leccionistes de prestigi de Rebull trobem Pablo Picasso, que també li adquirí algunes escultures de petit format.

Joan Merli va ser un dels principals col·leccionistes de l'obra de Joan Rebull, que, malauradament, amb l'esclat de la Guerra Civil, l'exili i la seva mort, es dispersà. La gran aportació del marxant a través de la seva organització, una iniciativa molt innovadora en el comerç de l'art, va ser estimular l'interès entre els col·leccionistes catalans pels tiratges limitats i numerats de terres cuites i, alhora, més enllà del valor purament decoratiu i ornamental d'aquestes peces, saber reconèixer el seu valor plàstic, que les alliberava d'alguna manera de les seves funcions socials i decoratives per a fer-les esdevenir un art pur i desinteressat tot seguint la concepció artística de Rebull, que Joan Merli va contribuir a difondre: «Jo busco en el model, no la veritat natural, sinó la veritat plàstica».⁶²

Section 5

Sculpture and Dictatorship in Contemporary Spain

Subirachs. Escultura d'avantguarda sota el franquisme

Judit Subirachs-Burgaya

Orígens i formació

Josep M. Subirachs (Barcelona, 1927-2014) va néixer al barri industrial del Poblenou. Fill d'una família humil, dels nou als dotze anys va viure les atrocitats de la Guerra Civil, però si l'experiència de la guerra va ser traumàtica, encara ho van ser més la derrota, amb tot el sentiment d'impotència que comportava, la dura postguerra, les conseqüències quasi immediates de la Segona Guerra Mundial (1939-1945) i, per acabar-ho d'adobar, una dictadura implacable que s'allargà gairebé quaranta anys.

Ben aviat, el pare de Josep M. Subirachs, obrer d'una fàbrica del Poblenou, s'adonà de l'extraordinària habilitat pel dibuix que tenia el seu fill i, per tal de potenciar-la-hi, s'inventà tota mena de mètodes pedagògics, com ara fer-li dibuixar un objecte al revés, com si el veiés reflectit en un mirall. El 1941, amb catorze anys, conscient que la seva família no podria pagar-li una carrera universitària, Josep M. Subirachs va haver de renunciar a la seva aspiració de fer estudis d'arquitectura i començà a treballar. La seva primera feina va ser al taller d'un daurador que era aficionat a l'escultura. Va ser aleshores quan començà a modelar figures de fang que duia a coure al forn d'una bòbila, fins que el març del 1942 va entrar al taller de l'escultor Enric Monjo per fer d'aprenent. Monjo, que havia tingut un paper destacat en la salvaguarda d'obres d'art durant la Guerra Civil i coneixia a fons l'obra dels imatgers castellans, havia assumit l'ambiciosa tasca de restaurar o recrear bona part del patrimoni escultòric religiós destruït pels efectes del conflicte bèl·lic. Era un escultor que destacava per la seva habilitat tècnica, pel seu domini de l'anatomia i, sobretot, per la seva enorme capacitat de treball. Al taller de Monjo, Subirachs hi adquirí molts coneixements tècnics, com els processos de modelat i talla, emmotllat i buidat.

Josep M. Subirachs és, doncs, un exemple d'artista que es formà fent d'aprenent al taller d'un mestre, i no pas com a alumne d'una acadèmia de belles arts. De fet, a l'Escola Oficial de Belles Arts de Barcelona, la Llotja, només hi va assistir, com a alumne lliure, a classes de dibuix.

Les primeres escultures que coneixem de Subirachs són datades el 1944, quan tenia disset anys i en feia dos que treballava al taller de Monjo. Amb aquelles obres primerenques, que ja mostren un sorprenent domini de la tècnica escultòrica, arrencava l'aventura artística de Subirachs, però el seu veritable compromís amb l'escultura es produí a partir del 1947, quan començà a treballar, ja no com a aprenent, sinó com a col·laborador, al taller de l'escultor noucentista Enric Casanovas. De fet, Subirachs mai no es va sentir atret per l'obra d'Enric Monjo, representant, juntament amb Frederic Marès, de l'escultura mística i decorativista que es va posar al servei del règim. A més, Monjo, de caràcter arrogant, el tractava amb un cert menyspreu, per la qual cosa Subirachs va decidir abandonar el seu taller. Ben diferent del patró presumptuós d'ideologia reaccionària que acabava d'abandonar, en conèixer Casanovas el jove aspirant a escultor es va trobar amb un home discret, honest i culte, i, sobretot, va descobrir un bon artista, ni més ni menys que el millor representant de l'escultura noucentista. Però Casanovas, que havia patit l'experiència de l'exili i la presó, ja estava físicament i moralment molt abatut i, malauradament, va morir el gener del 1948, als seixanta-sis anys. Malgrat la brevetat d'aquell mestratge i que ben aviat es distancià de la sobrietat noucentista, de l'obra rotunda, plena i arrodonida per configurar el seu propi estil, Subirachs sempre va recordar Casanovas amb un gran respecte i en nombroses ocasions va declarar que se'n considerava deixeble.

En poc més d'un any Subirachs esculpí una vintena de peces, encara molt influïdes per l'estètica noucentista. Eren figures femenines a través de les quals no pretenia reproduir el prototipus clàssic, sinó la serenitat i la senzillesa populars. Nou d'aquelles figures, juntament amb sis dibuixos i els esbossos d'unes esteles funeràries, foren les obres que mostrà a la seva primera exposició individual, celebrada el juny del 1948 a la Casa del Libro, a la ronda de Sant Pere de Barcelona. La crítica va coincidir a considerar-lo l'hereu de Casanovas. Alberto del Castillo ho va fer notar amb aquestes paraules:

A los veintiún años José María Subirachs celebra su primera exposición. Aprendió el oficio con Enrique Monjo, pasando luego al taller de Enrique Casanovas, a cuyo lado completó su formación y dio a su escultura la orientación que tiene. Ello significa que la influencia de Casanovas está presente en los barros cocidos y en el retrato en escayola que exhibe. Y quiere decir también que

tiene buenas andaderas. Más que acercamiento al desaparecido maestro pretende seguir sus pasos continuando su sentido sólido y luminoso.¹

Precisament el 1948 es produí la gran revolució en l'art del primer franquisme, amb l'obertura del primer Saló d'Octubre i la formació del grup que publicà la mítica revista *Dau al Set* i que, a partir d'una proposta surrealista, derivà en l'Informalisme. Els salons d'Octubre, que se celebraren a les Galeries Laietanes de Barcelona del 1948 al 1957, aplegaren artistes amb un sentit molt ampli de modernitat i, sobretot, van suposar un canvi de posició de la societat catalana respecte de l'art modern. Subirachs va ser convidat a participar-hi per primera vegada el 1949 i des d'aleshores va prendre part en totes les convocatòries.

L'acció de grup va ser un tret característic en el període de postguerra, si bé als anys cinquanta les agrupacions sorgides van ser heterogènies i gairebé efímeres, ja que en general es tractava d'unions amb la finalitat de facilitar i abaratir el muntatge d'exposicions amb una llibertat d'acció, al marge del que es vehiculava des del règim, o amb l'objectiu de defensar els interessos dels creadors. El 1950 Josep M. Subirachs fundà, amb els escultors Francesc Torres Monsó i Josep Martí Sabé i els pintors Esther Boix, Ricard Creus i Joaquim Datsira, el grup Postectura, que es presentà amb una exposició i un manifest a les Galeries Laietanes de Barcelona. Després d'aquella presentació el grup no va tenir continuïtat.

Primer viatge a París becat per l'Institut Francès

A l'empara de l'Institut Francès de Barcelona, dirigit des del 1939 pel geògraf Pierre Deffontaines, l'any 1945 s'havia creat el Cercle Maillol. Aquesta entitat va ser presidida durant un llarg període per Josep M. de Sucre i va tenir un paper fonamental en la protecció i promoció de l'activitat artística barcelonina i, sobretot, en el desenvolupament i reconeixement de les avantguardes catalanes. En una època en què el dret de reunió estava suspès, el Cercle Maillol organitzava exposicions, conferències, lectures d'obres, debats i col·loquis en els quals es transmetien als artistes, als crítics i als amants de l'art, l'esperit avantguardista i el pensament innovador dels ambients artístics francesos. A més de ser un refugi de llibertat i el centre cultural més vital de Barcelona durant una de les etapes més obscures del franquisme, el Cercle

Maillol també organitzava un concurs anual per a la concessió de beques destinades als artistes joves perquè poguessin anar a París a perfeccionar la seva formació i a conèixer els corrents internacionals, dels quals s'havien desconnectat a causa de la dictadura. Subirachs va rebre una d'aquelles beques el 1951 i, com els va passar a tants altres artistes de la seva generació, aquell primer viatge a París va marcar un punt d'inflexió en la seva percepció de les creacions artístiques, en prendre contacte amb les darreres avantguardes europees i descobrir l'obra d'un dels artistes que més va admirar i respectar: l'escultor britànic Henry Moore. Esgotat el termini que li permetia la beca, encara va allargar la seva estada a París treballant uns mesos al taller de l'escultor Apel·les Fenosa, exiliat a França.

Més enllà dels descobriments que va fer el 1951 durant la seva estada a París, molt aviat Subirachs s'interessà pel concepte d'escultura que a Catalunya havien defensat artistes com Leandre Cristòfol, Àngel Ferrant o Eudald Serra, representants de les primeres avantguardes que ja durant l'època de la República mostraren una voluntat de ruptura amb els anacronismes i el convencionalisme de l'art acadèmic oficial.

Subirachs trencà radicalment amb el classicisme essencial mediterrani, una línia en la qual s'havia limitat a emmirallar-se en els seus predecessors, i, amb ànsies de configurar plenament la seva personalitat artística, va emprendre camins nous en els quals van prevaler unes formes molt més hieràtiques, dures i cantelludes.²

Bèlgica: la professionalització

Subirachs no s'apartà del concepte figuratiu, però el modificà mitjançant acusats trets expressionistes. El seu expressionisme, més formal que conceptual, emergia en unes figures descarnades de cànon distorsionat, en la fragmentació de cossos angulosos amb estructures tallants i, sobretot, en el tractament de les superfícies quan els volums s'aresten.

La seva etapa expressionista coincidí amb una estada de dos anys (1954-1956) a Bèlgica, anys que van ser especialment prolífics i decisius per consolidar la seva vocació. Realitzà més de cinquanta escultures i nombrosos dibuixos, i, a més d'exposar a la Biennial Internacional d'Escultura d'Anvers, on el 1955 presentà *La dona de Putifar*, va participar en altres exposicions col·lectives i va fer exposicions individuals a Knokke, Anvers, Bruges i Brussel·les.³ En descobrir

l'obra del jove artista català, la crítica belga en destacà les característiques pròpies d'un creador amb una personalitat ja ben definida i un domini dels volums, els espais i els ritmes. A Bèlgica li compraren nombroses obres i va ser allà on Subirachs es convertí en un escultor professional que va veure la possibilitat de poder viure de la seva obra.

Les biennals internacionals

Als anys cinquanta l'Instituto de Cultura Hispánica organitzà les Bienales Hispanoamericanas de Arte, que desencadenaren virulentes i transcendents polèmiques artístiques. Subirachs va ser convidat a participar en les tres convocatòries, la primera de les quals va tenir lloc a Madrid (1951-1952), la segona a l'Havana (1954) i la tercera a Barcelona (1955-1956). Si bé el comissari d'aquelles biennals, Luis González Robles, sempre ho va desmentir, diversos crítics i historiadors de l'art han afirmat que les biennals van ser una aposta definitiva del règim per utilitzar l'art renovador com a propaganda a favor seu a l'estranger, la qual cosa va desplaçar definitivament els artistes academicistes. En qualsevol cas, les biennals d'art —a més de les hispanoamericanes, la d'Alexandria, la de Venècia i la de São Paulo— van propiciar el contacte amb els moviments culturals internacionals i aconseguiren que l'art d'avantguarda espanyol, poc valorat a l'interior del país, traspassés les fronteres i fos reconegut amb èxit.

Primers encàrrecs

Com la majoria d'escultors, al llarg de la seva trajectòria Subirachs realitzà obres de petit o mitjà format destinades al col·leccionisme privat, però la seva veritable vocació va ser l'obra d'encàrrec, amb nombroses obres que li van donar més reconeixement públic i que van consolidar el seu prestigi d'escultor.

La meitat dels seixanta anys de la trajectòria artística de Subirachs van transcórrer sota la dictadura franquista. Concretament, entre el 1948, any de la seva primera exposició, i el 1975, any de la mort del dictador, la producció artística de Subirachs superà el miler d'obres, moltes de les quals eren obres d'encàrrec destinades a espais de domini públic.

Forma 212 (1957)

Quan Subirachs tornà de Bèlgica, les seves obres s'havien anat distanciant dels vestigis figuratius, i de l'expressionisme derivà cap a l'abstracció. En aquell moment defensava amb absolut convenciment que, en el segle de la fotografia i del cinema, el llenguatge més apropiat per a les arts plàstiques era, sens dubte, l'abstracte.

L'any 1957 Subirachs inicià la seva aportació al camp de l'escultura pública en instal·lar-se *Forma 212*, peça de formigó i primera obra abstracta situada en un carrer de la ciutat de Barcelona. L'encàrrec li va fer l'arquitecte Manuel Baldrich i l'emplaçament escollit va ser l'entrada de les Llars Mundet, conjunt assistencial promogut per la Diputació de Barcelona i construït al passeig de la Vall d'Hebron.

D'entrada, des del punt de vista material, l'originalitat de la peça ja era evident perquè era realitzada amb formigó i no amb cap dels materials fins aleshores més habituals per a l'escultura, com la pedra, el marbre o el bronze. Subirachs construï una mena d'esquelet de ferro que va anar recobrint de ciment.⁴ D'altra banda, com que va ser concebuda per recolzar-se directament sobre terra, sense base ni pedestal, la peça introduïa un nou concepte d'escultura monumental i avançava el debat que, més de trenta anys després, s'originà a l'entorn de la pèrdua del pedestal.⁵ Però l'audàcia de l'artista consistia, sobretot, a defugir la concepció convencional de l'estatuària figurativa i plantar una obra totalment abstracta en ple carrer. Formalment, és una peça interessant perquè suposà la transició entre dues etapes fonamentals de la trajectòria de Subirachs. Concretament, culminava l'etapa expressionista per iniciar un llenguatge desproveït de referències figuratives. Per mitjà de la forma pura, l'artista tractava d'allunyar l'escultura de tota anècdota, d'accentuar els volums, els espais i els ritmes, d'aconseguir la qualitat de la matèria amb tota la seva brutalitat.

***Les taules de la llei* (1959)**

Subirachs sempre va creure en la integració de les arts, sempre que l'artista treballi en col·laboració amb arquitectes, tècnics i artesans. Moltes de les seves intervencions en l'espai públic estan lligades a l'arquitectura.

El 1959 es col·locà a la façana de la Facultat de Dret de la Universitat de

Barcelona *Les taules de la llei*, relleu de gres realitzat per Subirachs en col·laboració amb el ceramista Antoni Cumella. Es tracta de l'únic element ornamental d'un edifici que va impactar en la societat de l'època, situat a l'avinguda Diagonal de Barcelona i concebut per l'equip format pels arquitectes Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo i Xavier Subias Fages, guanyador del primer Premi FAD. Subirachs incorporà amb xifres romanes els números que encapçalen el text jurídic de Moisès, tema emblemàtic i molt adient per a l'edifici que decora. A més del joc positiu-negatiu, recurs tècnic que posteriorment va repetir sovint, es tracta d'una de les primeres utilitzacions del valor plàstic de la tipografia, que Subirachs també incorporà en nombroses obres futures.

***Evocació marinera* (1960)**



Fig. 1 Josep M. Subirachs, *Evocació marinera*. Bronze. Barcelona, passeig de Joan de Borbó, 1958-1960.

Per la seva situació allunyada del centre de la ciutat i en un indret recòndit, l'esmentada *Forma 212* ni va tenir l'impacte ni va provocar les sorolloses polèmiques que tres anys més tard causà *Evocació marinera*, instal·lada al barri de la Barceloneta (fig. 1). Projectada el 1958 i inaugurada el 1960, l'obra va ser un encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona. Inicialment estava previst emplaçar-la al replà on s'uneixen l'avinguda de les Drassanes i el començament de la Rambla, en l'anomenat portal de Santa Madrona, però les autoritats de la

Comandància Naval de Catalunya no la van voler davant del seu edifici i, finalment, l'escultura va ser col·locada al final del passeig Nacional, actualment anomenat passeig de Joan de Borbó. L'artista es va plantejar suggerir amb una obra no figurativa el clima del món del mar, però no el mar com a naturalesa, sinó el món de la navegació. Per això tal vegada s'inspirà en una àncora, en un timó, en una hèlix, en una proa o en la cua d'un cetaci, i també en la textura de l'objecte erosionat pel mar. Les línies àgils en projecció cap amunt —com la vela d'una embarcació—, tallades per diagonals que reverteixen cap al pla horitzontal, com el moviment de les aigües, suggereixen l'evocació marinera que dona nom a la peça. En paraules de Francesc Fontbona, aquella obra «causà un impacte històric. És una gran forma, senzilla i monumental, recolzada en tres punts a tall de tríode. Aquest prodigi de síntesi formal, d'una simplicitat extraordinària, posà al carrer per primer cop la polèmica oberta de la validesa o no de l'abstracció en l'escultura».⁶

Art sacre

L'església de les Llars Mundet

El projecte de Manuel Baldrich Tibau, l'arquitecte que dissenyà tot el complex de les Llars Mundet a Barcelona, tenia una clara voluntat d'integració de les arts: pintura, escultura, mobiliari, vitralls i, fins i tot, l'art del jardí. D'altra banda, d'una manera explícita apostà per l'art d'avantguarda seguint la tendència de vincular l'art modern als espais religiosos. Ell mateix dissenyà una església racionalista i funcional amb planta de creu llatina d'una sola nau. Joan Josep Tharrats pintà tota la superfície de l'absis, Jordi Domènech, Joan Vila Grau i Will Faber dissenyaren els vitralls, i Subirachs realitzà el frontal de l'altar, el crucifix, els ambons, el Via Crucis, les làmpades i la pila d'aigua beneïda. Al frontal de l'altar esculpí un relleu en pedra amb el tema de la santa cena, seguint una figuració molt esquemàtica que, en certa manera, anunciava una faceta connectada amb el grafisme que caracteritzà bona part de la seva obra posterior. Per al Crist aplicà l'estil expressionista que identifica la seva producció dels anys cinquanta, contraposant una estructura estilitzada i severa amb un tractament brutalista de la textura. En els ambons combinà barres de ferro soldat i plaques de bronze en les quals va representar el tema de l'oposició Ave-Eva, la derrota i el triomf de la serp. Les barres de ferro soldat també les va utilitzar per representar les catorze estacions del Via Crucis i en els

llargs suports horitzontals de les làmpades que adopten forma de teiera. I, finalment, la pila d'aigua beneïda, de formes dinàmiques, la va decorar amb els símbols de les persones de la Trinitat, seguint el concepte esquemàtic del frontal de l'altar i dels ambons.

El santuari de la Virgen del Camino (1957-1961)

L'emblemàtica aportació de Subirachs a l'església de les Llars Mundet propicià que l'escultor català fos convidat a participar en el concurs que va ser convocat el 1957 per fer la decoració escultòrica del santuari de la Virgen del Camino, concurs que guanyà a l'edat de trenta anys.⁷

El santuari de la Virgen del Camino, un dels centres de pelegrinatge més importants construïts a la segona meitat del segle xx a Espanya, està situat a l'antic camí de Santiago, a sis quilòmetres de la ciutat de Lleó. Inaugurat l'any 1961, l'edifici, amb clares influències de Le Corbusier (ha estat qualificat per alguns crítics com el Ronchamp de l'arquitectura religiosa espanyola), va ser projectat per l'arquitecte Francisco Coello de Portugal, el qual va voler que col·laboressin en aquesta obra diversos artistes i va idear la construcció amb una extrema simplicitat de línies i plans, per tal de dotar-la d'una gran riquesa escultòrica. Es tractava que l'interès de l'edifici provingués de l'hàbil conjuminació d'arquitectura i escultura. La part més important de l'encàrrec era, sens dubte, la que corresponia a la façana principal, que Subirachs va resoldre dedicant-la al tema de la Pentecosta: tretze grans figures de bronze, de gairebé sis metres d'alçària i set-cents quilos de pes cadascuna, representen la Mare de Déu, al centre, i els dotze apòstols amb les flames de l'Esperit Sant sobre els seus caps. Tots els personatges tenen l'atribut que els defineix: Maria, sostinguda i separada de la seva peanya, suggereix l'Assumpció, amb corona reial i les mans disposades de manera que simbolitzen la presència del colom de l'Esperit Sant. Els apòstols, cadascun amb algun element que explica el seu paper: Santiago, per exemple, relacionat amb aquelles terres per la llegenda pietosa, és cobert de petxines i assenjala el camí de Compostel·la. Cadascuna de les figures adquireix una expressivitat hieràtica. Són imatges que corresponen a l'etapa tardana de l'expressionisme de Subirachs i són, també, els exemples més característics de tot el seu expressionisme: tipus tensos, hieràtics i solemnes, amb la matèria molt turmentada i carregant la força, amb energia, en uns traços en relleu que sobresurten com cicatrius de la superfície. També són obra de Subirachs les quatre portes de bronze i diversos elements per a l'interior del mateix temple: el sagrari, crucifixos, ambons, canelobres,

làmpades i la pila baptismal. El fet que l'escultor no estigués subjecte a una rigorosa iconografia hagiogràfica va fer que la seva inspiració fos més lliure i misteriosa, menys convencional i que aconseguís una plasticitat molt rica, en la qual la frontera entre el que és pictòric i el que és escultòric desapareix fosa en un conjunt unitari de masses, textures i relleus. La intervenció de l'escultor català en el santuari lleonès va representar un parèntesi figuratiu i, alhora, la culminació de la seva etapa expressionista. La seva arriscada proposta escultòrica, d'un atreviment sorprenent per a l'època, va contribuir de manera decisiva a crear la imatge del temple i va ser considerada un dels exemples d'escultura aplicada a l'arquitectura religiosa més originals del moment, una fita en la renovació artística espanyola del segle xx.

ASSEMBLAGES POLIMATÈRICS

Entre el 1959 i el 1962 l'obra de Subirachs va adquirir una densitat nova. Utilitzava alhora, en una mateixa peça, diversos materials, fins i tot contradictoris en el pes, en la funció, en el contingut i també en el color, buscant la contradicció deliberadament i extraient d'aquest contrast tots els valors plàstics i expressius. El pes i l'equilibri s'accentuaven amb la intenció, el tema, la referència o el símbol, amplis o concrets i amb un sentit directe o indirecte, o fins i tot ambivalent.⁸ Els descobriments plàstics i les experiències formals el convertiren en pioner d'una autèntica iconoclàstia que l'allunyà de l'escultura estatuària tradicional. Aquest nou llenguatge va tenir com a característiques essencials el domini de l'espai, la força del ritme i el tractament minuciós de la textura. La sèrie d'obres que Corredor-Matheos anomenà «penetracions i tensions» té com a elements plàstics més habituals falques i tascons encaixats entre si i tirants i cargols de ferro. Són peces caracteritzades per la conjunció de dos o més elements, de materials diferents, que s'uneixen o entren en conflicte en penetrar l'un en l'altre. Els diversos materials són mostrats ressaltant-ne els valors propis i són tractats de manera natural: trencament, erosió, oxidació. Amb aquesta utilització directa dels elements naturals s'obria la porta al color, el propi de cada material, que contribuï a crear una imatge nova de l'art de Subirachs.⁹ L'escultor considerava que en aquesta etapa la seva obra era més realista que la dels artistes figuratius, els quals, assegurava, copien i, per tant, falsegen la realitat. Tots els materials utilitzats tenen una funció que li és inherent: els cargols serveixen per cargolar, el ferro

penetra dins la fusta, la pedra fa de suport o de contrapès dels volums i hi participa com a element de construcció. La sensació de tensió que creen algunes peces contrasta amb la solidesa i l'estabilitat d'altres. En aquesta etapa, l'artista no modelava, sinó que tractava els materials com ho farien el vent, la pluja o el foc. En definitiva, donava valor als materials en el seu estat més pur i menys sofisticat.

Les possibilitats de crear composicions amb acoblaments es van anar multiplicant amb configuracions diverses que s'oposen o es complementen: matèria i forma, buit i ple, horitzontal i vertical, gravitació i contrapès. Formalment, les obres d'aquella etapa provoquen a l'espectador una sensació de tensió o equilibri, estabilitat, pressió o ascensió.

Creu de Sant Miquel (1962)

La primera obra d'encàrrec en la qual va aparèixer aquest nou plantejament formal i conceptual va ser la *Creu de Sant Miquel*, que, alhora, va ser la primera d'una sèrie d'obres que Subirachs va fer per al monestir de Montserrat. Encarregada per l'abat Aureli M. Escarré, des del 1962 la *Creu de Sant Miquel* dona la benvinguda als visitants del monestir a la sortida de l'estació del cremallera. Una creu amb els braços cuneïformes s'encasta en un monòlit que sembla sorgir de terra. L'escultor combinà dos materials diferents: marbre de Sant Vicenç de gra fi per a la creu i travertí amb orificis per al monòlit. Sobre el monòlit va gravar en diversos idiomes el significat del nom de l'arcàngel sant Miquel, que vol dir «qui com Déu?». L'abstracció escultòrica va esdevenir símbol cristià amb una obra que fa una funció similar a la d'una creu de terme.

Monument a les víctimes del Vallès (1963)

En un extrem del pont del carrer de Cadmo, damunt la riera de Rubí, l'any 1963 va alçar-se un monument en homenatge a les sis-centes disset víctimes de la devastadora rierada que el 25 de setembre del 1962 va patir la població vallesana.¹⁰ L'arquitecte Joan Margarit Serradell, responsable d'organitzar i coordinar la reconstrucció de la zona afectada per les riuades, va encarregar el pont a l'enginyer de camins, canals i ports Carlos Fernández Casado i va tenir la idea de complementar la construcció del pont amb un monument dedicat a les víctimes que encarregà a l'escultor Subirachs.

Amb una alçada de tretze metres, el monument sobresurt com una autèntica torre de guaita en record de la tragèdia que va causar l'aigua en una

sola nit. Sense necessitat de recórrer a cap formalisme anecdòtic, l'escultor va tractar d'aconseguir transmetre el sentit social i dramàtic del monument i va donar-li forma de creu, però no pas una creu convencional. Es tracta d'una creu formada per elements tensors, concretament quatre peces en forma d'ela collades que subjecten una biga, en al·lusió a les víctimes, la majoria de classe obrera, i també a la idea de reconstrucció. Per al pilar que sosté la creu va utilitzar formigó.



Fig. 2 Josep M. Subirachs, *Monument a Narcís Monturiol*. Formigó i coure. Barcelona, avinguda Diagonal / carrer de Girona, 1963.

Subirachs va proposar incloure en el monument un text breu que expliqués la tragèdia i els sentiments que havien dut a erigir-lo i va suggerir que el redactés el fill de Margarit, aleshores estudiant d'arquitectura i futur poeta, Joan Margarit Consarnau.¹¹ Margarit fill va escriure un text laic, ni religiós ni polític, que parlava de les víctimes, de la mort i del record. El text, que no anava signat, no va agradar a les autoritats del règim, que van censurar-lo i en lloc seu van posar un text del *caudillo*, el general Franco. Subirachs, indignat, no va signar l'obra en senyal de protesta.

Monument a Narcís Monturiol (1963)

Un precedent de l'etapa de la nova figuració va ser el monument a Narcís Monturiol (fig. 2). Promogut per la Mútua Metal·lúrgica d'Assegurances i situat

davant la seva seu barcelonina, aquest monument, inaugurat el 1963, va ser dedicat a l'inventor del submarí *Ictíneo*. Una estructura de formigó de textura minuciosament treballada forma una concavitat on s'allotja una reproducció en coure, a escala 1:7, del submarí esmentat. Amb la incorporació d'aquest element realista, com si fos un *collage* que contrasta i singularitza l'objecte de l'homenatge, l'obra anunciava l'etapa denominada de la nova realitat figurada.

Monument a Mèxic (1968)

L'any 1968, amb motiu dels Jocs Olímpics celebrats a Mèxic, Subirachs va rebre l'encàrrec de realitzar una obra monumental per formar part de l'anomenada *Ruta de la Amistad*, el corredor escultòric més gran del món, amb dinou obres realitzades per artistes dels cinc continents.



Fig. 3 Josep M. Subirachs, *Monument a Mèxic*. Formigó. Mèxic, D. F., 1968.

De fet, des del 1939 Mèxic havia trencat les relacions diplomàtiques amb Espanya per protestar contra la dictadura franquista.¹² Va ser Luis González Robles, impulsor de l'art espanyol d'avantguarda a l'estranger, qui emprengué diverses negociacions fins a aconseguir que Espanya estigués representada en l'Olimpíada Cultural de Mèxic i designà Subirachs perquè realitzés l'obra.

L'anomenada *Ruta de la Amistad*, de disset quilòmetres de longitud, va ser un projecte concebut per l'escultor mexicà d'origen alemany Mathias Goeritz amb la col·laboració de l'arquitecte Pedro Ramírez Vázquez. L'obra monumental que Subirachs hi va aportar es troba molt a prop de les ruïnes de Cuicuilco, concretament a l'encreuament entre les avingudes Insurgentes i

Periférico (fig. 3). Es tracta d'una de les obres de dimensions més grans realitzades per l'escultor català i està formada per dues piràmides confrontades verticalment que sostenen en l'aire una forma rectangular horitzontal.¹³ La piràmide inferior, recolzada en un terra volcànic, és el símbol de les cultures indígenes; la seva forma recorda els monuments maies i asteques. La piràmide que incideix sobre ella fa al·lusió a l'aportació espanyola. De l'encontre fecund dels dos pobles i de les seves cultures va néixer el Mèxic modern, simbolitzat per la forma horitzontal que es perllonga indefinidament, a dreta i a esquerra, en els braços oberts de la creu. El rectangle és de color més clar i contrasta amb la superfície buixardada de les piràmides. Els signes en relleu combinen motius de la cultura precolombina amb els anells olímpics; mitjançant aquesta mena de jeroglífic es pot llegir la paraula MEXICO. Així, la M es dibuixa en relleu com una greca inacabada d'inspiració prehistòrica i les altres lletres sembla que s'ocultin darrere la reiterada criptografia dels anells olímpics i de la X que formen els perfils de les dues piràmides.

Façana i fris de l'Ajuntament de Barcelona (1966-1969)

La intervenció de Subirachs en el nou edifici de l'Ajuntament de Barcelona, obra dels arquitectes Llorenç Garcia Barbón i Enric Giralt, consistí en dues parts: la façana de l'edifici més alt i el fris que corona el cos baix del nou edifici i que, fent de pont sobre el carrer de Sant Miquel, l'uneix amb l'edifici antic. Pel que fa a la façana, va ser concebuda com un mur cortina recobert amb plafons d'alumini amb l'escut de la ciutat en onze variants com a tema.

El fris de formigó, de quaranta-sis metres de longitud, sintetitza bona part de la història de la ciutat de Barcelona. Observant-lo d'esquerra a dreta, la narració s'inicia amb la teoria aristotèlica de la matèria i la forma. Seguidament hi ha Gal·la Plàcidia, que simbolitza la Barcelona romana i visigoda i, alhora, l'activitat política de la ciutat. En un dels angles, les taules de la llei fan al·lusió a l'activitat jurídica, mentre un altre plafó recorda el període comtal amb l'origen de la llengua catalana i les armes de la ciutat, simbolitzat tot per l'empremta d'una mà que ha marcat les barres de l'escut. A continuació apareix una evocació de sant Miquel, que dona nom a la plaça i en record del temple dedicat a aquest arcàngel que hi havia hagut antigament en aquell mateix emplaçament i la creu de Santa Eulàlia, símbol de la Barcelona cristiana. La part principal del fris és formada per les lletres que componen el nom de Barcelona i, enriquint la textura del fons, hi ha símbols de les lletres, les arts, la filosofia, el comerç i la indústria. Al centre del fris hi ha un cercle graduat, que és l'esfera

d'un rellotge rodejada per les quatre fases de la lluna. Aquesta imatge significativa del temps s'encadena amb el tema final: l'espai. De manera esquemàtica i en una visió planimètrica apareixen figurats en un tríptic la quadrícula de l'Eixample de Cerdà, el casc antic i el port, les tres zones que caracteritzen l'estructura urbanística de Barcelona.

Aquesta representació al·lusiva al desenvolupament urbanístic de la Ciutat Comtal reapareix al mural de formigó policromat, també obra de Subirachs, que el 1969 va ser col·locat a l'estació de Diagonal de la línia 3 del metro de Barcelona.

Al otro lado del muro (1972)

L'any 1972 s'inaugurà, sota el pas elevat que uneix els carrers de Juan Bravo i d'Eduardo Dato de Madrid, el Museo de Escultura Abstracta al Aire Libre de la Castellana.¹⁴ Per salvar el desnivell del terreny, el museu s'estructurà en tres nivells des del carrer de Serrano fins al passeig de la Castellana. L'espai ocupa una superfície de 4.200 m² amb obres d'artistes que pertanyen cronològicament a dues generacions de l'avantguarda espanyola. La primera és la denominada avantguarda històrica, formada pels artistes que, durant els anys vint i trenta, van obrir nous camins, com **Joan Miró**, **Alberto Sánchez** i **Julio González**. El segon grup està format per la generació dels anys cinquanta, hereva de l'esperit avantguardista anterior a la Guerra Civil, amb noms com Eduardo Chillida, Andreu Alfaro, Martín Chirino, Marcel Martí, Gustavo Torner, Amadeo Gabino, Eusebio Sempere, Rafael Leoz, Pablo Palazuelo, Gerardo Rueda, Pablo Serrano, Francisco Sobrino i Josep M. Subirachs.

L'obra que va aportar-hi Subirachs incloïa un element molt utilitzat per l'artista: l'esfera, símbol de la perfecció. Cercant un clima metafísic, l'escultor va partir de la base del dinamisme que emana d'una filera d'esferes idèntiques que suggereixen posicions successives d'un mateix cos en l'espai, dinamisme que es manté fins i tot a través del monòlit de formigó que s'interposa en el seu camí. La superfície llisa de les grans esferes de pedra calcària contrasta amb el tractament brutalista del formigó.¹⁵

Monument a l'Hospitalet (1975)



Fig. 4 Josep M. Subirachs, *Porta de Sant Jordi*. Bronze. Barcelona, Palau del Lloctinent, 1975.

Una altra obra monumental immersa en la sèrie de les «penetracions i tensions», amb formes basades en l'oposició de forces, és la que Subirachs va fer per encàrrec de l'Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat. Es tracta d'una interpretació molt estilitzada de l'escut de l'Hospitalet, format per la creu en aspa de Santa Eulàlia i les quatre barres catalanes. Per les seves dimensions i la seva forma atrevida, l'escultor va tenir clar que el formigó era l'únic material capaç de suportar les tensions derivades de la particular estructura del conjunt. Atenent els diferents punts de vista, es distribuïren els tractaments texturals, de manera que les quatre falques, que havien de donar la imatge de pesants, van ser tractades en les seves cares frontals amb textures de marcat sentit vertical.

Porta de Sant Jordi (1975)

El darrer encàrrec que va rebre Subirachs abans de la mort del dictador va ser la porta de Sant Jordi, que comunica el Palau dels Virreis, seu de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, amb la sala principal, l'anomenat Saló del Tinell, de l'antic Palau Reial.¹⁶ La porta va ser concebuda com un gran plafó que sintetitza tota la història de la Corona d'Aragó (fig. 4). L'escultor convertí els dos batents en un immens mural de bronze presidit per la imatge de sant Jordi amb el drac vençut als seus peus. A la dreta del sant s'hi representa la princesa alliberada, amb el perfil de la ciutat de Mallorca en temps de Jaume I al fons. En un mòdul es reproduïx plàsticament una al·lusió a l'expansió mediterrània de la Corona catalanoaragonesa i a la part superior hi ha la creu de Sant Jordi, l'escut d'armes de Catalunya, Aragó, València i les Illes, el primitiu escut d'Aragó i el de

Sicília. A la porta també s'hi recullen les tres llengües que s'usaven a la Corona d'Aragó: llatí, aragonès i català. Concretament, hi ha textos extrets de la *Crònica de San Juan de la Peña*, de la crònica de Jaume I, anomenada *Llibre dels Feits*, i d'una carta adreçada per Jaume II al papa Climent V. Com a detall curiós, fem notar que un dels plafons reproduïx a escala un plànol explicatiu de la mateixa porta, és a dir, l'obra explicant-se a si mateixa.

Conclusions

Subirachs, català de soca-rel d'origen humil, va haver de renunciar als estudis universitaris per guanyar-se la vida. A les dificultats per sobreviure a la misèria s'hi sumaven factors ideològics pel fet de pertànyer a un entorn significadament republicà i catalanista sota una dictadura d'arrel feixista i profundament anticatalana. A més de la seva professió i el seu mitjà de comunicació, molt aviat va considerar la creació artística com la seva arma de combat, convençut que l'art havia de ser un element de protesta, catalitzador de la transformació social i cultural. En aquest sentit, configurà un cànon artístic propi amb un llenguatge molt personal, ric en referències simbòliques i recursos plàstics i conceptuals; en definitiva, un estil transgressor que interpel·lava l'espectador. Malgrat que va rebre encàrrecs d'administracions franquistes, mai no posà el seu art al servei de les commemoracions monumentalistes del règim. Abans d'acceptar un encàrrec, la seva condició sempre va ser tenir total llibertat i actuà amb coratge i energia, tot propiciant intervencions possibilistes que li permetessin creacions en clau avantguardista.

Bona part de l'obra pública de Subirachs prové d'encàrrecs del món oficial i se sap que els condicionants de la dictadura franquista no eren gens afins a les novetats artístiques. Tanmateix, una vegada superat el període d'autarquia, és a dir, els anys d'aïllament de la resta del món per causa de la dura postguerra i del bloqueig internacional, paral·lelament a l'art franquista i l'art més o menys oficialista, va sorgir un art militant contra el franquisme, un art de resistència i oposició i, sobretot, un art de ruptura. Malgrat l'immobilisme natural del règim, la mentalitat mitjana de la societat catalana va anar evolucionant en una època de transformació social i renovació cultural i Subirachs va saber connectar amb el públic sense fer concessions, és a dir, sense rebaixar ni el contingut ni la qualitat de la seva obra, una particularitat que sempre va mantenir. Intentava evitar que l'obra esdevingués hermètica i pretenia que fos comprensible per a

tothom. Amb noves propostes plàstiques i estètiques, però sense demagògies, volia atraure i seduir gent de tota mena, i defensava que en les obres d'art calia que prevalgués la possibilitat de diverses lectures i que cada espectador les pogués interpretar segons el seu nivell cultural i intel·lectual, segons la seva sensibilitat. Subirachs va aconseguir connectar amb una capa força àmplia d'interlocutors, un públic més ampli que el que solia connectar amb l'art modern.

De fet, el règim, sense cap mena d'afinitat per l'art ni cap teoria coherent establerta, no tenia ideologia artística i, de cara a la comunitat internacional, volia difondre una imatge de modernitat, progrés i pacificació.

Defugint l'estatuària convencional i el folklore tradicional, però també la concepció de l'art com un àmbit elitista, Subirachs no va refusar encàrrecs oficials i va liderar la nova avantguarda escultòrica introduint-la al carrer amb el ferm propòsit de democratitzar-la.

Humanismo trágico: el expresionismo existencialista en la escultura de posguerra, entre el clasicismo y la abstracción

Alex Mitrani

El lugar común existencialista

En toda evocación del ambiente cultural en el París de los años de posguerra, tras la Segunda Guerra Mundial, no falta nunca la referencia a la filosofía existencialista o, mejor, al existencialismo, entendido como una corriente de ideas y una actitud que van más allá de los círculos estrictamente eruditos. La coincidencia temporal y la recurrencia del concepto y de unas adjetivaciones obliga a preguntarse sobre el impacto del existencialismo en el arte de posguerra, relativamente poco estudiado pese a su reconocimiento breve en cualquier estudio o referencia sobre la época y sus artistas. Lo primero que es obligado plantearse es si podemos hablar de un arte (una escultura en esta ocasión) existencialista o de arte (escultura) bajo el existencialismo. Sería prematuro llegar a una conclusión sin hacer un estudio sobre la recepción del existencialismo entre los artistas plásticos y sobre la posibilidad de distinguir unas constantes estilísticas que se puedan vincular directamente a la corriente filosófica. No podemos hacernos cargo de la tarea en la brevedad de este ensayo, pero querríamos poner un poco de orden y al menos indicar algunos nudos y puntos de referencia para su estudio. Se trataría de apuntar en qué medida podría haber afectado el existencialismo a los artistas españoles y, particularmente, a los catalanes, donde parece haber tenido más impacto su versión parisina. Por otra parte, es pertinente centrarse en la escultura por su evolución paralela pero diversa de la pintura contemporánea y, sobre todo, por cuanto su tradición de representación del hombre la convertía en terreno fértil para reflejar e incluso desarrollar problemas esenciales del existencialismo.

Hay tres cuestiones esenciales planteadas por el existencialismo que tienen

repercusión artística: la definición de lo humano, el problema de la creación como acción y compromiso y, de manera menos directa, la metafísica ontológica de Heidegger y tal vez de Sartre en *L'Être et le néant*. A la primera es a la que nos vamos a referir especialmente, pues encuentra en la escultura un fértil campo de trabajo. Respecto a la segunda, atraviesa todo replanteamiento del papel social del artista tras la debacle de la Segunda Guerra Mundial y toma, a partir de los sesenta, una relevancia particular a propósito de la necesidad de compromiso, *engagement*, del artista. La tercera, a pesar de ser destacada por algunos artistas en su tránsito hacia la abstracción (pensamos especialmente en Oteiza y Chillida), va más allá de la corriente cultural existencialista de posguerra en su dimensión sociológica y real, para adentrarse en terrenos interesantes pero exclusivamente filosóficos.

Moda y estética existencialistas

No nos interesa aquí tanto lo que dijeron los filósofos existencialistas sobre el arte o la estética, cómo qué temas sugirió a los artistas y en qué medida pudo influirles. El existencialismo fue una moda, incluso un fenómeno cultural, parisino pero seguido internacionalmente, cuya repercusión fue mucho más allá no solo de lo académico, sino de los círculos intelectuales más elitistas para convertirse en una idea seguramente vaga e imprecisa pero potente que marcó a toda una generación. Como es bien sabido, Jean-Paul Sartre fue el gran referente. Más allá de sus ensayos, sus ideas se vehicularon a través de su obra literaria y de intervenciones divulgativas. Su *L'existentialisme est un humanisme* (1946) tuvo un gran impacto. Con él quiso deshacer algunos malentendidos y defenderse de un supuesto «quietismo de la desesperación» del que se acusaba a aquella corriente de pensamiento. Para Sartre el hombre se hace en la acción, lo que prepara en cierto modo el procesualismo del expresionismo abstracto y, más tarde, la exigencia de compromiso moral que derivará especialmente en los sesenta en una polémica sobre la dimensión político-social del trabajo de los artistas. Sobre simplificaciones que afectan a lo estético, denunciaba que «on assimile laideur à existentialisme»¹ y que lo artístico se le asociaba frívolamente: «aujourd'hui que c'est devenu une mode, on déclare volontiers qu'un musicien est existentialiste».²

Otra figura popular, aunque despreciada más o menos sutilmente por algunos intelectuales, fue Albert Camus, para algunos más moralista que

filósofo, pero tal vez quien mejor supo trasladar el existencialismo a un terreno metafórico y poético que evocaba, sobre todo, una inquietud y un estado de ánimo. En un relato breve, *Jonas ou l'artiste au travail* (1957), seguramente con *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac en el recuerdo, Camus relataba las tribulaciones de la carrera de un artista pintor y la dificultad de ejercer su actividad con auténtica independencia. En el final balzaquiano, el protagonista se enfrenta a una tela en blanco marcada con una mínima inscripción: «solitario o solidario», que simplifica pero también sintetiza de manera eficaz el dilema de tantos artistas del momento. En cierto modo, el *pathos* existencialista, sin entrar en los aspectos más abstractos y menos accesibles de su sistema filosófico, era una corriente que enlazaba con los conflictos de la subjetividad y del encaje en la sociedad de los artistas de raigambre indudablemente romántica y a eso se pudo deber en buena parte su éxito y su vulgarización más o menos desvirtuada.

En el «Discours de Suède» (1957), tras la concesión del Premio Nobel de Literatura, Camus hizo la crítica al realismo socialista al tiempo que señalaba la exigencia, también sartriana, del compromiso: «Le temps des artistes irresponsables est passé».³ Pero también se distinguía del feísmo atribuido a los existencialistas y hacía un alegato de la belleza, que debe entenderse como una defensa del artista y su trabajo: «La leçon qu'il trouve alors dans la beauté, si elle est honnêtement tirée, n'est pas une leçon d'égoïsme, mais de dure fraternité. Ainsi conçue, la beauté n'a jamais asservi aucun homme».⁴

Ante estas dos figuras, acompañadas de otros pensadores como Maurice Merleau-Ponty que abría la vía fenomenológica de importantes consecuencias estéticas pero menor repercusión popular, se planteaba también otra lectura del existencialismo, la cristiana, que debe tenerse en cuenta para calibrar su amplitud de opciones. En otro libro divulgativo varias veces reeditado en la época, *Introduction aux existentialismes* (1944), Emmanuel Mounier trataba de argumentar y definir el existencialismo como corriente compleja en la que encararían dialécticamente un existencialismo ateo y otro cristiano (Gabriel Marcel). Esta última posibilidad filosófica, a pesar de su éxito menor que el del existencialismo sartriano, testimonia la posibilidad de la comunicación y la colaboración entre dos sensibilidades aparentemente opuestas. En el arte, esa proximidad entre lo religioso y el existencialismo se vio confirmada y se hizo visible en las obras surgidas de los encargos de la renovación estética y litúrgica surgida en los años cincuenta relacionada con la revista *L'Art Sacré* y confirmada por el Concilio Vaticano segundo. Para Mounier, el existencialismo

es una reacción necesaria y plural: «On ne saurait dissimuler le caractère global de la réaction existentialiste, Chrétienne ou athée, elle marque un retour du religieux dans un monde qui a tenté de se constituer dans le pur manifeste». ⁵ Para Mounier se trataba de encontrar una solución humanista y espiritual a un malestar que tenía a veces una dimensión superficial:

On voit enfin aujourd'hui succéder à l'optimisme cosmique et économique qui marqua l'apogée de la bourgeoisie, avec son triomphe opulent et sa pensée courte, une vague de conscience malheureuse, un nouveau mal du siècle, qui pousse l'humour noir et le roman noir à se chercher une justification dans l'existentialisme noir. ⁶

Quien adoptó la ironía para describir el ecosistema cultural del existencialismo fue el escritor Boris Vian en su *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* (1951) en el que evocaba, emulando el guión de una guía turística, el barrio de París que se convirtió en epicentro cultural, lugar de reunión de filósofos, escritores, editores, actores, artistas (aunque aquí solo cita uno, a Giacometti) y músicos, con el jazz y la voz y la presencia de la *chansonnière* Juliette Gréco. En uno de los capítulos establece una detallada lista de los personajes más relevantes que frecuentaban la zona. El más importante es, sin duda, Sartre, a quien se refiere de manera constante pero que describe aquí con radical laconismo: «Écrivain, dramaturge et philosophe dont l'activité n'a rigoureusement aucun rapport avec les chemises à carreaux, les caves ou les cheveux longs». ⁷ Vian describe el existencialismo como moda, como pose juvenil, de una juventud sedienta de libertad y arte tras la *Libération*, y a la que corresponden una actitud y un atuendo determinados que presagian el triunfo de Mayo del 68. Vian desvela la «doctrina» de las «caves» existencialistas:

En Jean-Paul Sartre tu croiras
Sans savoir ce qu'il y a dedans. ⁸

Esta frivolidad podía ser deseada, pero era ajena e inaccesible al joven y no tan joven (tal vez exiliado) artista español en los cuarenta y principios de los cincuenta. En su novela *Doble blanc* (1959), Joan Vila Casas a través del protagonista, el iconoclasta Joan Comas, afirma que no es existencialista, aunque Sartre le interesa. ⁹ Muy pronto el existencialismo se había convertido en tópico.

¿Arte existencialista?

No es fácil definir un canon o un conjunto de recursos estilísticos que establezcan el modelo de un arte que pudiera ser calificado, con vocación definitoria, de «existencialista». Diferentes estilos y posiciones artísticas de la época surgieron del existencialismo o fueron relacionados en algún momento con él. Tal como indica Frances Morris, ese arte se iría estableciendo como un nuevo estilo internacional entre el expresionismo abstracto y la figuración humanista.¹⁰ La textura de la materia como antiidealismo y como registro de la acción del artista junto a la representación de lo humano entendida como descarnada indagación, en ambos casos movidos por un contradictorio pero compatible deseo de aislamiento subjetivo en la experiencia y de implicación activista en la sociedad, son los aspectos del existencialismo que se podían recoger más fácilmente por parte de los artistas. Esos problemas no eran, naturalmente, exclusivos de un arte inspirado por el existencialismo. En *The Language of Sculpture*, el escultor William Tucker señaló la relación de Rodin con la filosofía de Husserl, su pregunta sobre el Yo y la importancia dada al acontecimiento. En el *Torso de hombre* de 1877 se podía apreciar ya esa reivindicación del cuerpo en lo que tiene de carnal y de registro físico.¹¹ Del mismo modo, todo el arte de vocación existencialista está relacionado —y precedido— de algún modo por el expresionismo y toda forma artística relacionada con la crisis de la identidad moderna.

En este sentido, no hay que olvidar que en su momento el artista que fue asimilado más directamente al existencialismo, sobre todo a nivel popular, fue el polémico y denostado Bernard Buffet. El llamado «miserabilismo» fue la tendencia que más claramente dibujó ese feísmo pesimista que para algunos era sinónimo de existencialismo. Es interesante y reveladora la serie de artículos sobre él publicada por Julián Gallego en sus *Crónicas de París* para la revista *Goya*. Para Gallego, Buffet era más francés que meridional. El interés inicial de Gallego seguía la reacción positiva de personajes como el padre Couturier, impulsor de la revista *L'Art Sacré*. Artistas de vanguardia se interesaron también por ese miserabilismo. El artista y continuador de la revista *Dau al Set* en los cincuenta, Joan-Josep Tharrats, recogía el movimiento en las páginas de *Revista*:

«L'Homme-Témoin» no es el título de la última novela de Sartre, sino el nombre de un grupo de artistas franceses que, al grito de «El arte

abstracto es un callejón sin salida!», creen que el único modo de representar a su época es hacer una explicación de todas las miserias que ha llevado consigo. La fealdad, la pobreza, la desesperación, la angustia y la guerra, patrimonio ineludible de nuestra época —como de todas las demás— son constantes temas de Lorjou, Minaux, Rebeyrolle, Gallard, Buffet y los demás componentes de «L'Homme-Témoin».¹²

L'Homme Témoin se convertiría más adelante en el Salon de la Jeune Peinture, que reuniría a los representantes del realismo dramático surgido en la Ocupación y fuertemente influido por el Partido Comunista Francés. En los cincuenta, la mayoría de estos artistas se amañaron, o bien quedaron marcados por el éxito y luego estrepitoso descenso a los infiernos del kitsch por parte de Bernard Buffet. No obstante, un análisis iconográfico permite establecer vínculos temáticos y metafóricos entre su obra y la de Giacometti, a pesar de la diferente consistencia artística. Por otra parte, el informalismo pictórico estaba fuertemente ligado al existencialismo. Sartre había trabajado con Wols y Ponge escribió sobre Fautrier, cuyas cabezas y rehenes podrían representar el punto de unión entre la abstracción y la figuración existencialistas. *Un art autre* de Michel Tapié estaba inspirado por un existencialismo telúrico y radical, tal vez demasiado romántico y apocalíptico. Según Frances Morris, Giacometti había rechazado las propuestas de Tapié de incorporarse al movimiento, pero hubiera encajado perfectamente en él.¹³

La discusión sobre la posibilidad de un existencialismo abstracto, en el que lo humano aparecería solo en negativo, se ve superada por la existencia de un artista con el que Sartre tuvo una intensa amistad y una afinidad estética indudable, hasta convertirse en el arquetipo de creador existencialista: Alberto Giacometti. El retorno a la figuración de Giacometti, pionero, se hizo sin caer en las redes de la retórica del realismo comunista y logró establecer un lenguaje que enlazaba de nuevo con la escultura clásica (la figura humana) y la primitiva (el tótem), dándole un sentido coherente con el estado anímico generado por la Segunda Guerra Mundial y capaz de dar cobertura a las reflexiones existencialistas. Sartre lo vio así enseguida y escribió en 1948 el ensayo «La recherche de l'absolu» en el que describe a los individuos del escultor como «mártires de Buchenwald pero luego figuras ascensionales». Es la historia que trasciende a reflexión humanista, trágica por su dramatismo y su ineluctabilidad. La carne y el cuerpo se hacen perceptibles en la textura. El

problema fundamental es ahora el hombre («Avec de l'espace il faut donc que Giacometti fasse un homme», empieza), lo que pasa es que es un hombre que se hace desde la existencia y en el conflicto, que el escultor solo puede captar con unos «esbozos dinámicos».

El peso de Giacometti ha hecho olvidar durante mucho tiempo la obra de Germaine Richier, que fue seguramente mucho más influyente que Giacometti,¹⁴ y cuyas figuras filiformes, quizá por ser demasiado características, apenas fueron retomadas. Inquietantes y solemnes, sus figuras muestran una humanidad cercana a lo bestial y lo mitológico que revelan sus bajas pulsiones. Algunas se asientan en el espacio con el apoyo de delgadas líneas de hierro con las que parecen dibujar su movimiento, un recurso que otros utilizarían, como Reg Butler. Antes de evolucionar hacia el Nuevo Realismo, a César (César Baldaccini) le acusaban de hacer Richiers, pero se defendía argumentando que él se había inspirado en Pompeya al igual que Richier, que también había visitado las célebres ruinas.¹⁵ En todos ellos hay un claro aire apocalíptico y una puesta en duda tanto del humanismo clásico y su formalización de una humanidad autónoma, íntegra y heroica, como del formalismo de la abstracción, ya fuera geométrica u orgánica.¹⁶

Este tipo de escultura tan claramente ligada al sentimiento existencialista tuvo especial predicamento en Inglaterra. La podríamos hallar en el linealismo nervioso y el equilibrio tenso de Reg Butler o en las figuras densas, cabezas herméticas a veces pulidas en dorado y cuerpos que se extienden con pesadas alas de Lynn Chadwick (que sería interesante comparar con la obra posterior de José Subirà Puig). Incluso el joven Anthony Caro (*Hombre quitándose la camisa*, 1955-1956) abordó el tema del hombre en lucha dentro de sí, traducida en el protagonismo del cuerpo y sus deformaciones. El gran referente de la época, Henry Moore, cuyas turgencias y juegos de contraste entre el lleno y el vacío que discurren con fluidez se orientaban más bien hacia una abstracción sensual, realizó algunas obras de dramatismo descarnado, como las *Cabezas de emperador*, 1961, minúsculas testas carbonizadas, semejantes a puntas de cerilla, que remiten al expresionismo existencialista. En aquellos años, antes del Pop, Eduardo Paolozzi fue un poco el equivalente de César en Inglaterra. Su *San Sebastián* de 1956 no es un bello desnudo de perversa voluptuosidad, sino un tótem de aspecto torturado y de proporciones grotescas, herido por gruesas astillas que recuerdan más los clavos de alguna escultura africana que las eróticas saetas de su modelo renacentista. La exposición colectiva «The unknown political prisoner» en la Tate Britain (1956) muestra ese deseo de

metaforización del humano sufriente relacionada claramente con el momento histórico. Es interesante la perspicacia de Juan Eduardo Cirlot que la menciona en su libro sobre escultura moderna:

Deseamos corroborar cómo el papel simbólico de aquella estructura hacia la cual hemos visto derivar gran parte de las nuevas formas escultóricas, la jaula o la cárcel, adquiriría en esta ocasión un sentido concreto e histórico, siendo acaso la primera vez en la historia del arte en que un estilo colectivo, surgiendo del inconsciente o de la «cultura viviente», según término de Frobenius, ha precedido al tema.¹⁷

Se deben rastrear aún mejor las posibles extensiones del espíritu existencialista en la escultura expresionista de posguerra. Por ejemplo, sería interesante analizar mejor los guerreros de aire cicládico y primitivo del griego Takis. Está también el problema de la escultura italiana y de figuras que evolucionan desde el novecientos, como el influyente Marino Marini, que representarían una posición más evolutiva. Y no podemos olvidar la presencia del debate en el seno del arte religioso, recogido en *L'Art Sacré*. La crucifixión conduce a la reflexión sobre el sufrimiento humano y su sentido y no es extraño que los escultores modernos se atrevieran a abordar ese encargo con los recursos de un expresionismo vigoroso y descarnado.

España, ecos y aportaciones

En España el existencialismo era discreto y casi clandestino. Su eco llegó con fuerza (*Nada*, de Carmen Laforet, en 1944, sería un ejemplo temprano), pero los medios para conocerlo de primera mano eran limitados, lo cual explicaría cierto retraso en su conocimiento y en los debates que produjo,¹⁸ probablemente también aplicable a lo artístico. Tàpies evocaba (refiriéndose a los años finales de la década de los cuarenta) el impacto de Sartre:

Més endavant vaig aconseguir per primera vegada unes obres de Sartre i d'aquesta manera vaig començar a senti parlar de l'existencialisme. Això sí que fou un gran descobriment d'aquells anys. També el meu pare i els seus amics ho discutien molt. [...] [*La naúsea*] em va semblar feta a la mida per a expressar les meves angoixes i les meves intuïcions metafísiques d'aleshores i em va confirmar que aquestes angoixes i aquestes intuïcions no eren tan exclusivament meves com creia i malaltisses sinò que eren molt autèntiques i molt fruit d'aquell temps.¹⁹

Un caso excepcional de contacto directo con el existencialismo es el del

asturiano Orlando Pelayo, amigo personal de Albert Camus desde su Orán natal, y luego instalado en París desde 1974. Su obra sigue la evolución característica en tantos pintores modernos de su generación, iniciándose en un expresionismo moderado y marcado por cierta influencia picassiana, que se podía considerar humanista, llegando luego a la abstracción lírica a la manera de De Staël y desarrollando, a partir de los sesenta, una nueva figuración de sentido crítico.

Cabe preguntarse hasta qué fecha se puede seguir hablando de una posible impronta existencialista en el arte de posguerra. Podemos apreciar una continuidad de los recursos expresivos de corte existencialista hasta inicios de los sesenta, progresivamente disueltos en la irrupción del Pop-Art y, luego, del arte conceptual, con su concepción antirromántica y, por tanto, antisubjetiva y ajena a cualquier meditación trágica. En nuestro país, y especialmente en Cataluña, tal vez por un afrancesamiento más acentuado, esa impronta existencialista podría haber sido algo más duradera. La última referencia al interés por lo existencialista la vemos en el fallido «Homenatge A Jean-Paul Sartre» que tuvo que convertirse, por intervención de la censura, en «Convergencias entre el pensamiento y el arte actuales», celebrado en 1965 en el Instituto Francés de Barcelona, que tuvo un papel determinante en la relación de los artistas catalanes con Francia.

Respecto a la posibilidad de una escultura existencialista en España debe confrontarse a una genealogía propia de la modernidad escultórica.²⁰ En este sentido, la obra de Julio González, tanto figurativa como abstracta, con sus hombres-cactus, puede leerse como una anticipación de algunos recursos y temas existencialistas: el dolor, la dignidad, la consistencia de lo humano, la especialidad dinámica que remite al transcurrir vital. En los primeros años de posguerra la figura tutelar es Ángel Ferrant, cuyo primitivismo deriva hacia otras formulaciones, de carácter formalista y poético. Si bien no hay una relación directa con ellos, la escultura española hizo aportaciones fundamentales en los años cincuenta.

Aquí el papel de la escultura vasca fue original y profundamente innovador. En Jorge Oteiza, la obra, pero también el aparato teórico que la acompaña, están fuertemente impregnados de ideas existencialistas. La estatuaria para Aranzazu evoca una humanidad titánica y herida a la vez. Se percibe una interrogación profunda sobre lo humano, concretada en la dicotomía entre el lleno y el vacío, en la paradójica relación entre la densidad del cuerpo y su oquedad negativa. Ahora bien, parece querer distanciarse de

los aspectos más anecdóticos y contextuales del existencialismo parisino. Aunque en sus escritos demuestra conocer bien a Sartre, Oteiza estaba inspirado sobre todo por Miguel de Unanuno.²¹ Finalmente, su interpretación del camino que va de lo primitivo a lo existencial se extrapola hacia una definición peculiar del atavismo vasco: «Me animo a afirmar que el Cromlech nos da testimonio de un primer humanismo existencialista con el que hace su entrada en la historia nuestro pueblo».²²

Por su parte, Eduardo Chillida tiene en su haber la colaboración directa con Martin Heidegger en el libro *El arte y el espacio* (1969). Chillida utiliza el lenguaje abstracto para especular sobre el espacio y otorgarle dimensiones simbólicas a las que, a partir de los sesenta, dará orientación moral y cívica, pero a pesar de ello solo de manera lateral o, al contrario, muy erudita y vinculada con los ejercicios ontológicos de Heidegger se podrían relacionar con el existencialismo y que se aleja en todo caso de los temas y los recursos de los expresionismos existencialistas de los cincuenta.

Un vínculo mucho más directo se puede establecer con parte de la obra del aragonés Pablo Serrano. Sus sutiles e imponentes *Bóvedas para el hombre* saben reunir la noción de construcción y de ruina, de ausencia del cuerpo y presencia de lo humano: «El hombre, en vida, no hace más que ir conformando su propia bóveda. Sobre este principio filosófico del hombre y su espacio, llego a comprender su angustia, que se refleja muy especialmente en nuestros días y a su alrededor».²³

El mismo año 1960 en que inicia esa serie, realiza su *Cristo de México*, de carácter trágico y descarnado, que confirma una vez más cómo el nuevo arte religioso está involucrado en el expresionismo existencialista. De la misma época es el escuálido y lineal Cristo de la iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, un imponente espacio vacío y austero diseñado por Miguel Fisac. La temática de la figura y lo humano reaparece en 1966 con los *Fajaditos*: evocación de una sociedad perseguida y torturada que responde a un arte de renuncia y compromiso, inspirado por el *engagement* sartriano. Podríamos también rastrear breves contactos con ese expresionismo internacional de posguerra en otros escultores como Ignacio Bayarri, del valenciano Grupo Parpalló. Pero tal vez donde se manifieste con más claridad sea en Cataluña.

El caso de Cataluña

Ya en el tercer número de la revista *Dau al Set*, Arnau Puig publicaba un artículo sobre Jean-Paul Sartre.²⁴ En él reivindica esa aproximación a la condición humana a partir de «los actos más simples y vulgares del vivir cotidiano». Puig explicó como pudo leer a Sartre, *La Nausée*, en original o en «copia ciclostilada» gracias a Cuixart y Tàpies, que eran más internacionales y, por el entorno más culto al que pertenecían sus familias, tenían acceso a ese material.²⁵ Para Puig, Sartre plantó una semilla que fue creciendo en dirección a la cuestión del compromiso social del artista y apartándole del irracionalismo surrealista de sus compañeros artistas, para polemizar con ellos y la deriva abstracta del arte moderno. Se anticipaba así al surgimiento de las nuevas figuraciones que en los sesenta tendrían un carácter crítico. Puig explica ese recorrido, cuando por necesidad de una «assumpció i expurgació de la realitat» pasaron del surrealismo al existencialismo y de este al marxismo.²⁶ Mucho más próximo de Sartre que de Heidegger, Puig sería la cabeza visible de un existencialismo marxista y activista que se imponía como una necesidad en el contexto franquista. El Instituto Francés fue clave, tal como recuerdan los propios artistas, como Subirachs:

El cercle era el lloc de reunió de la nostra generació. És on es va poder concebre el Saló d'Octubre. Crec que l'esperit que irradiava intel·lectualment en aquell moment era sobretot l'existencialisme. És l'esperit que vaig trobar a París i també el que va regnar al Cercle, com en el moment de l'exposició dedicada a Jean-Paul Sartre.²⁷

Y Guinovart:

El títol de la meva obra era *La P. respectueuse*. En aquell moment Sartre significava molt. Ell també havia escollit el camí del compromís polític i artístic. Citar Sartre era fer referència a França, i clamar per aquella llibertat que hi regnava i que ens mancava.²⁸

Arnau Puig aparece también como el ideólogo tras el fallido «Homenaje a Sartre» del Instituto Francés de 1965, en el que curiosamente no participa ningún escultor, cuando los modismos y el sentimiento existencialista tuvieron un reflejo notable en ese arte.

En la Cataluña de posguerra la presencia del clasicismo fue importante, debida a la continuidad del Noucentisme. Clarà, Casanovas, Monjo y Marés, entre otros, recibieron importantes encargos desde el Régimen o de instancias

de poder. Representaban a la vez el orden establecido y cierta preservación de los valores catalanistas de antes de la guerra. Rebull supo hacer, por su parte, una versión depurada del primitivismo mediterraneísta y mantener cierta tensión creativa, pero para el escultor joven el clasicismo noucentista se presentaba como el modelo canónico, arropado por la tradición y el tejido social dominante. Ante este se presentaría la tarea de ofrecer una escultura moderna que rompiera con el sentimentalismo y el convencionalismo pero que al tiempo pudiera ocupar la función social que la escultura noucentista tuvo en su día. De aquí, tal vez, la resistencia a una abstracción formalista y la persistencia de un expresionismo humanista.

Subirachs



Fig. 1 Josep Maria Subirachs delante de una de las esculturas en proceso para la basílica del Virgen del Camino, León, 1961. Fotografía: Robert. Colección particular.

Josep Maria Subirachs había sido discípulo de Monjo y Casanovas y su obra inicial estuvo marcada por un mediterraneísmo rotundo que se transformó, hacia 1953, en un expresionismo punzante y agresivo, para ser recuperado más adelante (fig. 1). En su capítulo de esta obra, Judit Subirachs-Burgaya reflexiona sobre esta y otras cuestiones relacionadas con la obra del escultor durante el franquismo. Por su parte, Alberto Sartoris destacaba de Subirachs su «gravedad serena, que a veces raya en lo dramático» y su «franciscana sobriedad».²⁹ En 1953 gana el primer premio de escultura del II Salón del Jazz, con una pareja de

pequeñas dimensiones pero de un monumentalismo muy a lo Henry Moore. Tanto por el vínculo con el jazz como por la aproximación a un pueblo doliente, estamos en la órbita existencialista. En 1954 dibuja una mujer recostada de cuyo vientre surge una explosión atómica. Corredor-Matheos advierte, sin embargo: «experimentamos cierto recelo ante sus atormentadas figuras de esta época, y nos inclinamos a creer que lo expresionista es menos esencial de lo que parece» y opina que en él podemos hallar algún eco de Germaine Richier, pero en ningún caso de Giacometti.³⁰ Alberto del Castillo tiene otro modo de referirse a lo mismo, a esa peculiar i escondida síntesis entre expresionismo y noucentismo:

Precisamente, su interés radica en la versión de unos temas clásicos, tratados no través de la sensualidad de los antiguos, sino con un espiritual anhelo de escalofriante austeridad. [...] Sus dos últimas creaciones eran totalmente no figurativas. Pero incluso en este mundo de la nada, de la construcción a secas, de la plástica de la pureza integral, la anatomía es expresionista, es decir mediterránea y luminosa.³¹

El conjunto de los doce apóstoles y la Virgen para el santuario de la Virgen del Camino con su canon extremadamente alargado, sus cuerpos convertidos en registro de estratos y escarificaciones y sus rostros severos y enjutos, tiene un tono indudablemente existencial, en el que la dignidad surge de la precariedad y la cicatriz. Para Alexandre Cirici la dimensión humanista y trágica de Subirachs tiene múltiples maneras de plasmarse. La aprecia en «el drama dels positius i els negatius» que conduce a la abstracción, en el paisaje industrial degradado y decadente que constituye el paisaje vital de artista en su estudio del barrio de Poblenou y, finalmente, observa cómo pasa de los «homes-monument còsmics» al «monument còsmic de valor tràgic humà» con su Torre de Babel (1955).³²

Torres i Monsó

También estudió con Enric Monjo, Francesc Torres i Monsó, que coincidió luego con Subirachs en el breve pero pionero grupo Postectura, presentado en las galerías Layetanas de Barcelona en 1950 (fig. 2). Formaba igualmente parte del mismo el escultor Josep Martí-Sabé, que exploraría asimismo la vía expresionista,³³ pero sin el vigor y la radicalidad de Torres i Monsó, el verdadero

representante de un existencialismo brutalista en nuestro país. Alberto del Castillo escribió que su ruptura con el mediterraneísmo se confirmó tras un viaje por Castilla y el impacto de sus áridos paisajes, experiencia compartida con otros artistas de su generación. En París, en 1955, habría conocido también de primera mano la obra de Giacometti,³⁴ que le marcaría pero no de manera epidérmica. De hecho, su expresionismo madura lentamente y eclosiona en las impresionantes figuras de principios de los sesenta. Sus dos personajes de 1962, cuyas piernas, vientre y torso forman una sola pieza, casi arquitectónica, y carente de cabeza y brazos nos dejan entre el pesimismo deshumanizado y el heroísmo de la materia. Para describir este tipo de obras, Alberto del Castillo recurrió a los tópicos del expresionismo existencialista:

[...] hay un dualismo existencialista en su producción. Por una parte, una cercanía a la muerte en la materia áspera, desabrida, rugosa, erosionada, pétreo e inerte. Por otra, una tremenda sensación de potencia en la implacable geometría de la construcción, en el aislamiento de la masa, en lo quebrado de las estructuras, en el afilamiento de las extremidades clavadas en el suelo o amenazadoras en el aire y en el ceño severo de unos rostros ausentes de oberturas casi cual queriendo espejar la introversión de unos seres que caminan pasmados hacia un destino inexorable, mas trascendente siempre.³⁵

Su *Espía atómico* (1965), harapiendo monigote de inquietantes gafas como binoculares de una máscara de gas, nos recuerda las siniestras figuras del film *La Jetée* de Chris Marker (1962). Su *Caja sorpresa* (1965), de la que surge un muñeco deforme, en cambio, introduce una ironía grotesca que se reconocerá en el pesimismo de su obra de madurez.

Marcel Martí

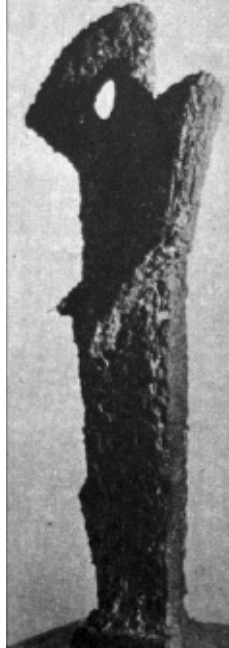


Fig. 2 Francesc Torres-Monsó, *Albañil*, 1960. Colección particular.

Su paso por la figuración expresionista fue muy breve porque en 1959 ya es abstracto y antes de 1957 trabaja esencialmente como pintor, pero en su entrada en la escultura se aproxima al expresionismo. En sus *Muchachas*, presentadas en el II Salón de Mayo de Barcelona, vemos dos figuras de canon muy alargado pero de elegancia más cercana a Lehmbruck que a Giacometti. Las dos figuras se dan la mano y se entregan una especie de testigo, una llama o una flor. Alejada de la precariedad y la miseria, la escena evocaría un optimismo heroico, pero tiene una indudable vocación humanista. Ángel Marsá remarcaba aún en 1961 la dimensión humanista y trágica de su obra, antes de derivar hacia un formalismo poético y ondulante: «Marcel Martí espiritualiza la materia, a la que da forma totémica, para fortalecer esa confianza de que carece el hombre de hoy, al que aterrorizan las fuerzas ciegas por él desencadenadas».³⁶

Clavé

Antoni Clavé pertenecía a otra generación, la que había comenzado su carrera antes de la guerra. Era un exiliado y eso condicionó, al principio, su carrera. Pero a partir de los cincuenta se hace más personal y retoma la escultura que había ensayado con sus *objets-trouvés* de 1939. Amigo de

Picasso, por una parte, vinculado al miserabilismo, por otra (fue votado como el segundo pintor joven más importante tras Bernard Buffet en la célebre encuesta del *Connaissance des Arts* en 1955), y cercano a la nueva generación que trabajaría con el objeto como Arman, Clavé regresó con energía a la escultura en 1960 con sus *Empreintes*. Se trata de placas de plomo fundido a partir de una pieza de barro en la que se han marcado diferentes texturas y objetos. Reaparecen sus irónicos reyes y guerreros y los materiales detríticos en una visión paródica de las vanidades humanas que encaja con el desenmascaramiento existencialista de los oropeles del poder.

Subirà Puig

Acaso el escultor catalán cuya obra mantuvo más vínculos y más duraderos con el humanismo existencialista fue José Subirà Puig, que realizó toda su obra en Francia donde se erradicó de joven (fig. 3). En un primer momento optó por la cerámica, en parte por la influencia técnica de su maestro, Apelles Fenosa, con quien trabajó entre 1954 y 1955 de ayudante. En esta etapa la temática no es aún existencialista, pero sí que hallamos un tratamiento anguloso y estilizado del cuerpo que remite a su nueva conciencia dolorosa. En 1961 expone aún cerámicas, pero desde hace dos años trabajaba con el que será su material característico y prácticamente exclusivo, la madera. A partir de aquí deviene cada vez más alegórico, con personajes totémicos y solemnes que recuerdan profetas, algunos inquietantes y amenazadores, otros solitarios e introspectivos. René Char, poeta surrealista efectiva y moralmente comprometido con la Resistencia durante la Ocupación que conectaría en la posguerra con la generación del informalismo, le dedicó un poema en fechas ya tardías (1967) para la vigencia colectiva del existencialismo, pero coherente con la maduración de un lenguaje que Subirà Puig mantendría a lo largo de toda su trayectoria:

Voilà un fils des arbres,
réassembleur de douves,
revenu sur nous du
nauffrage de l'arche
et de l'éclair d'Hiroshima.³⁷

Char evoca el encuentro de lo primitivo y el Apocalipsis tecnológico del que

surgiría una humanidad nueva, superviviente, herida pero gigante en su nobleza.



Fig. 3 José Subirà-Puig, Variaciones sobre un tema de dos figuras, c. 1962. Colección particular.

Adyacentes al existencialismo

Otros escultores esenciales en la renovación de posguerra parecen tener menos vínculos con el existencialismo, como Moisés Villèlia (a pesar de que su radical pobreza en sus obras con fibra de cactus o cordeles remiten a una depuración retórica y a una exigencia del arte entendido como acción transitiva y no como pertinencia) o Eudald Serra, más conectado con el primitivismo de los años treinta. No habría que olvidar aquí a Lluís Maria Saumells. Escultor hoy en día entre olvidado y cuestionado por su monumento a la Batalla del Ebro en Tortosa, realizó numerosos trabajos para la iglesia. Trató de renovar el arte cristiano desde una estilización que conectaba Brancusi con el gótico y que se alejaba, como en los expresionistas, del clasicismo y el mediterraneísmo. Sus estilistas, encerrados en sí mismos, o sus abismados dolientes remiten a un dolor muy humano. Saumells conocía y participaba de las ideas del existencialismo cristiano:

Saumells fou sensible a la causa de l'existencialisme [...] Saumells, en canvi [respecto al pesimismo de Beckett] seguidor de Gabriel Marcel, s'estimà l'abismat i li trobà refugi en el Misteri: li prometé com si diguéssim una albor d'esperança.³⁸

Aunque perteneciente a una generación muy distinta, en algunos aspectos Apel·les Fenosa podría mencionarse como una variante del expresionismo existencialista. Su obra posee un lirismo mitológico muy distinto del pesimismo

y dramatismo de los escultores habitualmente asociados al existencialismo, pero, amigo íntimo de Picasso durante los años de la Ocupación, se relacionó con intelectuales franceses y así realizó los retratos de Jean Genet o de Francis Ponge. Aunque como señaló Alexandre Cirici fue un artista que resolvió «dedicar-se a la part de l'esperit, quan la majoria es dedica a la matèria»,³⁹ su *Cristo de Friburgo* (1957) encajaría en el expresionismo cristiano del que ya hemos hablado.

El pintor y escrito sabadellense Joan Vilacasa convirtió en protagonista de su novela *Matèria definitiva* a un joven escultor que se enfrentaba a una sociedad clásica y clasista, esclerotizada. Al recibir el encargo de una tumba clásica, se rebela y proyecta un mútulo abstracto, inspirado por Malévich. Toda su actitud y rebelión corresponden a los gestos bohemios que Vilacasa conoció en su prolongada estancia en París. El tono de la novela recuerda a Simenon, pero también a su admirado Camus, como en la escena del juicio, calcada de la de *L'étranger*.

Finalmente, no podemos olvidarnos de Tàpies, que a partir de los años setenta y desde la poesía objetual renovaría y profundizaría en algunos presupuestos existencialistas, en los que el objeto doméstico y el mueble funcionan como impronta de lo humano, como vestigio de un espacio habitado y vivido en la presencia y la ausencia, a menos que se considere (cosa perfectamente posible) sus pinturas-muro como obras escultóricas, pero aquí sobrepasaríamos el marco estricto de la moda existencialista y sus repercusiones artísticas de posguerra. El colofón de ese existencialismo tan persistente como difuso lo podríamos hallar en el arte religioso de los sesenta, tal como se aprecia en la exposición Art Sacre de Girona en 1965, en la que el expresionismo miserabilista parece la mejor opción para completar los austeros y a veces industriales espacios de la iglesia moderna. Los avatares del existencialismo en la escultura de posguerra fueron, pues, diversos y dispersos pero, a la vez, profundos y determinantes.

Picasso i Tàpies, presències i relacions en l'espai públic de Barcelona

Carme Grandas Sagarra

Pau Picasso i Antoni Tàpies. Què tenen en comú aquests dos artistes? L'un va néixer a Màlaga el 1881; l'altre, a Barcelona el 1923. Quatre dècades de diferència amb un bon salt generacional. Un pare era professor de dibuix; l'altre progenitor, advocat. Una formació a l'Escola de Llotja enfront de ser autodidacte. L'un amb el llapis o el pinzell a la mà des de ben petit; l'altre descobrint el món de l'art als nou anys amb la revista *D'Ací i d'Allà*. Picasso iniciant la seva activitat des de la infantesa, Tàpies fent-ho arran d'una malaltia als divuit anys.¹ Tenen en comú que van néixer en famílies burgeses, que es van dedicar a l'art, van ser novadors amb la seva obra, van prendre una actitud de compromís social, van ser pacifistes, van clamar públicament contra l'opressió, la maldat humana, van defensar la llibertat de l'individu, de les societats i de la ciutadania, van estar oficialment mal vistos, tenen un museu i una fundació monogràfics, són presents en la cultura de Barcelona. Tot i que les relacions poden ampliar-se, els trets estan definits per a entendre les raons que porten que es relacionin entre si. Anem a pams i endinsem-nos en la història per recuperar esdeveniments, per situar-nos i situar la seva admiració mútua.

Picasso sempre es defineix com un pacifista que milita al Partit Comunista Francès (PCF). Després dels viatges i les estades a París, s'hi instal·la definitivament i desenvolupa les grans transformacions de la seva obra que marquen l'art del segle xx amb el Cubisme. Defensor i compromès amb els ideals de la República, en plena Guerra Civil el Govern espanyol adquireix la grisalla que mostra els horrors d'aquesta contesa, titulada *Guernica*, després del bombardeig de la població basca, el primer de la història sobre la població civil.² Amb l'obra, l'Ambaixada d'Espanya a París adquireix l'oli, els dibuixos preparatoris i les fotografies de Dora Maar del procés d'elaboració,³ exhibint el *Guernica* a l'entrada del pavelló espanyol a l'Exposició Internacional de 1937, en la qual Picasso també presenta les escultures *Dona amb vas*, *Cap de dona*⁴ i *Bust de dona*, i els gravats de la sèrie *Sueño y mentira de Franco*, dels quals es fa

un elevat tiratge per recaptar fons. És un pavelló en què participen una excel·lent nòmina d'artistes que defensen la República i el seu Govern, entre els quals trobem Barral, Buñuel, González, Llorens Artigas, Miró, Pérez-Mateo, Renau i Sánchez. Justament en aquestes dates Renau és el responsable de la col·lecció del Museo del Prado quan s'evacua⁵ i del qual Picasso «[...] avait été nommé à un certain moment Conservateur, titre qu'il appréciait particulièrement».⁶

La seva vídua remarca l'orgull que sent pel càrrec, un sentiment que neix de la seva passió per l'art d'èpoques anteriors i, especialment, per Diego Velázquez i *Las Meninas*, obra que l'apassiona fins al punt que anys després, en concret el 1957, pinta una sèrie formada per cinquanta-vuit recreacions que es troben al Museu Picasso de Barcelona. Acabada la guerra, Picasso segueix residint a França. Per raons estrictament polítiques mai més no pot tornar a Espanya, ja que mostra el més expressiu i dur rebuig envers les noves autoritats ja des del mateix 1937, quan entre els mesos de gener i juny treballa en divuit imatges, gravant dos aiguaforts i aiguatinta amb l'explícit títol de *Somni i mentida de Franco*. Així, decideix dipositar el *Guernica* i tots els dibuixos preparatoris al MoMA de Nova York, institució a la qual recorda:

En 1939 j'ai confié à votre Musée le tableau connu sous le nom de «Guernica», [...] qui est mon œuvre ainsi que les études ou les dessins y afférents (dont la liste est jointe à la présente) et qui ne peuvent être séparés de l'œuvre principale.

Depuis de longues années j'ai également fait donation de ce tableau, des études et des dessins à votre Musée. Parallèlement vous avez accepté de remettre le tableau, les études et dessins aux représentants qualifiés du Gouvernement Espagnol lorsque les libertés publiques seront rétablis en l'Espagne.⁷

Inexistents les relacions oficials, Picasso manté el contacte amb la gent del país, amb la família resident a Barcelona, on de jove fa algunes de les seves millors amistats, i amb algunes persones del món cultural. Tot i que el 1948 la seva obra es mostra a les Galeries Laietanes, és d'ençà dels anys cinquanta quan rep visites constants, com les dels cosins Joan i Miquel Gaspar, els seus galeristes barcelonins, que li dediquen exposicions monogràfiques, o les del matrimoni Gili que esdevenen el seu editor.⁸ Tots quatre són essencials en la creació del museu de Barcelona, que s'inaugura nodrit per la col·lecció de Jaume Sabartés, el secretari de Picasso, a la qual s'afegeixen les donacions fetes per l'artista des de 1968.⁹ També els Gili són claus per obrir de nou Barcelona a l'artista, amb l'encàrrec de dissenyar per a la nova seu del Col·legi d'Arquitectes

el fris que embolcalla exteriorment la sala d'actes i dels dos interiors. Sobta que un arquitecte que participa en la batalla de Brunete i s'enrola en l'esquadrilla Azul decideixi demanar la intervenció d'un comunista exiliat que no pot entrar al país ni de visita,¹⁰ però Xavier Busquets no només coneix bé l'arquitectura moderna internacional, sinó que viatja i s'acaba de formar al Brasil: «Busquets va aconseguir [...] que l'arquitectura moderna fos acceptada per una institució pública com el COACB i també, i molt més important, que Picasso col·laborés en el projecte [...]».¹¹

Picasso realitza sobre paper nombrosos fragments de l'obra, uns dibuixos que després s'escalen, i confia l'execució al seu amic Carl Nesjar, que executa els esgrafiats de Picasso per a l'edifici del govern d'Oslo (fig. 1). Els dibuixos al carbó són al Musée Grimaldi d'Antibes. El procediment emprat és la novadora tècnica del raig de sorra per treballar els dibuixos sobre formigó.¹² Picasso decideix fer els esgrafiats interiors quan sap que se'n pot encarregar Joan Miró:



Fig. 1 El fris dibuixat per Picasso i executat per Nesjar que envolta la sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes. Fotografia de Josep Bracons.

Havent-se escampat que la decoració dels plafons exteriors del Col·legi es feia amb dibuixos originals de Picasso, foren diversos els artistes que haurien volgut contribuir amb el seu saber en la decoració dels interiors. Per als dos panys de paret del *foyer* —prolongació de la sala d'actes— havia pensat en Joan Miró. Vaig comentar a Picasso aquesta possibilitat. La reacció va ser ràpida i tallant: «Ja te'ls faré jo, els Miró!», va dir-me.¹³

Les autoritats espanyoles no censuren la intervenció de Picasso. El fris és el complement perfecte del museu monogràfic que s'inaugura el 1963, en un acte no exempt de traves i ensurts: l'alcalde Porcioles rep de Madrid pressions perquè no aparegui el seu nom¹⁴ i, per voluntat expressa de Picasso i Sabartés,

només les persones lligades al projecte i al món de la cultura, com Palau i Fabre, Perucho i Cirici, hi assisteixen. La mateixa Policia Municipal parla de la inauguració de la col·lecció de Jaume Sabartés.¹⁵

Iniciem els anys cinquanta amb l'estada de Tàpies a París, on coneix personalment Pablo Picasso. Malgrat que tenen els seus propis marxants i galeristes, al llarg d'aquesta dècada tots dos artistes coincideixen en esdeveniments artístics internacionals. El retorn de Tàpies a Espanya coincideix amb les primeres biennals d'art de São Paulo i la hispanoamericana de Madrid.¹⁶ La segona Biennial Hispanoamericana es fa a Barcelona, on prenen rellevància la seixantena d'obres de Picasso, amb pintures, ceràmiques, dibuixos i gravats.¹⁷ Tàpies va a Madrid per a la tercera exposició, on coneix Oriol Bohigas, que també hi participa.¹⁸ A la Biennial de São Paulo del 1957, Luis González Robles és el responsable de la selecció de participants.¹⁹ Hi participen membres d'El Paso, Josep Guinovart, Antoni Tàpies, Modest Cuixart i Jorge Oteiza.²⁰ Però no només la crítica d'art i la premsa reconeixen l'encertada selecció de González Robles, sinó que entren en joc els col·leccionistes, des del MoMA fins a uns quants particulars que adquireixen obres de Tàpies i Guinovart.

Pel que fa a la presència a Venècia, l'any 1948 al Pavelló d'Itàlia es poden veure obres de Picasso realitzades de 1907 a 1942. A la Biennial de 1954 recau en Joan Miró el Gran Premi Internacional de Pintura. Amb l'èxit de São Paulo el 1957 ve la renovació amb Aguilera Cerni, que porta un any després a Venècia «la piú bella sorpresa della Biennale»: el grup El Paso, Cuixart, Guinovart, Cossío, Planasdurà, Tharrats, Chillida i Tàpies.²¹ Els artistes joves triomfen a l'estranger i es mouen en el circuit artístic internacional arran sobretot de *New Spanish Painting and Sculpture*, mostrada al MoMA el 1960. Aquest any es fan llargues cues per veure a la Sala Gaspar «30 cuadros inéditos de Picasso», una mostra novadora. La mateixa galeria presenta a la tardor de dos anys després l'exposició «Picasso. Miró. Clavé. Tàpies».²² En un moment o altre, tots els artistes coneixen Picasso a París, però no és fins a aquesta exposició que Picasso i Tàpies participen en la mateixa exposició, que té lloc el mateix any en què el fris del Coac és l'única obra de Picasso que es veu des de l'espai públic, i on manifesta que mai oblida els jocs infantils, la ciutat de la seva joventut, ni els costums i les tradicions pròpies de la cultura catalana.

Compuesto por tres caras, correspondientes a las dos calles laterales y a la Plaza Nueva, su

concepción es procesional, como si una doble comitiva avanzase convergentemente, por ambos lados del edificio, a Levante y Poniente, para encontrarse en la cara, central y más corta, del mediodía. Su concepción es, pues, en el fondo, la misma del friso de las Panateneas que, en el Partenón de Atenas, es una procesión que avanza en dos filas por el Norte y por el Sur para encontrarse en la fachada oriental.²³

Tàpies, per la seva part, construeix la seva vida artística amb prou fortuna. Als anys seixanta és un artista consagrat, reconegut arreu, practica un art que mai no amaga el seu pensament, l'estat d'ànim o la ideologia. Per això és un dels convidats a la constitució del Sindicat Democràtic d'Estudiants al convent del caputxins de Sarrià, un acte que es coneix com la Caputxinada perquè romanen tres dies assetjats per la policia²⁴ i que s'inicia el mateix dia del tercer aniversari de la inauguració del Museu Picasso, fet que porta al record immediat les frases de Tàpies:

Picasso era para mi una especie de símbolo que en el aspecto político me explicaba lo que había pasado en este país, lo cual no estaba nada claro para los jóvenes, porque los vencedores lo tergiversaban todo. Tanto Picasso como Miró fueron quienes nos pusieron alerta e hicieron que empezásemos a preguntarnos algunas cosas: esto no es lo que nos dicen..., antes habían pasado otras cosas... El ejemplo de Picasso me ayudó a estudiar la época de la República.²⁵

La tancada al convent dels caputxins és un gran desafiament al franquisme. Com gairebé tots els assistents, la policia arresta Tàpies, que és condemnat a pagar una multa. Tot i les represàlies del règim, la Caputxinada mostra una nova generació sense por que lluita per la llibertat.²⁶ El posicionament obertament antifranquista de Tàpies sorgeix de nou el 1970 amb l'assemblea d'intel·lectuals a Montserrat, on va amb Ràfols-Casamada, Guinovart, Bohigas, Montserrat Roig, Miró, Brossa, Corredor-Matheos i Cirici. Signar el manifest li comporta una pena de presó.²⁷ Lluny queden ja les opinions de González Robles sobre l'obra de Tàpies,²⁸ de qui, als anys setanta, es coneix l'obra, interpretada des de diverses òptiques per museus, galeristes i crítics. Si Joan Perucho destaca la mort com l'element dominador de l'obra, el britànic Paul Grinke posa èmfasi en la putrefacció que caracteritza les obres.²⁹

Queda clar que l'artista no deixa indiferent ningú, que provoca reaccions, i les interpretacions abasten un ventall ampli de lectures i adscripcions a moviments i tendències artístiques. La vessant política de l'obra de Tàpies pren una gran empenta arran dels fets de 1966 i és notòria en l'obra gràfica, amb clars exemples d'oposició al franquisme i de reivindicació catalanista, com

L'esperit català de 1971 o 7 de novembre,³⁰ record de la constitució de l'Assemblea de Catalunya. La versió pictòrica serveix per recordar la innombrable quantitat d'obra gràfica que realitza. Per la seva disposició solidària se'l requereix per dibuixar, pintar o gravar la imatge gràfica d'esdeveniments concrets, sempre relacionats amb la lluita per les llibertats, amb la memòria de Catalunya o amb un fet amb el qual mostra el seu acord o desacord. Tàpies és un gran cartellista que transmet una potent força mitjançant una semiòtica particular.³¹ Les lletres, símbols, objectes i texts dels seus cartells són de lectures immediates i interpretacions inequívokes, transmeten els missatges amb la celeritat dels elements publicitaris.

La fi de la dictadura porta la recuperació de les llibertats. L'any 1978 Tàpies publica les seves memòries, un compendi de records de la seva trajectòria i de conceptes i visions de l'art i la cultura. L'any següent el Museu Picasso presenta l'exposició «Picasso eròtic» i el sistema polític es consolida amb les primeres eleccions municipals al juny següent, quan s'escull Narcís Serra com a alcalde de Barcelona.

Amb el nou consistori, l'arquitecte Oriol Bohigas dirigeix l'urbanisme barceloní amb criteris d'ordenació territorial basats en la integració de la perifèria a la ciutat consolidada i a entendre la ciutat a escala metropolitana. La pràctica del nou urbanisme comença amb petites intervencions als barris, fins que el 1983 s'obre la nova via Júlia, el buc insígnia del nou urbanisme.³² Bohigas s'envolta de professionals de l'arquitectura, de l'urbanisme, del paisatgisme, en una etapa en què hi ha encàrrecs externs i projectes d'equips municipals. El mateix 1983 es consolida la política de recuperació de personatges exiliats amb la inauguració dels monuments a Pablo Picasso i Pau Casals, figures que mitjançant la seva presència en l'espai públic tornen a ser entre la ciutadania. S'encarreguen dels monuments Antoni Tàpies i Apel·les Fenosa.

Tàpies treballa amb els arquitectes Roser Amadó i Lluís Domènech, encarregats de la remodelació del passeig de Picasso, quan torna a demostrar la seva capacitat de comunicador gràfic dissenyant el cartell de l'any del centenari del naixement de Picasso. La bona entesa amb els responsables municipals³³ es manifesta quan rep l'encàrrec del monument d'homenatge a Picasso, l'artista que considera una mena de símbol, de qui, juntament amb Joan Miró, pren el model d'artista col·leccionista (fig. 2).



Fig. 2 Antoni Tàpies, *Homenatge a Picasso*, 1983. Fotografia de Carme Grandas.

El passeig de Picasso ha de ser l'eix d'unió del parc de la Ciutadella amb la zona del Born. S'inicia el procés de transformació urbanística del barri de la Ribera, que primer pren estímul i volada en l'àmbit cultural al proper carrer de Montcada, amb sales d'exposicions com la Galeria Maeght i la sala de la Caixa de Pensions, dos museus, el Picasso i el Tèxtil i de la Indumentària, i la callada presència d'Òmnium Cultural. El procés de reactivació econòmica s'estén cap a la Ciutadella amb la intervenció al passeig de Picasso, l'artèria que, seguint el perímetre del parc, uneix els passeigs de Circumval·lació i del Marquès de l'Argentera amb l'antic Saló de Sant Joan, i dos equipaments tan diferents entre si com l'estació de França i els jutjats de Barcelona.

El projecte d'ordenació del passeig, redactat per Amadó i Domènech,³⁴ estimula la rehabilitació dels edificis projectats per Fontserè en la dècada del 1880. Les plantes baixes del conjunt tenen locals comercials que ràpidament ocupen magatzems de venda a l'engròs, així com botigues de venda al detall, tots ells estretament vinculats al mercat. Per això el seu trasllat a la Zona Franca fa que esdevingui un barri sense dinamisme per falta d'activitat. Des de l'Àrea d'Urbanisme s'imposa una actuació immediata després de fer la consideració següent:

Dins l'àmbit del planejament l'actual organització del tràfic perimetral segrega el sector Fontserè, i alhora posa una doble barrera entre el Parc de la Ciutadella i la resta del barri. La primera mesura que es proposa és reorganitzar el tràfic del carrer Comerç i del Passeig Picasso i dissenyar de nou les seves seccions perquè d'aquesta manera ambdós facin d'enllaç entre les zones ara desarticulades.³⁵

Amb l'operació s'estableix un únic sentit de circulació rodada, es reconsidera el tràfic de camions i es creen barreres per protegir els vianants. Els

autors del projecte expliquen:

L'Ajuntament va considerar la possibilitat d'iniciar una reforma gradual que incloïa reurbanitzar la via, restaurar i reutilitzar els edificis amb porxada alineats per Fontseré, connectar amb el Passeig del Born i Santa Maria del Mar i, finalment, erigir a la cruïlla d'aquests eixos, un monument a Picasso que es va encarregar al pintor Antoni Tàpies. La idea del projecte es limita a buscar una secció transversal idònia, definida pel passeig amb les seves rengleres de plàtans i per la calçada de circulació rodada. Al mig de la secció, un llac estret però llarguíssim era la millor manera de solucionar el conflicte entre vianants i cotxes [...].³⁶

La barrera de protecció que separa els vianants dels vehicles és el llac estret que esmenten els arquitectes, un llarg canal d'aigua que circula d'extrem a extrem, la solució idònia per «evitar que aquest element entri en competència amb la reixa del parc, com passaria en el cas d'una balustrada, i per això es pensa en una làmina d'aigua de tres metres d'amplada que segueix el perímetre del passeig».³⁷

El passeig queda tallat en la seva part central per un gran quadrat de mig metre de profunditat on s'instal·la el monument concebut per Tàpies. El quadrat se situa en el punt on arrenca l'eix que connecta amb el passeig del Born, que travessa pel bell mig l'antic mercat, just on Fontseré i Gaudí situen, més de cent anys enrere, l'element de ferro de fosa que incorpora les funcions de rellotge, fanal i font, desaparegut en una data incerta quan el mobiliari urbà modernista està tan malmès que poc ajuda a considerar els valors artístics i històrics, però del qual es planteja fer una còpia per a posar-la a l'antic mercat.³⁸ L'eix que connecta amb el passeig del Born també arriba fins a l'umbracle, ja que Amadó i Domènech obren una porta d'accés al parc, de manera que el monument a Picasso marca i emfatitza visualment aquest recorregut axial. Els dos arquitectes recorden que «la col·laboració amb Antoni Tàpies en l'execució del monument va ser un episodi bastant curiós per la insòlita relació que es va produir entre dues disciplines; una, la de pintor-escultor, l'altra la dels arquitectes. La Roser va convèncer a l'Antoni de que el cub de vidre gegantí (4x4x4 m) flotaria evidentment, però sobre l'aigua»³⁹ (fig. 3).



Fig. 3 Detall de la part posterior del cub, on es poden llegir les frases de Picasso pintades sobre el llençol.
Fotografia de Carme Grandas.

Què podem esperar d'un monument fet per un artista contemporani i dedicat a Picasso, si no és una obra absolutament moderna? Aquesta reflexió abstrau el principi que guia la materialització del monument, del qual Tàpies oblida el concepte tradicional, obviant pedestals. Quan s'endinsa en el complex terreny de l'escultura no es qüestiona treballar amb materials propis de la història de l'escultura, sinó que, basant-se en les frases de Picasso «[n]o, la pintura no està feta per decorar apartaments sinó que és una arma ofensiva i defensiva contra l'enemic» i «[e]l que em salva és fer-ho cada dia pitjor», treballa amb els seus materials habituals, que són els objectes, l'escriptura i la matèria; aquesta, però, en estat líquid. Els primers, els objectes, els col·loca dintre d'un volum (si no, no seria una escultura) que té una de les formes geomètriques bàsiques, el cub,⁴⁰ una urna de vidre que porta al record la protecció del *Guernica* mentre és al Casón del Buen Retiro. Els objectes no són res més que peces de mobiliari domèstic: un sofà i un piano propis d'un saló d'una casa benestant, uns mobles que són tan antics que poden pertànyer a l'època en què Picasso viu a Barcelona. Són troballes que Tàpies entén en una altra dimensió conceptual, traient-los l'ús per al qual van estar fets, agrupant-los, ajuntant-los, de manera que més aviat sembla que estiguin esperant un trasllat o que es trobin en un magatzem o un traster.

Si s'introdueix a l'interior del monument aquest *assemblage*, pot pensar-se que Tàpies treballa amb *readymades* i *objets trouvés* i elimina, a la manera de Duchamp, no només la seva funció, sinó també qualsevol rastre d'usos artístics (el piano no funciona), i en aquest aspecte és cert que ho fa, però afegint-hi un component que distorsiona aquells plantejaments i realitzacions de l'avantguarda⁴¹ per fer nous passos endavant, ja que hi afegeix l'escriptura, un dels elements inherents a l'obra de Tàpies.

L'escriptura la trobem en la part posterior del monument, que dona al recinte del parc, en un suport amb el qual torna a trencar amb el que és tradicional, ja que empra un llençol blanc sobre el qual escriu les frases de Picasso amb lletres negres i taques vermelles.

Alfonso-Emilio Pérez Sánchez destaca del monument que concep Tàpies la idea de memòria, de com s'entén el record i es presenta artísticament a l'espai públic:

Aquest és un monument singular. Ha desaparegut tota mena d'al·lusió —encara que sia estilitzada a la manera de les escultures dels escultors geometritzats del postcubisme— al pintor que se celebra, i aquest fet pot desconcertar l'espectador senzill. [...] S'ha prescindit ja de qualsevol mena de gest solemne, de tota mena de monumentalitat formal. El que importa és la manera de recordar, i la memòria és trenquívola i múltiple, perduda ja tota confiança en la solemnitat unitària.⁴²

Mirant amb deteniment el monument, ràpidament sorgeixen les imatges d'algunes obres cubistes de Picasso, des del quadre *Still-Life with Chair Caning* fins a les composicions d'instruments musicals amb paper de diari. El *collage* que Picasso practica sovint i durant tota l'etapa cubista es relaciona amb obres d'Antoni Tàpies: elements de diferents materials, de diferents textures, se'ns ofereixen en composicions on tant poden sobreposar-se com estar juxtaposats. Trossos de diari, de reixetes, conviuen harmònicament amb la pintura i l'escriptura, que actua de símbol, que denoten la tranquil·litat o la convulsió de l'artista. Però en el monument amb què Barcelona ret homenatge a Picasso, Tàpies li ret el seu propi, particular homenatge. I és precisament la pintura *Natura morta amb reixa de cadira*⁴³ la que millor ens dona la clau per entendre l'actitud personal de Tàpies amb les evidents versemblances que existeixen entre les dues obres, tot i tractar-se d'una pintura i una escultura. La presència d'objectes aparentment suspesos els és comuna, com ho és també l'ús de colors sobris i detalls com el de la corda. Però el detall que pot passar gairebé desapercebut en la naturalesa morta picassiana, el d'un petit tub que travessa el diari per la lletra U i passa pel costat de la lletra O, és el que realment acaba de vincular l'obra de Picasso amb la barra que travessa el sofà del monument de Tàpies (fig. 4).

Aquest és el particular homenatge d'un pintor a un altre a través de la comprensió del llenguatge pictòric de Picasso, d'entendre'l com un llegat que s'interpreta de nou, tal com Picasso fa amb les obres de la història de l'art que aprecia, que estudia i treballa, des de l'exemple evident de *Les Menines* fins a

Le déjeuner sur l'herbe de Manet. Tots dos artistes, amb aquestes dues obres, treballen l'exploració de l'expressió artística per acabar donant les pautes que cal seguir. Amb la presència en l'espai públic de Barcelona de l'*Homenatge a Picasso*, Tàpies trenca definitivament i arrabassa les barreres de l'escultura tot anticipant-se i obrint el camí a les instal·lacions artístiques que incorporen llum i aigua, que arriben el 1992 a la ciutat amb *Configuracions urbanes*.



Fig. 4 L'aigua caient per l'exterior del cub de vidre genera imatges dels elements interiors d'una gran força pictòrica. Fotografia de Carme Grandas.

El monument no es comprèn sense l'aigua. L'estany forma part intrínseca de l'obra: en les seves aigües es reflecteix la seva imatge, però no es pot caure en el parany de creure que recupera el mite de Narcís, com fa *Elogi de l'aigua*, del seu amic Eduardo Chillida al parc de la Creueta del Coll. L'aigua també vessa des de la part superior del cub per les seves quatre cares, cau a l'estany generant un moviment constant que distorsiona la imatge de l'interior, de manera que no s'acaba de precisar si les imatges mutants que percep l'espectador se superposen o es juxtaposen.

Forma part de l'entramat artístic un conjunt de barres d'acer inoxidable que sorgeixen del terra: dues travessen literalment el mobiliari ferint-lo en un estrip, altres estan col·locades tangencialment als mobles, passant-los pel darrere, embolcallades amb un llençol d'aparença rebregada però que permet llegir les frases de Picasso que inspiren Tàpies en la concepció de l'obra. Es disposa una torre fins al sostre, quelcom no gratuït ni arbitrari, ja que en el seu interior conté les canonades de conducció de l'aigua fins a la coberta del cub, alhora que és la solució per romandre «penjats», levitant, piano, cadires i sofà sense caure, com la U del *journal* picassà.

Quan s'inaugura el monument,⁴⁴ les reaccions són immediates: es mescla la sorpresa amb la incomprensió i fins i tot el rebuig, malgrat que Tàpies ho deixa ben clar als anys 1970 i 1974 en els llibres *La práctica del arte* i *L'art contra l'estètica*. Recordem la pregunta que, encara avui, sempre ens podem fer: si no som moderns amb Picasso, amb qui ho serem?

A Barcelona aún le queda mucho que agradecer a las personas que han hecho mucho por la ciudad, aunque creo que hoy hemos saldado la deuda con Picasso.⁴⁵

Tonico Ballester Vilaseca (Valencia, 1910 – Alella, Barcelona, 2001), escultor entre Valencia y México

María José González Madrid

I. Entre la Academia y la vanguardia: la formación del escultor (1922-1931)

No podía suponer el joven escultor Antonio Ballester, cuando se embarcó en septiembre de 1930 con destino al continente americano, que dieciséis años más tarde volvería a atravesar el mismo océano en condiciones muy diferentes. En este su primer viaje se dirigía hacia Paysandú, en Uruguay, con el objetivo de finalizar en su emplazamiento el montaje del *Monumento de los españoles a la independencia de Uruguay*. Dos años antes, apenas finalizados sus estudios, su proyecto había ganado el concurso correspondiente, y el joven de veinte años recién cumplidos vivía una importante y prometedora experiencia de éxito y reconocimiento. En sus *Recuerdos de infancia, guerra y exilio*, Ballester rememora el viaje con «bandas de música, multitudes en los andenes, gente queriendo ver al pequeño escultor».¹

Antonio Ballester Vilaseca había nacido en Valencia el 18 de agosto de 1910, hijo del escultor imaginero especializado en tallas de madera Antonio Ballester Aparicio y de la modista Rosa Vilaseca Oliver. Los talleres de ambos estaban en el mismo emplazamiento de la vivienda, y el pequeño Tonico (diminutivo infantil que mantendría toda su vida por su añorado aspecto) se crió en un ambiente de trabajo artesanal familiar, en el que pronto colaboró haciendo pequeños encargos. Tonico Ballester se interesó por la escultura en el taller de su padre, que era además profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y que abonó el interés de sus hijos e hijas por la creación artística: Manuela Ballester (1908-1994) fue una de las pocas mujeres que estudió en la Escuela de Bellas Artes, y las dos pequeñas, Rosa Ballester (1919-1988) y Josefina Ballester (1925-?), se dedicarán a la pintura y el grabado en el

exilio mexicano.²

Tonico Ballester se formó, por tanto, en un ambiente de trabajo artesanal y de interés por el arte, que describe así:

Mientras Ballester Aparicio talla la madera, Tonico escucha y observa cómo aparecen figuras, cómo trabajan los aprendices, cómo se afilan las gubias, cómo acoplan piezas los oficiales, la cola, la garlopa, las prensas, la conversación inquieta... En suma, observa el proceso del trabajo físico y el intelectual, desde los primeros bocetos y dibujos de una obra hasta su conclusión final pasando por el boceto de arcilla. [...] Muchas veces vi a un aprendiz soportar sobre su cuerpo unas telas para estudiar y solucionar unos pliegues, vi cómo se pasaba del barro al yeso, cómo se hacían los moldes, cómo se seleccionaba la madera en el almacén...³

Tonico Ballester no conoció solamente el taller paterno, sino que antes de entrar en la Escuela de Bellas Artes había ya pasado por otros talleres artísticos y artesanales, que en la Valencia de la década de 1920 se relacionaban por vínculos de colaboración y de amistad. Él mismo recuerda como, ya desde pequeño, su padre le enviaba a los talleres de otros colegas:

Así pasa por talleres de marmolistas como Elías Cuñat, decoradores como Dolç o como Castellanos en imaginería, estudios de pintura como los de Badenes y Zapater, forjas, carpinterías, orfebrerías, etc. Tal es el camino que recorre Tonico entre los nueve y trece años de edad, prácticamente toda la gama artesanal y artística de la Valencia de la época.⁴

El escultor tenía ya una formación sólida cuando, a los doce años —antes de la edad permitida—, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la que estudió entre 1922 y 1927. Ballester recuerda también que, a pesar de las buenas notas obtenidas, «mi padre hacía que repitiera los cursos dos veces, a mí me daban cada año mi aprobado, pero con una coletilla que decía abajo: *Aprobado y a repetir*».⁵ El objetivo era que adquiriese más práctica y destreza en su trabajo, y le permitió también asentar los conocimientos teóricos. La Escuela de Bellas Artes de San Carlos fue para Ballester un espacio de sociabilidad entre artistas —como lo habían sido los talleres— y tuvo allí por compañeros a Alfredo Just (1898-1968, escultor que también se exiliará a México) y a los pintores Francisco Carreño (1908-1993), Genaro Lahuerta (1905-1986) y Pedro Sánchez (1902-1971), entre otros.⁶ Especialmente importante fue la relación que inició con Josep Renau (1907-1982), que provenía de un ambiente y formación similar —su padre era pintor restaurador y profesor en la Escuela— y que más tarde se convertiría en su cuñado al casarse con Manuela.

Fue en estos años adolescentes, entre la Escuela y el taller paterno, cuando

se formó el grupo de amistad y afinidad de Ballester, los artistas con los que compartiría proyectos y preocupaciones artísticas y políticas en los intensos años de la dictadura primorriverista, la Segunda República y la guerra, y con algunos de ellos las experiencias de cárcel y exilio: Francisco Badía (1906-2000) —hijo también de un escultor imaginero y que trabajaba como ayudante de Ballester Aparicio, además de ser su alumno—, Rafael Pérez Contel (1909-1990) y los mencionados Carreño y Renau, además de su hermana Manolita Ballester.⁷ Todos ellos se posicionaban contra la dictadura y aborrecían el arte establecido, el sorollismo en pintura y el modelo de Benlliure en la escultura, juntos buscaban referentes para orientarse en el mundo del arte y de la política.⁸

Tonico Ballester finalizó brillantemente sus estudios, en 1927, y su trabajo de fin de carrera obtuvo por unanimidad el premio Roig.⁹ Su conocimiento de la escultura y las artes aplicadas, así como de los diferentes talleres de la ciudad, facilitaron su rápida inserción en el mundo laboral. Entre sus primeros encargos conocemos el de un busto en bronce del botánico Simón Rojas Clemente (1927) para el municipio de Titaguas y un grupo taurino dedicado a Nicanor Villalta (1928) para el Centro Aragonés de Valencia.

De 1928 son obras que delatan sus primeros intentos de alejarse del naturalismo académico que había aprendido en la Escuela. En la maqueta en yeso *Relieve con figura femenina bebiendo y simio sentado*¹⁰ pone en práctica las premisas del *art déco*, conocido entre el grupo valenciano desde su irradiación en la parisina Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925. Lo novedoso de la propuesta llamó la atención de todo el grupo, como indica el tríptico realizado al año siguiente junto a Josep Renau y Francisco Badía *Yo soy el camino*. Asimismo Ballester inicia una serie de trabajos de carácter *déco* en colaboración con el ceramista Alfons Blat (1904-1970), que se prolongarán hasta 1934: las estilizadas piezas *Monjitas* (c. 1928), *Visitación* (1930-1931), *Jirafas* y varias obras con la figura y el título *Osito* (1932).¹¹ En el mismo estilo realiza una pieza particular por tratarse de una obra de temática religiosa: un *Corazón de Jesús* (1928) en madera vista y policromada que se exhibe en la sección de escultura de la Exposición Universal de Barcelona en 1929.¹² Su presencia en esta exposición nos habla de los primeros intentos de Ballester de insertarse en el sistema artístico oficial. En el mismo sentido podemos considerar que se presentase al concurso convocado por la Unión Iberoamericana para realizar un monumento conmemorativo del

centenario de la independencia de Uruguay, dirigido a jóvenes graduados en Bellas Artes. Ballester presenta la maqueta de una escultura rotunda, de influencias amerindias y *déco*, con la cual gana el concurso. Será este premio el que le llevará a Paysandú para finalizar el montaje de la escultura y su inauguración el 30 de octubre de 1930.

En esos años va a ensayar lenguajes muy diferentes, como el mediterraneísmo de su *Vaso con tres desnudos* (1930-1931), pieza de cerámica realizada con Blat.¹³ También las primeras obras que nos hablan del interés del escultor por lenguajes de la vanguardia europea: *Relieve con figuras* (1929), *Grupo con tres figuras* (1930) y *Relieve con bodegón* (1930), en la estética cubista de Jacques Lipchitz y Henri Laurens. En la última aparece un pie cortado pinchado por un tenedor, «que deja ver su conocimiento del surrealismo que tanta fuerza venía desplegando en España».¹⁴



Fig. 1 *Toritos y montaña*, 1931. Cerámica, 27 x 20 x 39 cm. IVAM, Depósito Antonio Ballester.

Entre las piezas de cerámica que realiza con Blat, *Toritos y montaña* (1931) (fig. 1) conecta la obra de Ballester con la estética de la Escuela de Vallecas. Se trata de un paisaje austero y colorido con unos toros paciando. Aguilera Cerni la ha destacado como próxima «a los conceptos estéticos de Alberto Sánchez» y para Bonet se trata de «la más interesante, la más cargada de futuro de las cerámicas realizadas por Antonio Ballester».¹⁵ En esos mismos años el escultor también trabaja obras de pureza extrema, *Signo en cantos rodados* (c. 1929) (fig. 2) o la variante posterior *Signo en cantos rodados II* (c. 1930), realizadas a partir de objetos encontrados, que remiten tanto a la escultura de Alberto y de Emiliano Barral como a la abstracción organicista de Arp.



Fig. 2 *Signo en cantos rodados*, 1929. Escultura sobre piedra de río, 22 x 13 x 9 cm. IVAM, Depósito Antonio Ballester.

A la vez que experimenta con tan diferentes lenguajes, impulsa junto a sus compañeros actividades que intentan transformar la vida cultural valenciana. En su compromiso político comparten el deseo de renovar las artes plásticas frente a los valores tradicionales, pero también la voluntad de transformar el sistema artístico dominante, que consideraban ligado a la burguesía conservadora:

En pintura estábamos apasionados por Picasso, Paul Klee, Gargallo como escultor. Estábamos interesados por esta vanguardia del arte y luchábamos en Valencia, en nuestro terreno, contra la academia, contra el academicismo, y organizábamos exposiciones dentro de nuestro ideario.¹⁶

En ese sentido se puede considerar, en junio de 1929 y «bajo el impulso fundamental de F. Gascón, Antonio Ballester, F. Carreño y J. Renau»,¹⁷ la inauguración de la Sala Blava, que se convertirá en uno de los centros de agitación artística de la ciudad.

II. El compromiso político: república, guerra y cárcel (1931-1941)

Es justamente en el viaje de regreso desde el Uruguay cuando Tónico Ballester conoce la noticia del fusilamiento de los capitanes Galán y Hernández.

Cuatro meses más tarde se proclama la Segunda República, y el escultor y el grupo de artistas afines viven con intensidad los cambios, participando activamente en política y discutiendo en reuniones y tertulias, en paseos y conversaciones, nuevas relaciones entre las prácticas artísticas y la política:

Militábamos organizadamente [...] Éramos un grupo de artistas, que no éramos proletarios ni mucho menos, no vivíamos de un jornal; éramos de la clase más o menos liberal [...] Militábamos en el Partido Comunista y en la FUE [Federación Universitaria Escolar] [...] Llevábamos las exposiciones a los centros obreros, a los sindicatos [...] Íbamos a los sitios donde estaban los obreros y allí hacíamos las exposiciones de arte.¹⁸

Ballester recuerda que no les interesaban las galerías de arte que existían en Valencia (las Salas Prat, Abad, Mateu) que iban dirigidas «al gusto de la burguesía valenciana de la época»:

[...] como nosotros éramos comunistas preferíamos exponer en salas públicas como la Sala Blava, el Ateneu Mercantil de Valencia, la Agrupació Valencianista Republicana, etc. Además Pepe Renau decía que exponer en galerías de arte comerciales era como prostituirse en la calle.¹⁹

En estas salas se llevaron a cabo, en los primeros años de la República, las dos exposiciones colectivas en las que participó. La Sala Blava había sido adquirida por la Agrupació Valencianista Republicana. Allí se organizó en marzo de 1931 la *Exposició: pintura, escultura, dibuix*, en la que se mostraron obras de Manuela Ballester, Carreño, Renau, Enric Cuñat, Josep Sabina, Jiménez Cotanda, Rafael Estellés y Enric Climent, entre los pintores, y de los escultores Vicent Beltrán, Tónico Ballester, Pérez Contel, Badía y Ricard Roso, además de dibujos de Renau, Salvador Vivó, Badía, Pérez Contel y Tónico Ballester.²⁰ Muchos de ellos formarán, a finales del año siguiente, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios.

Pero antes, en febrero de 1932, Tónico participó (junto a Manuela Ballester, Renau y Pérez Contel) en la exposición organizada en el Ateneu Mercantil de Valencia por la Sociedad de Artistas Ibéricos que llevó el título de *Exposición de Arte Novecentista* y que intentó mostrar la renovación del ambiente cultural. Tónico presentó una pieza de reminiscencias *déco* realizada años antes, *Monjitas*. Entre las críticas de la exposición, la de Manuel Abril, uno de los promotores de la SAI, dedicó a Tónico el comentario «escultor tan variado como acertado»,²¹ demostrando que conocía el trabajo del escultor y remarcando la mencionada «variedad» de lenguajes que estaba explorando,

pero también reconociendo el «acierto» en las formas resultantes.

Sin embargo no era el arte noucentista sino el proyecto de compromiso político con la sociedad de su tiempo el que concentraba en esos momentos la atención de estos jóvenes artistas valencianos: compartían los temas de discusión de *Orto. Revista de Documentación Social* (1932-1934), de tendencia anarquista y de la cual Renau era redactor gráfico. En el primer número, al mes siguiente de la celebración de la *Exposición de Arte Novecentista*, la editorial declaraba su intención: «*Orto...* buscará en el Arte, la Ciencia, la Literatura y la Historia, todo lo que haya de más humano y liberal para ofrecérselo al hombre y que le facilite el camino espinoso y oscuro de su liberación».²² También cuando —a finales de 1932— se fundó en Valencia la Unión de Escritores y Artistas Proletarios²³ (sección española de la *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*) estaban en su origen, entre otros, Antonio y Manuela Ballester, Renau y Pérez Contel.

Tónico Ballester estaba, pues, implicado en los círculos de discusiones sobre la función del arte que irán tomando relevancia y radicalizándose en los siguientes años, así como en la formación de grupos y organización de actividades con la voluntad de conformar un frente de renovación artística a la vez que de transformación social. En esos momentos la cuestión política determina su actividad artística. Aunque su nombre no aparece como firmante de manifiestos o autor de textos, el artista recuerda:

Entonces dábamos más importancia al trabajo del partido que al trabajo artístico o profesional. Editábamos manifiestos, apoyábamos las huelgas obreras, etc. No admitíamos la comercialización de la obra de arte por parte de las galerías, por considerarlo un control por parte de la burguesía. Nosotros pensábamos en un arte al servicio de la futura clase dominante: el proletariado.²⁴

Simultáneamente, y durante los últimos años de la República Tónico Ballester se incorporó al mundo de la docencia. A la muerte prematura de su padre le sustituyó en la Escuela del Trabajo como profesor de Metalistería, lo que da cuenta de sus amplios conocimientos de técnicas escultóricas y artesanales. En 1933 fue seleccionado para acceder a los cursos de profesor de Dibujo convocados por el Ministerio de Instrucción Pública con el objetivo de sustituir al profesorado religioso en la Enseñanza Media. En las célebres oposiciones de la República a las que se presentaron tantos artistas innovadores, Ballester ganó, en concurso realizado en Barcelona, una plaza para el Instituto Blasco Ibáñez de Valencia.²⁵ También los compañeros de la

UEAP Pérez Contel y Carreño ganaron una plaza de profesores. Contel recuerda que algunos proyectos políticos, como la edición de las revistas *Proa* o *Nueva Cultura*, se sostenían gracias a los aportes de parte de sus salarios.²⁶

Nueva Cultura, que se convirtió en uno de los foros de debate más beligerante, se empezó a publicar en enero de 1935.²⁷ En sus páginas se desarrolló la conocida discusión entre Renau y el escultor Alberto Sánchez (los dos militantes en el PCE), un debate en que ya no se discutía la función del arte (sobre la que ambos artistas estaban de acuerdo), sino las formas que debe adoptar la obra de arte para ser revolucionaria. En el segundo número de la revista, en febrero de 1935, Renau y Carreño publican «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto». En el texto diferencian entre los artistas que «ponen su arte de cuerpo y alma al servicio de la causa histórica de los proletarios» y aquellos que «insisten en que hay que elevar a las masas al nivel espiritual de las normas unilaterales y abstractas de su arte».²⁸ Si Alberto contesta que quiere hacer «un arte de lucha» y «revolucionario» pero que le parece «perder el tiempo» descifrar «si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios», las obras de Ballester de esos años demuestran que el escultor está tomando partido por la postura defendida por Renau, y sus obras se adhieren a un realismo cada vez más socialista y militante.²⁹



Fig. 3 *Fuenteovejuna*, 1934. Madera tallada policromada, 130 x 140 x 30 cm. IVAM, Depósito Antonio Ballester.

De 1934 data *Fuenteovejuna* (fig. 3), talla en madera policromada con la que artista ganó un accésit en el Concurso Nacional de Escultura de 1935, dedicado al tercer centenario de Lope de Vega. La pieza es figurativa y

representa un momento dramático de la obra teatral. La escultura mereció una muy elogiosa glosa de Manuel Abril, que se refiere al «desolador resultado si no fuera por una excepción que da gran lección a todos: la obra de Antonio Ballester».³⁰ Ballester es el único —escribe Abril— que sabe resolver la pregunta «¿Qué hubieran hecho actualmente los grandes imagineros?»:

No ha hecho Ballester ningún alarde vanguardista ni moderno, no ha hecho más que abrir las ventanas y pulmones al viento más popular que ha podido encontrar en sí mismo, y que ha construido así un juguete que sabe a santo de feria, a grupo de Nacimiento, a paso de procesión...

Y matiza que Ballester «ha sabido recoger las esencias mejores» del Lope «popular» y «español» que, «en vez de hacer filigrana italianizante de platero, crea [...] pitos de San Isidro y botijos». La crítica de Abril relaciona el realismo de la pieza con la tradición popular, uno de los conceptos importantes en los debates del momento. Muy diferente es la obra que, tres años más tarde, se expondrá junto a *Fuenteovejuna* en el Pabellón de la República en la Exposition International des Arts et des Techniques de París: *Los vencedores de Brihuega* (fig. 4), un relieve en cemento coloreado de mayo de 1937. En esta obra realizada en plena guerra, Ballester comparte el tono épico de la anterior y explota la misma maestría en el trabajo de los pliegues de los ropajes, pero en esta ocasión la pieza tiene una composición y colorido muy sobrio, y remite a un acontecimiento bélico concreto y reciente. *Los vencedores de Brihuega* ya no se puede relacionar con la tradición imaginera, sino con el lenguaje del realismo que desde 1932 se había convertido en oficial para los artistas en la Unión Soviética, y que compartieron muchas de las obras exhibidas en París.



Fig. 4 *Los vencedores de Brihuega*, 1937. Cemento cromatizado, 115 x 142 x 40,5 cm. IVAM, Depósito Antonio Ballester.

La militancia política y artística de Tónico Ballester se había radicalizado, como la de sus compañeros, con el estallido de la guerra. «El primer día que se produjo la guerra», evoca el escultor, «ocupamos Gráficas Valencia y empezamos a hacer carteles dirigidos al pueblo español.»³¹ Ballester se adscribió a la Sección de Propaganda de la Delegación de Milicias Antifascistas de Valencia, y se conservan algunos de los carteles de ese momento. El escultor recuerda que no participó en el Congreso de Intelectuales Antifascistas que se celebró en la ciudad en el verano de 1937 ni en su organización ya que «estaba en los frentes [...] de lucha». Había sido destinado al frente de Teruel: «llegué a dibujarme [...] más de treinta kilómetros de panorámicas [...] recorriendo las trincheras [...] no he dibujado en mi vida más paisajes que aquel».³²

El escultor recuerda que además de esta actividad «topográfica del terreno de lucha», trabajó también para algunas publicaciones: «hacíamos dibujos, viñetas, ilustraciones [...] en varios periódicos del frente».³³ Colaboró en las revistas *Nueva Cultura* y *Verdad*, con dibujos sencillos y realistas, y algunos retratos. Se conserva también un dibujo a pluma de 1937, *Fuerzas vivas del franquismo*, que se expuso en el Pabellón de la República en París. En 1938 fue destinado a la sección de Propaganda del Ejército, y colaboró con la revista *Comisario* (con Pérez Contel). Recibió también el encargo de una escultura sobre la *República combatiente*. Aunque la obra desapareció, se conserva su fotografía ya que sirvió de portada para el número 4 de *Comisario* (diciembre de 1938), así como para la carpeta *Declaración de principios del gobierno de la República Española*.³⁴ Asimismo, casi al final de la guerra, participó en el libro *Canciones de lucha* (1939), recopilado por el compositor Carlos Palacio, que recogía piezas propias, de Rodolfo Halffter, Jesús Villatoro, Rafael Casasempere y Hanns Eisler. Algunas de las letras eran de Bertold Brecht y Miguel Hernández. Las ilustraciones, de Ballester, Carreño, Pérez Contel y Eduardo Vicente. El libro fue destruido en la imprenta a la llegada de las tropas franquistas a Valencia.³⁵

Tras el golpe de Casado, Ballester fue encarcelado en la prisión de Monteolivete, de donde salió cuatro días antes de la llegada del ejército franquista a Valencia para volver a ser detenido de nuevo poco tiempo después. Ballester estuvo preso en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús — sede provisional de la DGS— y posteriormente en la cárcel Modelo.³⁶ Allí Ballester coincidió con algunos de sus compañeros de militancia —los escultores amigos Pérez Contel y Badía— entre los numerosos «pintores, escultores, cartelistas, dibujantes, arquitectos, profesores y críticos de arte

valencianos» que fueron encarcelados. Entre ellos surgió rápidamente la iniciativa de organizar una Escuela de Arte que:

[...] debía desarrollar una actividad de educación y de formación plástica. Las clases teóricas y prácticas corrieron a cargo de los más destacados catedráticos, profesores y maestros que se encontraban allí. Las materias que se impartían eran numerosas, desde la decoración de imágenes, la delineación y el rotulismo, pasando por la orfebrería y la forja, hasta la iconografía, el repujado, el grabado, el dibujo en todo su abanico de modalidades.³⁷

Se hizo un proyecto de decoración para la cárcel, que abarcaba todos los rincones del recinto, y que inició con un altar para la capilla. Tal y como recuerda Ballester:

Y así empezó una inolvidable experiencia de solidaria y creativa sobrevivencia. [...] Nos agrupamos en las celdas según afinidades profesionales o ideológicas, y pronto aquello pareció una organización casi gremial: los arquitectos proyectaron el altar, albañiles y carpinteros se organizaron para construirlo, pintores y escultores iniciaron los trabajos ornamentales [...] Toda la galería era un gran estudio-taller, que poco a poco olvidó el proyecto inicial para dedicarse a producir todo tipo de objetos destinados a ser vendidos en el exterior por nuestras familias [...]. A iniciativa de nuestro taller, por toda la cárcel se extendieron iniciativas de este tipo.³⁸

Todo este proyecto —que se inició a raíz de la puesta en marcha del Patronato de Redención de Penas— permitió a los presos organizarse internamente y reforzar la comunicación con el exterior, además de ayudar al sostenimiento económico de sus familias. Ballester realizó, con materiales de la cocina, una *Maternidad negra*, una figura de Cristo y un Sagrado Corazón de Jesús.

En 1941 Ballester salió de la cárcel con la condición de libertad vigilada. Su sólida formación artística y artesanal, así como su conocimiento de las técnicas escultóricas propias de la imaginería le permitieron recuperar —a pesar de estar identificado como antifascista— el trabajo en su taller de escultura, que se limitará, durante los siguientes cinco años, a la elaboración de encargos religiosos: los pasos procesionales de *La oración de Jesús en el huerto* y *El Santo Sepulcro* para la Semana Santa de Alzira, la Inmaculada para la iglesia de Santa Catalina y la Virgen del Lluch para el santuario de la misma ciudad, la Virgen del Consuelo para el Ayuntamiento de Rocafort, una virgen del Rosario para la parroquia de Godella, un san Francisco para los franciscanos de Onteniente... El reconocimiento a su obra le llevó a recibir encargos de otros lugares, como la Dolorosa para Ribadesella (1944). Es justamente este conocimiento «artesano»

del oficio lo que destacará, en un texto de autor sin identificar, el ya citado folleto publicitario del escultor en la Valencia de la primera posguerra:

El estudio de escultura de Antonio Ballester posee por sus actividades el regusto de los antiguos talleres artesanos: quiere acudir con la diversidad de sus obras allá donde se le necesite y tiende a restablecer la esencia de los antiguos maestros españoles.

Sin embargo, la realidad de la posguerra ahoga a Ballester, quien en 1946, en cuanto tiene la oportunidad de comprar el pasaje, se exilia a México gracias al falso contrato de trabajo que le hacen llegar su hermana Manolita y Renau, exiliados desde 1939.

III. El exilio: México y Estados Unidos

Es gracias a esta relación familiar y a los profundos lazos de solidaridad establecidos entre los exiliados republicanos en México como Ballester obtiene, recién llegado, el encargo del arquitecto Jesús Martí de un proyecto de fuente para el Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca, en el que Renau estaba pintando un mural. Aunque la fuente no llegó a realizarse, enseguida recibió Ballester otros encargos de tipo «alimenticio» de parte de la Fundación Vulcano, regentada también por exiliados españoles: el diseño de pequeñas esculturas para comercializarlas reproducidas en serie. Ballester hizo un busto de Beethoven, pero también un caballito y un torito que comparten el lenguaje estilizado de algunas obras anteriores.

Muchas de las relaciones que estableció Ballester en México se centraron en los ámbitos del exilio: el Ateneo Español de México, el Centro Republicano Español, la Casa Regional Valenciana —para la cual colaboró con ilustraciones en la revista *Senyera*—, los compañeros exiliados del PCE... También fue así en el terreno artístico. A la pregunta sobre los escultores con quienes se relacionó en México, Ballester se refiere a Francisco Albert, Giménez Botey, Alfredo Just, Julián Martínez y Ángel Tàrrac, todos ellos exiliados republicanos.³⁹

Tal vez esta situación se deba a que el contexto artístico mexicano de la década de 1940, a pesar de la generosa acogida del gobierno, resultó complejo para los refugiados por estar dominada por un exacerbado nacionalismo y la acaparadora presencia de la pintura muralista. A pesar de las relaciones personales o simpatías políticas que algunos artistas exiliados pudieran

mantener con los artistas mexicanos, la integración no fue fácil. Sin embargo, Ballester encontrará su espacio laboral en un ámbito que conocía bien y que era lejano al de los muralistas. Ballester narra que

Según Pepe Renau iba a ser difícil introducirse en el mundo institucional pues los artistas mexicanos tenían copado el mercado. Y así fue. Pero el trabajo que no encontré en la escena pública lo encontré en la escena religiosa. Así pues volví a la imaginería religiosa.⁴⁰

Ballester desarrolló numerosos y destacados trabajos en el terreno de la escultura religiosa en México. Su primer encargo importante fue para la iglesia de Santa Rosa de Lima, trabajo que le ocupó ocho años. Realizó también un Sagrado Corazón de María para la iglesia de la colonia del Valle y el altar mayor del Sanatorio Español de México (1950), entre muchas otras obras. Pero estos encargos, aunque le permitieron vivir de su obra, no satisfacían enteramente al escultor:

La verdad es que fui a México con la idea de hacer otro tipo de escultura que la imaginería religiosa con la que me ganaba el sustento. Una obra que correspondiera a mi formación artística. Pues para mí hacer imaginería religiosa no suponía ningún esfuerzo [...] Lo que aprendí en el taller de mi padre me permitía ese dominar de la técnica escultórica. Pero insisto, fui a México con la intención de potenciar mi vocación creativa.⁴¹

Sin embargo, el escultor encontró ocasión de potenciar esa vocación en la obra más conocida y reconocida entre las que realizó en el exilio: la decoración (imaginería, lámparas y orfebrería) que trabajó entre 1954 y 1957 para la iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa, construida por el arquitecto exiliado Félix Candela con sus originales formas estructurales de hormigón armado. Para responder a este encargo, Ballester necesitó realizar una imaginería religiosa renovadora, diferente a cualquiera que hubiese trabajado antes:

Se dio el caso de que en México tuve que imprimir otro concepto a la imaginería, me refiero en el caso de la iglesia de la Milagrosa [...] Tuve que adaptarme a las nuevas formas constructivas de esta iglesia [...] tuve que hacer una imaginería que estuviera de acuerdo con la arquitectura [...] estaba la imagen de la Milagrosa en el altar mayor con dos ángeles y, desde luego, no son las imágenes que hacía en Valencia, tienen una plástica muy distinta; pensada ya de acuerdo con los alineamientos de la iglesia creada por el arquitecto Candela.⁴²

La crítica de arte —y exiliada— Margarita Nelken llama la atención sobre esta transformación en la escultura de Ballester y, curiosamente, rescata en el origen de este cambio el conocimiento del arte popular que ya había sido

glosado por Abril:

Bajo la influencia directa y notoria de nuestro arte popular, ha ido liberando su inspiración de fuentes ancestrales por demás exprimidas, encauzándola hacia metas más próximas a las perseguidas por las corrientes del arte nacido de nuestros días.⁴³



Fig. 5 *Maternidad mexicana*, 1958. Bronce, versión a escala reducida, 41,5 x 21 x 17 cm. IVAM, Depósito Antonio Ballester.

En efecto, el trabajo de simplificación en los volúmenes y estilización en las formas de las esculturas para esta iglesia supuso la vuelta de la mirada del escultor al interés por las propuestas vanguardistas y lenguajes modernos que había abandonado veinte años atrás. Esos mismos conocimientos quedan plasmados en la obra con que Ballester ganó el Premio Nacional de Escultura de México en 1958, en un concurso dedicado al tema de la maternidad (fig. 5). Ballester quiso plasmar la imagen de una madre en relación frontal con su hijo, al que mira y sostiene en pie sobre sus rodillas, muy diferente de las madres indígenas que cargan a los niños en un rebozo a su espalda que habían pintado tantos artistas mexicanos. Sin embargo «la obra pública no se llevó a cabo», cosa que Ballester atribuía a la existencia de «un cierto recelo de los artistas mexicanos hacia los artistas refugiados».⁴⁴

La cuestión de la integración y el reconocimiento es compleja y, como para otros exiliados, los recuerdos de Ballester pasan por la amargura del desarraigo y también por el enorme agradecimiento: «Allí pasé los mejores años de mi vida»,⁴⁵ valora en 1980 desde Valencia, adonde había regresado en 1963. En el

terreno de la escultura Ballester destaca el conocimiento de la escultura precolombina, y sobre todo el enriquecimiento que le dio el arte mexicano al ayudarlo «a ver las cosas desde otro punto de vista al que estaba acostumbrado en España». Concluye Ballester: «A mí México me enriqueció muchísimo... es decir, me dio otra dimensión».⁴⁶ A la vez, continuó trabajando en un gran número de esculturas y dibujos que recogen las influencias de escultores europeos como Matisse, Henry Moore y Arturo Martini.

En el terreno de lo político, sin embargo, la actividad de Ballester disminuyó, alejándose de la «lucha activa»: «Yo consideraba que para eso se tiene que tener vocación, vocación de militante», relata Ballester, «mi vocación era de ser escultor [...] no sirvo para organizador político ni, en fin, para la lucha».⁴⁷ Aunque parezca un reconocimiento extraño en un artista tan politizado y militante en la década de 1930 en España, lo cierto es que Tónico Ballester no participó en empresas editoriales ligadas a partidos ni aparece en la lista de firmantes de la «Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México» publicada en 1951 contra la Bienal Hispanoamericana de arte organizada por el franquismo.

En México Ballester recuperó la labor docente e impartió clases de dibujo, ya que se hizo cargo del taller —con alumnos incluidos— del pintor Bardasano cuando este lo dejó. Fueron justamente algunos alumnos estadounidenses los que le animaron, en 1960, a viajar a Los Ángeles. Ballester vivió los tres últimos años de su exilio en California, antes de regresar a Valencia. Allí realizó escultura pública, como *La Familia* para la Home Savings and Loan Association, y sobre todo escultura religiosa como el retablo para el seminario de San Juan en Camarillo, que finalizó ya desde Valencia, así como las obras para el presbiterio de la iglesia de San Antonio en Fresno. Desde Valencia finalizó también los encargos para el museo de cera de Buena Park, que había recibido por mediación del poeta Josep Carner. Pero además, a su regreso, y mientras trabajaba como escultor para clientes de Estados Unidos, Tónico Ballester se dedicó a reproducir algunas de las esculturas realizadas en la Valencia anterior al exilio, las que había perdido en los avatares de la vida, las que eran testimonio tanto de su vocación creativa como de los tiempos de la Valencia capital de la República en que, con un grupo de jóvenes artistas, habían confiado en el vínculo entre su trabajo artístico y la transformación política.

La recuperación de la obra de Tónico Ballester no llegó hasta mucho más tarde, vinculada a la de la historia del exilio y sus artistas: cuatro de sus esculturas fueron exhibidas en la primera gran exposición sobre *El exilio*

español en México realizada en el Estado español, a finales de 1983.⁴⁸ Sin embargo, se trata de una recuperación difícil por múltiples razones: Ballester realizó su trabajo a caballo entre categorías, lenguajes y continentes. Su obra participó de la creación artística y de la artesanal; la produjo entre Valencia y Ciudad de México, en contextos artísticos periféricos y al margen de los núcleos de reconocimiento; su trayectoria quedó truncada por la guerra, la cárcel y el exilio, y muchas de sus obras se perdieron en este periplo (en ocasiones hizo y rehízo su propia obra); trabajó una gran variedad de estilos artísticos, pero apostó siempre por un lenguaje sin fortuna crítica tras la Segunda Guerra Mundial, la figuración; participó en muy pocas exposiciones y no tuvo interés por vender su obra, que diferenciaba de los encargos.

Tonico Ballester no realizó ninguna exposición individual a lo largo de su vida profesional, ni en su ciudad natal ni en el exilio. Sin embargo, en Valencia se le han dedicado dos antológicas comisariadas por críticos de intereses muy diferentes: Vicente Aguilera Cerni en 1986, en el 50.º aniversario del inicio de la Guerra Civil, y Juan Manuel Bonet en 2000, poco antes de la muerte de Tonico Ballester.⁴⁹ Ambos comisarios quisieron destacar la admiración y el cariño que sentían por el artista.

Yo dedico este escrito, con cariño y agradecimiento, a la memoria de Tonico Ballester, que me dedicó su tiempo y sus palabras cuando lo conocí. También me dedicó su primer catálogo deseándome muchos éxitos en la vida, cuando yo era una muy joven historiadora cargada de expectativas y a punto de cruzar el charco.

Antoni-Ramon González López, una primera biografia

Natàlia Esquinas

Dir que, encara avui, hi ha un forat ben important sobre l'estudi historiogràfic en el camp de l'escultura catalana és una gran evidència. La mancança és més palesa quan ens aturem en el període que envolta la Guerra Civil espanyola. La generació que segueix els modernistes i els noucentistes és, clarament, de les menys estudiades en aquest context. És per aquest motiu que aprofitem el marc d'aquesta publicació dedicada a l'escultura de l'època per presentar un dels personatges que, com tants d'altres, ha estat pràcticament obviat dins els textos teòrics dedicats a l'escultura. Amb tot, no volem fer una anàlisi de la seva producció. Ben al contrari, la nostra intenció és posar unes primeres bases que puguin ser eines inicials per tal de poder endinsar-se més profundament, posteriorment, en un d'aquests artistes oblidats de qui resten peces amagades en magatzems i col·leccions privades. És per aquest motiu que el format del present capítol és especialment proper al d'una cronologia.

El nostre interès per la figura d'Antoni-Ramon González López (La Unión, 1908 – Barcelona, 1980) va sorgir com un fet col·lateral. La realització d'una tesi doctoral dedicada a l'estudi de l'escultor Josep Llimona i Bruguera (Barcelona, 1863-1934) que pretenia anar més enllà de la seva personalitat, ens feia aturar en alguns dels deixebles que havien passat pel seu taller.¹ Tot i la manca d'informació sobre la qüestió, anaven apareixent alguns noms entre notícies i peces bibliogràfiques. És en aquest context que ens vam trobar per primera vegada el nom de l'artista d'origen murcià. Les referències a González eren força comunes en els textos que recollien notícies en els últims temps de vida i treball de Llimona. En el moment de la mort del mestre, s'esmenta la presència del jove escultor, qui va realitzar la màscara mortuòria en el llit del difunt.

Diverses pistes donades per les paraules d'alguns experts en la matèria ens van dur a trobar tota la documentació conservada de l'arxiu de l'escultor González, ubicat actualment a l'arxiu del Museu Frederic Marès de Barcelona.² Sense pràcticament haver estat consultat, s'obrien davant nostre algunes

carpetes que contenien informació sobre, especialment, la faceta escultòrica de l'artista. Més enllà d'aquesta documentació que vam poder estudiar de primera mà, destaquem una altra font d'informació per al present article: el llibre *Un siglo de escultura catalana*, de José Manuel Infiesta Monterde, editat a Barcelona l'any 1975 per Ediciones Aura. En ell, una entrevista feta a l'escultor ens dona la possibilitat d'apropar-nos directament a les seves paraules a través de preguntes relacionades amb la seva vinculació al món escultòric.



Fig. 1 Antoni-Ramon González al costat d'una de les seves escultures. Barcelona, Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès, © Fons d'Antoni Ramon González.

Fill d'Antonio González Sánchez i Rosa López Campos, ambdós nascuts a Fondón, un poble d'Almeria, Antoni-Ramon va néixer a La Unión, Múrcia (fig. 1). Alguns dubtes envolten la data de naixement de l'artista, de la qual s'han donat diverses opcions al llarg del temps.³ La data que decidim prendre com a vàlida és la del 26 de maig de 1908, ja que és la que apareix en la còpia del registre de baptisme que es conserva al fons personal de l'artista⁴ i coincideix amb la data del llibre de família que es conserva al mateix fons.⁵ En alguna ocasió s'ha dit que als nou anys Antoni-Ramon ja es trobava a Barcelona. Amb tot, els documents que vam poder consultar directament l'hi ubiquen, com a data més primerenca, l'any 1920, amb dotze anys.⁶

La relació de González amb l'escultura començà ben aviat, quan encara era nen. Segons les pròpies paraules de l'artista:

Al principio, debía ser por puro instinto, pues a los cinco años —y a esa edad no se tienen

motivaciones preconcebidas— yo ya daba forma a todo cuanto caía en mis manos. Posteriormente, tuve la revelación del ritmo y la armonía de las formas, y, por último, descubrí la belleza del cuerpo humano, y su realización plástica constituyó desde entonces mi ideal escultórico.⁷

Sembla que fou especialment a partir de la seva arribada a Barcelona quan donà forma veritable a la crida que sentí cap a aquest art. De fet, ens queda constància del seu lligam amb algunes entitats artístiques de la ciutat entorn dels seus vint anys. El curs 1928-1929 acudí a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics de Belles Arts. L'1 de juliol de 1929 fou admès al Cercle Artístic de Sant Lluc —amb seu al carrer de Montsió— com a soci numerari.

Pel que fa al seu contacte artístic amb Josep Llimona, del qual desconeixem amb seguretat el moment inicial, sabem que ja existia l'any 1930. D'aquest fet en tenim constància gràcies a la correspondència que ha restat a l'arxiu de González. Amb tot, Infiesta ens informa que ja el 1928 entrà al taller de l'artista.

Cronologia

Fent un buidatge exhaustiu del seu fons documental hem pogut arribar a recollir informació del seu recorregut artístic que ens permet esbossar l'evolució de la seva feina, així com la participació en diversos concursos, certàmens i exposicions. A continuació ens dediquem a fer una relació de les dades obtingudes, ordenades cronològicament.

1931. Del 14 al 27 d'octubre participa en l'exposició a la Sala Parés que celebra el cinquantenari de la sala, amb un bust de pedra que mesura 0,31 x 0,33 x 22 cm i té un preu de 1.500 pessetes.

1932. Participa en l'Exposició de Primavera celebrada del 22 de maig al 3 de juliol al Palau Nacional de Montjuïc amb un *Baix-relleu* i *Mitja figura* (72 x 48 x 38 cm segons el full d'inscripció; 73 x 45 x 40 cm segons les dades conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya). S'inscriu amb el número 81. Les peces apareixen amb els números 185 i 186 del catàleg de l'exposició, respectivament. Ambdues peces són de terracota. En aquests temps González surt registrat al número 410 de l'avinguda del 14 d'Abril, que és l'adreça del taller de l'escultor Llimona. El mes de juny la Junta Municipal d'Exposicions d'Art li envia una carta en la qual li diuen que volen adquirir *Mitja figura* per 1.000 pessetes (doc. AR61). Finalment l'obra és comprada i actualment es conserva al fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya. En altres fonts trobem

aquesta peça citada com a *Tors femení*.



Fig. 2 Antoni-Ramon González, *La donzella enamorada*. F. Serra, Barcelona, Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès, © Fons d'Antoni Ramon González.

1933. Al mes de gener, des de l'Ajuntament de Barcelona la Comissió Executiva del Monument a Pi i Maragall li notifica que ha guanyat el concurs per a la creació de la part escultòrica, que va presentar sota el lema «La Nau».

—Participa a l'Exposició de Primavera del Saló de Montjuïc, oberta del 20 de maig al 2 de juliol al Palau de Projeccions del Parc de Montjuïc, amb *Bust de dona* (núm. 130 del catàleg), en pedra.

—A finals d'any participa amb un relleu en una mostra al Cercle Artístic de Sant Lluç.

1934. Participa a l'Exposició de Primavera, celebrada del 20 de maig al 8 de juliol al Saló de l'Art Modern (Palau de la Metal·lúrgia) del Parc de Montjuïc, amb l'obra *La donzella enamorada* (núm. 185 del catàleg de l'exposició), de terracota (fig. 2). La peça fou rebuda amb un gran èxit, fet pel qual va ser adquirida per la Junta Municipal d'Exposicions per 1.000 pessetes. Diverses personalitats, com Joaquim Renart, el van felicitar especialment per aquest fet (doc. AR44) L'obra, de 110,5 x 48 x 48 cm, es troba a les reserves del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

1935 Participa a l'Exposició de Primavera, celebrada del 19 de maig al 7 de juliol al Saló de l'Art Modern del Parc de Montjuïc, amb una obra ben diferent de les presentades fins al moment: un retrat en bronze del seu mestre, Josep Llimona (núm. 20 del catàleg de l'exposició). L'obra es troba també avui al fons

del Museu Nacional.

—El mes de novembre González rep la proposta de Joaquim Renart de participar en una mostra col·lectiva a la Casa Renart que finalment es duu a terme entre el 23 de novembre i el 6 de desembre i en la qual l'escultor participa amb una terracota titulada *Bust de noia* (núm. 7 del catàleg de l'exposició).

1936. El mes de maig és triat com a vocal suplent de la Junta d'Adquisicions d'Obres de l'Exposició de Primavera d'aquell any.

1937. Al mes de març participa a l'Exposició d'Art Proajut Permanent a Madrid (núm. 412 del catàleg de l'exposició), celebrada a l'Ateneu Socialista de Catalunya, situat a l'antic local d'Els Quatre Gats.

1938. Al mes de març participa a la I Exposición Trimestral de Artes Plásticas, celebrada a la sala d'exposicions del Casal de Cultura de Barcelona (núm. 14, pl. de Catalunya), amb la peça *Pubertad* (núm. 9 del catàleg de l'exposició).

1941. Al mes d'octubre participa a l'exposició col·lectiva inaugural de la temporada 1941-1942 a Syra Galerías de Arte (pg. de Gràcia, 43).

—Aquest mateix mes guanya el primer premi per a la construcció del monument al doctor Girona. Les peces participants en el concurs són exposades a la seu de la Quinta de Salud de la Alianza, entitat responsable d'erigir el conjunt.

1945. Al mes d'agost participa a la Cuarta Exposición de Artistas Gracienses. Pintura y Escultura, oberta entre els dies 14 i 26 al Centre Moral Instructiu de Gràcia. Hi guanya el diploma de primera medalla i la possibilitat de fer una fosa gratuïta d'un cap a mida natural a la Fundició Artística Bechini.

1950. El mes d'abril, i fins al 12 de maig, participa en el Premi Comtat de Sant Jordi, celebrat a les Galeries Laietanes, amb l'obra *Terra feconda* (núm. 17 del catàleg de l'exposició).

—A l'estiu participa com a convidat d'honor en la IX Exposición de Artistas Gracienses. Pintura y Escultura, que se celebra del 15 d'agost al 3 de setembre, amb la peça de guix *Esbós d'estàtua per a jardí* (núm. 11 del catàleg de l'exposició).

1951. A principis d'any s'inaugura un monument d'homenatge a Joaquim Mir que consisteix en una làpida de marbre que inclou un retrat en relleu en bronze de González, regalada per *El Centenario*.

—Fa de jurat en el Primer Salón de Valores Nuevos Gracienses. L'exposició queda oberta del 29 de setembre al 14 d'octubre.

1952. Participa a la mostra Exposición de Arte Religioso Actual amb l'obra *Pietat* (núm. 13 del catàleg de l'exposició).

—Participa en un concurs convocat per l'Ajuntament de Barcelona per a la creació d'una font que presenta sota el lema «Barcelona» i que havia d'anar situada a la cruïlla del passeig de Gràcia amb l'avinguda de José Antonio Leda. Tot i que no guanya cap dels projectes presentats, es reparteixen premis i accèssits. Antoni-Ramon guanya el segon accèssit, per un valor de 10.000 pessetes.

1953. Participa amb una peça a l'Exposició Municipal de Belles Arts de Primavera, inaugurada el 25 de juny al Palau de la Virreina.

1954. Participa en l'Exposició Nacional de Belles Arts amb l'escultura *Pietat*.

—A partir de l'1 de març és soci de número del Reial Cercle Artístic.

—El 21 d'agost és beneïda la *Mare de Déu de la Font de la Salut*, obra de González, al santuari del balneari de Vallfogona de Riucorb, per Ramon Mansou, bisbe auxiliar de Vic.

1956. Participa en els Premis Sant Jordi, organitzats per la Diputació Provincial, amb la peça *La capa de sant Martí* (núm. 22 del catàleg de l'exposició).

—El mes de setembre se li adjudica la realització de l'escultura de sant Andreu apòstol per a la capella municipal del cementiri de Sant Andreu, en alabastre, per 60.000 pessetes, després d'haver guanyat el concurs per a la creació de la peça, projecte que havia presentat amb el lema «30 de Noviembre».

—Al mes d'octubre participa en l'exposició col·lectiva dels socis del Reial Cercle Artístic amb la peça *Retrat*, de fang cuit.

1957. El dia 1 de novembre es comença a venerar la imatge de sant Andreu apòstol al cementiri de Sant Andreu.

—Participa en la XVI Exposición de Artistas Gracienses, organitzada pel Fomento Gracense de las Artes, a la Sala de la Obra Cultural de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros del carrer Major de Gràcia.

—El 18 d'octubre s'inaugura al Museu d'Art Modern una exposició que és oberta fins al 17 de novembre i en la qual González participa amb una peça amb el número 290 del catàleg.

—A partir del mes de desembre González inicia un viatge que el durà per diverses ciutats espanyoles. Viatja al seu poble natal, La Unión (29 de desembre).⁸ Abans passa per València (23 de desembre) i Alacant (27 de

desembre).

1958. Comença l'any a La Unión. Passa per Múrcia (13 de gener), Almeria (18 de gener) i El Fondón (19 de gener) abans de tornar a Barcelona a finals de gener. Va a Tarragona al febrer (13 de febrer). Viatja a altres ciutats al llarg de l'any, realitzant estades diverses i, segurament, sense passar per Barcelona. Viatja a Saragossa (10 de maig), Lleó (28 de maig), Àvila (2 de juny), Madrid (on s'està gairebé un mes sencer),⁹ Toledo (29 de juliol), Ciudad Real (1 d'agost) i La Unión (3 d'agost).

1959. El mes de novembre la Secció de Belles Arts de l'Ajuntament de Badalona el nomena vocal del Jurat d'Admissió i Qualificació de l'Exposició de Belles Arts de Badalona.

1960. Participa a l'Exposició Nacional de Belles Arts que se celebra durant el mes de maig al Palau Nacional. Hi presenta *Figura de mujer*, de guix patinat, amb la qual guanya la tercera medalla.

—Participa al concurs d'escultures de jardins públics de Barcelona, convocat pel Servei Municipal de Parcs i Jardins. El seu lema és «23 d'abril». El preu aproximat d'execució i muntatge de l'obra és de 80.000 pessetes. El mes de juliol se li adjudica la creació de la peça, que ha de ser entregada a l'abril del 1961.

—A l'octubre rep la invitació per participar com a jurat a l'exposició convocada per Nadal a Badalona. La selecció de les peces es duu a terme el 20 de desembre.

—Viatja a Madrid a finals del mes de desembre.

1961. A l'abril se celebra la Festa del Llibre i la inauguració de l'escultura *23 d'abril*. L'obra és col·locada el 22 d'abril als Jardins de Moragas, moment en què també es rep un primer fons de llibres per a una biblioteca infantil en aquesta mateixa zona de la ciutat. Malgrat que els primers documents conservats parlen del bronze com a material definitiu, finalment es realitza en pedra. A finals dels anys noranta la peça és retirada i es guarda en un magatzem que la condemna a l'oblit.

—Al mes de juny és jurat per concedir la beca Centellas, juntament amb Frederic Marès, Inocencio Soriano Montagut i Juan Centellas. La convocatòria queda desert.

1962. Viatja a Madrid el mes de juny.

1963. Viatja a Madrid els mesos de febrer i març. Al febrer és convocat per als exercicis d'oposició a l'Escuela de Artes y Oficios de Madrid. El resultat de les oposicions és positiu i és proposat per a la plaça de professor de «Modelado y

Vaciado» a l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona.

1967. Antoni-Ramon González es casa amb Concepció Vélez Serra, també escultora, a la parròquia de Sant Joan Baptista de Gràcia el dia 20 de maig.

1979. González, com a ciutadà de Barcelona i com a professor de l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis de la ciutat, ofereix al Museu d'Art Modern dues peces seves: *Bust de dona*, del 1932, i *Retrat de Josep Llimona*, que realitzà després de la mort de l'artista. Ambdues es troben avui al fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

1980. El dia 4 de desembre l'escultor mor a Barcelona.

En espera que sorgeixi algun estudi posterior, desitgem que el recull d'aquestes dades sigui un bon punt de partida que faciliti la investigació sobre l'artista i altres escultors de la seva generació.

EPILOGUE

L'àngel de la mort: una anàlisi a l'entorn de l'escultura funerària del Modernisme

Mireia Freixa i Montserrat Oliva Andrés

L'objectiu del document que presentem és fer una reflexió sobre la iconografia de l'Àngel de la mort dins de l'escultura funerària en el Modernisme català. La nova burgesia industrial va redefinir l'entorn dels rituals que acompanyaven la cerimònia de la mort en un procés que va evolucionar des de la interpretació del ritus funerari com una exaltació del triomf familiar, social i econòmic a una concepció molt més íntima i personal. A aquest fet s'afegeix el progressiu abandonament de la construcció de capelles funeràries, que són substituïdes per panteons o hipogeus més discrets on l'estatuària –especialment la imatge de l'Àngel– pren tot el protagonisme.

L'art funerari en els anys del Modernisme

La prohibició d'enterrar dins de les ciutats des de la darrerïa del segle XVIII¹ va forçar la construcció de nous cementiris, fet que, de manera poètica, Michel Vovelle va definir com «l'exili dels morts».² Aquest fet va determinar la construcció de verdaderes ciutats dels morts que es varen definir com una contraposició ideal de les ciutats, de manera que es projectaren grans cementiris amb una complexa distribució en carrers, avingudes i places al costat de les noves metròpolis, així com cementiris adaptats als ambients rurals o mariners, tot un món que reflecteix a petita escala la realitat de les ciutats dels vius. Els nous cementiris estaven dissenyats com bells jardins amb grans avingudes i plantacions d'arbres amb el doble objectiu d'assolir dignitat i bellesa.

A Catalunya disposem d'un extraordinari patrimoni funerari que ha anat sortint a la llum i que en els anys del Modernisme va assolir les cotes de qualitat que caracteritzen aquest moment històric al nostre país. Podem trobar obres modernistes de gran vàlua en cementiris preexistents, com és el cas del cementiri neoclàssic del Poblenou de Barcelona (1818), el de Sitges (1814), el de Sant Andreu de Palomar (1839) o el monumental i eclèctic de Montjuïc (1883). Altres conjunts van ser projectats en els anys del Modernisme, com el

de Lloret de Mar (1896-1901), el d'Arenys de Mar (1865-1867), la definitiva reforma del de les Corts (1897)³ o el cas excepcional del cementiri rural i plenament modernista d'Olius (1916), de l'arquitecte Bernardí Martorell, i molts altres espais que conformen una visita ideal i alternativa a la Catalunya modernista.⁴

A tota l'Europa de tradició catòlica, el procés de la mort estava fortament dominat per l'Església, a qui li va costar molt renunciar al control de la mort que havia exercit durant segles. Per aquest motiu, es va forçar la separació entre els cementiris civils o d'altres religions i els cementiris estrictament catòlics romans. En aquests darrers, la creença en la comunitat dels sants els converteix en recintes sagrats, dominats per una capella i curulls de símbols sobre el més enllà i la vida eterna al costat, això sí, dels valors fonamentats en la solidesa de les estructures familiars, que tendeixen a diluir el control imposat per l'Església.⁵

En els cementiris dels darrers anys del segle XIX i inicis del XX, dins de l'estètica del Simbolisme i el Decadentisme, però, domina una concepció molt més íntima de la mort. Aquest punt és el que volem desenvolupar en aquest treball, centrant-nos en l'evolució d'una sola imatge escultòrica —encara que molt significativa—: la de l'àngel de la mort. Altres investigacions confirmen aquest procés cap a la interiorització de la mort en aquest període, com l'encara decisiu estudi de Michel Vovelle que acabem de citar, així com treballs recents en l'àmbit de l'Europa meridional.⁶

A Catalunya, tot coincidint amb el període que s'ha anomenat el primer Modernisme —el període comprès entre l'Exposició Universal de 1888 i els inicis del nou segle—, s'assimilen totes les avantguardes europees: l'Impressionisme, el Postimpressionisme, el Decadentisme i, especialment, el Simbolisme, tant en la seva vessant literària com en la plàstica. El Simbolisme, amb unes profundes arrels en la tradició romàntica, revisa els grans símbols de la cultura occidental en vista d'una relació alternativa de valors entre la persona humana i el seu entorn. Va ser-ne una figura clau el pintor i escriptor Santiago Rusiñol, que va organitzar a Sitges les Festes Modernistes entre 1892 i 1897. La de 1894, la tercera, va ser decisiva en la formulació d'aquest moviment, ja que Raimon Casellas i Joan Maragall varen presentar treballs literaris amb títols tan significatius com *La damisel·la santa* i *Estrofes decadentistes*, respectivament. De manera paral·lela, la pintura de Rusiñol abandona el Naturalisme de signe parisenc i s'orienta cap a un Simbolisme empeltat de Decadentisme. De signe més conservador, també podem considerar pròxim a l'estètica simbolista el

Cercle Artístic de Sant Lluç (1893), en el qual va tenir una participació molt important l'escultor Josep Llimona, el gran protagonista d'aquest article.

L'efervescència de tots aquests moviments i corrents artístics coincideix, i s'afavoreix, amb un moment de gran desenvolupament de l'escultura, un llenguatge que al llarg del segle XIX havia estat restringit pel mimetisme de l'escultura monumental i que en aquestes dades capta molt interès entre els comitents privats, la nova burgesia. D'altra banda, l'escultura es desplega en multituds de nous usos, com poden ser l'escultura decorativa aplicada a l'arquitectura, les medalles, els bibelots ornamentals, la popularització de la retratística, la petita escultura de bronze i, evidentment, l'escultura funerària. D'aquesta manera, s'obren moltes possibilitats laborals per als escultors contemporanis, tal com havia passat amb els pintors en el període realista, quan la pintura de petit format entrà a les cases de la gent benestant.

La important producció en aquest últim camp afavorí l'obertura de tallers professionals especialitzats en art funerari, tots ells amb un bon nivell artístic, fet que delimita un camp professional molt desconegut i que ha estat també deixat de banda pels que han recopilat les grans dades per a la història de l'escultura catalana, com Feliu Elias o Joan Francesc Ràfols.⁷ Entre els tallers més importants podem destacar els dels Hermanos Jujol, els Hermanos Ventura, J. Barba, Serra-Figueras, José Planas, Mas-Tarrach, Roberto Passani, els Hermanos Franzi, Miquel Font i Babot i Arjalaguet, entre d'altres. Aquests tallers sovint eren contractats per famílies amb un poder adquisitiu limitat, mentre que la burgesia acostumava a encarregar els seus panteons, hipogeus o monuments funeraris als arquitectes i escultors més importants de l'època. Als cementiris catalans podem trobar obres d'artistes tan destacats com els de la família Vallmitjana, Josep Reynés, Rossend Nobas, Josep Llimona, Eusebi Arnau, Enric Clarasó, Josep Campeny, Rafael Atché, Manuel Fuxà o Eduard Batista Alentorn.

Amb aquest context artístic de fons, els mitjans de comunicació més importants de l'època van seguir i documentar les construccions més notables que s'anaven erigint a les diferents necròpolis del país. Diaris de prestigi com *La Vanguardia*, *La Dinastía*, *La Publicidad* o *La Veu de Catalunya* publicaven informacions i ressenyes de les sepultures més importants que s'hi realitzaven, especialment en dates properes al dia de Tots Sants, però també puntualment en altres èpoques de l'any, mentre que revistes professionals d'arquitectura, com *l'Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* o *Arquitectura y Construcción*, o d'altres més populars, com *La Il·lustració Catalana*, *La Il·lustración*

Artística o La Ilustración Española y Americana,⁸ publicaven reculls fotogràfics dels monuments funeraris més rellevants.⁹

El nostre tema d'estudi, la imatge de l'àngel, el personatge celestial que té com a objectiu acompanyar la persona humana en el seu camí des de la terra fins al seu darrer destí, és omnipresent tant en els grans monuments vuitcentistes com a les tombes de l'època actual. A finals del segle XIX els trobem al costat de les petites —però ampul·loses— capelles funeràries d'estil eclèctic. En podem descobrir magnífics exemples en el panteó de Manuela Gandia (1884)¹⁰ realitzat pel mestre d'obres Jeroni Granell i Rafael Atché; també en trobem de neogípcies, com en el cas del panteó Batlló, de Josep Vilaseca, Miquel Fuxà i Enric Clarasó (1889);¹¹ de neoromàniques, com, per exemple, el panteó de la família Amatller, d'Emili Sala Cortés i Eusebi Arnau (1915),¹² però sobretot de neogòtiques, l'estil que es considerava més adequat en l'art cristià. Un bon exemple és el panteó de la Riva, d'Antoni Maria Gallisà, Eusebi Arnau i els Hermanos Jujol (1894),¹³ o el d'Iu Bosch, d'Enric Sagnier i Eusebi Arnau (1917).¹⁴

L'àngel de la mort i les seves ales

L'evolució de la figura de l'àngel de la mort ens permet veure com el concepte de triomf familiar, present en molts dels panteons vuitcentistes, deriva cap a un concepte de mort més íntima i personal. Coincidint amb els gustos estètics pròxims al Simbolisme, l'àngel perd les seves ales per esdevenir, no tant un referent religiós, sinó un símbol laic que transmet estats d'ànim i sentiments personals. Ell/ella —ja que la referència al sexe dels àngels és també una de les qüestions que volem tractar— manté una sèrie de característiques que deriven de la tradició cristiana, com tenir cura del trànsit de l'ànima cap al cel, al mateix temps que assegura aquest viatge. Però en aquest període la imatge de l'àngel acaba derivant en una imatge positiva i s'acaba identificant amb la mateixa imatge de la mort.

Cal dir que tots són àngels que responen als patrons iconogràfics més convencionals. Són, en realitat, una reducció de la teoria sobre l'organització dels poders celestials segons l'ensenyament de l'Església catòlica, que els divideix en les tres jerarquies establertes pel Pseudo-Dionís Areopagita entre els segles V o VI. En la primera tríada trobem els més propers a Déu: serafins,

querubins i trons; en el nivell intermedi, dominacions, virtuts i potestats; i a l'últim esglaó, els principats, arcàngels i àngels.¹⁵ Tots ells tenen els seus atributs, però no es corresponen amb els àngels que trobem en els nostres cementiris.



Fig. 1 Josep Llimona, *Àngel*. Barcelona, cementiri de Montjuïc, panteó de la família Torras, 1885-1888. Localització: via de Santa Eulàlia, agrupació 2, número 13. Fotografia de Montserrat Oliva.

Ara bé, si hi ha un element que caracteritza els àngels i els identifica per sobre de qualsevol altre, són les ales. És per això que els escultors de l'època van emprar les seves millors virtuts i habilitats per elaborar ales que destaquessin especialment, tant per la seva qualitat com per la seva originalitat o les seves dimensions. És el cas de la sepultura d'Aurèlia Joseph (1901),¹⁶ on Josep Campeny va esculpir unes ales decoratives d'un espiadimonis, possiblement en al·lusió a la figura de la fada, associada a l'àngel simbolista, ja que ambdós comparteixen la funció d'intermediari i benefactor.¹⁷

Elements estètics i ornamentals al marge, la figura de l'àngel en els cementiris no té una única funció, ja que segons la seva representació, la seva postura o allò que subjecten, poden tenir significats iconogràfics i funcions ben diferents. Podem trobar l'àngel custodi, com el del cementiri de Comillas, que protegeix un cementiri sencer en una funció apotropaica.¹⁸ Aquest tipus d'àngel, però, el trobem normalment en panteons familiars, exercint aquesta guàrdia sobre una única sepultura, com el de la família Torras (1885-1888), esculpit per Josep Llimona (fig. 1).¹⁹

Els podem trobar resant, perquè són àngels que pregunten pels nostres

difunts, com el de la família Durall i Carreras (1903),²⁰ o ens poden indicar el camí cap al cel, com podem observar en el panteó de la família Coromina (1907),²¹ de l'escultor Rafael Atché, o el del panteó de Pau Font Torres, de Francesc Pagès i Serratosa (1894).²² També trobem nombroses representacions d'àngels amb trompetes, en al·lusió al judici final descrit per l'evangelista Mateu.²³ Per exemple, en l'arc cova de la família Clapers (1920-1925),²⁴ realitzat per Enric Clarasó (fig. 2), o en el panteó de la família Carreras (1907),²⁵ esculpit per Manuel Fuxà.



Fig. 2 Enric Clarasó, *Judici final*. Barcelona, cementiri de Montjuïc, arc cova de la família Clapers, 1920-1925. Localització: via de Santa Eulàlia, agrupació 3, número 168. Fotografia de Montserrat Oliva.

Els *putti*, molt habituals en les representacions artístiques del Renaixement, també són presents en els cementiris simbolitzant l'àngel de l'amor o la promesa d'una nova vida en el més enllà. Un clar exemple es troba en la tomba de la família Cosme Batlle (1902),²⁶ duta a terme per Josep Campeny, on els amorets pregunten i dipositen flors sobre el difunt. La realització d'escultures amb iconografia d'angelets és més característica dels marbristes o tallers d'escultura que no pas dels grans escultors,²⁷ i en podem trobar un bon exemple al panteó de Vicente Fernández,²⁸ realitzat pels Hermanos Ventura.



Fig. 3 Miquel Font, *Àngel psicopomp*. Barcelona, cementiri de Montjuïc, panteó Palà i Ferrer, 1899. Localització: via de Sant Josep, agrupació 2, número 24. Fotografia de Montserrat Oliva.

Dins el gran silenci que regeix les necròpolis, les escultures dels àngels que guien les ànimes cap al cel —funció de psicopomps— destaquen per sobre de totes les altres, desprenent moviment i força supranatural en el moment en què l'ànima del difunt surt de la làpida per emprendre el camí cap al cel i convertint-los en uns dels grans protagonistes dels cementiris, com succeeix amb el panteó de la família Pala Ferrer,²⁹ realitzada per Miquel Font (fig. 3), o amb l'espectacular escultura realitzada per Josep Campeny per al panteó de la família d'Eduard Puig i Valls (1890) (fig. 4).³⁰ Entre aquesta profusió de models i figures angelicals i de diversitat simbòlica i iconogràfica, l'àngel sempre ens recorda que tinguem un moment de silenci perquè la mort és silenciosa.³¹

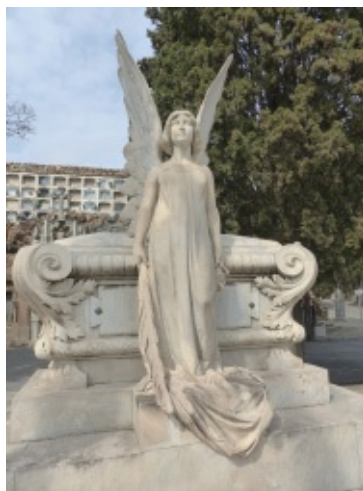


Fig. 4 Josep Campeny, *Àngel*. Barcelona, cementiri de Montjuïc, panteó de Baltasar Fortuño i Emília Ríos, 1902. Localització: via de Sant Oleguer, agrupació 3, número 74. Fotografia de Montserrat Oliva.

L'àngel perd les ales

Els àngels que hem descrit fins ara, de sexe indeterminat o vagament masculins, a causa de la influència del Simbolisme, així com del Prerrafaelisme anglès, adopten el cos d'una dona de manera progressiva per, finalment, perdre les seves ales.³² I, com a darrer pas d'aquesta evolució —i ja amb cos de dona—, es reconverteixen en una entitat molt diferent, en idees abstractes, com la pietat, la resignació o la pregària, i també en sentiments, com el dolor o el patiment per la pèrdua de l'ésser estimat. Reforça aquesta hipòtesi el fet que es poden trobar els noms d'aquests valors intangibles com a títols de les escultures, tant a les fotografies publicades a les revistes de l'època, com gravats en els propis pedestals de les escultures, incidint d'aquesta manera en el seu caràcter civil. Entenem que aquest fet marca un canvi de rumb molt significatiu en l'escultura funerària que es correspon amb un fenomen que altres investigadors, com María Cruz Morales Saro o María Victoria Álvarez Rodríguez,³³ han pogut apreciar en un context geogràfic més ampli, però és indiscutible que l'escultura funerària catalana va fer grans aportacions en aquesta línia i arribà fins i tot a transportar aquests models a l'escultura civil. El cas del *Desconsol* de Josep Llimona que comentarem més endavant és un clar exemple d'una escultura funerària reinterpretada com a escultura pública o, fins i tot, podríem dir, monument.

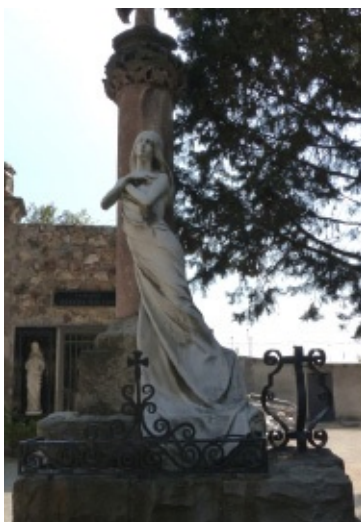


Fig. 5 Enric Clarasó, *El espíritu desprendiéndose de la materia*. Barcelona, cementiri de Montjuïc, panteó Leal da Rosa, 1903. Localització: via de Santa Eulàlia, agrupació 1, lletra I. Fotografia de Montserrat Oliva.

Aquest canvi el lideraren dos escultors: Josep Llimona (1863-1934)³⁴ i Enric

Clarasó (1857-1941). El primer, autor prolífic i el nom més significatiu entre els escultors modernistes, és en l'actualitat molt més conegut gràcies als estudis recents de Natàlia Esquinas.³⁵ És autor de monuments funeraris on podem veure el canvi esmentat: l'àngel dona sense ales que representa un sentiment com *La Resignació*, en el panteó de Joan de Rialp Ventura (1906),³⁶ o la doble imatge d'àngel al costat d'*El Dolor* en el monument funerari de la família Robert i Camps (1903-1904).³⁷ Un sentit molt diferent té la imatge només decorativa, frívola fins i tot, de *Record dels morts*, a la tomba de la família Mundet (1901),³⁸ o la ja tardana del panteó Massaguer (1922).³⁹ Enric Clarasó, per la seva banda, va ser un artista de la primera bohèmia que es va ressituar entre la burgesia del Modernisme amb tota mena de treballs. Entre les seves obres citarem *Dolor*, de la sepultura d'Ernest Niquet (1895),⁴⁰ *El espíritu desprendiéndose de la materia*, del panteó Leal da Rosa (1903) (fig. 5),⁴¹ *La Fe*, de la sepultura de Josep i Antoni Estruch (1914),⁴² també reproduïda a la capella dels Màrtirs del claustre de la catedral de Barcelona, o *La Resurrecció* del panteó de Jaume Brutau (1920).⁴³



Fig. 6 Josep Llimona, *El Dolor i la Resignació*. Barcelona, cementiri de Montjuïc, panteó de Mercedes Casas de Vilanova, 1903. Localització: via de Sant Josep, agrupació 2, número 25 bis. Fotografia de Montserrat Oliva.

Un darrer exemple i en un procés dut a terme en solitari per Josep Llimona, és el seu popular *Desconsol*. Aquesta peça, on és molt present la influència de l'obra de Rodin titulada *Danaïde*, va ser ideada com a monument funerari amb el títol d'*El Dolor i la Resignació*⁴⁴ per a la tomba de Mercedes Casas de Vilanova (1903) (fig. 6).⁴⁵ L'any 1907 la va presentar a la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona com a fragment de monument funerari i deu anys més tard se'n va fer una rèplica en format més gran per als

jardins de la Ciutadella. Com veiem, conceptes com el desconfort, l'aflicció, la desolació i la desesperança, el desconsol absolut, són representats en una sola obra. L'artista va usar aquest model per a nombroses obres funeràries, fins i tot per representar Maria Magdalena en el monument dedicat a Domènec Sanllehy, al claustre de la catedral de Barcelona (1920). Precisament, Sanllehy, alcalde de Barcelona entre 1906 i 1909, havia adquirit l'escultura el 1907 i en va fer donació a la ciutat.⁴⁶



Fig. 7 Josep Llimona, *Desconsol*. Barcelona, parc de la Ciutadella, 1917. Actualment es conserva al MNAC. Fotografia de Montserrat Oliva.

D'altra banda, *El Desconsol* (fig. 7) va influenciar obres funeràries posteriors, com l'àngel del panteó d'August Urrutia i Roldán (1911),⁴⁷ realitzat per Josep Campeny⁴⁸ o pels escultors Martínez⁴⁹ i Fortuny (fig. 8), o els panteons de Jaume Puncernau i Pintó⁵⁰ (1918-1919) i de José Sibils,⁵¹ ambdós realitzats per Rafael Atché.



Fig. 8 Martínez i Fortuny (escultors), *Àngel*. Barcelona, cementiri de Montjuïc, panteó d'August Urrutia, 1908-1911. Fotografia: Montserrat Oliva.

Un darrer episodi: el petó de la mort. De l'escultura funerària al simbolisme de Pablo Picasso

Finalment, voldríem centrar-nos en una darrera versió de l'àngel de la mort que, tot i que no és una de les més comunes en la iconografia funerària del Modernisme, és prou explícita: el tema del petó de la mort, en el qual un esquelet alat besa el difunt per xuclar la seva ànima i portar-la cap a l'eternitat. El més suggestiu d'aquesta imatge, que pot semblar molt macabra en una primera visió, és el fet que, finalment, es converteix en una interpretació de la mort amiga, ja que mitjançant el bes s'allibera la persona de la seva condició humana. Ens ha portat a incloure aquesta darrera difusió la similitud entre algunes escultures funeràries i la pintura de Pablo Picasso *Els darrers moments*, una obra «amagada» sota l'obra més important del Picasso de l'època blava, *La vida*, que es conserva en el museu de Cleveland, a l'estat d'Ohio, als Estats Units.⁵²



Fig. 9 Jaume Barba [taller de], *El petó de la mort*. Barcelona, cementiri del Poblenou, panteó Llaudet Soler, 1930. Fotografia de Montserrat Oliva.

L'obra escultòrica que millor caracteritza aquest tema porta per títol *El petó de la mort* (fig. 9) i va ser realitzada al taller del marbrista Jaume Barba i inspirada en uns versos de mossèn Cinto Verdaguier escrits com a epitafi al peu del pedestal: «Mes son cor jovenívol no pot mes / en ses venes la sanch s'atura i glaça / i l'esma perduda amb la fe abraça / sentint-se caure de la mort al bes». Aquesta peça, que ha esdevingut la més popular del cementiri del Poblenou, representa un esquelet alat besant el difunt delicadament per emportar-se'l al món celestial, mentre ens preguntem si és un àngel o és la personificació de la mort. Antigament la personificació de la mort sovint era representada amb una

dalla, però en aquest cas se substitueix per un petó. Com argumenta Raimon Arola, aquesta obra interpreta el tema des de la tradició esotèrica, segons la qual la mort no es presenta de manera violenta amb la dalla, sinó com una col·laboradora que mitjançant el petó ens inicia en la mort per néixer després d'aquesta en un món nou. El petó es pot entendre com un paral·lelisme amb el baptisme, en el qual les persones, neòfites, són iniciades.⁵³



Fig. 10 Jaume Barba [taller de], projecte de l'escultura *El petó de la mort*. Barcelona, cementiri del Poblenou, panteó Llaudet Soler, 1930. Imatge cedida per l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Fons Ajuntament de Barcelona, S139 «Obres i ornamentació de cementiris», expedient núm. 14431 de 1930.

Aquesta peça va ser instal·lada al cementiri l'any 1930 i a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona⁵⁴ es conserva la sol·licitud del permís d'obra, que aclareix també alguns aspectes de la seva construcció (fig. 10).⁵⁵ La sol·licitud és per adjuntar una escultura a un panteó ja existent i hi consta Josep Barba com a escultor. Està registrada al mes d'agost de 1930, però la concepció de la peça podia ser anterior, coincident amb la mort d'Enric Llaudet Soler el mes d'abril de 1916, mort prematurament als vint-i-nou anys d'edat, fill de Josep Llaudet (ja difunt en aquell moment) i Teresa Soler, qui signa la sol·licitud per a la construcció del monument.⁵⁶ Podem suposar que el projecte estava preparat, però la família del difunt no va tenir mitjans per afegir l'escultura fins anys més tard.

L'obra és una versió en tres dimensions —o, més aviat, una interpretació—

d'un relleu existent al cementiri de Milà per a la sepultura d'Ercole Mentasti, obra per l'escultor Lorenzo Maroni segons el que va interpretar Carlos Sagar Quer i llunyanament inspirada en la *Pietà di Palestrina* de Michelangelo Buonarroti.⁵⁷ La peça de Milà és de 1910, segons una guia del cementiri del 1923.⁵⁸ Una fotografia devia formar part del repertori d'imatges que hi havia al taller de Barba, d'acord amb el testimoni del besnet de l'autor a partir de records familiars.⁵⁹ Segons el mateix testimoni, la peça va ser traspassada a tres dimensions i tallada pel gendre de Jaume Barba, Joan Fontbernat, el millor operari del taller, i les costelles van ser obrades per Artemi Barba. Aquesta informació és versemblant, ja que Barba tenia aleshores una edat avançada.⁶⁰ La fabricació de la rèplica catalana data de l'any 1930, malgrat que el projecte podia ser anterior. Ara bé, el que ens interessa aquí és el moment en què es defineix el tema, el 1910, encara dins de l'estètica simbolista, com la pintura de Picasso. En tot cas, ens ajuda a entendre el sistema de treball als tallers d'escultura funerària, que treballaven a partir de la repetició de models i d'una qualitat tècnica indubtable.

Un altre cas singular es troba en el panteó de la família de Nicolau Juncosa,⁶¹ realitzat per Antoni Pujol. La personificació de la mort, en forma d'esquelet sense ales, vesteix un llençol i toca per l'esquena la figura del difunt Juncosa. A la base de l'escultura apareix un enigmàtic interrogant amb l'expressió «la solució» amb punts suspensius. Ens vam posar en contacte amb els descendents de la família propietària del panteó i ens van comentar que la resposta a aquest enigma és «la Mort».

La pintura *Els darrers moments*, de Pablo Picasso, i en especial els seus dibuixos preparatoris, tenen un extraordinari paral·lelisme amb els panteons citats. *Els darrers moments* es va presentar a l'Exposició Universal de París de 1900, l'any del primer viatge de Picasso a París, i l'havia preparat durant l'any anterior, en un moment en què estava molt vinculat a tots els artistes que freqüentaven la cèlebre cerveseria Els Quatre Gats. En aquell moment la seva producció tenia un marcat sentit simbolista abans del viatge a Madrid, que va definir el que s'anomena l'estil Vollard.

L'any 1978 es va descobrir que sota *La Vida*, realitzada a Barcelona el 1903 i ara conservada al Cleveland Museum of Art, hi havia una altra pintura. Les dimensions de la peça, 197 x 127,03 cm, feien pensar que havia de ser també una obra important que Picasso havia presentat en alguna exposició nacional o internacional i que en no ser venuda, l'artista havia reaprofitat la tela. Marilyn

McCully i Robert McVaugh⁶² van publicar els resultats de la radiografia que s'havia fet a la peça i la van identificar amb *Els darrers moments*. S'esbossava la silueta d'una dona estirada al llit amb un personatge al costat dempeus. Es va poder identificar la silueta amb l'obra perduda de Picasso gràcies a una crítica publicada a *La Vanguardia* el 3 de febrer de 1900, quan l'obra havia estat exposada a Els Quatre Gats. Se'n feia la descripció següent: «[...] un sacerdote joven, que en pie, y con el libro de rezo en la mano contempla a una mujer agonizante. La luz de un quinqué irradia débil claridad que se refleja a trechos en la colcha de la cama en la que yace la moribunda».⁶³ El següent pas va ser relacionar-lo amb l'esbós conservat al Museu Picasso de Barcelona (núm. cat 110.797) i que formava part de la donació de l'artista de 1970.⁶⁴

L'escena se situa en un interior, entorn d'un llit on jeu una dona moribunda. Al seu costat, un jove sacerdot està dempeus pregant amb un llibre a les mans. Sobre el llit hi ha una creu al costat del mur despullat i una petita làmpada il·lumina l'estança des d'una tauleta de nit disposada al costat dret de la capçalera del llit. La figura del sacerdot apareix també en un esbós del mateix Museu Picasso (núm. cat. 110.763) i la figura de la malalta també la podem entreveure en altres estudis preparatoris, com veurem a continuació.

Picasso, com hem dit, va exposar a l'Exposició Universal de París de 1900 *Els darrers moments* amb el títol traduït al francès, *Les derniers moments*, amb un cert ressò. L'obra, segons el que ha recollit Marilyn McCully⁶⁵ en la seva edició de documents picassians, va merèixer ser comentada pel crític Charles Ponsonailhe en la descripció que va fer sobre les sales que exposaven pintura estrangera. De fet, el crític relaciona l'obra amb altres pintures de temàtica social, que tant d'èxit tenien en les exposicions oficials de l'època, com ara *Salus infirmorum*, del pintor asturià Luis Menéndez Pidal —ara al Museo Arqueológico de Cuenca—, un pintor que s'inscrivía clarament en la pintura de temàtica social, tot i que val la pena ressaltar que el crític destacava el dramatisme de la composició i la duresa amb què manifestava el sentit del dol.

Des de la primavera de 1899 Picasso havia estat treballant en tota una sèrie de composicions en les quals el tema de la mort era molt present. Es conserven molts dibuixos, però cap d'aquests projectes es va acabar realitzant. *El mort nouat*, en primer lloc, és una obra de tema tràgic en la qual una dona prega de genolls al costat d'un llitet amb un nen malalt. Se'n conserva un petit oli de 19,6 x 27,2 cm (Museu Picasso de Barcelona, cat. 110.095) i dos dibuixos preparatoris. La pintura definitiva no es va arribar a realitzar. En aquesta obra l'artista potser volia recordar un dels moments més difícils de la família Ruiz

Picasso: la mort de la germana petita Conchita a causa de la diftèria el 10 de gener de 1895. Aquest fet tràgic va ser un dels motius pels quals José Ruiz abandonà La Corunya i acceptà una plaça a l'Escola de Llotja de Barcelona.



Fig. 11 Pablo Ruiz Picasso, *El bes de la mort*. Dibuix fet amb llapis conté sobre paper, 22,2 x 33,6 cm. Barcelona, Museu Picasso, 1899-1900, ref. 110.778R. Donació de Pablo Picasso, 1970.

Al mateix temps, l'artista inicià una altra composició que havia de recollir visions tràgiques de la misèria que comporta la bohèmia artística i que titulà *Pobres genios*. En va elaborar molt esbossos que es conserven al Museu Picasso de Barcelona. L'escena està centrada en el llit d'una malalta rodejada de figures desolades. La més colpidora de totes és la d'un home que plora assegut en una austera tauleta i que es cobreix la cara amb les mans. Tot i la disposició del llit —està disposat en sentit contrari al que apareix en *Els darrers moments*—, té molta relació amb la imatge de la malalta de la pintura que ens ocupa. Però altres esbossos hi estan encara més directament relacionats: la coneguda com *Escena dramàtica* (Museu Picasso de Barcelona, cat. 110.778) i, sobretot, els tres estudis titulats precisament *El bes de la mort* (Museu Picasso de Barcelona, cat. 110.778R —just al revers de la precedent—, 110.776 i 110.750). *Escena dramàtica* representa el trist comiat dels amants, on un home fa el darrer bes a una dona moribunda, però en les versions d'*El bes de la mort* (fig. 11) és la Mort mateixa, un esquelet amb la indiscutible daga, qui besa la malalta mentre un home dret plora als peus del llit. En dos dels esbossos, a més, hi apareix un quinqué que il·lumina l'escena, com descrivia el crític de *La Vanguardia*. Podríem dir que perd part del seu sentit dramàtic per justificar una mort dins de la tradició cristiana, sens dubte una concessió per adaptar l'obra a les

temàtiques més moralistes, que triomfaven a les exposicions, abandonant el simbolisme decadentista que podem apreciar en els esbossos.

Conclusions

Els àngels cobren forma en l'art funerari per oferir-nos exemples de gran bellesa, al mateix temps que evidencien el canvi que experimenta la societat envers una concepció més íntima de la mort. Al llarg d'aquestes pàgines hem mostrat que aquests éssers abandonen la seva imatge més convencional i prenen forma de dona, apropant-se més a les *niké* o victòries alades de l'art clàssic que no pas a les representacions d'àngels medievals, per finalment, gràcies a les influències de diverses tendències com el Simbolisme, esdevenir figures al·legòriques que expressen sentiments íntims i ben humans. Tot i que els àngels són les representacions més habituals als cementiris catalans, aquestes necròpolis ofereixen una varietat iconogràfica excepcional, amb una simbologia funerària molt rica i diversa.

BIOGRAPHICAL NOTES

TÀNIA ALBA (Universitat de Barcelona)

Tania Alba holds a degree in Art History from the Universitat de Barcelona (UB), as well as a doctorate from the same university with a thesis based on loss as an aesthetic category. From 2010 she has been an associate professor with the UB Department of History of Art, with the Faculties of Geography and History and of Fine Arts, in the areas of aesthetics and art theory, modern and contemporary art, and conservation of cultural property. She has worked on several national projects dedicated to raising awareness of the Spanish documentary heritage held in the General Archive of the Crown of Aragon, and is the author of various publications on contemporary art and actionism.

Current lines of research: aesthetics; art theory; subjectivity; modern and contemporary art.

ADRIÁN ARNAU (Universitat Jaume I)

Having trained as a ceramist at the Castelló de la Plana School of Arts and Crafts and later specialized in sculpture at the Universitat de Barcelona Faculty of Fine Arts, from which he graduated in 2006 after winning several scholarships, Adrian Arnau continued to pursue his academic career and presented his PhD thesis in September 2017 at Universitat Jaume I.

His academic and artistic research has always been associated with the figurative sculpture of the nineteenth and twentieth centuries, and especially related to Mediterraneanism.

As a sculptor, Arnau has exhibited work in museums such as the National Archaeological Museum of Naples, the European Museum of Modern Art (MEAM), Frederic Marès Museum, and other exhibition halls in Spain, Italy, England and France. In 2011 he designed the ceramic decoration of the portico of the church of Salvador de Castelló de la Plana, and since 2015 his work has been part of the permanent collection of the MEAM (Barcelona).

Current lines of research: sculpture; Mediterraneanism; Noucentisme.

ESTER BARÓN BORRÀS (Universitat de Barcelona)

Art historian, holder of graduate and master's degrees in Advanced Studies in History of Art from the Universitat de Barcelona, Ester has carried out documentary research for museums, artists, gallery owners, private collectors, and the GRACMON research group, and her work includes contributions to museum catalogues and art criticism. Her specific fields of research are the Catalan art of the interwar period and its international connections, such as Catalan painters' exhibitions in the US and artistic relations between Catalonia and France – with a special interest in French Catalonia – and between Catalonia and Latin America. Ester's work also deals with the exile of Catalan artists and intellectuals to American lands, as in the case of art dealer and publisher Joan Merli – the subject of her doctoral thesis – and the painter Carme Cortés, and the study and recovery of photographic material from Uruguay in the forties. Her recent publications and contributions at congresses and seminars have covered these issues.

Current lines of research: collecting and art markets; twentieth-century Catalan art; Catalan-American artistic relations.

JUAN CARLOS BEJARANO (GRACMON research group)

Juan Carlos holds a doctorate in History of Art from the Universitat de Barcelona (2016), with a thesis addressing self-portrait symbolism and its repercussions in Catalonia between 1872 and 1914, having graduated from the same university with the award Premi Extraordinari (2001-2002). He has been a guide at the Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) and the Museum of Modern Art (Ciutadella Park), and benefitted from departmental collaboration and pre-doctoral research grants.

Bejarano's main areas of research and interest are in nineteenth century art, especially Modernism, the Symbolist movement, portraiture, Victorian art, and sculpture. On these themes he has curated various exhibitions, and he has published several articles and monographs on artists such as Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Joan Planella, Damià Pradell, Josep Clarà, Francisco Pradilla, Cecilio Plá and Ramon Parada Justel. He has also worked at the Balclis auction house.

Current lines of research: Modernisme; artistic relations between Catalonia

and Europa; Barcelona; 1900.

FRÉDÉRIQUE BRINKERINK

Frédérique Brikerink studied History of Art at the University of Utrecht, where she graduated *cum laude*, and later at the Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, where she graduated *summa cum laude*. She specializes in European sculpture from the seventeenth to the nineteenth centuries, with a special focus on the figure of Joseph Chinard (1756-1813). She is the author of a section of the Amsterdam Rijksmuseum's sculpture catalogue, and has worked at Galerie Perrin in Paris. Frédérique is currently preparing a doctoral thesis on nineteenth-century Dutch sculpture, while also working at Museum Beelden aan Zee in Scheveningen (The Hague) as a research and sales assistant.

Current lines of research: modern European sculpture; Neoclassicism; Dutch art.

EMILY BURNS (Auburn University)

Emily Burns graduated in History of Art at Union College in 2003, and completed a master's degree at George Washington University, St. Louis in 2005, and a doctorate at the same university in 2012. As assistant professor of History of Art, she teaches subjects related to eighteenth and nineteenth century art and American art at Auburn University, Alabama.

Burns has enjoyed research funding for her work from the Metropolitan Museum of Art, the Terra Foundation for American Art, and The Smithsonian American Art Museum. She is currently preparing a publication on representations of the American West in France between 1867 and 1914, which will be published by the University of Oklahoma Press.

Current lines of research: Franco-American artistic relations in the late nineteenth and early twentieth centuries; art, mobility and national identity.

TERESA CAMPS I MIRÓ (Universitat Autònoma de Barcelona)

Teresa Camps holds a degree in History from the Universitat de Barcelona and a

PhD in Art History from the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), with a thesis on nineteenth-century women's iconography between 1906 and 1936. She has worked as a professor at the UAB's Department of Art, teaching subjects in contemporary and Catalan art, and has directed numerous doctoral theses. Currently retired, she holds the title of Emeritus Professor.

Her research has covered study of the life and work of the painter Joaquim Mir and the sculptor Enric Casanovas, on whom she is the main expert, as well as issues related to emerging art and the activity of Catalan conceptual artists.

She has curated numerous exhibitions, lectured at conferences, and written many books and articles, all within the field of current Catalan art.

Current lines of research: modern and contemporary Catalan art; sculpture; Noucentisme.

ANN COMPTON (University of Glasgow)

Ann Compton holds a degree in History from the University of Bristol, a master's in History of Art from the Courtauld Institute of Art in London, and has been an Honorary Fellow at the University of Glasgow since 2007. In 2014, she was appointed Senior Research Fellow at the Paul Mellon Centre for Studies in British Art in London. She designed and directed the research project "Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851-1951", in which the University of Glasgow, the Henry Moore Institute and the Victoria and Albert Museum participated; this project was funded by the Arts and Humanities Research Council, the British Academy and the Henry Moore Foundation, and was executed between 2008 and 2011. Compton has curated numerous exhibitions, at the University of Liverpool, the Imperial War Museum and Kettle's Yard (University of Cambridge).

Current lines of research: sculpture in Great Britain from 1840 to the present day; sculpture-related business in Great Britain and Europe in the nineteenth and twentieth centuries; sculptural plasterwork from the point of view of training and praxis.

CATHY CORBETT (The Courtauld Institute of Art)

Cathy Corbett is a doctoral candidate at the Courtauld Institute of Art in London

where she is supervised by Professor Christopher Green. The working title for her thesis is “A Russian sculptor abroad: Ossip Zadkine and his works in wood, 1908-1940.”

Her article “The Forgotten Kineton Parkes Questionnaire,” was published by *3rd Dimension, The PMSA Magazine and Newsletter* in April 2016; she presented a paper “Henry Moore, Edward Wadsworth and Ossip Zadkine’s figures in the garden” at the *Becoming Henry Moore* Symposium at the Henry Moore Foundation in May 2017; and contributed an essay, “Modigliani and the Salon d’Automne, 1912” to N. Ireson and S. Fraquelli, *Modigliani*, (Tate Publishing, 2017).

IGNASI DOMÈNECH (Museus de Sitges)

Ignasi Domènech completed doctoral studies in History of Art at the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) in 2016, with a thesis devoted to the sculptor Pere Jou (1891-1964). He is the head of collections for Museus de Sitges (Cau Ferrat Museum, Maricel Museum and Can Llopis Romantic Museum), and has been associate professor at the UAB’s Department of Art (2009-2013). He has curated and participated in various exhibitions related to modern and contemporary decorative arts and Noucentista painting and sculpture, most recently on the work of Ramon Casas. He has also published several books and articles on turn-of-the-century Catalan painting and sculpture in national and international journals.

Current lines of research: decorative arts of the modern era; history of collecting; painting and sculpture in Modernisme and Noucentisme.

JORGE EGEA (Universitat de Barcelona)

Jorge Egea is a doctor in Fine Arts from the Universitat de Barcelona in 2005, and completed postdoctoral research financed by the Ministry of Economy, Industry and Competitiveness (MINECO) in 2009 under the José Castillejos Programme. He has given classes in sculpture theory and practice in several European countries, and has developed research and creative projects, reviewing collections of classical work, for example, at the Museo Civico Archeologico di Bologna, the Museo Archeologico Nazionale in Naples, and the

British Museum in London. He is a collaborating member of the GRACMON research group and president of the Catalan Institute for Research in Sculpture (icre.cat). He is also the author of numerous articles and other publications on the history and practice of sculpture. Jorge has curated several sculpture exhibitions in Spain and abroad.

Current lines of research: figurative sculpture of the nineteenth and twentieth centuries; reception of the classic in modern sculpture.

NATÀLIA ESQUINAS (GRACMON research group)

Natàlia Esquinas Giménez has a degree in History of Art (2006), and a master's degree in Advanced Studies in Art History (2016) from the Universitat de Barcelona, with a thesis on the sculptor Josep Llimona and his workshop. Her research deals with the art of the late nineteenth and early twentieth centuries, focusing on sculpture and, especially, on Llimona, and she curated a retrospective exhibition of his work at the European Museum of Modern Art on the occasion of his 150th anniversary (2014-2015). In recent years Natàlia has combined research and collaboration with research groups, such as GRACMON and the Catalan Institute for Research in Sculpture, with her work as an official tourist guide in Catalonia.

Current lines of research: turn-of-the-century Catalan sculpture; monumental and commemorative sculpture; the sculpture trade.

CLARISSE FAVA-PIZ (University of Pittsburgh)

Clarisse Fava-Piz is currently preparing her doctoral thesis at the Department of History of Art and Architecture, University of Pittsburgh, under the supervision of Professor Kirk Savage. Her research focuses on the interchanges in international art and sculpture of the late nineteenth century. Her final master's degree project, presented in 2012 at the Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, was entitled "In search of recognition: Spanish sculptors at the Paris Salons, 1880-1914". She completed internships at the Getty Research Institute (2013-2014), the National Gallery of Art in Washington DC (2012), Galerie Patrice Bellanger (2013), and at the National Institute of Art History in Paris (2010-2012). Clarisse has also participated in various

international conferences.

Current lines of research: sculpture of the late nineteenth and early twentieth centuries; Franco-American artistic relations; foreign sculptors in Paris in the late nineteenth and early twentieth centuries.

JAMES FINCH (University of Kent)

James Finch has a PhD in History and Philosophy of Art from the University of Kent (2016), with a doctoral thesis on the role as art critic of David Sylvester (1924-2001). He is currently involved in independent research, having previously carried out research projects financed by the Arts and Humanities Research Council and the Paul Mellon Centre in London.

Current lines of research: artists' essays, art criticism.

MIREIA FREIXA I SERRA (Universitat de Barcelona)

A doctor in Philosophy and Letters from the Universitat de Barcelona, professor with the UB Department of Art History, and director of the GRACMON research group since its inception in 1983, Mireia Freixa has completed research stays at the Université Lumière de Lyon, Victoria & Albert Museum, Kingston University, and the Royal Institute of British Architects in London. In 2008, she was named Academic of the Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. She has authored numerous publications and curated various exhibitions on Modernisme and modernist architecture, and along with Eduard Riu-Barrera is co-curator of the year of Puig i Cadafalch (2017). Mireia has led numerous research projects with public and private funding, including one through the 2014 call of RecerCaixa.

Current lines of research: Catalan artistic production in Modernisme and Noucentisme (especially regarding the history of architecture and the applied and decorative arts); sources of the history of art; review of the discipline from a genre perspective.

VICENÇ FURIÓ (Universitat de Barcelona)

A doctor in History of Art from the Universitat de Barcelona (UB), Vicenç Furió

has lectured in Art Theory at the UB since 1989, where he has taught since 1983. He is a member of the scientific committee of various magazines and for the “Memoria Artium” collection, published by six Catalan universities and the Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC).

As a researcher, Vicenç has focused on the sociology of art, the study of historiographic and methodological problems related to the history of art, and on historic etchings. He has published extensively on these subjects and has been awarded several prizes, including the Catalan Association of Art Critics prize in 1995 for his *Sociologia de l’art*, and for his book *Arte y Reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico* in 2012. His work also encompasses written studies on the work of prominent art historians, including Francis Haskell, James Elkins and, especially, Ernst H. Gombrich. On historic etchings – of which he is a collector – he also has published numerous works, of dissemination and of research, and has organized several exhibitions.

Current lines of research: sociology of art; etching; art collecting; art theory.

MONTSERRAT GALÍ I BOADELLA (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – BUAP)

An art historian at the universities of Barcelona, Zagreb and Mexico, Montserrat Galí Boadella completed a doctorate at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) with a thesis on the introduction of Romanticism in Mexico, while she also studied music in Barcelona and Munich. She is currently a researcher at the BUAP’s Institute of Social Sciences and Humanities (Mexico). Her fields of research are art in Puebla between the seventeenth and nineteenth centuries, as well as nineteenth-century studies, especially themes related to Romanticism, etching and popular art.

Montserrat is the coordinator of the permanent seminar “Puebla Episcopal City”; she is also a member of the consolidated academic body Mexico - France, Memoria de una Sensibilidad Comuna, and of the National Seminar of Music in New Spain and Independent Mexico. She belongs to the national system of researchers (Level 3), and between 2012 and 2015 was president of the Latin American Catalan Association (ACAL).

She has published more than 120 articles and book chapters in Mexico, the United States and Europe, and is the author of ten books on art and culture in

Mexico in the late modern era.

MARÍA JOSÉ GONZÁLEZ MADRID (Universitat de Barcelona)

Professor at the Universitat de Barcelona's Faculty of Fine Arts since 1997, María José has taught subjects on the art of the twentieth and twenty-first centuries, as well as on feminist practices in the history of art. She is a researcher at the Duoda Women's Research Centre, also at the UB.

Her research focuses on artists who were working in the contexts of the avant-garde art movements and the Second Spanish Republic and the Spanish Civil War; artists who were exiled to Mexico after the Spanish Civil War (Universidad Nacional Autónoma de México research, with scholarships from CIRIT and CONACYT, 1989-1992); artistic practices linked to the review of historical memory, and the artists of the Latin American avant-garde (David Alfaro Siqueiros and Rafael Barradas). In recent years María José has studied the work of Remedios Varo, on which she presented a doctoral dissertation in 2014, and co-edited a monographic book published in 2013. She has participated in numerous national and international conferences on these subjects and has given lectures in Spain, Mexico, France and Ireland. She also works as a curator of exhibitions and educational projects.

Current lines of research: avant-garde and contemporary art; women in art; exile.

CARME GRANDAS SAGARRA (Universitat Ramon Llull, Universitat de Barcelona)

A doctor in History of Art from the Universitat de Barcelona (UB), member of the Institute of Catalan Studies and of the Catalan and International Associations of Art Critics, professor of History of Urban Planning at Universitat Ramon Llull and for the UB master's in Art, City and Design and doctoral studies in Art and City, publisher of the website www.bcn.cat/artpublic, winner of the 2004 Catalan Association of Art Critics prize and the 2007 Ignasi de Lecea Award, editor of the book *Art públic de Barcelona* (2009), and winner of the Catalan Association of Art Critics prize in 2011... Carme is the author of numerous books and articles on Catalan art and culture from the nineteenth

century to today, public art and urban planning, the Barcelona International Exposition, and the legacy of Indians in the local territory. She has participated in many conferences and other scientific meetings, both locally and internationally.

Current lines of research: urbanism; architecture and sculpture of the nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries.

IRENE GRAS VALERO (Universitat de Barcelona)

A graduate in History of Art from the Universitat de Barcelona, Irene Gras Valero completed doctoral studies in History of Art at the UB in 2010, with a thesis on Decadentism in Catalonia and the interrelations between art and literature around 1900. She teaches subjects related to the European art of the nineteenth and twentieth centuries and art theory at the Universitat de Barcelona. She won training and research grants from the Generalitat de Catalunya between 2002 and 2005, and has completed research stays of several months at the Roybet-Fould Museum in Paris (2004), the Institut für Kunstgeschichte der Universität de Viena (2005), the Benémerita Universidad Autónoma de Puebla in Mexico (2015), and the Catalan Chair of the University of Habana (2016). Irene has participated in national and international conferences and has published several articles and book chapters on her areas of specialization.

Current lines of research: painting and literature in Modernisme, Symbolism and Decadence in the nineteenth and twentieth centuries; sculpture; relations between Catalonia and America.

FÀTIMA LÓPEZ PÉREZ (Universitat de Barcelona)

Fatima completed her PhD in Art History with a European mention from the Universitat de Barcelona in 2012, and her doctoral thesis "*Ornamentació vegetal i architectures de l'oci a la Barcelona del 1900*" won doctoral excellence and Josep Pijoan 2013 awards from the Institut d'Estudis Catalans. She completed a postdoctoral research stay at the André Chastel Centre, Université de Paris IV Sorbonne (2015-2016), on a Research in Paris international research grant. Currently Fatima is a researcher with the GRACMON research group and

associate professor at the Universitat de Barcelona, and also visiting researcher at the Benemérita Universidad Autónoma de Puebla in Mexico (2017-2018) .

Current lines of research: plant ornamentation in the decorative programmes of Modernisme in Barcelona and comparison with Paris and Mexico; the sculptor Josep Cardona i Furró (1878-1922).

MARÍA ÁNGELES LÓPEZ PIQUERAS (Societat Catalana de Genealogia, Heràldica, Sigil·lografia, Vexil·lologia i Nobiliària)

A graduate in History of Art (2005) and in History (2012) from the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), María Ángeles has also completed a Mention to Excellence in Modern and Contemporary History at the UAB (2005-2007), and a university master's in Artistic Heritage in Catalonia (2007-2008). She is currently a member of a seminar on paleography and another on Latin with the Societat Catalana de Genealogia, Heràldica, Sigil·lografia, a Vexil·lologia i Nobiliària.

Current lines of research: the sculptor Josep Cardona i Furró (1878-1922); social sculpture of the late nineteenth and early twentieth centuries and the world of work; trade fraternities in Barcelona (fourteenth to sixteenth centuries).

TOMAS MACSOTAY (Universitat Pompeu Fabra)

Prior to joining Universitat Pompeu Fabra, Tomas Macsotay completed his studies and postdoctoral work at the University of Amsterdam, the University of Leeds in Yorkshire, and the Universitat Autònoma de Barcelona . His doctoral thesis won a prize from the Institut de France (Prix Marianne Roland Michel), and he was also a postdoctoral member of the Henry Moore Foundation in Leeds in Sculpture Studies. Macsotay's project "Modernizing Saints. Academic Reform and Religious Sculpture in Valencia (circa 1715-1808)" won a Marie Curie FP7 research grant from the Gerda Henkel Foundation. He has been a guest speaker at, among others, the Custody Foundation INHA (Paris), the École du Louvre (Paris), the Urban Studies Centre at the University of Antwerp (Belgium), and the University of Leiden (LUCAS Centre).

Interested mainly in understanding the evolution of sculpture from around 1750, with a special focus on discourses and body techniques, his main

publications to date deal with the sculpture and academies of the Old Regime, and concepts such as the autonomy of production work and the emancipation of the viewer. While carrying out these projects, he is currently preparing a monograph on the affective spaces in ornate Spanish church interiors.

Current lines of research: history of sculpture after c. 1750; discourses and body techniques; artistic academies of the Enlightenment.

MARIA ISABEL MARÍN SILVESTRE (Reial Cercle Artístic de Barcelona)

A doctor in History of Art from the Universitat de Barcelona since 1993, Maria Isabel has been active in the Royal Artistic Circle of Barcelona since 1997, and oversees the archive, library, artistic heritage and some exhibitions and publications of this entity.

Current lines of research: Catalan art production in the last third of the nineteenth century; Modernisme and Noucentisme until the first half of the twentieth century, especially applied arts and sculpture as applied in architecture, the monumental, the funerary and the Medallist; the sculptors Eusebi Arnau, Josep Duñach, Anton Casamor, Manuel Surroca, Jordi Puiggalí, and the painter Maria Jesús de Sola.

VICTORIA MÁRQUEZ FELDMAN (Université Paris I Panthéon Sorbonne)

A graduate in History of Art from the University of Buenos Aires, Victoria currently resides in Paris, where she is preparing a master's degree in Heritage and Museum Studies at the Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. As an art critic, she has worked for various Argentine art magazines and has created the website www.museonica.com.

Current lines of research: museology; Argentine art of the nineteenth and twentieth centuries; relations between Europe and Argentina.

OLGA MARTÍNEZ-FAUS (Universitat de Barcelona)

Having graduated in Fine Arts at the Universitat de Barcelona in 2013, the following year Olga completed a master's degree in Artistic Creation, receiving

an honourable mention for her research project “Sculpture and nature: influences of nature in the sculptural field”. That same year, Olga was awarded a fellowship with the Department of Sculpture at the same university.

She is currently preparing her doctoral thesis on art history within the GRACMON research group.

Current lines of research: the revaluation of metals as sculptural materials through the figures of Juli González, Pablo Gargallo and Pablo Picasso.

ENRIC MAS I BARCELÓ (EINA, Universitat de Barcelona)

Enric Mas i Barceló holds a degree in Fine Arts from the Universitat de Barcelona (UB) and a doctorate from the University of the Balearic Islands. As an artist, he has regularly exhibited individually in Switzerland and Spain, and has participated in other collective and international exhibitions. Enric is a professor of various subjects related to plastic arts at the EINA University Centre for Design and Art, where he serves as deputy director. He also teaches at the UB Faculty of Education, where he coordinates specializations in visual and plastic arts, and he is a key member of the Research Group in History and Design Studies (GRHED).

Current lines of research: contemporary art; artist’s books; public art.

LAURA MERCADER I AMIGÓ (Universitat de Barcelona)

Laura Mercader i Amigó holds a degree in History of Art with excellence from the Universitat de Barcelona (UB), and a doctorate from the same university with a thesis on the art critic and philosopher Eugeni d’Ors. She is a permanent collaborating professor with the UB’s Department of History of Art and director of the Duoda Women’s Research Centre and the journal *Duoda. Studies of Sexual Difference*. Laura teaches Western art theory and modern art at the UB faculties of Geography and History and Fine Arts.

Current lines of research: feminist theory; sexual difference; female freedom; women artists of western modernity.

ÁLEX MITRANI (EINA, Universitat Pompeu Fabra)

Alex Mitrani is a doctor in History of Art from the Universitat de Barcelona, professor at the EINA University Centre for Design and Art, attached to the Universitat Autònoma de Barcelona, and associate professor with the Faculty of Humanities at Universitat Pompeu Fabra. From 2007 to 2015 he was vice president of the Catalan Association of Art Critics (ACCA), and he has curated numerous exhibitions of avant-garde and contemporary art in Barcelona and Madrid. Alex is currently in charge of a heritage project for the Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), and devoted to the study and dissemination of post-war art.

Current lines of research: post-war art; contemporary design; contemporary art.

ÀNGEL MONLLEÓ I GALCERÀ (Universitat de Barcelona)

An industrial engineer since 1975, Àngel Monlleó i Galcerà graduated in History of Art from the Universitat de Barcelona in 1981 and later with a master's degree in Advanced Studies in History of Art from the same university in 2014. In competition he won one of only two places for the baccalaureate chair in 1984, renouncing a pre-doctoral fellowship for the training of research personnel that he had enjoyed since 1982. Àngel has participated in government research projects and has been awarded by the Institute of Catalan Studies (1989).

Current lines of research: theory and sociology of art; medieval and nineteenth-century sculpture and architecture; the Camino de Santiago.

MARIA OJUEL SOLSONA (GRACMON research group)

A doctor in History of Art, Maria Ojuel Solsona has degrees in Geography and History (Archeology) and History of Art, and a master's degree in Advanced Studies in History, from the Universitat de Barcelona. She presented her thesis in 2013, on the municipal exhibitions of fine arts and the artistic industries of Barcelona between 1888 and 1906.

Maria teaches secondary-school geography and history, which she has

done since 1988, and, as well as being the author of several publications and research articles, is a collaborating member of the GRACMON research group.

Current lines of research: history of contemporary Catalan art (1875-1925); history of Barcelona; history of architecture; urban monument; art exhibition and the creation of art museums.

MONTSERRAT OLIVA ANDRÉS

Montserrat Oliva Andrés graduated in History of Art from the Universitat de Barcelona in 2016, with a final degree project on the funerary sculpture of Montjuïc cemetery from around 1900, directed by Joan Molet i Petit, following which she completed an internship in museology at the Granollers Museum. Montserrat has also worked as a librarian at the Caixaforum Media Library in Barcelona, and in other centres related to the cultural industry, such as La Pedrera, Palau Macaya, and the Museu Agbar de les Aigües. She currently combines her professional life with the study of Catalan funerary sculpture, a topic on which she has written several articles for Catalan art journals and is also preparing a book.

Current lines of research: Montjuïc cemetery; Catalan funerary sculpture of the nineteenth and twentieth centuries; funerary symbolism; Josep Llimona, Enric Clarasó, Agapit and Venanci Vallmitjana i Barbany, Manuel Fuxà, and Rafael Atché.

CRISTINA RODRÍGUEZ-SAMANIEGO (Universitat de Barcelona)

A graduate in Humanities from Universitat Pompeu Fabra, Cristina Rodríguez-Samaniego has a doctorate in History of Art with a European mention award from the Universitat de Barcelona (2006), and is a member of the GRACMON research group. She teaches subjects related to the European art of the nineteenth and twentieth centuries at the Universitat de Barcelona. Cristina has completed several postdoctoral research projects abroad (André Chastel Centre, Université Sorbonne – Paris IV, 2007-2009; IAA, FADU, University of Buenos Aires, 2013; Catalan Chair, University of Habana, 2016) and in Catalonia (Juan de la Cierva, 2011-2013). She was the lead researcher on the project Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Profession, market and institutions:

from Barcelona to Iberoamerica”, funded by the Ministry of Economy and Competitiveness (HAR2013-43715-P), between 2014 and 2016. Curator of several exhibitions on Catalan sculpture, she is also the author of numerous publications on nineteenth and twentieth century sculpture, focusing on Noucentisme, academic sculpture, Modern Catalan sculpture in the international context (Europe and Latin America), and artistic teaching in the nineteenth century.

Current lines of research: academic sculpture and artistic training; Catalan art of the nineteenth and twentieth centuries; artistic relations between Catalonia and Latin America; the profession of sculpture.

CHLOE SHARPE (University of York)

A PhD Candidate in History of Art, she was beneficiary of a scholarship from WRoCAH / Arts and Humanities Research Council (2014-17). She has master’s degrees in Museum Studies (Universidad de Alcalá de Henares) and European Art History (University of Essex) and was awarded the Alumni Prize for her final dissertation at the University of Birmingham. She was a curatorial fellow in the Sculpture Department of the Museo del Prado (2011-13) and previously worked as a curatorial and education assistant at the Barber Institute of Fine Arts in Birmingham. She has taught art history at university level and works as a museum educator in Madrid. She is a member of the research group Gabmusana (CSIC).

Current areas of research: funerary sculpture in Spain in the nineteenth and early twentieth centuries, nineteenth-century European sculpture, connections between art and medicine, sculpture at national and international exhibitions.

MARÍA SOTO CANO (Museo de Bellas Artes de Asturias)

A doctor in History of Art with a European mention from the University of Oviedo, and having worked as a temporary acting professor with the Department of Art III at the Complutense University of Madrid, Maria Soto Cano currently works as coordinator for Education and Diffusion programs at the Museum of Fine Arts of Asturias. Since 2002, through scholarships,

contracts, stays and research projects, she has been associated with various museums, such as the Jovellanos Museum in Gijón, the Museum of Fine Arts of Asturias, the Bilbao Fine Arts Museum, the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and the Lázaro Galdiano Foundation in Madrid, the Georges Pompidou Centre in Paris, the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, and the Belvedere Gallery in Vienna.

Focused on the study of the sculpture and art of the turn-of-the-century and the first third of the twentieth century, Maria has published texts on artists such as Julio Antonio, Nemesio Mogrobojo, Quintín de Torre and Sebastián Miranda, as well as on the pensioned sculptors at the Academy of Spain in Rome during the first third of the twentieth century; this last topic is the subject of her postdoctoral research project.

In addition to research, from 2007 Maria has also focused on education in museums, and has worked in this capacity for the Lázaro Galdiano Museum and the Museum of Fine Arts of Asturias. In 2012, she earned the title of expert museum educator from the University of Alcalá de Henares.

Current lines of research: late-nineteenth and early-twentieth century sculpture; pensioned artists in Rome and Paris.

JUDIT SUBIRACHS-BURGAYA (Espai Subirachs)

A graduate in History of Art from the Universitat de Barcelona, Judit Subirachs-Burgaya holds a doctorate in History of Art from the same university with a thesis on Romanticism and Realism in nineteenth-century sculpture in Catalonia (1992). She worked at the Amatller Institute of Hispanic Art between 1980 and 1983 and was general coordinator of the Centre d'Història Contemporània de Catalunya (Generalitat de Catalunya) from 1985 to 2004. Since 2004, Judit is the curator of the work of Josep M. Subirachs and directs the Espai Subirachs, and sits on the Advisory Council of the Montserrat Museum. She has curated some twenty exhibitions, has participated in numerous conferences and talks, has given lectures and published numerous articles and participated in various collaborative works.

Current lines of research: sculpture of the nineteenth and twentieth centuries; historiography.

MARJORIE TRUSTED (Victoria & Albert Museum)

Graduate in English Literature from the University of Cambridge, with a master's degree in Art History from the Courtauld Institute of Art, a PhD in History of Art from the University of Cambridge, and as Senior Curator of Sculpture at the Victoria & Albert Museum in London, Marjorie has published extensively and lectured at numerous conferences on European sculpture. She has been a Research Fellow at several institutions, including the Getty Museum (Los Angeles), the Metropolitan Museum of Art (New York), and the Yale Centre for British Art (New Haven). She is a co-founder and editor of the magazine *Sculpture Journal*, and a member of the Society of Antiquaries.

Current lines of research: British and Spanish sculpture from the sixteenth to the beginning of the twentieth centuries; German Renaissance medals; baroque ivories; plaster.

ALFONS ZARZOSO (Museu d'Història de la Medicina de Catalunya)

A doctor in History from the Universitat Pompeu Fabra in 2003, and curator of the Museum of the History of Medicine of Catalonia since 2000, Alfons Zarzoso is also the curator of several exhibitions on medicine and has developed projects related to web pages on contemporary medical issues. Associate professor at the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) between 2009 and 2016, lecturer in material culture and medicine communication for the UAB master's degree in History of Science and the master's degree in Medical Anthropology at the University Rovira i Virgili, Alfons has participated in several funded projects since 1995.

Current lines of research: medicine and art, material culture and manufacturers; visual representation and regimes; scientific and museum collections of the nineteenth and twentieth centuries; urban history, Barcelona, Catalonia and Spain.

Acknowledgments

To the authors, Penelope Curtis, Martina Droth, Eckart Marchand, Rebecca Wade, Míriam Soriano, Bernat Puigdollers, Vera Renau and Charlie Allwood. We wish to give a special acknowledgment to Ann Compton and Tomas Macsotay for their guidance and support.

Notes

Section 1. Reflections on Status in Modern and Contemporary Sculpture. Mechanisms, Strategies and Case Studies

Sobre el tema del prestigio en escultura: una mirada sociológica
Vicenç Furió, Tomas Macsotay

¹ Un libro general sobre temas de sociología del arte y el modo de tratarlos desde esta perspectiva es Vicenç FURIÓ, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000. En 2005, el autor fue el comisario de la exposición celebrada en el Museo Marés de Barcelona *Escultures famoses. La difusió del gust per l'antiguitat i el col·leccionisme*, Barcelona, Museu Marés, 2005. En el catálogo escribió un amplio estudio titulado «El valor de les còpies: geografia i sociologia del col·leccionisme d'escultura clàssica a l'època moderna» (págs. 19-63), publicado de nuevo en castellano con el título «Esculturas famosas: la difusión de un canon estético», en Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Colección Memoria Artium, 2012, págs. 97-141. En este libro, que agrupa los principales artículos del autor sobre los mecanismos de la valoración del arte y los artistas, se incluye también el estudio «Rechazo e integración en el arte contemporáneo» (págs. 143-178), en el que se tratan con enfoque sociológico algunos ejemplos de esculturas concretas.

² Sus principales obras son: Tomas MACSOTAY, *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*, Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2014, Tomas MACSOTAY y Johannes MYSSOK (eds.), *Die bildhauerischen Aufnahmestücke europäischer Kunstakademien im 18. und 19. Jahrhundert*, Viena-Colonia-Weimar, Böhlau, 2016, Tomas MACSOTAY (ed.), *Rome, Travel, and the Sculpture Capital (1770-1825)*, Londres, Routledge, 2016. Véase también «Artistic Labour and Cosmopolitan Sociability. British Sculptors in Accounts from Late Eighteenth-century Visitors to Rome», en Sarah BURNAGE y Jason EDWARDS (eds.), *The «British» School of Sculpture, c. 1762-1835*, Londres, Routledge – Ashgate, 2016, págs. 155-187, y «Vehicles of Disinterested Pleasure. French Painting and Non-remunerative Value in the Eighteenth century», en Bert De MUNCK y Dries LYNA (eds.), *Concepts of Value in European Material Culture, 1500-1900*, Aldershot, Ashgate, 2015, págs. 151-169.

³ Carlos REYERO, «Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. XIII, 2001, págs. 133-141.

⁴ *Ibidem*, pág. 135.

⁵ Sobre las desventajas prácticas y la invisibilidad de escultura exhibida en los Salones, véase Alison YARRINGTON, «Art in the Dark: Viewing and Exhibiting Sculpture at Somerset House», en David H. SOLKIN (ed.), *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New

Haven – Londres, Yale University Press, 2001, págs. 173-188, y Richard WRIGLEY, «Sculpture and the Language of Criticism in Eighteenth-Century France», en *Augustin Pajou et ses contemporains. Actes du colloque. Musée du Louvre. 7 et 8 novembre 1997*, París, Louvre 1998, págs. 75-92.

6 «... mais en tout, il n'est peut-être pas hors de propos de remarquer qu'en général les yeux du vulgaire confondent souvent l'exagération du sujet représenté, avec la force de l'art», Anónimo, «Ouvrages de sculpture de l'Exposition...» (1763), París, Collection Deloynes, BnF, vol. 48, núm. 1283, págs. 260-261, citado en MACSOTAY, *The Profession of Sculpture, op. cit.*, pág. 277.

7 Cecilia HURLEY, «La présentation du "paragone" dans les dispositifs muséaux au XIXe siècle», en Caroline VAN ECK (ed.), *From Idols to Museum Pieces*, París, École du Louvre – Akademieverlag, 2017, págs. 127-144.

8 Martina DROTH y Michael HATT, «The Greek Slave by Hiram Powers: A Transatlantic Object», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 15, núm. 2.

9 «Loud-talking men are hushed into a silence at which they themselves wonder, those who come to speak learnedly and utter extacies [sic] of dilettantism slink into corners where alone they may silently gaze in pleasing penance for their audacity, and groups of women hover together as if to seek protection from the power of their own sex's beauty». Citado en Cybèle T. GONTAR, «"Robbed of his treasure": Hiram Powers, James Robb of New Orleans, and the Greek Slave Controversy of 1848», *Nineteenth-century Art Worldwide*, vol. 15, núm. 2. Carlos Reyero también ha tratado este tema del carácter erotizante de algunos desnudos escultóricos en nuestras exposiciones nacionales, y de la perturbación que podían producir en los críticos. Véase Carlos REYERO, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Madrid, Alianza Forma, 2009, que pese a centrarse en el campo de la pintura, también alude a algunos ejemplos escultóricos (págs. 265-266).

10 Véase Pierre BOURDIEU, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988 (1979).

11 Pilar VÉLEZ, «La consideració de l'escultura a la Catalunya vuitcentista», *Revista de Catalunya*, 179, 2002, págs. 51-78.

12 Bonaventura BASSEGODA, «Joan Antoni Güell i López (1875-1958), segon comte de Güell, tercer marques de Comillas i primer col·leccionista d'escultura policromada barroca», en Bonaventura BASSEGODA, Joaquim GARRIGA y Jordi PARÍS (eds.), *L'Època del barroc i els Bonifà*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona y Universitat de Girona, 2007, págs. 499-517.

13 James HALL, *The World as Sculpture. The Changing Status of Sculpture from Renaissance to the Present Day*, Londres, Pimlico, 2000.

14 Francis HASKELL, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990 (1981). En formato expositivo, en el Museo Marés de Barcelona se organizó en 2005 una muestra sobre este tema, comisariada por Vicenç Furió, con el título *Esculturas famoses. La difusió pel gust de l'antiguitat i el col·leccionisme*, catálogo citado en la nota 1. Véase también el estudio de Vicenç FURIÓ «Esculturas famosas: la difusión de un canon estético», en su libro *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Memoria Artium, 2012, págs. 97-141.

15 Malcolm BAKER, *The Marble Index. Roubiliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-Century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2015.

16 El *paragone* emerge en el siglo XVI y decae a su vez a lo largo del siglo XVIII. Continúa la tendencia a comparar la pintura con la escultura, pero en vez de aplicar jerarquías, los críticos suelen profundizar sobre el sentido del tacto, las propiedades materiales de la escultura y la psicología de

percepción. Ver sobre la transformación del modo relacional de entender la escultura a lo largo de los siglos XVIII y XIX el estudio de Jacqueline LICHTENSTEIN, *La tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, París, Gallimard, 2003.

17 Jürgen HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerliche Gesellschaft*, Berlín, 1962. Una nueva lectura de los planteamientos de Habermas acerca de la historia cultural del siglo XIX la encontramos en la obra de T. C. W. BLANNING, *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660-1789*, Oxford, 2002, especialmente la introducción, págs.1-15.

18 Véase LICHTENSTEIN, *La tache aveugle*, *op. cit.*, págs. 179-212.

19 Claire JONES, *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895, Sculpture and the Decorative Arts*, Nueva York, Routledge, 2014.

20 Cabe destacar aquí el análisis que hace Nicholas Green de la orientación marcada por la pintura de paisajes entre los pioneros del mercado de pintura. Véase Nicholas GREEN, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France*, Manchester, 1990, e *idem*, «Dealing in Temperaments. Economic Transformation of the Artistic Field in France during the second half of the Nineteenth Century», *Art History*, 10 (marzo de 1987), págs. 59-75. No conocemos estudios dedicados a la escultura que revisen la «transformación económica» descrita por Green en el caso de la comercialización de la pintura.

21 Como recuerda Annie Becq: «In the case of the work of art that has become a commodity produced for the market, the concrete labour is obscured, as in all exchange of this type [...] Its price is determined by the purchaser's desire, it is the "prestige value" of an artistic object, of which the norms of appreciation are supposed to transcend economic norms and whose irreducibility to a determinate quantity of labour is happily designated by the concept of creation, a mystery obscuring the market, which has itself obscured the concrete labour involved.» Annie BECK, «Creation, aesthetics, market: origins of the modern concept of art», en Paul MATTICK (ed.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, págs. 251-252.

22 Los comentarios de Baudelaire vinculan el declive de la escultura con dos problemas. El primero era su vacío moral, consecuencia de las banalidades producidas industrialmente para el gusto burgués. El segundo era su primitivismo. El brillo y esplendor de la escultura convertida en objeto de lujo era como el ídolo entre las tribus africanas. Véase Charles BAUDELAIRE, *Salones y otros escritos sobre arte*, Barcelona, Visor, 1996.

23 Véase Vicenç FURIÓ, «¿Clásicos de arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna», en *Arte y reputación*, Barcelona, 2012, págs. 55-95. El estudio, que parte de los volúmenes dedicados a grandes artistas de la conocida colección *Classicci dell'Arte* de la editorial Rizzoli, toma en cuenta 63 artistas de los siglos XVI, XVII y XVIII, casi todos pintores. Los tres escultores considerados son Cellini, Bernini y Canova, aunque Bernini se incluyó en el análisis pese a no tener volumen en la colección. Por cierto, tres escultores, o cuatro si contamos a Miguel Ángel, entre los 63 grandes Clásicos del Arte de los siglos XVI al XVIII, nos hace pensar que hablar de un campo «monoteísta», como hacía Hall, quizá no sea un sinsentido.

24 Ocurre tal vez con marcada facilidad en el caso de mujeres escultoras. Recientemente el Museo de Orsay dedicó una exposición a Félicie de Fauveau, una artista relativamente admirada en su época, pero hasta hace poco su obra apenas salía de los almacenes de los museos.

25 Véase Stanislas LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française du moyen âge au règne de Louis XIV*, París, 1898, Stanislas LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIIIe siècle*, París, 1910-1911, 3 vols., e *idem*, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*,

París, 1910-1911.

26 Nos hemos referido en este apartado a las fluctuaciones en la reputación de los artistas. Por supuesto podría hacerse lo mismo con las obras. Y de estas, también con las que no se asocian a un autor de renombre pero que han llegado a convertirse icónicas, como por ejemplo la Estatua de la Libertad en Nueva York.

27 David BINDMAN, *Warm Flesh, Cold Marble. Canova, Thorvaldsen, and Their Critics*, New Haven –Londres, 2014.

28 Este método se distingue de manera sutil de la atención a menudo otorgada a conjuntos muy circunscritos de obras de denominador equivalente (la obra de un artista, un movimiento, un estilo) para explorar a su vez la importancia de hacer comparaciones y estudiar las discrepancias, incluso si estas se basan en percepciones muy sutiles que hoy han perdido relevancia.

29 Entretanto *Warm Flesh, Cold Marble* ha sido objeto de algunas reseñas en revistas como *Art Bulletin*, *Oxford Art Journal* y *CAA* (a los cuales se unió uno de los autores de esta ponencia), que abren aún más incertidumbres sobre la validez de la tesis de Bindman según la cual fue la filosofía de Kant la que inició la reforma de la escultura canoviana a partir de 1800. Algunos autores han sugerido que Kant no prescribe un ideal técnico o formal capaz de ser trasladado a la escultura, o que el hábito de la comparación era una estrategia para fortalecer la posición de ambos escultores en el mercado escultórico de Roma. Véase también los planteamientos metodológicos en la introducción a Tomas MACSOTAY, *Rome, Travel, and the Sculpture Capital*.

30 Con la creación del Departamento del Tíbero, Canova operó como moderador de políticas culturales dictadas en París por Napoleon, y tras la caída de este, se convertiría en el principal embajador europeo de los Estados Pontificios.

31 Christopher M. S. JOHNS, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley, University of California Press, 1998.

32 Henry JOUIN, «Du génie de l'art plastique», en *ibidem*, *La Sculpture en Europe 1878*, París, 1879, págs. 1-47.

33 Véase en ese sentido el reciente estudio sobre la importancia del mercado internacional en la consolidación de nuevas tendencias de *jeunes* o *indépendents* en la Francia de la Tercera República: Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, París, Musée d'Orsay – Nicolas Chaudun, 2009.

34 Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012

35 Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación...*, págs. 145-146. Dos estudios detallados sobre el *Balzac* son el de Albert ELSEN, *Rodin and Balzac*, Beverly Hills, Cantor Fitzgerald and Co., 1973, y el de Antoniette LE NORMAND-ROMAIN (ed.), *Le Balzac de Rodin*, París, Musée Rodin, 1988. Sobre la reputación póstuma de Rodin véase Ruth BUTLER, *Rodin. The Shape of Genius*, New Haven – Londres, Yale University Press, 1993.

36 Sobre este complejo proyecto y la diáspora de sus esculturas véase *Art públic de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, págs. 154-173.

37 Anne M. WAGNER, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, Londres, Yale University Press, 1985.

38 Sobre los escándalos de Epstein véase por ejemplo Raquel GILBOA, *Unto heaven will I ascend; Jacob Epstein's Inspired Years (1930-1959)*, Londres, 2013; Colin TURNER, *A Caricature of a Sculptor. Jacob Epstein and the British Press: a Critical Analysis of Old History and New Evidence*, tesis doctoral, Loughborough University, 2009, y Terry FRIEDMAN, «The Hyde Park atrocity»: *Epstein's Rima*:

Creation and Controversy, Leeds, Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, 1988.

39 Lluís UTRILLA, «Josep Maria Subirachs», *Boletín de la Asociación del Personal de la CPVA*, Barcelona, julio de 1966, pág. 69.

40 Ángela MOLINA, «La interrupción de la pintura», *El País*, 8 de febrero de 2012.

41 Véase Randall COLLINS, *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*, Barcelona, Hacer, 2005 (1998).

42 En unas declaraciones de la década de los setenta, Subirachs citó a un escultor vivo —y por lo tanto potencialmente peligroso— como uno de sus artistas más admirados: Henry Moore. Cuando Subirachs invocó a Henry Moore, sin embargo, este ya tenía casi ochenta años, y en este caso el alejamiento también es geográfico.

43 Aunque solo parcialmente afecte a la escultura, el análisis de las opiniones y posiciones de Antoni Tàpies y Antonio López ofrece también no pocos puntos de interés. Tàpies declaró en una ocasión que el arte realista de su tiempo era «pintura facilona para nuevos ricos» y casi siempre ignoró a Antonio López. Este, por su parte, ha manifestado reiteradamente su admiración por Tàpies, y en sus declaraciones siempre ha intentado diluir las diferencias —que quizá le perjudican— entre figuración y abstracción. ¿Por qué Antonio López dice admirar a Tàpies y el artista catalán nunca le correspondió del mismo modo? Es difícil no ver en estas valoraciones (el ninguneo es un tipo de valoración) una lucha por posicionarse ventajosamente en el campo de atención intelectual.

44 Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación...*, *op. cit.*, pág. 172.

45 Véase Nathalie HEINICH, *L'art contemporain exposé aux rejets*, París, Minuit, 1998.

46 Como ejemplo de análisis por parte de un experto véase el ensayo de Sergue GUILBAULT, «El antimonumento de Daniel Buren: Les deux plateaux», en *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal, 2009, págs. 43-55.

47 Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación...*, *op. cit.*, pág. 174.

48 Véase el análisis del *Gato* de Botero en *ibidem*, págs. 166-169.

49 Igor KOPYTOFF, «The cultural biography of things», en Arjun APPADURAI (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Pensilvania, 1986, pág. 66.

“M. Chinard de Lyon, sculpteur d’un grand mérite, de beaucoup de talent et l’un de ceux qui ont le plus honoré leur pays”. Career Strategies of the French Sculptor Joseph Chinard (1756-1813) *Frédérique Brinkerink*

1 P.-A. HENNEQUIN, *Un peintre sous la Révolution et le Premier Empire. Mémoires de P.-A. Hennequin, écrits par lui-même, réunis et mis en ordre par Jenny Hennequin*, Paris, 1933, p. 97.

2 J. CHINARD, *Notes des ouvrages exécutés en public par Chinard, statuaire associé de l’Institut national et membre des académies de Rome et de Lyon*, Lyon, Bibliothèque Municipale, Manuscrit Fonds Général (1792-1805) T. II, Lettres diverses (t. IV de Monfalcon), n. 5, p. 221.

3 For more information, see M.-F. PÉREZ (1980), “Collectionneurs et amateurs à Lyon au XVIIIe siècle”, *Revue de l’art*, 47, p. 43-52; M. GARDEN, *Lyon et les Lyonnais au XVIIIe siècle*, Paris, 1970.

4 In fact, the *Académie des Sciences et Belles-lettres* and the *Académie des Beaux-Arts* became

the *Académie Réunie* in 1758 and lasted as such until 1793. In 1800, the *Académie Réunie* reopened under the name *Athenée*. Nowadays it's the *Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon*. The *École* opened its doors in 1757 and became the *Ecole gratuite de dessin* in 1770. See L. CHARVET (1904), "L'enseignement public des arts du dessin à Lyon", *Réunion des Sociétés des Beaux-arts des départements*, 1877-1914, 28th session, p. 407-466; M.-F. PÉREZ, "Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751-1780", in D. TERNOIS, *Soufflot et l'architecture des Lumières*, minutes of the C.N.R.S. international colloquium organised by the *Institut d'Histoire de l'Art de l'Université Lyon II*, 18-20 June 1980, Paris, 1986, 2nd ed., p. 108-113.

5 "Les deux grandes armoiries de pierre dure qui décoraient la façade de l'Hôtel de ville [...] et les différentes têtes qui servent de cés à ce superbe édifice". J. CHINARD, *Notes des ouvrages exécutés en public par Chinard, statuaire associé de l'Institut national et membre des académies de Rome et de Lyon*, Lyon, Bibliothèque Municipale, Manuscrit Fonds Général (1792-1805) T. II, Lettres diverses (t. IV de Monfalcon), n. 5, p. 221.

6 Ch.-J. MATHON DE LA COUR, *Journal de Lyon ou Annonces et variétés littéraires*, 25 June 1786, p. 213.

7 A. CIPRIANI, *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, Rome, 2000, p. 106-107; A. LO BIANCO and A. NEGRO (dir.), *Il settecento a Roma*, Milano, 2005, p. 154-155. For other versions, see M. ROCHER-JANEAU (1961), "Persée et Andromède de Chinard. À propos de deux groupes du musée des Beaux-Arts de Lyon", *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, vol. 2, p. 21-35; G. SCHERF, in exh. cat.: J.D. DRAPER and Guilhem SCHERF (dir.), *L'Esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes, 1740-1840*, Paris, 2003, p. 94-100.

8 It opened from 25 August to 11 September 1786. R. DE CAZENOVE (August 1883), "Catalogue des ouvrages de peintures, sculptures, dessins et gravures exposés à Lyon au Salon des Arts le 25 août 1786", *Revue Lyonnaise*, vol. VI, p. 153-174; M.-F. PÉREZ (December 1975), "L'Exposition du Salon des Arts en 1786", *Gazette des Beaux-Arts*, p. 199-206.

9 Ch.-J. MATHON DE LA COUR, *Journal de Lyon ou Annonces et variétés littéraires*, 5 July 1786, n. 14, p. 213-217.

10 *Libro dei decreti delle congregazioni accademiche dall di 7 gennaio 1781 al 7 aprile 1793*, fol. 92, Archivio dell'Accademia di San Luca, Rome.

11 *Apollon terrassant à ses pieds la superstition et le despotisme and Jupiter foudroyant l'aristocratie*, plaster, 51.5 x 13 x 12 cm, 1791-1792. Paris, Musée du Louvre, inv. RF 2477-78. Terracottas are currently in Paris, Musée Carnavalet, inv. S26-S27. For more information on this precise matter, see A. MARAL (2013), "Chastel et Chinard, Rome, 1792. Sculpture et Inquisition", *Cahiers d'Histoire de l'Art*, p. 79-90.

12 Letter by Roland written to Le Brun on 12 November 1792. Foreign Affairs, Rome, *Correspondance*, vol. 915, fol. 300, repr. by A. DE MONTAIGLON and J. GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales*, vol. XVI: 1791-1797, Paris, 1907, p. 137.

13 Letter of Madame Chinard to Le Brun, then minister of War, dated 11 October 1792. Foreign affairs, Rome, *Correspondance*, vol. 915, fol. 271, repr. by A. DE MONTAIGLON and J. GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales*, vol. XVI: 1791-1797, Paris, 1907, p. 107-108; Letter of Madame Chinard to Madame Roland, wife of Roland de la Platière, Ministre of Internal Affairs, dated 25 October 1792. Foreign affairs, Rome, *Correspondance*, vol. 915, fol. 286, repr. *ibidem*, p. 121-122; Letter of Madame Chinard to Le Brun, dated 14 November 1792. Foreign affairs, Rome, *Correspondance*, vol. 915, fol. 303, repr. *ibidem*, p. 141-142.

14 A. DE MONTAIGLON and J. GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales*, vol. XVI: 1791-1797, Paris, 1907, p. 124-125; Paris, Bibliothèque de l'INHA, Microfiche B XXII. Autographes. Lettres Diverses. Dossier 37: Joseph Chinard, letter of Jacques-Louis David to Biron, dated 12 March year II (1794).

15 A. DE MONTAIGLON and J. GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales*, vol. XVI: 1791-1797, Paris, 1907, p. 127-136.

16 On 16 December 1792, Chinard and his fellow prisoner Rater were invited "aux honneurs de la séance" of the General Council of the city of Lyons, cf. *Procès-verbaux des séances des corps municipaux, publiés par la Municipalité, d'après les Manuscrits originaux. Quatrième partie, Mairies de Nivière-Chol et de Bertrand, Administration provisoire:1792-1793*, Lyon, 1904, p. 27.

17 Noteworthy were Bertrand, mayor of Commune-Affranchie (Lyon); Boisset, representative on mission in Commune-Affranchie, and the members of the General council of the district Commune-Affranchie. See several letters and documents in the departmental archives of the Rhône, Lyon.

18 *La liberté couronnant le Peuple français*, terracotta, 65.5 x 35 x 35 cm, 1794. Paris, Musée Carnavalet. See exh. cat. J. David DRAPER and G. SCHERF, *L'esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes 1740-1840*, Paris, Musée du Louvre, 19 September 2003 – 5 January 2004, Paris, 2003, p. 146-147.

19 *La République*, terracotta, 35 x 28 x 16 cm, 1794. Signed and dated: *Chinard inv. Et fe. 23 germinal l'an 2 de la R. f.u. et ind.* Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1883. See exh. cat. P. BORDES, *Les Droits de l'homme et la conquête des Libertés*, Musée de la Révolution Française, Vizille, 4 July – 5 October 1986, Vizille, 1986, p. 33-34.

20 Minutes of 7 October 1795 (15 Vendémiaire year IV). National Convention, *Procès-verbal de la Convention nationale; imprimé par son ordre*, 74 vol., Paris, 1792-year IV, vol. 70, p. 262. The present whereabouts of the portrait are unknown.

21 Lyon, Departmental archives of the Rhône, 1 L 1076, file Chinard. *Lettre de Chinard Aux Représentans [sic] du Peuple Composant le Comité de Salut public, datée du 12 novembre 1795* (21 Brumaire year IV); Report of Ginguené, dated 23 November 1795 (2 Frimaire year IV); *Lettre du citoyen Chinard, sculpteur de Lyon, aux administrateurs du département du Rhône, le 25 février 1796* (6 Ventôse year IV).

22 See letter to the representatives. Published by S. DE LA CHAPPELLE (November 1896), "Joseph Chinard, sculpteur, sa vie et son oeuvre", *Revue du Lyonnais*, p. 341-343.

23 *Ruebell*, terracotta, 20 cm diam., 1795-1796, Paris, Musée Carnavalet, inv. S 3488; *Ginguené*, terracotta, 21 cm diam., signed *Chinard à Paris an IV*, present whereabouts unknown.

24 For more information see exh. cat. Musée des Beaux-Arts de Lyon, *Juliette Récamier: muse et mécène*, Paris, Lyon, 2009.

25 Mme Récamier's portrait might have been exhibited under n. 512: *deux bustes*. J. GUIFFREY, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, vol. VIII, Salons de 1798, 1799, 1800, Nogent-le-Roi 1991. This might be the plaster seen in an old photograph in the Chinard file of the department of sculpture, Paris, Musée du Louvre. It seems to be an early version where Juliette is not yet represented as the sensual goddess with idealised features and she still wears a ribbon with a bow in her hair.

26 ANONYMOUS (21 October 1798), "Sur l'exposition des tableaux et sculptures de l'an VII",

Mercur de France, n. 3, 30 Vendémiaire year VII, p. 161.

27 *Mme Récamier*, terracotta, signed *Chinard, de l'Institut, à Paris*. Cf. P. MARMOTTAN, *Les arts en Toscane sous Napoléon*, Paris, 1901, p. 62; *Mme Récamier*, profile to the right, turban with figures in low-relief, coloured plaster, signed under the shoulder *Chinard*. Old version from a multiple piece mold, present whereabouts unknown; *Mme Récamier*, plaster, 24 cm diam., ca. 1805, signed *Chinard*, former Penha Longa collection. Cf. W.G. SCHWARK, *Die Porträtwerke Chinards*, Berlin, 1937; *Mme Récamier*, plaster, 23 cm diam, Musée Gadagne, Lyon, inv. 242. Numerous versions still appear today, not all by Chinard himself but possibly from molds he made.

28 The model for this marble is: *Madame Récamier*, terracotta, 63 cm x 33 x 24 cm, 1801-1802. Los Angeles, J. P. Getty Museum, inv. 88.SC.42. Three other terracottas are known; one of the former Cahen d'Anvers collection (65 cm high), one in the Lefebure collection at Château Valmer (Indre-et-Loire) and one of the former Bernheim collection.

29 *Madame Récamier*, marble, 56.5 x 33 x 25.4 cm, 1802-1808. Rhode Island, Museum of Art, inv. 37.201. For more information, see exh. cat. Musée des Beaux-Arts de Lyon, *Juliette Récamier: muse et mécène*, Paris / Lyon, 2009, p. 207-208.

30 For instance: A. CANOVA, *Mme Récamier as Beatrice*, marble, 58.4 x 27.9 x 25.4 cm, 1819-1822, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 2002.318.

31 Paris: Bibliothèque Doucet. File Chinard, MF B XXII. Letter of Madame Récamier to Chinard, dated 13 October 1812.

32 L. P. BÉRENGER (11 March 1809), "Soirées lyonnaises et provençales", *Bulletin de Lyon*, n. 20, p. 78.

33 *Madame de Verninac as Diana*, marble, 85 x 65 x 32 cm, Salon, 1808. Paris, Musée du Louvre, inv. RF 3655.

34 Bordeaux, Municipal Archives, 2308 M. Letter of Chinard, "statuaire de l'écol de rome et de l'institut national de France professeur de l'écol speciale des arts de lyon et membre de plusieurs academie à Monsieur le maire de la ville de Bordeaux membre de la legion d'honneur", dated 8 March 1808.

35 After Joseph Chinard (?), *Jacques-Marie Henon and Louis-Furcy Grogner*, plaster. Musée de l'École vétérinaire, Lyon; *Mme et Mr Seringe*, alabaster, dimensions and present whereabouts unknown. Former Penha Longa collection.

36 Paris: Bibliothèque Doucet. Chinard File, MF B XXII. Undated letter from Chinard to Dumas and a second letter from Chinard to Dumas, dated 12 January 1813. After the sculptor's death, Dumas wrote his eulogy: J.-B. DUMAS, *Notice sur M. Chinard, statuaire lu dans la séance publique de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. Du 30 août 1814, par J.B. Dumas, secrétaire*, Lyon, 1814.

37 Paris: Bibliothèque Doucet. Chinard File, MF B XXII. Undated letter from Chinard to Dumas.

38 In 1793, Nicolas Jean Hugon de Basseville was sent on a special mission to Rome after the unrest following Chinard's exile. He was assassinated, allegedly for wearing the Revolutionary tricolore cockade. Please follow the art historian Tomas MacSotay Bunt in his research on this particular matter.

39 Cf. Bonaparte's letter to Chinard, published by S. LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, t. I, Paris, 1910, p. 197; Bonaparte's letter to Cacault, dated 14 April 1797. Cf. T. LENTZ, *Napoléon Bonaparte, Correspondance générale*, 3 vol., Paris, 2004, p. 912.

40 For example: *Bonaparte*, terracotta, 20.5 cm diam., Sale - Sotheby's Paris, 5 November

2014, lot 353; *Bonaparte*, terracotta in wooden frame, 27 cm diam., ca. 1801, Château de Malmaison et Bois-Préau, inv. MM 70.5.1. It has the portrait of Josephine as pendant. The Musée des Beaux-Arts of Dijon has another version lacking the *fasces*. Could this be a later reproduction? A version was sold in Paris, Hôtel Drouot, room 7, on 10 June 1983. This might have been the medallion from the former Penha Longha collection. The Musée Carnavalet in Paris holds another version.

41 Chinard probably took the following medal as an example: Jean Marie Chavanne le Père, *A Bonaparte vainqueur et pacificateur les lyonnais reconnaissants*, bronze and silver, 4.3 cm diam., 1800. Lyon, Musée Gadagne, inv. 2621.9.

42 *Journal de Lyon et du Midi*, n. 9, 7 January 1802 (17 Nivôse year x), p. 71. In the *Variétés* section.

43 Cf. C.-H. WATELET and C.-P. LEVESQUE, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts, dédiés et présentés à monsieur Vidaud de la Tour, conseiller d'État, et directeur de la Librairie*, 2 vol., Paris, 1788-1791, p. 205: "les artistes à qui manque la science, s'arrêtent d'abord aux détails, & tâchent de remonter par eux au principal [...]".

44 *Journal des Débats et des décrets*, 13 January 1802 (23 Nivôse year x), p. 3.

45 Several plasters have been located: the aforementioned in the Musée des Beaux-arts of Lyon, one in the Château of Malmaison, one the Musée d'Art et d'Histoire of Geneva, inv. 3335. This version, destined to the mayor of Geneva, was bought for 100 francs in the spring of 1802. Cf. G. HUBERT (1984), "Un buste du premier consul par Chinard", *La Revue du Louvre*, n. 3, p. 192, n. 15. Christie's New York sold a version on 16 April 2016, lot 27 (plaster, 76.2 cm high and inscribed HIC EST HOMO MEDICUS LEONI). Furthermore, in 1950 a plaster bearing the following inscription: "au Cen Eymar Préfet du Léman, de la part de l'auteur" (Ange-Marie d'Eymar, 1747-1803) was in a private collection in Geneva. Two other busts were on the French art market in the 1950s. In the Louvre exhibition of 1909, a small version of 26 cm high from the former Piegay collection was exhibited. Cf. P. VITRY, *Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au Pavillon de Marsan (Palais du Louvre)*, November 1909 – January 1910, Paris, Pavillon de Marsan, 1909.

46 Lyon: Bibliothèque municipale. Mi 431, ms 4532 bis. Letter of the secretary to General Duhesme of the 19th military division, written to Chinard on 21 December 1801 (30 Frimaire year x).

47 Lyon: Bibliothèque municipale. Mi 341 fonds Chinard, ms 4570. Anonymous report of the extraordinary session held at the Athénée on 24 January 1802 (4 Pluviôse year x). The document was never printed in the *Journal des Débats*, but partially published in the *Journal de Lyon et du midi*, n. 19, 27 January 1802 (7 Pluviôse year x), p. 145-146, without the elogy on Chinard however!

48 Chinard made at least three other busts and a small statue of the Emperor: *l'Empereur Napoléon Ier en buste portant les insignes de la Légion*, terracotta, 65 cm high, 1810, sold on 17 November 2002, see www.artprice.com; *Napoléon en uniforme avec chapeau*, plaster, 95 cm high, 1810, signed and dated, sold on 9 March 1928 in Lyon, lot 94; *Napoléon*, marble, 50 cm high, 1812, in the National Museum of Warschau; *Napoléon en redingote et petit chapeau, la main gauche dans le gilet*, terracotta, 55 cm high, 1812. Inscriptions: *Napoléon le Grand, empereur des Français, roi d'Italie / Chinard de Lyon, 1812*. Present whereabouts unknown, published by E. VIAL, *Catalogue illustré de l'Exposition Rétrospective des artistes lyonnaises, peintres et sculpteurs*, October – November 1904, Lyon, 1904, p. 155.

49 Cf. a note by Hector Sonolet to Élisa Bonaparte, princess of Lucca and Piombino, written on 15 Novembre 1807 in Massa and published by P. MARMOTTAN, *Les Arts en Toscane*, Paris, 1901, p. 241-245. One understands that Chaudet's portrait was chosen because of its reproducibility, but also because Sonolet feared legal disputes over the reproduction rights of Canova's portrait bust. Chinard's portraits were never even mentioned by Sonolet, who clearly did not consider them for

mass production.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ J. LE BRETON, *Présentation à sa majesté l'Empereur et Roi ... le 5 mars 1808. Rapport sur les beaux-arts (peinture, sculpture, architecture, gravure en taille-douce, musique, Paris, 1809.*

⁵² Please follow my website www.chinard.art.blog for more details and information.

Harriet Hosmer y la comunidad de escultoras norteamericanas en Roma (1852-1876): política artística y política sexual

Tania Alba, Laura Mercader Amigó

¹ Ya en esta época fue la que adquirió mayor notoriedad.

² Se trata de la lucha conjunta por los derechos de las mujeres, esclavos y nativos norteamericanos. Algunas de las artistas, como Anne Whitney y Edmonia Lewis, formaron parte activa de la comunidad abolicionista de Boston, además de utilizar en sus esculturas una iconografía contra la esclavitud. Sarah Fisher Ames y Louisa Lander fueron reformistas feministas.

³ Cabe destacar a Lydia Maria Child, periodista y novelista, miembro de la Boston Female Anti-Slavery Society que defendía, asimismo, los derechos de las mujeres; a Margaret Fuller, pensadora, periodista y activista por los derechos de las mujeres, y a la educadora Elizabeth Peabody. Estas dos últimas instituyeron una serie de clases para mujeres (*Conversations*) entre 1839 y 1844, en la librería que Peabody había abierto en West Street (Boston). En dichas «conversaciones» utilizaban como modelo ideológico y moral algunos de los personajes de la mitología grecorromana. Sobre las *Conversations* y la transcripción de las mismas, véase Nancy CRAIG SIMMONS, «Margaret Fuller's Boston Conversations: The 1839-1840 Series», *Studies in the American Renaissance*, 1994, págs. 195-226.

⁴ En el resto de Europa hubo también una serie de revoluciones que podrían haber virado la situación de las mujeres. En la época victoriana, como sostiene Pamela Gerrish Nunn, se dieron condiciones propicias para la profesionalización artística de las mujeres. Pero dicha profesionalización solo se vio cumplida parcialmente: a pesar de las voces a favor de la misma, las voces en contra aludían entre otros aspectos a la falta de genio femenino (Pamela GERRISH NUNN, *Victorian Women Artists*, Londres, The Women's Press, 1981, págs. 1-2).

⁵ En el caso de la escultura —una profesión considerada «poco femenina», por otra parte—, la formación en anatomía, imprescindible para el retrato y la escultura ideal (la demanda del momento), así como el dibujo y la escultura a partir de modelos al natural, eran las carencias más notorias con las que tenían que lidiar. Hosmer y Whitney tuvieron aquí más oportunidades que el resto del grupo: la primera pudo estudiar anatomía con el Dr. Joseph Nash McDowell en el Missouri Medical College gracias al contacto que le proporcionó el padre de su mejor amiga, el cirujano Wayman Crow, uno de sus principales benefactores junto con el prestigioso escultor británico John Gibson, que había estudiado en Roma con Canova y Thorvaldsen y la acogería como aprendiz tras quedar admirado por su obra; a lo largo de los años, la aconsejaría y defendería, mostrando predilección por esta joven alumna. La segunda tuvo ocasión de formarse, en Boston, con el médico y escultor William Rimmer, que le enseñó anatomía y —pese a las críticas de sus contemporáneos— ofrecía la misma formación artística a hombres y mujeres (véase Melissa DABAKIS, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, Pensilvania, University Park, The Pennsylvania State University, 2014, pág. 111.

6 La ambición era considerada una cualidad propiamente masculina. Véase Jan MARSH, «Art, Ambition and Sisterhood in the 1850s», en Clarissa CAMPBELL ORR (ed.), *Women in the Victorian Art World*, Manchester, Manchester University Press, 1995, págs. 33-48. La ambición y la consecuente visibilidad confluyen en uno de los argumentos esgrimidos en contra de la profesionalización artística de las mujeres: el genio, que es entre otros aspectos una elaboración sublimada de aquellos elementos.

7 Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, *op. cit.*, pág. 1.

8 Carta a la señorita Milford de 1854, en Elizabeth BARRETT BROWNING, *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*, Nueva York – Londres, Macmillan, 1898, pág. 166.

9 «Hatty takes a high hand here with Rome, and would have the Romans know that a Yankee girl can do anything she pleases, walk alone, ride her horse alone, and laugh at their rules», carta de Story a J. R. Lowell recogida en Henry JAMES, *William Wetmore Story and His Friends: from Letters, Diaries, and Recollections*, Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1903, vol. I, pág. 255. «It is one thing to copy and another to create. She may or may not have inventive powers as an artist, but if she have will not she be the first woman?», *ibidem*, pág. 257.

10 «The art trade come to London because everything else did, and because that was where the money was made, held, spent and enjoyed» (James HAMILTON, *A Strange Business: Making Art and Money in Nineteenth-Century Great Britain*, Londres, Atlantic Books, 2014, pág. 6).

11 *Ibidem*, pág. 22.

12 Hosmer, Stebbins y Whitney tuvieron ocasión de formarse como escultoras; Foley y Lander, la primera de clase trabajadora y la segunda de clase privilegiada, fueron inicialmente autodidactas. Ream y Lewis, también sin formación inicial, tuvieron que ser especialmente perseverantes en la búsqueda de apoyo. Esta última, además, sufrió desde la infancia los ataques del racismo, pero el apoyo de miembros eminentes de la comunidad negra, en primer lugar, y de abolicionistas como Lydia Maria Child, quien la haría parte de su causa, le fueron abriendo el camino del éxito.

13 Martha VICINUS, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2004, pág. 31.

14 Aquí contrasta Vinnie Ream, que utilizaba su belleza y otras cualidades tradicionalmente femeninas —con lo que atrajo el criticismo de algunas de sus compañeras, como Anne Whitney—, con el aspecto austero de Lewis, que se mostraría como moralmente «intachable», o el atuendo con elementos masculinos de Hosmer, rompiendo así con la imagen de la mujer que causaba su falta de libertad. La fotografía ayudó a fijar y difundir la construcción de estas identidades.

15 Ya hemos mencionado la pequeña «colonia» artístico-intelectual (pero además económica) de norteamericanos en Roma, que sin duda contribuyó a ello. Sin embargo, un éxito parejo ya lo había conseguido el escultor norteamericano Hiram Powers, uno de los primeros en viajar a Italia — en su caso Florencia—, en 1837. Se trata de una época en la que el viaje deviene un fenómeno estético, lo cual también debió influir en un afán sin par en territorio americano de adquirir piezas artísticas por parte de los turistas, como indicó el poeta y periodista procedente de Massachusetts William Cullen Bryant: «they find Rome a better place for obtaining orders from their own countrymen than any of the American cities. Men who would never have thought of buying a picture or a statue at home, are infected by the contagion of the place the moment they arrive» (citado en Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, *op. cit.*, pág. 4). Cabe todavía mencionar que Hosmer tenía entre sus clientes a la aristocracia británica y a la realeza europea.

16 Véase, por ejemplo, Elizabeth Fries ELLET, *Women Artists in all Ages and Countries*, Nueva York, Harper & Brothers, 1859 (dada la temprana fecha de publicación, aparecen únicamente Stebbins y Hosmer); William Tod HELMUTH, *Arts in St. Louis*, San Luis, William Tod Helmuth, 1864

(breve obra de carácter local dedicada a las artes «antiguas y modernas» del grabado, la escultura, la litografía y la fotografía con un único representante para cada lenguaje artístico, donde Hosmer es la seleccionada para la escultura); James PARTON et al., *Women of the Age; Being Narratives of the Lives and Deeds of the Most Prominent Women of the Present Generation*, Hartford, S. M. Betts & Company, 1868 (procedentes de varios ámbitos de la vida social y de la cultura, Hosmer es la única escultora a la que se dedica un capítulo); James Jackson JARVES, *Arth Thoughts. The Experiences and Observations of an American Amateur in Europe*, Nueva York, Hurd and Houghton, 1871 (una especie de breve historia del arte donde se dedica un corto capítulo a Hosmer y se menciona también a Stebbins y a Whitney); Sarah K. Bolton, *Lives of Girls Who Became Famous*, Nueva York, Thomas Y. Crowell & Co., 1886 (entre novelistas, pintoras, viajeras, benefactoras, etc., Hosmer es la única escultora); Lorado TAFT, *The History of American Sculpture*, Nueva York, London, Macmillan & Co., 1903 (a Hosmer se le dedica un capítulo completo de la misma extensión que los principales escultores norteamericanos contemporáneos, y ligeramente menor que la generación anterior; Greenough y Powers, por ejemplo, autores que han recibido mayor atención bibliográfica a lo largo de la historia; el resto de las escultoras de su grupo son mencionadas sin más), y Clara ERSKINE CLEMENT, *Women in the Fine Arts from the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A. D.*, Boston – Nueva York, Houghton, Mifflin and Company, 1904 (a modo de diccionario, incluye a todas las artistas del grupo).

17 En artículos como el de Samuel OSGOOD, «American Artists in Italy», *The Harpers Monthly*, agosto de 1870, págs. 420-424, una breve crónica en la que el periodista reconoce no ser experto en arte y expresa sin reservas su «curiosidad infantil», las escultoras tuvieron una mención especial como grupo; los hombres harían bien en tenerlas en cuenta para no quedarse atrás, arguye, pero sin entrar en la producción individual como en el caso de sus homólogos masculinos, excepto en el caso de Hosmer, cuyo talento alaba sin mencionar sus obras, pero sí su «espacioso y elegante» taller. En cambio, otros artículos, como «Sculpture in Rome. The Works of American Ladies», *The American Art Journal (1866-1867)*, 12 de julio de 1866, vol. 5, núm. 12, págs. 181-182, y «Our Artists Abroad», *The Art Review*, agosto de 1871, vol. 1, núm. 6, pág. 25, entre otros, informaban sobre el trabajo de las diferentes artistas y les dedicaban, en ocasiones, artículos monográficos. Estas publicaciones son las que más escritos dedican a las escultoras. Cabe también mencionar los periódicos *Cosmopolitan Art Journal*, *The New Path*, *American Art News* y *The Art Journal*.

18 Véase Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, *op. cit.*, pág. 63.

19 Sirpa A SALENIUS, «US-American New Women in Italy 1853-1870», *Comparative Literature and Culture*, 2012, vol. 14, núm. 1. Véase: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1764> (consulta: 25 de septiembre de 2016).

20 Véase Michele MARTINEZ, «Sister Arts and Artists: Elizabeth Barrett Browning's Aurora Leigh and the Life of Harriet Hosmer», *Forum Mod Lang Stud*, 2003, vol. 39, núm. (2), págs. 214-226. Véase: doi: 10.1093/fmls/39.2.214 (consulta: 26 de septiembre de 2016).

21 Matilda M. HAYS, *Adrienne Hope. The Story of a Life*, Londres, Cautley Newby, 1866.

22 «That strange sisterhood of American lady sculptors who at one time settled upon the seven hills in a white marmorean flock». Henry JAMES, *William Wetmore Story...*, *op. cit.*, pág. 257.

23 Véase, por ejemplo, Margaret Farrand THORP, «The White, Marmorean Flock», *The New England Quarterly*, 1959, 32, núm. 2, págs. 147-69; William H. GERDTS, *The White Marmorean Flock: Nineteenth Century American Women Neoclassical Sculptors* (catálogo de exposición), Poughkeepsie, Vassar College Art Gallery, 1972; Raquel BARRIONUEVO PÉREZ, «Harriet Hosmer y el Rebaño Blanco en Roma», en *Escultoras en su contexto cuatro siglos ocho historias: siglo XVI al XIX*, Madrid, Vision net, 2011, págs. 88-102, y Jacqueline Marie MUSACCIO, «Mapping the "White, Marmorean Flock": Anne Whitney Abroad, 1867-1868», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2014, vol. 13, núm. 2. Véase:

<http://www.19thc-artworldwide.org/autumn14/musacchio-introduction> (consulta: 26 de septiembre de 2016).

24 Entre otras, Jane Mayo Roos, Nancy Elizabeth Proctor, Charmaine A. Nelson y, por supuesto, Melissa Dabakis en su reciente monografía sobre el grupo.

25 Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, *op. cit.*, pág. 2.

26 Jane Mayo Roos, citada por *ibidem*.

27 Sendas acepciones, en castellano, del vocablo inglés *flock*.

28 James nombra a Harriet Hosmer, destacándola del resto del grupo en cuanto a talento artístico y menciona brevemente lo característico de su presencia física —cuyo sabio aprovechamiento al parecer de James, es lo que le valió la fama—, a Edmonia Lewis, por su raza, y a Vinnie Ream por su belleza. Véase Henry JAMES, *William Wetmore Story...*, *op. cit.*, págs. 257-259.

29 Marta VICINUS, *Intimate friends...*, *op. cit.*, pág. 55.

30 Con ello constatamos la fluctuación relativa al reconocimiento de los artistas a lo largo de la historia como indica Vicenç Furió en «Arte, fortuna crítica y recepción», en *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, págs. 21-54.

31 Margo Lois BEGGS, *Harriet Hosmer (1830-1908): Fame, Photography, and the American Sculptress*, tesis doctoral, Department of Art University of Toronto, 2013, págs. 2-3. Cabe mencionar, a su vez, el caso particular de Edmonia Lewis, recuperada también por la historiografía del arte afroamericano. Al respecto véase, por ejemplo, D. DRISKELL, *Two Centuries of Black American Art* (catálogo de exposición), Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976, o el reciente monográfico de Harry HENDERSON y Albert HENDERSON, *The Indomitable Spirit of Edmonia Lewis, A Narrative Biography*, Milford, Esquiline Hill Press, 2012.

32 A lo largo de este escrito se expone solo una parte de la extensa bibliografía mencionada.

33 Sobre la superioridad moral y racial que sentían los expatriados y expatriadas anglonorteamericanas en Roma, que también supuso una ventaja para el grupo de escultoras a pesar de abogar estas por el abolicionismo y el republicanismo, véase Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, págs. 93-116.

34 Fragmento de la carta a Sarah Whitney del 7 de abril de 1867, tomado de Lisa B. REITZES, «The Political Voice of the Artist: Anne Whitney's "Roma" and "Harriet Martineau"», *American Art*, primavera de 1994, vol. 8, núm. 2, págs. 44-65.

35 Carole PATEMAN, *El contrato sexual* (1988), Barcelona, Anthropos, 1995.

36 Deborah CHERRY, *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*, Londres, Routledge, 2000.

37 *Ibidem*, pág. 2.

38 Elizabeth ROGERS PAYNE, «Anne Whitney: Art and Social Justice», *The Massachusetts Review*, 1971, vol. 12, núm. 2, págs. 245-60. Véase, por ejemplo, Lisa B. REITZES, «The Political Voice of the Artist...». *op. cit.*, Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, *op. cit.*, págs. 137-141.

39 Kate MILLET, *Política sexual* (1970), Madrid, Cátedra, 1995, págs. 67-70.

40 El caso de *Zenobia encadenada* merece especial atención y detenimiento. Se trata de una célebre escultura de Hosmer, ejecutada entre 1857 y 1861, que muestra a la reina de Palmira del siglo III cuando fue apresada por el emperador romano Aureliano. El éxito de la obra fue inmediato y recibió, incluso, la visita del príncipe de Gales —episodio que quedó ilustrado en la prensa del momento—. Fue una de las piezas que envió al Crystal Palace para la Exposición Internacional de

Londres de 1862, donde consiguió una ubicación privilegiada. Los celos de sus colegas masculinos no tardaron en manifestarse y empezaron a difundir el rumor de que Hosmer contrató a trabajadores italianos para realizar su obra. El maestro de Hosmer en Roma, John Gibson, salió en su defensa, y ella misma reaccionó por triple partida: la interposición de una demanda, la publicación del artículo «The Process of Sculpture» —donde detalla los procedimientos del trabajo escultórico— y el poema «The Doleful Ditty of the Roman Caffè Greco», que publicó en el *Evening Post* de Nueva York en el verano de 1864. Cabe apuntar que Hosmer no solo salió airosa del escándalo, sino que atrajo todavía más la atención del público.

41 Comunidad filosófica femenina de la Università degli Studi di Verona, fundada en 1984 por Luisa Muraro, Chiara Zamboni, Wanda Tommasi, Diana Sartori, entre otras.

42 Sobre las relaciones antitéticas entre política y poder véase [Luisa MURARO](#), «El poder y la política no son lo mismo», *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*, 2009, págs. 47-59, y DIOTIMA, *Potere e politica non sono la stesa cosa*, Nápoles, Liguori, 2009.

43 María-Milagros RIVERA GARRETAS, «Política sexual», en *Las relaciones en la historia de la Europa medieval*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2006, págs. 139-204.

44 Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, *op. cit.*, págs. 140-141.

45 Véase Jacqueline Marie MUSACCHIO, «Mapping...».

46 Nathaniel HAWTHORNE, *El fauno de mármol* (1860), Madrid, Planeta, 2010, pág. 33.

47 Véase Vivien GREEN FRYD, «The “Ghosting” of Incest and Female Relations in Harriet Hosmer’s “Beatrice Cenci”», *The Art Bulletin*, junio de 2006, vol. 88, núm. 2, págs. 292-309.

48 Véase Blanca GARÍ, «El encuentro con la pobreza», en *Las relaciones en la historia...*, *op. cit.*, págs. 205-221.

49 Véase Maddalena PENNACCHIA PUNZI, «Corinne: un mito letterario», en *Il mito di Corinne: viaggio in Italia e genio femminile in Anna Jameson, Margaret Fuller e George Eliot*, Roma, Carocci, 2001, págs. 15-39.

50 Véase Clarissa CAMPBELL ORR, «The Corinne complex», en Clarissa CAMPBELL ORR (ed.), *Women...*, *op. cit.*, págs. 89-106.

51 Solo recordar el *Discourse on Woman* (1849) de Lucretia Mott o la obra colectiva *The Woman’s Bible* (1895-1897), dirigida por Elizabeth Cady Stanton.

52 Véase Charles COLBERT, «Harriet Hosmer and Spiritualism», *American Art*, otoño de 1996, vol. 10, núm. 3, págs. 28-49.

53 Sobre las mujeres en la obra de Hosmer, véase Alicia FAXON, «Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Woman’s Art Journal*, primavera-verano de 1981, vol. 2, núm. 1, págs. 25-29; Gabrielle GOPINATH, «Harriet Hosmer and the Feminine Sublime», *Oxford Art Journal*, 2005, vol. 28, núm. 1, págs. 63-81.

54 Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, *op. cit.*, pág. 53.

55 Véase María-Milagros RIVERA GARRETAS, *Signos de libertad femenina (en diálogo con la historia y la política masculinas)*, en Biblioteca Virtual de Investigación Duoda, <http://www.ub.edu/duoda/bvid/obras/Duoda.text.2012.02.0001.html> (consulta: 26 de septiembre de 2016).

56 Sharon MARCUS, *Entre mujeres: amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana*, Valencia, Universitat de València, 2009, *op. cit.* pág. 48.

57 Sobre esto véase Martha VICINUS, «Laocoöning in Rome: Harriet Hosmer and romantic

friendship», *Women's Writing*, 2003, vol. 10, núm. 2, págs. 353-366; *idem*, *Intimate friends...*; Julia MARKUS, *Across an Untried Sea: Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, Nueva York, Knopf, 2000; Lisa MERRILL, *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and her Circle of Female Spectators*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2003.

58 Véase Joan A. LEMP, «Vinnie Ream and “Abraham Lincoln”», *Woman's Art Journal*, otoño-invierno de 1985, vol. 6, núm. 2, págs. 24-29.

59 La identidad lesbiana no se desarrolla hasta los años ochenta del siglo XIX con el discurso de la medicina y la sexología, véase Sheila JEFFREYS, *La herejía lesbiana: una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Madrid, Cátedra, 1996, y Lillian FADERMAN, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, Nueva York, Morrow, 1981.

60 Lisa MERRILL, «“Old maids, sister-artists, and aesthetes”: Charlotte Cushman and her circle of “jolly bachelors” construct an expatriate women's community in Rome», *Women's Writing*, 2003, vol. 10, núm. 2, págs. 367-383.

61 Véase Kate CULKIN, *Harriet Hosmer: A Cultural Biography*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2010, pág. 148. Para la profesionalización de las artistas norteamericanas, véase Laura R. PRIETO, *At Home in the Studio: The Professionalization of Women Artists in America*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001.

Manuel Vilar, forjador del prestigio de la escultura académica en el México conservador (1846-1860)

Montserrat Galí Boadella

1 Montserrat GALÍ BOADELLA, «José Manuel Labastida y sus guerreros defendiendo la patria mexicana (Carrara, 1829-1830)», en Cristina RODRÍGUEZ, Núria ARAGONÉS, Irene GRAS (coords.), *L'escultura a estudi. Iniciatives i projectes*, Barcelona, Colecció Singularitats, Universitat de Barcelona, Gracmon, 2015, págs. 41-57.

2 Esther ACEVEDO, «La pintura y los conservadores», *Historias*, núm. 6, México, abril-julio de 1984, págs. 71-85; Montserrat GALÍ BOADELLA, *Cultura y política en el México conservador. La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos (1843-1860)*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélaz Pliego», Ediciones de Educación y Cultura, 2012.

3 La correspondencia de Manuel Vilar se reproduce en Salvador MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969. De ahora en adelante se hará sólo referencia a la carta y su fecha: carta de Manuel Vilar a José Vilar, México, 29 de enero de 1846, pág. 132.

4 Unos días más tarde Vilar insistía: «fuimos muy bien recibidos, tanto por los papeles públicos como por los Señores de la Academia los cuales son todos de las primeras familias de la ciudad», *ibidem*, págs. 134-135.

5 *Ibidem*, pág. 136.

6 *Ibidem*, carta de Manuel Vilar a José Vilar, 25 de julio de 1846, págs. 138-139.

7 *Ibidem*, carta de Manuel Vilar a José Vilar, 28 de diciembre de 1846, pág. 139.

8 *Ibidem*, pág. 139.

9 Estos retratos son los de las señoras Gordo y Arroyo, así como el del general Obregón y el ministro de Prusia. En las cartas Manuel Vilar comentó a su hermano que si no adelantaba más era por el problema con el yeso.

10 Carta de Manuel Vilar a José Vilar, 13 de febrero de 1848, pág. 147.

11 Carta de Manuel Vilar a José Vilar, 10 de enero de 1849, pág. 148.

12 Anónimo, Rafael de RAFAEL, «Bellas Artes. La pintura y la Escultura», *El Universal*, México, jueves 26 de julio de 1849, en Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pág. 191.

13 Aunque Manuel Vilar no apreciaba de manera especial la obra de Antonio Solá, este fue un escultor reconocido en su época. Afincado en Roma desde joven, recibió encargos importantes, y perteneció a la Academia de San Lucas de Roma, de la que llegó a ser presidente. La relación con Manuel Vilar fue cercana ya que Solá era el responsable de los pensionados catalanes de escultura en Roma. Los «niños» embarcaron en Génova en noviembre de 1850.

14 *Paris y Helena* de Antonio Solá llegaron en la misma remesa que los «niños» de Manuel Vilar. «Junto con los niños el señor Solá remite su grupo de Paris y Helena, por la esperanza que le di de que podría venderlo en esta, como en efecto puede que lo tome el señor Rubio, pues me encargó que no hiciera mención de él hasta que no lo viera, y quedó contento de su precio», carta de Manuel Vilar a José Vilar, 4 de febrero de 1851.

15 Catálogo de los objetos presentados en la cuarta exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos de México, enero de 1852, en Manuel ROMERO DE TERREROS, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, 1963, pág. 98.

16 Eugenio Thierry, escultor activo en Milán hacia 1839-1850, participó en varias exposiciones de la Academia presentando esculturas en la sección externa. Thierry llegó a México acompañando a su hija, una joven bailarina, y ambos permanecieron algunos años en el país.

17 Bartolini, italiano formado en Francia, se especializó en temas napoleónicos a raíz de unos encargos que le hizo Vivant Denon para la columna Vendôme. En 1808 Napoleón lo envió a Carrara para fundar una escuela de escultura. Realizó numerosos bustos de Napoleón, su familia y sus generales. Es interesante que José Bernardo Couto poseyera dos bustos de este escultor.

18 La presencia de esculturas y grabados de tema napoleónico en las casas mexicanas decimonónicas corrobora la hipótesis de que paralelamente a la Academia funcionaba en México, a lo largo del siglo XIX, un mercado de escultura comercial, destinado a proporcionar a precios asequibles los deseos suntuarios de una burguesía en ascenso que no siempre alcanzaba los precios de una obra académica original. En la Sexta Exposición, por ejemplo, se comprueba esta suposición al registrarse una estatua de la diosa Ceres producida en la fábrica de Montrouge.

19 Catálogo de las obras de Bellas Artes presentadas en la décima exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos de México, diciembre de 1857, en Manuel ROMERO DE TERREROS, *Catálogos de las exposiciones...*, *op. cit.*, pág. 266.

20 Hemos iniciado una investigación sobre José María Legazpi y su actividad en la Academia de Puebla que abrirá una ventana sobre los estudios de la escultura en provincia. José María Legazpi había formado en Puebla a varios escultores a partir de principios académicos que adquirió como ayudante de taller de Manuel Tolsá; el más conocido de ellos es Bernardo Olivares, autor de algunos monumentos hoy desaparecidos y de escultura religiosa que no pasaría de buena. Debemos reconocer, sin embargo, que nuestros conocimientos sobre la escultura en provincia son apenas embrionarios.

21 Montserrat GALÍ BOADELLA, «Artistas y artesanos franceses en el México independiente», *Les Cahiers ALHIM. Amérique Latine. Histoire et Mémoire*, núm. 17, 2009, Université Paris 8. Los escultores que emigraron a México, de acuerdo con los registros del Archive Diplomatique National de Francia son: François-Baptiste Baudoin, Giovanni Farraut, Édouard Gabriel Girard y Joseph Philibert.

Mecanismes de reconeixement en l'escultura hispànica de l'eclecticisme

Àngel Monlleó i Galcerà

1 Si seguint Carlos Reyero podem deixar-lo limitat cronològicament a la segona meitat del vuit-cents, amb la seva apoteosi —com ell mateix l'anomena— situada en les darreres dècades de la centúria (vegeu correlativament Carlos REYERO, *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004; Carlos REYERO, *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alacant, Fundación Eduardo Capa, 2002, pàg. 59), cal advertir que el període de l'escultura de l'eclecticisme pròpiament dit abastaria el darrer terç del segle XIX i, pel cap baix, també la primera dècada del següent.

2 Per a un estudi detallat i sistemàtic de tot plegat, vegeu Àngel MONLLEÓ I GALCERÀ, *Recepció historiogràfica de l'escultura del segle XIX. Una història d'oblit i desafecció*, en premsa.

3 Per llur transcendència en aquest punt, no podem obviar els esforços realitzats pel francès Georges Didi-Huberman i l'holandesa Mieke Bal en aquesta direcció (vegeu Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Éditions de Minuit, 2000, i Mieke BAL, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, correlativament). Més enllà de l'àmbit estricte de la història de l'art, la professora Bal ha portat la seva revisió als fonaments mateixos de les humanitats (vegeu Mieke BAL, *Travelling Concepts in Humanities. A Guide Rouge*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, pàg. 22-55).

4 No és moment ni de descriure'n l'aparent esplendorosa expansió actual, ni tampoc el procés que l'ha menat. N'hi ha prou amb advertir que, si bé els tempteigs de les dues últimes dècades del segle passat indicaven que alguna cosa s'estava movent en aquest sentit, els veritables punts d'impulsió foren els congressos del CIHA celebrats a Amsterdam (1996; actes, 1999) i Londres (2000; actes, 2003), al mateix temps que es publicaven les influents obres citades en la nota anterior. Mentre que el primer congrés es consagrà a la recepció artística gairebé monogràficament (vegeu Wessel REININK i Jeroen STUMPEL (ed.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art, Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht (PP.BB)-Norwell (Mass.), Kluwer Academic Publisher, 1999, 2 vol.), el de Londres donà entrada a la qüestió de l'espectador en una de les seves principals seccions (vegeu Antoinette ROESLER-FRIEDENTHAL i Johannes NATHAN (ed.), *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts. A Section of the XXXth International Congress for the History of Art, London (2000) / Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten. Eine Sektion des XXX. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, London (2000)*, Berlín, Gebrüder Mann Verlag, 2003). En aquest sentit, val a dir que el primer congrés hispànic dedicat a la recepció artística tingué lloc només quatre anys després del que es va fer a Londres (vegeu *Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación en red. XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, Palma de Mallorca, Edicions de la Universitat de les Illes Balears, 2008, 2 vol.).

5 Vegeu Àngel MONLLEÓ I GALCERÀ, «Recepció artística e Historia del Arte. Alcance y límites historiográficos», a *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). La formación artística: Creadores, historiadores, espectadores. Palacio de la Magdalena (Santander), 20 a 23 de septiembre de 2016*, en premsa.

6 Per a una bona història d'aquest clàssic instrument de classificació, vegeu Linde ROHR-BONGARD, *Kunst = Kapital. Der Capital KunstKompass von 1970 bis heute*, Köln, Salon Verlag, 2001.

7 Ultra el KunstKompass, entre els de més predicament cal citar Mei Moses Fine Art Index i la col·lecció *Annuario di Economia dell'Arte*. Considerat a les cases de subhastes igual que l'índex Standard and Poors a la Borsa de Nova York, el primer és l'indicador més usat per marxants i inversionistes d'art del món. L'*Annuario*, fundat l'any 1983, analitza la valoració de l'art del segle XIX i principis del següent prenent com a base els resultats de les subhastes i l'estimació artística d'historiadors de l'art, crítics, marxants, col·leccionistes i experts. Sobre aquestes i altres eines de valoració remetem a Ludovica MENEGALDO, *Strumenti per la valutazione degli artisti di arte contemporanea. Diversi modelli di ranking a confronto*, tesi doctoral llegida a la Universitat Ca'Foscari de Venècia el 16 de juny de 2012. Vegeu <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1778/831619-1157042.pdf?sequence=2>.

8 Teniu un estudi detallat de tot plegat a Àngel MONLLEÓ I GALCERÀ, «L'albada de la historiografia sobre el reconeixement artístic», a Àngel MONLLEÓ I GALCERÀ, *Els estudis de recepció en les arts visuals. Història i anàlisi, op. cit.*, pàg. 177-187. Vegeu http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/60140/1/TFM_Monlleo_Galcera.pdf.

9 Vegeu Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación. Estudios sobre reconocimiento*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Servei de Publicacions, 2012, pàg. 13.

10 Vegeu Wilhelm WORRINGER, *Formproblem der Gotik*, Muenchen, R. Piper & Co. Verlag, 1912, pàg. 4 i 29 conjuntament (per a la versió castellana, vegeu Guillermo WORRINGER, *La esencia del estilo gótico*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, pàg. 15 i pàg. 44 al mateix temps).

11 No n'hem fet un estudi sistemàtic, però si en un camp artístic tan ampli i autònom com l'actual només aconsegueixen una certa reputació el 4% dels artistes i tan sols l'1% assoleixen els nivells més alts (vegeu Raymonde MOULIN, *L'artiste. L'institution et le marché*, París, Flammarion, 1992, pàg. 268), podem intuir com anava la cosa en el període de l'Eclecticisme hispànic. Si a això hi afegim que l'escultura tenia molta menys acceptació social que la pintura, encara queda tot més clar.

12 Fins que en férem la modificació (vegeu Àngel MONLLEÓ I GALCERÀ, «Recepció del Gòtic en la plàstica religiosa no arquitectònica de l'eclecticisme hispànic. El cas de l'escultor Josep Alcoverro i Amorós», a Rosa ALCOY (ed.), *L'art medieval en joc*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016, pàg. 275), s'ha donat universalment sempre el 1835 com l'any del seu naixement. Però la consulta a l'Arxiu Parroquial de Tivenys posa de manifest que aquell any va nàixer son germà Joan, mentre que l'escultor no vingué al món fins al 13 de març de 1843 (APTI, *Llibres de baptisme*, t. IV, f. 220, i t. VIII, f. 91, respectivament).

13 Vegeu correlativament Bruno S. FREY, *Arts & Economics. Analysis & Cultural Policy*, Berlín-Heidelberg-New York, Springer Verlag, 2000 (hi ha edicions en català i en castellà: Barcelona, 2000), i Sherwin ROSEN, «The Economics of Superstars», *The American Economic Review*, vol. LXXI, núm. 5, desembre de 1981, pàg. 845-858.

14 Vegeu Alan BOWNESS, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, London, Thames and Hudson Publisher, 1989.

15 Entre la infinitat de casos que podríem adduir, a tall només d'exemple del tot aleatori, vegeu Vicente PALMAROLI, «Discursos leídos en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en

la recepció pública de...», *La Época*, vol. xxiv, 9 d'abril de 1872, núm. 1149, pàg. 1-2; Pedro MADRAZO, «Fortuny», *La América*, 28 de novembre de 1874, núm. 22, pàg. 11-13; L[uis] A[LONSO], «Barcelona artística», *La Dinastía*, 19 de juliol de 1887, núm. 2264, pàg. 2; «La Exposición del Círculo de Bellas Artes», *La Época*, 28 de maig de 1883, núm. 11091, pàg. 2; FIDIAS, «Exposición de Bellas Artes», *La España*, 7 de juny de 1887, núm. 25, pàg. 388-390; J[osé] BLANCO ASENJO, «Estafeta del Arte», *La Ilustración Ibérica*, 23 de març de 1895, núm. 638, pàg. 187; i, per no cansar més el lector, «Torcuato Tasso», *Album Salón*, 1 de gener de 1900, núm. 57, pàg. 147.

16 Informació facilitada per la senyora Rosa Beltran, esposa del senyor Josep Alcoverro Curto, besnet del germà de l'escultor i cap de família per línia directa de casa Fons de Tivenys, la casa pairal de l'artista. En conservem l'enregistrament magnetofònic al nostre arxiu personal (APAM, *Entrevista amb la Sra. Rosa Beltran, mantinguda a Tivenys el 28 de juliol de 2001*).

17 Com a botó de mostra, vegeu «Agustín Querol», *La Ilustración Artística*, 19 de setembre de 1887, núm. 299, pàg. 354; Luis de LLANOS, «Mariano Benlliure y Agustín Querol», *La Ilustración Artística*, 4 de juny de 1888, núm. 336, pàg. 187.

18 Entre molts altres, vegeu A[ntonio] FERNÁNDEZ MERINO, «Mariano Benlliure», *La Ilustración Artística*, 29 d'agost de 1892, núm. 557, pàg. 547-548; ROVIRA, «Mariano Benlliure», *La Correspondencia de España. Suplemento Ilustrado*, abril de 1896, núm. 50, pàg. 6; Profesor IBERICUS, «Mariano Benlliure y sus últimas obras», *La Ilustración Artística*, 15 d'abril de 1901, núm. 1007, pàg. 251.

19 Vegeu Moshe ADLER, «Stardom and Talent», *The American Economic Review*, març de 1985, núm. 1, pàg. 208-212.

20 FRANCISCO ALCÁNTARA, «Mariano Benlliure», *Nuestro Tiempo*, gener de 1902, núm. 13, pàg. 126.

21 Vegeu Tomás PÉREZ VIEJO, «Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, t. 24, 2012, pàg. 25-48.

22 Deixant de banda el cas reeixit de la barcelonina Sala Parés (vegeu Joan A. MARAGALL I NOBLE, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Selecta, 1975; Francesc MIRALLES, *Sala Parés. 130 anys. 1877-2007*, Barcelona, Sala Parés, 2007), els esforços inicials dels galeristes Pedro Bosch i Ricardo Hernández per dotar Madrid de sales d'exposicions permanents com les de les grans capitals europees resultaren balders. Haurem d'esperar, com diem, a la primera dècada del segle XX per a trobar galeries de pes, com la dels germans Amaré o les de Manuel Vilches, Iturriz, Suárez o Pérez de Gracia (vegeu Fernando ALCOLEA ALBERO, «Los marchantes Pedro Bosch y Ricardo Hernández, impulsores del mercado artístico madrileño del siglo XIX», *Academia-Edu*, març de 2016. http://www.academia.edu/23897649/Los_marchantes_Pedro_Bosch_y_Ricardo_Hern%C3%A1ndez

23 Vegeu «Bellas Artes. La próxima Exposición», *El Globo*, 6 de maig de 1899, núm. 8559, pàg. 1.

24 Produït pels condicionaments associats a unes condicions d'existència particulars, entén l'*habitus* com la manera inconscient que té un individu tant de percebre els diversos espais socials viscuts com d'actuar-hi (entre altres, vegeu Pierre BOURDIEU, *Le sens pratique*, París, Les Éditions de Minuit, 1980, pàg. 88-109). Respecte a la correlació entre l'*habitus* i les expectatives d'èxit, vegeu Pierre BOURDIEU, *Le sens pratique*, pàg. 90.

25 Vegeu correlativament Franz WICKHOFF, «Über die Zeit des Guido von Siena», *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 1889, t. X, núm. 2, pàg. 244-286; Ernst KRIS i Otto KURZ, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien, Krystall Verlag, 1934 (la versió castellana —la primera és del 1982— ja va per la sisena edició: *La leyenda del artista*, 6ª ed., Madrid, Cátedra, 2010); i Francis HASKELL, *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New

Haven-London, Yale University Press, 1987 (també hi ha una edició en castellà: *Pasado y presente en el arte y en el gusto. Ensayos escogidos*, Madrid, Alianza, 1990).

26 Sabuda i contada manta vegades, aquesta història encara se seguia recordant en una data tan tardana com la de la recepció de l'escultor com a acadèmic de número de l'Academia de San Fernando sense deixar d'indicar l'ofici patern de pintor de «brocha gorda» («Benlliure en la Academia de Bellas Artes», *La Época*, 6 d'octubre de 1901, núm. 18434, pàg. 1).

27 Encara que la misèria inicial de Querol acabà convertint-se gairebé en proverbial, com a mostra dels extrems referits vegeu Luis de LLANOS, «Mariano Benlliure y Agustín Querol», *op. cit.*, pàg. 187.

28 Vegeu F[rancisco] ALMELA Y VIVES, «Mariano Benlliure en una familia de artistas», *ABC*, 8 de setembre de 1962, pàg. 15.

29 Així es desprèn del compte que presentà a l'Ajuntament de Tortosa el dia 30 d'agost de 1883 pel pa de mostra subministrat diàriament durant l'any anterior (vegeu *Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona*, 22 de febrer de 1884, núm. 45, pàg. 4).

30 Per si la deducció no fos suficientment vàlida, una necrològica d'algué que es declarava amic de l'escultor deixava clar que sos pares fomentaren les seves excepcionals aptituds (vegeu L., «El eminente escultor Agustín Querol fallecido en Madrid el 14 del actual», *La Ilustración Artística*, 20 de desembre de 1909, núm. 1460, pàg. 831).

31 L'única veritable semblança biogràfica que se n'escrigué, publicada, per cert, al zenit de la seva fama, no diu res respecte a aquesta qüestió (vegeu R[afael] BALSA DE LA VEGA, «Alcoverro», *La Gran Vía*, 31 de març de 1895, núm. 92, pàg. 213-214).

32 Son germà Joan, l'hereu de la família, continuà sent amb diferència el primer contribuent del poble (vegeu *Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona*, 8 de gener de 1880, núm. 7, s.p., i 21 de febrer de 1895, núm. 45, pàg. 17), i la premsa ebrenc, en anomenar-lo, s'hi referia com a «rico propietario» (*La Verdad*, 15 de gener de 1901, núm. 12, pàg. 2) o «acaudalado propietario» (*Heraldo de Tortosa*, 10 de juny de 1924, núm. 118, pàg. 2).

33 Entre les diverses referències que ens ofereix la premsa tortosina de l'època, vegeu com a penyora *Correo Dertosense*, 10 de juliol de 1889, núm. 1967, pàg. 3.

34 L'any 1856 estudiava llatí i humanitats al Seminari de Tortosa en règim d'alumne extern i amb bones notes (ACTO, *Libro de alumnos de Latinidad y Humanidades del Seminario Conciliar de Tortosa*, f. 17r).

35 Informació provinent de l'entrevista esmentada en la nota número 16.

36 Vegeu Vicenç FURIÓ, *Sociologia de l'art*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona i Barcanova, 1995, pàg. 209-219.

37 Tot espigolant, vegeu Vicente VIDAL CORELLA, *Los Benlliure y su época*, Valencia, Prometeo, 1977; FRANCISCO AGRAMUNT LACRUZ, *La saga de los Benlliure*, Valencia, Diputación de Valencia, 2006.

38 Vegeu Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias arísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012, pàg. 67-73.

39 No se'ns escapa que Marià Benlliure s'inicià en l'escultura al taller de Ramón Álvarez, de Zamora. Però, encara que les seves primeres obres religioses palesen una clara influència del seu mestre, no s'hi estigué gaire temps.

40 Per tal de poder capir la importància de Ramon Cerveto i molts altres com ell en aquest sentit, seria interessant estudiar l'entramat d'escoles, acadèmies i tallers locals distribuïts de cap a cap del país en els quals s'ensenyava dibuix o art al marge del sistema oficial. Seguidament caldria

investigar també els artistes de tota mena i condició que s'haurien perdut i les repercussions de tot plegat en el sistema general de les arts.

41 Entre altres, vegeu *Blanco y Negro*, 19 de desembre de 1908, pàg. 15.

42 Vegeu L., «El eminente escultor Agustín Querol», *op. cit.*, pàg. 831; Augusto COMAS Y BLANCO, «Agustín Querol», *La Verdad* (Tortosa), 23 de desembre de 1895, núm. 289, pàg. 1.

43 Precisant una mica més la informació extreta l'any 2003 del rescatat i molt incomplet Arxiu Històric de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense de Madrid (AFBAUCM), dipositat aleshores a la Biblioteca d'aquella Facultat, podem dir que Josep Alcoverro aconseguí la medalla del curs 1869-1870 i l'accèssit únic de la corresponent al curs 1868-1869 (AFBAUCM, *Libro de Actas. Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado*, sign. 176-1, f. 164r i 144v, respectivament; i AFBAUCM, *Estudios Superiores. Libro de toma de razón de alumnos elegidos para el premio*, sign. 177-1, f. 12v i 10r, també respectivament). Abans, en el concurs de 1867-1868, quan només feia tres cursos que era a l'Escola, havia estat derrotat per Ricard Bellver, amb molts més anys a l'Escola que no pas ell (AFBAUCM, *Libro de Actas. Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado*, sign. 176-1, f. 130r).

44 Vegeu A[ntonio] FERNÁNDEZ MERINO, «Mariano Benlliure», *op. cit.*, pàg. 547.

45 Vegeu correlativament *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1876, pàg. 85; Bernardino de PANTORBA [José LÓPEZ JIMÉNEZ], *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948, pàg. 113.

46 Vegeu Francisco ALCÁNTARA, «Mariano Benlliure», *op. cit.*, pàg. 138 i, sobretot, pàg. 139. Uns altres no ho expressen de manera explícita, però ho insinuen (vegeu, per exemple, José RICART GIRALT, «Nuestros Escultores. Mariano Benlliure», *El Mundo Naval Ilustrado*, 1 de maig de 1898, núm. 25, pàg. 211).

47 Tot i la varietat de definicions que ens en brinden els psicòlegs segons quin sigui llur posicionament d'escola, sembla que hi ha unanimitat a admetre la doble dimensió fisiològica i social del caràcter i d'entendre'l per això mateix com quelcom adquirit i modificable. Nosaltres el prenem com aquella part central o bàsica de la personalitat en la qual s'assenten les influències i s'enregistren els esdeveniments (vegeu Gaston BERGER, *Caractère et personnalité*, París, PUF, 1971, pàg. 13). Així, doncs, encara que el grau de sociabilitat seria una de les manifestacions del caràcter d'una persona, hem preferit individualitzar-lo per donar èmfasi al text i orientar més clarament el lector en la direcció que ens interessa remarcar.

48 Pel que fa al primer extrem, vegeu F[ederico] PASTOR Y LLUÍS, «Notas biográficas. José Alcoverro», *Diario de Tortosa*, 6 de febrer de 1915, núm. 9907, pàg. 1. Entre la diversitat de necrològiques que posen en relleu la simpatia de l'escultor, vegeu-ne algunes de les publicades en periòdics de gran circulació, com «José Alcoverro», *ABC*, 11 de desembre de 1908, núm. 1284, pàg. 9; «Los que mueren. Alcoverro», *La Correspondencia de España*, 10 de desembre de 1908, núm. 18565, pàg. 4; «José Alcoverro», *El Liberal*, 10 de desembre de 1908, núm. 10638, pàg. 1; «Muerte del escultor Alcoverro», *La Época*, 10 de desembre de 1908, núm. 20878, pàg. 1; «José Alcoverro», *Heraldo de Madrid*, 11 de desembre de 1908, núm. 6587, pàg. 2. De les aparegudes en revistes il·lustrades de gran difusió, vegeu «José Alcoverro y Amorós», *La Ilustración Artística*, 21 de desembre de 1908, núm. 1408, pàg. 834, i «Crónica Gráfica. José Alcoverro», *Blanco y Negro*, 19 de desembre de 1908, núm. 920 [pàg. 15].

49 Vegeu R[afael] Balsa de la Vega, «Mariano Benlliure», *La Ilustración Artística*, 5 de juliol de 1897, núm. 810, pàg. 435-436, i A[ntonio] FERNÁNDEZ MERINO, «Mariano Benlliure», *op. cit.*, pàg. 547-548.

50 *Ibidem*, pàg. 548.

51 No hem d'oblidar que l'escultor es casà en primeres núpcies amb Leopoldina Tuero-O'Donnell, filla del diputat, polític i capità de navili José María Tuero i reneboda, per part de mare, del duc de Tetuán. Sobre aquest primer matrimoni de l'escultor, vegeu Pilar TUERO-O'DONNELL, *Mariano Benlliure o recuerdos de una familia (O'Donnell-Tuero-Benlliure)*, Barcelona, Gráficas El Tinell, 1962.

52 Vegeu Carmen de QUEVEDO PESSANHA, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pàg. 83.

53 De la categoria i l'abast d'aquestes relacions, n'és una bona mostra l'àlbum d'autògrafs de l'escriptora, periodista, dramaturga i assídua col·laboradora del Liceo Piquer Joaquina García Balmaseda, en el qual Josep Alcoverro deixà dues pintures dedicades. Remetem el lector al referit *Àlbum de la señorita Joaquina García Balmaseda* de la col·lecció Entreambasaguas conservada a la Biblioteca de la Universidad de Castilla La Mancha.

54 Un cop més, devem la informació a la mestressa de casa Fons (vegeu la nota número 16).

55 Vegeu a l'ensems G. MARTÍNEZ SIERRA, «Agustín Querol», *Hojas Selectas*, 1902, núm. 1, pàg. 582; Arturo MASRIERA, «De mi rebotica. XIII. Agustín Querol», *La Vanguardia*, 5 de juliol de 1914, núm. 14944, pàg. 12; ROGER, «Crónicas Catalanas. Querol», *Libertad* (Tortosa), 13 de gener de 1910, núm. 102, pàg. 2; A[ntonio] FERNÁNDEZ MERINO, «Desde Roma. Exposición en el Círculo Internacional», *La Ilustración Artística*, 17 de gener de 1887, núm. 264, pàg. 19.

56 Vegeu Arturo MASRIERA, «De mi rebotica. XIII. Agustín Querol», *op. cit.*, pàg. 12-13.

57 Vegeu G. MARTÍNEZ SIERRA, «Agustín Querol», *op. cit.*, pàg. 585-586; Augusto COMAS Y BLANCO, «Agustín Querol», *op. cit.*, pàg. 1.

58 Sense entrar a fer més precisions, aquest seria el cas, per exemple, d'Eduardo Barrón. Guanyador de la pensió de Roma el mateix any que Querol, en retornar preferí esperar pacientment la seva oportunitat per a seguir una tranquil·la carrera escultòrica com a conservador i restaurador d'escultura del Museo del Prado.

59 Vegeu Robert J. STERNBERG, *SUCCESSFUL INTELLIGENCE. HOW PRACTICAL AND CREATIVE INTELLIGENCE DETERMINE SUCCESS IN LIFE*, New York, Simon & Schuster, 1996.

60 Així ho declarava el Reial decret de creació, de 28 de desembre de 1853, publicat en *La Gaceta* del 12 de gener de 1854.

61 Ultra a l'obra de Bernardino de Pantorba ja citada anteriorment, remetem a la tesi doctoral de Jesús GUTIÉRREZ BURÓN, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1987, 2 vol.

62 Vegeu Enrique LAFUENTE FERRARI, «Las Exposiciones Nacionales y la vida artística», *Arbor*, juliol-agost de 1948, núm. 31-32, pàg. 344.

63 Vegeu una mostra presa aleatòriament, però que abasta tot l'espectre cronològic que ens ocupa, a G[regorio] CRUZADA VILLAAMIL, «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866», *El Arte en España*, 1867, núm. VI, pàg. 11; Pelegrín GARCÍA CADENA, «La Exposición de Bellas Artes (III)», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de maig de 1876, núm. 17, pàg. 302; Isidoro FERNÁNDEZ FLORES, «Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de maig de 1884, núm. 20, pàg. 334; Rafael Balsa de la Vega, «Exposición General de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de maig de 1906, núm. 20, pàg. 339.

64 Vegeu Enrique LAFUENTE FERRARI, «Las Exposiciones Nacionales...», *op. cit.*, pàg. 344-345.

65 Vegeu Federico BALART, «La Exposición de Bellas Artes (IV)» *La Ilustración Española y*

Americana, 8 de juny de 1890, núm. 21, pàg. 359.

66 Per a un seguiment detallat, remetem als arxius de l'Acadèmia de San Fernando i del Museo del Prado (ARABASF, 171-1/5, 55-4/5 i 40-5/2; AMP, caixa 88, llig. 1515). Els escorcolls realitzats a l'arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, al Departament de Registre del Museu de Belles Arts de València i a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de València ens permeten afirmar que l'obra està perduda des de finals del segle XIX.

67 Ultra les obres citades en la nota 45, vegeu també *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, Tipografía-Esterotipia Perojo, 1878, pàg. 87; *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1881, pàg. 135-148.

68 Remetem a la Reial ordre d'aprovació dels premis, de 22 de juny de 1887 (vegeu *Gaceta de Madrid*, 23 de juny de 1887, núm. 174, pàg. 765).

69 Vegeu *Sposizione di Belle Arti in Roma. Catalogo generale ufficiale*, Roma, Tipografia Bodoniana, 1883, pàg. 118.

70 Vegeu «Ecos Madrileños», *La Época*, 25 de maig de 1884, núm. 11442, pàg. 3; J. B. ABASCAL, «Madrid», *El Día*, 25 de maig de 1884, núm. 1448, pàg. 4.

71 Llevat de Manuel Garnelo, aquests foren Medard Sanmartí, Antoni Parera i Enrique Marín. Per al seguiment de tot plegat, vegeu les relacions d'escultors premiats en les diverses exposicions nacionals del període que ens ocupa (vegeu Bernardino de PANTORBA, *Historia crítica...*, op. cit., pàg. 95-207) i la dels escultors pensionats de número a l'Acadèmia de Roma (vegeu Leticia AZCUÉ BREA, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y estudio)*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1994, pàg. 39).

72 En aquest punt hem operat de la mateixa manera que la indicada en la nota anterior.

73 Recança manifestada en uns papers íntims de la seva filla Conchita que al seu dia conservava mecanografiats la neta de l'escultor, Antonia de Mazas Alcoverro. En tenim una fotocòpia al nostre arxiu personal (APAM, *Algunos datos sobre la vida del notable escultor Don José Alcoverro y Amorós*, f. 2).

74 Espigoleu tot discriminant a través de la llista general d'acadèmics (vegeu REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. ARCHIVO Y BIBLIOTECA, *Relación general de académicos (1752-2015)*, http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/academicos/relacion_general_de i després compareu el resultat amb la llista de pensionats (Leticia AZCUÉ BREA, *La escuela en la Real Academia...*, op. cit., pàg. 39) i amb la informació aportada pels diferents catàlegs de les exposicions nacionals.

75 Vegeu els articles 14-19 del Reial decret de 29 d'agost de 1889 (*Gaceta de Madrid*, 3 de setembre de 1889, núm. 246, pàg. 750).

76 E[nrique] SEGOVIA ROCABERTÍ, «Exposición de Bellas Artes. IV. Los premios», *Madrid Cómico*, 15 de juny de 1884, núm. 69, pàg. 7.

77 Vegeu correlativament «Edicto», *La Correspondencia de España*, 2 d'octubre de 1869, núm. 4333, pàg. 4; *El Imparcial*, 4 de maig de 1870, núm. 1054, pàg. 3; G. ALÍ, «Retrato al carbón. José Alcoverro», *La Crónica Meridional*, 10 de novembre de 1893, núm. 9453, pàg. 3.

78 Advertiu la sinèdoque final utilitzada per un afamat escriptor de l'època en comparar la imatgeria religiosa del segle XVIII i la del segle XIX: «Entonces [al segle XVIII] la imagen de un altar era respetada y adorada [...] hoy hemos descubierto que es un trozo de madera hábilmente tallado por el genio artístico de Alcoverro [sic]» (Á[lv]aro] LUCEÑO Y BECERRA, «¿Quién se engaña?», *El Arte*, 18 d'octubre de 1873, núm. 2, pàg. 5).

79 Per tal d'il·lustrar l'alta reputació imatgera d'Alcoverro i l'estratosfèrica cotització de les seves escultures religioses, permeteu-nos d'aduir les paraules del sacerdot, crític d'art, periodista i escriptor anticlerical contemporani José Ferrándiz y Ruiz. En un article de denúncia de la proliferació d'imatges de sants de sèrie en el qual cridava l'atenció sobre les 500 pessetes que costava un Crist de mida natural en fusta, escrivia: «Acostumbrado el ignorante clero y el no menos erudito público piadoso a estos precios ¿cómo pagarían por una efigie de tamaño natural 1000 duros, y es barata, hecha por un Bellver o un Alcoverro?» (José FERRÁNDIZ, «Imaginería moderna», *El País*, 1 de juliol de 1907, núm. 7239, pàg. 3).

80 Deixant de banda els errors continguts en el document íntim de la seva filla esmentat en la nota número 73 i depurant les informacions que pocs mesos abans de morir ens proporcionà la neta de l'escultor Concha Lacalle Alcoverro (APAM, *Entrevista amb la Sra. Concha Lacalle Alcoverro, mantinguda el 23 d'abril de 2003*), sembla que tot començà arran de les insinuacions de l'esposa de Piquer no correspostes pel jove Alcoverro. Per l'entrevista amb la mestressa de casa Fons esmentada en la nota número 16 sabem que, pretextant una afecció ocular, el novembre de 1869 es refugià a Tivenys per a obrar la imatge de *Sant Joan Baptista* que havia de presentar al concurs de Bermeo.

81 Vegeu E. MESTRES, «José Alcoverro y Amorós», *El Album* (Tarragona), 1 de novembre de 1895, núm. 6, pàg. 56.

82 Vegeu correlativament Manuel G. ARACO, «Exposición de Pinturas. El arte por los suelos», *El Album Ibero-Americano*, 22 de maig de 1901, núm. 19, pàg. 219-220; Anselmo GASCÓN DE GOTOR, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Revista Contemporánea*, 15 de juny de 1904, núm. 650, pàg. 744.

83 Vegeu, per exemple, José de CUÉLLAR, «Benlliure "fusilero"», *Madrid Cómico*, 10 de setembre de 1998, núm. 812, pàg. 638.

84 Encara que conté algun error com el de convertir en medalla la menció honorífica obtinguda per Querol en l'Exposició de Vilanova, vegeu Arturo MASRIERA, «De mi rebotica...», *op. cit.*, pàg. 11).

85 Vegeu correlativament *El Imparcial*, 4 de maig de 1870, núm. 1054, pàg. 3; *La Correspondencia de España*, 17 de desembre de 1874, núm. 6224, pàg. 1; *La Correspondencia de la Matrina*, 14 de febrer de 1875, núm. 67, pàg. 1; *La Iberia*, 12 de maig de 1871, núm. 4474, pàg. 3. Sobre la darrera de les exposicions, remetem també a la documentació de l'Arxiu del Ministeri d'Educació (AME, *El Fomento de las Artes. Exposición de 1871*, llig. 6654).

86 R[icardo] BLANCO ASENJO, «Círculo de Bellas Artes. Sala de ventas. Mayo 1886», *La Ilustración Ibérica*, 12 de juny de 1886, núm. 180, pàg. 378.

87 Cal aturar-se i advertir aquí la poca incidència inicial que hi tenien l'escultura i els escultors. Dels més d'un quart de miler de socis fundadors, només onze eren escultors, i d'aquests, tan sols dos tenien obra en la primera exposició (vegeu *Apuntes de la Primera Exposición del Círculo de Bellas Artes con dibujos originales de los artistas*, Madrid, Imprenta Esterotipia y Galvanoplasia de Aribau y Cía., 1880, pàg. 73-77).

88 El simple estudi estadístic realitzat a partir dels catàlegs de les nou primeres biennals del Círculo posa de manifest que només una desena part de les obres que hi concorrien eren d'escultura.

89 La crítica de l'època solia ser unànime a assenyalar l'escassa volada de les obres i l'escàs profit econòmic que en treien els artistes. Entre molts altres, vegeu *La Ilustración Artística*, 8 de juny de 1889, núm. 336, pàg. 367; *El Album Ibero-Americano*, 14 de juny de 1893, núm. 22, pàg. 255; R[icardo] BLANCO ASENJO, «Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes», *La Ilustración Ibérica*, 3 de juny de 1893, núm. 544, pàg. 342; FRANCISCO ALCÁNTARA, «Exposición del Círculo de Bellas Artes (II)», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de juny de 1902, núm. 22, pàg. 363).

90 En aquest punt són significatives les raons de l'escultor asturià pensionat Braulio Álvarez Muñiz per no participar en el concurs obert per a erigir el monument a Don Pelayo (vegeu *El Carbayon* (Oviedo), 13 de juliol de 1893, núm. 4624, pàg. 3).

91 Llevat de Miquel Blay, que obtingué una medalla d'honor en l'Exposició Internacional de París, juntament amb Marià Benlliure. Però, mentre que el valencià ja ostentava la Nacional des de 1895, l'olotí no aconseguí la seva fins l'any 1908.

92 Sense anar més lluny, Cipriano Folgueras, Josep Alcoverro i Miguel Ángel Trilles amenaçaren de renunciar a les segones medalles que havien obtingut en l'Exposició Internacional de París de 1900. I, això, a despit que Miguel Ángel Trilles encara no n'havia aconseguit cap de primera classe als certàmens nacionals (vegeu «La Vida en Madrid. Renuncia de Medallas», *El Globo*, 12 de juliol de 1900, núm. 8986, pàg. 3).

93 Contrasta la gran cobertura que la premsa dedicà a l'Exposició de Chicago i els comptes rotatius que es feren ressò dels premis. Els pocs que se n'ocuparen coincidien a assenyalar la mitjanja de les obres guardonades (vegeu, entre d'altres, R[afael] Balsa de la Vega, «El arte español en Chicago», *El Liberal*, 12 de setembre de 1893, núm. 5193, pàg. 2).

94 Fixem-nos només en un dels tres monuments eqüestres madrilenys del període: el dedicat al marquès del Duero. Encara que podríem presentar més exemples, vegeu *La Ilustración Española y Americana*, 30 de juny de 1885, núm. 24, pàg. 2; «Estatua del Marqués del Duero», *La Iberia*, 28 de maig de 1885, núm. 9287, pàg. 2; *El Día*, 28 de juny de 1885, pàg. 1.

95 Sense anar més lluny, aquest és el cas del monument citat en la nota anterior (vegeu «La estatua del Marqués del Duero», *La Época*, 27 de juny de 1885, núm. 11834, pàg. 2).

96 Per al monument de Calderón i per al d'Isabel la Catòlica, el Ministerio de Estado cedí els treballs respectius que Joan Figueres i Manuel Oms realitzaren com a pensionats de mèrit quan tots dos havien aconseguit ja medalles de segona classe en passades exposicions nacionals. Per a l'*Àngel caído*, el de Ricard Bellver com a pensionat de número, que li havia valgut dos anys abans la seva primera medalla en l'Exposició Nacional de 1878. Era igualment treball de darrer any de pensionat de número l'escultura amb què Aniceto Marinas guanyà la seva primera medalla de primera classe i que posteriorment serviria per a erigir el monument dedicat als *Héroes del Dos de Mayo*.

97 En efecte, Marià Benlliure executà per encàrrec directe els monuments dedicats a la *Reina Bárbara de Braganza*, al *Teniente Ruiz*, a *Alonso de Bazán*; el del *General Cassola*, el de *Goya*. I això sense comptar els encarregats fora de Madrid, com, per exemple, el ja esmentat del pintor *Josep Ribera*, a València; els de *Diego López de Haro* i *Antonio Trueba*, a Bilbao; el d'*Isabel la Católica* i *Cristóbal Colón*, a Granada; i, per no cansar, el del *Marqués de Larios*, a Màlaga. Agustí Querol, el de *Claudio Moyano* i el de *Quevedo*. Miquel Blay, el del *Doctor Federico Rico*.

98 L'Ajuntament encarregà la realització de les escultures de *Goya* i *Quevedo* a Marià Benlliure i Blay, respectivament. Les d'*Agustín Argüelles*, el *Marqués de Salamanca* i *Bravo Murillo* a Josep Alcoverro, Jeroni Suñol i Miguel Ángel Trilles, mentre que la de *Lope de Vega* correspongué a Mateo Inurria. En el monument a *Alfons XII* resulta significatiu que mentre que Marià Benlliure esculpia l'estàtua eqüestre que presideix tot el conjunt i Miquel Blay, Aniceto Marinas i Miguel Ángel Trilles les figures de la base central, a Josep Alcoverro, Josep Clarà, Manuel Fuxà i Joaquín Bilbao els correspongueren les de la columnata del darrere.

99 En el del monument al *Marqués del Duero*, el guanyador fou Andreu Aleu; Benlliure, en els de la *Reina María Cristina de Borbón*, del *General Martínez Campos* i d'Emilio Castelar; Aniceto Marinas en el d'*Eloy Gonzalo* i, encara que el concurs anà a càrrec del Círculo de Bellas Artes, també el de *Velázquez*. Si deixem de banda algun monument erigit per alguna entitat o corporació no pública i alguns treballs de decoració arquitectònica monumental de certs edificis, com el de la

Biblioteca y Museos Nacionales, aquesta és la nòmina dels monuments madrilenys executats mitjançant concurs públic d'escultors. Advertiu que tots els vencedors estaven ja en possessió de les corresponents medalles de primera classe.

100 Per la seva intensitat i violència, entre altres podem adduir aquí les grans tensions entre els acadèmics a l'hora d'aprovar el dictamen sobre el monument de *Concepción Arenal* per a Ourense, que acabà executant Aniceto Marinas (ARABASF, *Libro de Actas*, 102/3). Per altra banda, l'estèril concurs —potser hauríem de dir concursos— del monument a *Don Pelayo* convocat per la Diputación de Oviedo és un bon exemple de confrontacions motivades per les imposicions en favor d'artistes vinculats al territori; en aquest cas. en favor de Cipriano Folguera (veg. Luis MENÉNDEZ PIDAL ÁLVAREZ, *La cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*, Madrid, Espasa-Calpe, 1856, pàg. 133 i 151-154).

101 R[afael] Balsa de la Vega, «Verdades y mentiras», *La Ilustración Artística*, 13 de març de 1893, núm. 585, pàg. 169.

102 Vegeu. entre altres. R[afael] Balsa de la Vega, *Artistas y críticos españoles*, Barcelona, Arte y Letras, 1891, pàg. XIX; Francisco de Paula Flaquer, «Crónica española y americana», *El Album Ibero-Americano*, 14 de juny de 1893, núm. 22, pàg. 255; Luis Alonso, «El precio», pàg. 9; Jacinto Octavio Picón, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Imparcial*, 1 de juny de 1892, pàg. 1.

103 Comentades i repetides sovint les seves denúncies i opinions pels altres rotatius (vegeu *La España Artística*, 1 d'agost de 1891, núm. 152, pàg. 4), aconseguí doblegar alguns posicionaments enrocats dels acadèmics, com, per exemple, llur oposició frontal al trasllat de la font de la Cibeles. Compareu la posició inicial del crític i el desenllaç (per comoditat, vegeu R[afael] Balsa de la Vega, «Crónica de arte», *La Ilustración Artística*, 23 de maig de 1892, núm. 543, pàg. 322; 23 d'abril de 1884, núm. 643, pàg. 259).

104 Vegeu, entre altres, R[afael] Balsa de la Vega, «La vida artística», *El Liberal*, 15 de novembre de 1890, núm. 4189, pàg. 2, i «Cosas de artistas», *El Liberal*, 15 de març de 1891, núm. 4317, pàg. 1.

105 Vegeu un tast del rebombori a «Un litigio artístico», *El Día*, 16 de març de 1892, núm. 4272, pàg. 1; *La Iberia*, 30 de març de 1892, pàg. 212727; R[afael] Balsa de la Vega, «Crónica de arte», *La Ilustración Artística*, 22 de febrer de 1892, núm. 530, pàg. 2, i 25 de juliol de 1892, núm. 552, pàg. 466.

106 Entre els estafats hi havia artistes tan coneguts com Josep Alcoverro i el pintor Cecilio Pla, Juan Antonio Benlliure o la bodegonista Julia Alcayde, però també homes de ciència com el catedràtic i acadèmic Antonio Sánchez Moguel o el criminòleg Rafael Salillas (vegeu a l'ensem «Pájaro de cuenta», *La Correspondencia de España*, 19 d'octubre de 1906, núm. 17782, pàg. 2, i «Pájaro de cuenta», *ABC*, 19 d'octubre de 1906, núm. extraordinari 645, pàg. 14).

107 José de Cuéllar, «Benlliure "fusilero"», *op. cit.*, pàg. 637.

108 Quant al primer, vegeu, entre altres, *El Imparcial*, 3 de setembre de 1872, pàg. 4; *La Correspondencia de España*, 24 d'abril de 1874, núm. 5989, pàg. 1-2, i 30 de gener de 1883, núm. 9079, pàg. 1. Pel que fa al segon, vegeu «Noticias Generales», *La Época*, 4 de juny de 1875, núm. 8257, pàg. 3, i 21 de juny de 1875, núm. 8274, pàg. 2; L[uis] A[lonso], «Correo de las Artes», *La Época*, 8 de març de 1882, núm. 10656, pàg. 4, i 24 de setembre de 1884, núm. 11565, pàg. 2.

109 Exemple del primer cas seria la nota conjunta en favor de Josep Alcoverro i el seu amic Antoni Moltó prèvia a l'Exposició Nacional de 1871 (vegeu «Noticias», *La Iberia*, 21 de setembre de 1871, núm. 4583, pàg. 3). Del segon, el gravat, amb comentaris elogiosos i al·lusius a la propera Exposició Nacional de 1884, *Accidenti! (El Monaguillo)*, l'obra que proporcionà a Marià Benlliure la medalla de segona classe d'aquell certamen (vegeu *La Ilustración Artística*, 9 de juliol de 1883, núm.

89, pàg. 219 i 222).

110 Deixant de banda que les grans publicacions il·lustrades de l'època estan farcides de gravats d'ells dos, tenien tan assumida l'eficiència estratègia de tot plegat que, si el valencià aconseguí publicar a la portada de *La Ilustración Española y Americana* el bust de *Gitana* que amb quinze anys acabava de presentar a l'Exposició Nacional de 1878, el tortosí es convertí de bon començament en col·laborador de *La Ilustración Artística*. Vegeu, respectivament, *La Ilustración Española y Americana*, 22 de març de 1878, núm. 11, portada i pàg. 186; *La Ilustración Artística*, 12 d'octubre de 1891, núm. 511, pàg. 650.

111 Un exemple extrem és la crítica de Luis Alonso en dos articles a l'Exposició Nacional de 1890. En el segon, dedicat en exclusiva a Marià Benlliure i publicat tres dies abans de la decisió del jurat, el cronista dels salons elegants de Madrid sol·licitava per al valencià la medalla d'honor tot i que el seu palmarès encara no passava d'una medalla de segona classe i una de primera (vegeu Luis ALONSO, «La Exposición de Bellas Artes (II)», *La Época*, 8 de maig de 1890, núm. 13543, pàg. 1).

112 Vegeu R[afael] Balsa de la Vega, «Alcoverro», *op. cit.*, pàg. 213-214. Pel que fa als altres dos escultors, vegeu les semblances biogràfiques de les notes núm. 17, 18, 20 i 46.

113 Respecte al primer, vegeu *Diario de Córdoba*, 24 de març de 1896, núm. 13355, pàg. 3. Quant al segon, vegeu «En honor d'Agustí Querol. Banquet al Balneari», *La Veu de Tortosa*, 21 de setembre de 1902, núm. 148, pàg. 3, i «El banquet á honor de Querol», *La Veu de Tortosa*, 28 de setembre de 1902, núm. 149, pàg. 1-2.

114 Vegeu «Querol. El entierro», *La Correspondencia Militar*, 15 de desembre de 1909, núm. 9765, pàg. 2; «Muertos ilustres. Agustín Querol», *La Época*, 15 de desembre de 1909, núm. 21245, pàg. 2; «Muerte de Agustín Querol. El gran escultor», *El Liberal*, 15 de desembre de 1909, pàg. 1-2; «El entierro de Querol», *La Correspondencia de España*, 16 de desembre de 1909, pàg. 4.

Manuel Fuxà. Tribulacions d'un escultor novell (1879-1889)

Maria Ojuel Solsona

1 Correspondència Fuxà-Pirozzini, dins Correspondència de Carles Pirozzini, 1884-1900, ms. 5031, Fons Pirozzini, Dipòsit de Reserva, Biblioteca de Catalunya. Totes les cartes que es reproduïxen en l'article pertanyen a aquest fons.

2 Félix MESTRES, *Manuel Fuxá (1850-1927)*, Barcelona, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1928.

3 . Sobre aquest personatge, vegeu Maria OJUEL, *La Barcelona prodigiosa de Carles Pirozzini (1852-1938)*, Lleida, Pagès /Ajuntament de Barcelona, 2012.

4 Félix MESTRES, *Manuel Fuxá (1850-1927)...*, *op. cit.*, pàg. 20.

5 Sobre els escultors catalans amb obra a Madrid, vegeu Leticia AZCUE, «Escultors catalans del segle XIX en el Museu Nacional del Prado», *Butlletí MNAC*, núm. 10, 2009.

6 Sobre el concurs d'aquest monument, vegeu M. OJUEL, «La cloenda de l'edat d'or del monument urbà: el cas del monument a Rius i Taulet (1896-1901)», a *X Congrés d'Història de Barcelona*, 27-30 novembre de 2007; M. OJUEL, «De Cerdà a Rius i Taulet», *L'Avenç*, núm. 357, maig de 2010. De l'anàlisi del procés d'erecció del monument es dedueix que l'amistat amb Pirozzini, funcionari municipal des del 1891, va beneficiar Fuxà perquè el seu projecte fos escollit en el concurs.

Ossip Zadkine: The Reinvention of an Émigré Sculptor

Cathy Corbett

¹ I would like to thank the following for their help in the research that underpins this article: Professor John Bowlt, Sofia Gurevich, Professor Christopher Green, Dr. Alexander Lisov, Denise Lovell, Dr. Aileen Reid, Professor Wendy Salmond, and Tjerk Wiegersma.

² These facts are all mentioned in Zadkine's autobiography, Ossip ZADKINE, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1968; all the dates are open to discussion. By Zadkine's dating he would have been fifteen when he moved to Sunderland, and he claimed to have arrived in Paris in the autumn of 1909. The discussion of his date of birth occurs later in this paper, and his signature in the register of the *École nationale supérieure des beaux-arts* shows that he enrolled there in December 1910, so I think it is much more likely that he arrived in Paris in autumn 1910.

³ Ossip ZADKINE, *Le maillet et le ciseau...*, *op. cit.*, p. 216

⁴ Sylvain LECOMBRE, *Ossip Zadkine: l'oeuvre sculpté*, Paris, Paris Musées, 1994.

⁵ Ossip ZADKINE, *Les Musiciens*, 1927, bronze, 55 x 42 x 21 cm, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow.

⁶ Ossip ZADKINE, *Vénus Caryatide*, 1919, pearwood, 168 x 40 x 35 cm, Musée Zadkine, Paris.

⁷ Ossip ZADKINE, *Vénus*, 1923, acacia wood, 191 x 53 x 56 cm, Tate, London.

⁸ Ossip ZADKINE, *Torse de femme*, 1927, ebony, 91 x 27 x 28 cm, Museum of Modern Art, New York. Currently in storage, this work has not been displayed since 2000.

⁹ Ossip ZADKINE, *Niobé*, 1928, pearwood, 238 x 80 x 66 cm, Philadelphia Museum of Art. Currently in storage, alongside another large wooden Zadkine work, *Discobole*, (1928, pearwood, 236 x 63 x 46 cm), these two works appear never to have been lent, and were last recorded on display in the museum in the late 1960s.

¹⁰ Wendy R. SALMOND, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917*, Cambridge, 1996.

¹¹ Rosalind P. BLAKESLEY, "Artisans and Aristocrats: The Russian Equation", in *The Arts And Crafts Movement*, London, Phaidon, 2006.

¹² John E. BOWLT, "The Russian Woodcarving Tradition", in Marie TURBOW LAMPARD; John E. BOWLT and Wendy R. SALMOND, *The Uncommon Vision Of Sergei Konenkov, 1874-1971: A Russian Sculptor and His Times*, New Brunswick, NJ, 2001.

¹³ Ionel JIANOU, *Ossip Zadkine*, Paris, 1964, p. 25.

¹⁴ P. BLAKESLEY, "Artisans and Aristocrats..." , *op. cit.*, p. 159 for more details.

¹⁵ Dr. Alexander Lisov at the University of Vitebsk has discovered correspondence between Sergei Iakovlev and Zadkine during the 1960s, now in the State Archive of the Smolensk region. In one of the letters Zadkine wrote that as a child he had lived next door to "Princess Tenisheva's museum", Alexander LISOV, "A. Tsadkin i Vitebsk", in David SIMANOVICH (ed.), *Shagalovskii sbornik: materialy I-V Shagalovskiykh dnei v Vitebske (1991-1995)*, Vitebsk, A. N. Pan'kov, 1996, p. 176-187.

¹⁶ For example, Alexander Matveyev, *Woman*, 1916, wood.

¹⁷ Cf. for example Anna GOLUBKINA, *Portrait of R.M. Resimov*, 1911, The State Tretyakov Gallery, Moscow, and Alexander MATVEYEV, *A Crimean Tartar*, Russian Museum, St. Petersburg.

18 Ionel Jianou's book *Zadkine* was published in 1964, four years before Zadkine's memoir, but contains many passages which are almost identical to details in *Le Maillet et le Ciseau*.

19 Ossip ZADKINE, *Le maillet et le ciseau...*, *op. cit.*, p. 13.

20 Ibidem, p. 14.

21 Ibidem, p. 16.

22 Alexander LISOV, "A. Tsadkin i Vitebsk"..., *op. cit.*, This research and article was published in Russian in 1996, but I had it translated into English for the first time in 2016, and it is clear that this information has not been assimilated into, or acknowledged in, any of the other non-Russian literature on Zadkine. I am grateful to Tjerk Wieggersma of the Zadkine Research Center, who alerted me to the fact that researchers for a television programme in Belarus have also recently done research into Zadkine's birth records and found the same details about Zadkine's schooling.

23 Ossip ZADKINE, *Le maillet et le ciseau...*, *op. cit.*, 1968, p. 23.

24 Letters currently held in the Local Studies division of Sunderland Library show a correspondence in September 1963 between Miron Grindea and the director of the Museum and Art Gallery of Sunderland, and confirm that, at that time, no-one in Sunderland could find any trace of a John Lester.

25 An advertisement in the Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette, 10 Sept 1901, p. 5 shows that *Brower and Zadkin Cabinet-Makers* were looking for an "Improver and Apprentice".

26 The Blockoff-Renek family tree was found on <http://www.genealogy.com/ftm/l/o/c/Logan--M-Lockabey/GENE4-0002.html>. I am grateful to Tom and Mike Wayman, Lida Wagner and Logan Lockabey for the family information they have given me in the course of this research, and for their confirmation that Ossip stayed with their Russian ancestor, Joseph Zadkin, in Sunderland.

27 The 1901 census (accessed at www.interactiveancestry.co.uk) lists a Joseph Zadkin, and his wife Moose, both from Russia, living in Sunderland.

28 Cf. Alexander LISOV, "A. Tsadkin i Vitebsk"..., *op. cit.*, on details that he found in the archives in Vitebsk.

29 In the *Archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts*, AJ52 – 352, Zadkine is registered as entering the École on 6 December 1910, and his date of birth is registered as 6 January 1888.

30 US World War II Draft Registration Cards, 1942, for Josselyn Zadkine, found on www.interactiveancestry.co.uk.

31 For more information cf. A. TOLSTOY, "Russian Montparnasse in the 1920s: The Moscow Episode", in Joseph KIBLITSKY; E.A. PETROVA and Juan ALLENDE-BLIN (eds.), *Russian Paris, 1910-1960*, Saint Petersburg, Palace, 2003.

32 Joseph KIBLITSKY; E.A. PETROVA and Juan ALLENDE-BLIN, 2003, footnote 10 on p. 33 says that Zadkine showed two gouaches depicting French peasants.

Desigual fortuna crítica dels escultors mallorquins de postguerra. Les dècades dels 50 i els 60

Enric Mas i Barceló

1 El *Baleares* era el diari oficial del règim, el de més tirada a les Balears i el que més notícies

d'art publicava. Per aquests motius, entre altres, va ser el mitjà escollit en el seu moment per a realitzar el buidatge.

2 Les dates poden semblar una mica arbitràries, però, de fet, tenen una raó de ser: es corresponen amb el període acotat pel treball de tesi realitzat sobre l'escultor Francesc Barceló, de manera que comprenen tot el lapse temporal durant el qual va desenvolupar la seva activitat artística. És cert que resulten parcials i incompletes per a l'estudi en la seva totalitat de les dècades dels cinquanta i els seixanta, però es tracta d'un buidatge exhaustiu i pot oferir dades significatives.

3 El llistat complet dels escultors dels quals s'ha registrat activitat a les Balears durant el període 1955-1966 és de vuitanta-un artistes i podrà ser consultat aviat al THESEO dins del treball de tesi: Enric MAS, *L'escultura i el disseny de Francesc Barceló (Mallorca, 1926 - Barcelona, 1966): L'obra i el context*, Palma de Mallorca, UIB, 2016.

4 Podríem parlar, només per citar-ne algunes, de les dues exposicions realitzades a Sa Llonja de Palma l'any 1996, amb el títol «Aproximació a l'art d'avantguarda a Mallorca: 1959-1982», comissariada per M. Josep Coromines, i «Abstraccions. Pintura no figurativa a les Illes Balears», a càrrec de Joan Carles Gomis.

5 Magdalena BROTONS, *L'escultura a les Balears en el segle xx*, Palma de Mallorca, Documenta Balear, 2001.

6 Paral·lelament al que succeeix a Catalunya amb el MNAC i el MACBA, la col·lecció del Museu de Mallorca s'interromp molt a principis del segle xx i l'activitat d'Es Baluart està centrada en les produccions més contemporànies i disposa d'una col·lecció que prové de fons privats molt parcial i incompleta pel que fa a l'art dels anys cinquanta i seixanta.

7 Parlaríem fonamentalment de la col·lecció escultòrica de la Fundació March, que es pot visitar a Cala Ratjada i a Palma i en la qual trobem tan sols representats Horacio de Egía, Jaume Mir i Remígia Caubet.

8 Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación: Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Memoria Artium, 2012.

9 *Ibidem*, pàg. 155 pel que fa a les fases del reconeixement, o bé consulteu Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno*, Madrid, Abada, 2012, a qui l'autor fa referència reiteradament en aquest capítol.

10 Citacions extretes del llibre de Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación... op. cit.*, pàg. 60, qui alhora pren es esmentats conceptes de Nathalie HEINICH, *L'épreuve de la grandeur*, París, La Découverte, 1999.

11 Ambdues peces daten dels anys 1972 i 1975, respectivament, i van ser adquirides el 1988, tal com recull Brotons a: Magdalena BROTONS, *Escultures de Palma*, Palma de Mallorca, El Far de les Crestes, 2000.

12 Rafael PERELLÓ, *Escultores contemporáneos en Mallorca*, Palma de Mallorca, Siurell, 1973.

13 Martí MARCH (dir.), *Diccionario "Ràfols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares*, Barcelona, Diccionario Ràfols, 1985.

14 Miquel DOLÇ, Pere FULLANA i Antònia RIPOLL (dir.), *Gran enciclopèdia de Mallorca*, Inca, Promomallorca, 1989.

15 Joan Carles GOMIS, *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, Inca, Promomallorca, 1996.

16 A la columna de l'esquerra s'han llistat els noms dels escultors segons la seva notorietat a l'època (utilitzant el buidatge del diari *Balears* al·ludit anteriorment). El primer indicador s'ha

baremat entre 0 i 6 (o +), igual que el segon, el tercer s'ha baremat tan sols entre 0 i 5 (ja que tan sols s'han considerat cinc obres de referència) i finalment s'ha dividit per 10 el nombre d'entrades registrades a la xarxa, per tal d'obtenir una baremació més o menys equivalent.

17 Sense un estudi de major profunditat és de mal determinar, per exemple, el nombre exacte d'encàrrecs que va rebre cadascun dels escultors.

18 El gràfic en forma lineal sembla establir una correlació entre els indicadors que expressa una connotació d'evolució temporal de la fortuna crítica dels autors. Però no és així, de manera que aquests indicadors podrien disposar-se diferentment, i potser escauria un altre tipus d'infografia per a eliminar aquesta possible lectura errònia.

19 En les conclusions del treball de tesi Enric MAS, *L'escultura i el disseny de Francesc Barceló...op. cit.*, veg. la nota núm. 3.

20 Maria JAUME (coord.), *Pere Pavía. Antològica*, Palma de Mallorca, Casal Solleric, 2005.

21 Veg. més amunt la nota núm. 3.

22 Es tracta de l'entrada al web [artifexbalear.org](http://www.artifexbalear.org), consultada el 27 d'agost de 2016 a <http://www.artifexbalear.org/tomasvila.htm>

23 Només per citar-ne alguns dels realitzats en les primeres dècades, que no són ni tan sols els més coneguts, ja que la seva trajectòria vital i professional va ser llarga i fructífera.

24 Vegeu <http://www.jaumemir.com>.

25 Vegeu Carlos A. AREÁN, *Es deu des Teix. Diez artistas de vanguardia*, Palma de Mallorca, Galerías Quint, 1962.

26 Jackie WALDREN, *Mallorquins, estrangers i forasters*, Palma de Mallorca, Moll, 2001; *Deya heydays. Apoteosi Deia. 1960-1980*, catàleg, Deià, Ajuntament de Deià, 2008.

27 De fet, el mateix Furió hi fa al·lusió en el capítol quart de la seva obra, *Arte y reputación... op. cit.*, pàg. 153.

Section 2. Paris and Rome. The Art Capitals in the Quest for Status

Escultores pensionados en la Academia de España en Roma (1900-1914): artistas, obras e influencias

María Soto Cano

1 Este texto es fruto del proyecto de investigación posdoctoral «El papel de la formación italiana en la escultura española en Roma (1900-1936): artistas, obras e influencias», que ha sido financiado con una estancia de movilidad posdoctoral del Ministerio de Educación (HA2008-1014, 2009-2011). Posteriormente, la investigación ha sido completada en el marco del proyecto «Mapa de los oficios de la escultura, 1775-1936. Profesión, mercado e instituciones: de Barcelona a Iberoamérica», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro de la Convocatoria

de Ayudas del Programa Estatal para el Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento. Modalidad proyectos de I+D» (HAR2013-43715-P, 2014-2016).

2 Centrado principalmente en los pensionados a partir de 1914 y en los artistas aragoneses, Jesús Pedro LORENTE LORENTE es autor, entre otros, de los siguientes trabajos: «Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma», *Artígrama*, 1988, núm. 5, págs. 213-230; «Sociología de una comunidad artística: la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1914-1940)», *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, 1990, núm. 5, págs. 113-123; «Las relaciones culturales hispano-italianas: la Academia española de Bellas Artes en Roma hasta la Guerra Civil», en *Españoles e italianos en el mundo Contemporáneo*, Madrid, CSIC, 1990, págs. 163-176; «Hermenegildo Estevan y la Academia Española de Roma», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, xvi, 1990, págs. 89-106; «Artistas aragoneses que vivieron en Roma en la época de entreguerras (1914-1939)», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, págs. 235-252, y *El pintor y escritor Hermenegildo Estevan (Maella, 1851 –Roma, 1945)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1995.

3 Además de sus fundamentales estudios sobre los escultores del último tercio del siglo XIX, de los que la presente investigación es deudora, Carlos REYERO es autor de los siguientes trabajos sobre los pensionados de pintura durante el primer tercio del siglo XX: «La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España (1900-1915)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 5, 1993, págs. 143-158; «El mundo clásico y la pintura en la Academia de Roma, 1900-1936», en *El mundo clásico en el arte español*, Madrid, VI Jornadas de Arte del CSIC, 1993; «La crisis de la formación académica entre los pintores españoles pensionados en Roma (1915-1927)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núm. 58, 1994, págs. 81-103, y «La recepción de la Vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o cómo iniciarse en el “desorden” a través de «la vuelta al orden», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 6, 1994, págs. 245-258. Fue además comisario de la exposición *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España, 1900-1936*, y coautor de su catálogo, editado por la Academia de España en Roma en 1998.

4 María DÍAZ IBARGOITIA es autora, entre otros, de los siguientes trabajos sobre arquitectos pensionados en Roma durante el primer tercio del siglo XX: «Los dibujos de pensionado de Roberto Fernández Balbuena como canal de transmisión de las innovaciones arquitectónicas europeas en España», en *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, vol. 2, págs. 317-324; «Plaza de pensionado de arquitectura en la Academia de España en Roma: examen de Roberto Fernández Balbuena», *Academia*, núm. 106-107, 2008, págs. 65-82; «Metodología para una tesis, Roma Centro Internacional para repensar la arquitectura en la Edad de Plata», *Anales de Historia del Arte*, núm. extra 2, 2010, págs. 41-50; «Estudio sobre el urbanismo moderno: Adolfo Blanco y Pérez del Camino, pensionado por la JAE en 1927», *Archivo Español de Arte*, núm. 341, 2013, págs. 65-76; *Roberto Fernández Balbuena: la formación arquitectónica de un pintor*, Madrid, CSIC, 2010, y *La lección de Roma para los arquitectos de la Academia de España: 1904-1940*, Madrid, AECID, 2015.

5 Relativos a este periodo, de Jorge GARCÍA SÁNCHEZ destacan sus dos artículos sobre el arquitecto Hervada en *Academia*, núm. extra 1, 2013 (ejemplar dedicado a: *El arquitecto José Ignacio Hervada (1902-1949). El sueño de una arqueología española en Grecia entre los siglos XVIII y XX*).

6 Alina NAVAS, becada en 2005 en la Real Academia de España en Roma, es autora de: *Italia estación de ida y vuelta. Pensionados en la Academia de España entre 1922 y 1939*, Madrid, trabajo de investigación inédito, 2006; «Quello che ci fù. Arquitectura y escultura en la Academia de España en Roma, 1922-39», en *Academia. Roma 06. Becarios 2005-2006*, Roma, Academia de España, 2006, págs. 74-79, y «Actividad artística en la Academia de España en Roma durante el Fascismo», *Academia; Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2012, núm. 114, págs. 239-

7 Ya centrados en la escultura, y relativos al periodo que nos ocupa: María SOTO CANO, «Creación individual y comunidad artística en la cima del *Gianicolo*. El caso de la escultura (1900-1937)», en María Dolores BARRAL RIVADULLA, Enrique FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y Juan M. MONTEROSO MONTERO, *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso Español de Historia del Arte CEHA*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, págs. 1667-1680; «Copia y reutilización de modelos clásicos en la escultura española en Roma (siglos XVIII-XX)», en *Simposio internacional Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en el período que le corresponde*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, págs. 239-244; «Cita y reinterpretación en la escultura española en Roma (1900-1939)», en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, págs. 547-558, y «La escultura española en Roma (1900-1939)», en Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO y Jorge EGEA (coords.), *Diàlegs amb l'Antiguitat. El clàssic com a referent en l'art i la cultura contemporànies*, Barcelona, Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2013, págs. 73-92.

8 Entre las publicaciones generales dedicadas a la Academia de España en Roma se pueden destacar las siguientes: Margarita BRU ROMO, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1971 (que ya publica algunos de los datos aquí recogidos, especialmente los relativos a los envíos de los pensionados, ahora precisados y/o ampliados); Esteban CASADO ALCALDE, *La Academia Española de Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987 (que no solo incluye referencias a los citados artistas, sino también un riguroso estudio sobre la Academia, los reglamentos de los pensionados, etc., consolidándose como un estudio fundamental para cualquier investigación posterior sobre la institución); Juan MONTIJANO GARCÍA, *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1998, y Angela WINDHOLZ, «Et in Academia ego». *Ausländische Akademien in Rom zwischen künstlerischer Standortbestimmung und nationaler Repräsentation (1750-1914)*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2008.

9 Entonces bajo el nombre de Escuela Española de Bellas Artes en Roma, así lo estipulaba su Decreto Fundacional, publicado en la *Gaceta de Madrid* de 8 de agosto de 1873.

10 Los primeros deseos de crear una institución para el estudio de las bellas artes en Roma según el modelo francés datan del siglo XVII, y ya desde el siglo XVIII se regula la presencia de artistas en la capital italiana, dependientes entonces de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

11 La Academia de España no dependía pues de San Fernando, como indica Alina NAVAS en «Actividad artística...» *op. cit.*, pág. 239.

12 Especialmente por el primero, dado que el segundo afectaría especialmente a los pensionados a partir de la promoción de 1913.

13 Para conocer las obligaciones reglamentarias en el ámbito de la escultura, véanse María SOTO CANO, «La escultura española en Roma...» *op. cit.*, y muy especialmente Esteban CASADO ALCALDE, *La Academia Española...*, *op. cit.*, págs. 1342-1421, quien recopila todos los reglamentos de la Academia.

14 De hecho, en el reglamento de 1894 se estipulaba cómo debían cumplir uno de los siguientes tres requisitos: ser individuos de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, haber obtenido dos o más primeros premios por obras distintas en exposiciones universales, internacionales o nacionales o ser o haber sido profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes. Por su parte, el de 1913 mantuvo los mismos requisitos, añadiendo a la última opción la posibilidad de ser profesores de la Escuela Superior de Arquitectura o del Real Conservatorio de

Música.

15 Toda la información relativa al desarrollo de las oposiciones durante este periodo se conserva en *Concursos y oposiciones, 1892-1913*, Madrid, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante, AMAE), legajo H 4336, y *Pensiones*, Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, ARABASF), sign. 5-57-1, aunque, por limitaciones de espacio, no se realizará un análisis detallado de ninguno de los procesos y solo se hará una breve referencia a las obras conservadas relativas al último ejercicio de oposición.

16 *Concursos y oposiciones, 1892-1913*, Madrid, AMAE, legajo H 4336.

17 *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de octubre de 1899, pág. 211 y repr. pág. 212.

18 Escultor apenas estudiado, para pergeñar su biografía se ha partido principalmente de los datos aportados por Josefa MARTÍN VIDAL en la entrada incluida en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo xx*, Madrid, Forum Artis, 1994-1998, tomo 6, pág. 1581. En 2014, el Museo Garnelo de Montilla dedicó una muestra a «Los Garnelo, una familia de artistas», donde también se recuperaba la figura del escultor.

19 En relación con las medallas en Exposiciones Nacionales recogidas en este texto, véase también Bernardino de PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948.

20 «Toma de posesión de Manuel Garnelo Alda, Roma, 12-1-1900», en *Libro de Toma de posesión de los pensionados, 1895-1923*, Roma, Archivo de la Academia de España en Roma (en adelante AAER), caja 126/2.

21 «Comunicación de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, Roma, 24-3-1904», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 10.

22 *Ibidem*, carpeta 11.

23 Salvo mención contraria, las referencias a sus estancias y trabajos han sido extraídas de *Libro de hojas de servicio de los pensionados, 1895-1923*, Roma, AAER, caja 126/2.

24 *Catálogo de envíos de los pensionados*, Roma, AAER, caja 126/2.

25 H., «De Arte. Envíos de los pensionados», *La Correspondencia de España*, Madrid, 17 de abril de 1902, pág. 2.

26 *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906*, Madrid, Tipografía y Fotograbados de la Imprenta Alemana, 1906, pág. 105, cat. 1395.

27 *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901*, Madrid, Casa Editorial Mateu, 1901, pág. 172, cat. 1278-1280.

28 «Carta de Manuel Garnelo a Hermenegildo Estevan, Montilla, 10-5-1901», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 7.

29 *Ibidem*.

30 «Carta de Manuel Garnelo a Hermenegildo Estevan, Barcelona, 30-6-1901», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 7. La lámpara es descrita en «La lámpara votiva en la Catedral de Lugo», *El Correo español*, Madrid, 31 de julio de 1902, pág. 1, y en «Asamblea eucarística de Lugo», *El Correo español*, Madrid, 8 de agosto de 1902, pág. 2, y reproducida en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de septiembre de 1902, pág. 147, y en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 22 de diciembre de 1902, pág. 834.

31 *Catálogo de envíos de los pensionados*, Roma, AAER, caja 126/2.

32 «Comunicación de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, Roma, 8-7-1902», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 8.

33 *Informe acerca del mérito y valor de un grupo escultórico de Manuel Garnelo titulado Protección, 1905*, Madrid, ARABASF, sign. 5-54-9. Pese a la mención honorífica, la sección de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desestimó la adquisición de este grupo por parte del Estado por considerarla «inferior a los méritos del solicitante».

34 Quizá esta sea la misma obra que, con el título *Busto masculino*, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba (inv. CE2619E).

35 Es posible que se trate de la *Cabeza femenina* conservada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba (inv. CE2620E).

36 *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904*, Madrid, Casa Editorial Mateu, 1904, pág. 94, cat. 1662-1669.

37 *Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma. LXXIII Esposizione Internazionale di Belle Arti, anno 1903*, Roma, Tipografia D. Squarci, 1903, pág. 9, cat. 76.

38 Sobre Enrique Marín véanse la entrada de Mercedes RODRÍGUEZ CHECA en *Diccionario de pintores...*, tomo 8, pág. 2439; Juan José GARCÍA LÓPEZ, *La vida artística de Enrique Marín Higuero*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Estudios de la Diputación de Málaga, 2003, y José Luis MELENDERAS GIMENO, *Dos escultores andaluces del siglo xx. Enrique Marín Higuero. Juan Cristóbal González Quesada*, Murcia, Melendreras Gimeno, 2004.

39 «Comunicación de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, Roma, 14-1-1904», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 10.

40 «Comunicación de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, Roma, 24-3-1904», *op. cit.*

41 «Comunicación de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, Roma, 28-3-1905», *op. cit.*

42 *Expedientes varios, 1875-1907*, Madrid, AMAE, legajo H 4332.

43 *Partes trimestrales de trabajo, 1873-1925*, Madrid, AMAE, legajo H 4339.

44 *Expedientes varios, 1875-1907*, *op. cit.*

45 *Partes trimestrales de trabajo, 1873-1925*, *op. cit.*

46 «Comunicación de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, Roma, 14-11-1903», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 9.

47 *Partes trimestrales de trabajo, 1873-1925...*, *op. cit.*

48 H., «De Arte. Envíos de los pensionados», *op. cit.*

49 Juan José García López ha propuesto la identificación de este trabajo con un grupo de tres figuras en el que aparecerían la Virgen María y María Magdalena llorando ante el cuerpo de Cristo yacente, pero en mi opinión esta atribución es discutible, pues este es un grupo en bulto redondo y no un bajorrelieve, por lo que no cumpliría con las obligaciones reglamentarias. Juan José GARCÍA LÓPEZ, *La vida artística...*, *op. cit.*, pág. 102.

50 Ricardo BARDÓN, «Escultores y pintores», *La Revista blanca*, Madrid, 1 de abril de 1903, pág. 591.

51 *Libro de hojas de servicio...*, *op. cit.*

52 Rafael Balsa de la Vega, «En la Exposición de Bellas Artes III», *La Ilustración Española y*

Americana, Madrid, 15 de junio de 1904, págs. 354-355.

53 *Catálogo de la Exposición Nacional... 1904*, *op. cit.*, pág. 95, cat. 1693.

54 *Offizieller Katalog der IX. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1905*, 1 de junio a finales de octubre, Múnich, Mosse, 1905, pág. 4. Medalla de segunda clase, y no de primera, como aparece recogido en Bernardino de PANTORBA, *Historia y crítica...*, *op. cit.*, pág. 433.

55 «Solicitud de participación en la oposición de Emilio Cotter Chacel», en *Concursos y oposiciones, 1892-1913*, Madrid, AMAE, legajo H 4336.

56 María SOTO CANO, «La escultura española...», *op. cit.*, págs. 81-82. Sobre las escayolas relacionadas con las oposiciones a Roma y conservadas en la colección de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, véanse también María Julia IRIGOYEN DE LA RASILLA y Elena MUÑOZ CARPINTERO, *Patrimonio artístico de la Facultad de Bellas Artes. Inventario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, y Elena BLANCH GONZÁLEZ y Pedro TERRÓN MANRIQUE, «La colección de esculturas en escayola en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: el original y la copia», en *Copia e invención...*, *op. cit.*, págs. 9-19.

57 «Toma de posesión de Emilio Cotter Chacel, Roma, 1-3-1904», en *Libro de Toma de posesión de los pensionados, 1895-1923*, Roma, AAER, caja 126/2, libro 2.

58 «Comunicación de la Embajada de España, Roma, 7-1-1905», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 11.

59 *Libro de hojas de servicio...*, *op. cit.*

60 «Comunicación de la Embajada de España, Roma, agosto 1905», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 12.

61 En relación con Martín Laurel, véase Mercedes RODRÍGUEZ CHECA, entrada sobre el artista en *Diccionario de pintores...*, *op. cit.*, tomo 9, pág. 2495. Su fecha de nacimiento, hasta ahora desconocida, ha sido extraída de la partida de bautismo que figura entre la documentación relativa a la solicitud de pensión. Nacido el 15 de noviembre de 1874, hijo de Santiago Martín y de Teresa Laurel, fue bautizado en la parroquia de San Ildefonso de Madrid.

62 «Toma de posesión de Eugenio Martín Laurel, Roma, 18-4-1904», en *Libro de Toma de posesión de los pensionados, 1895-1923*, Roma, AAER, caja 126/2, libro 2.

63 «Comunicación de la Embajada de España, Roma, 6-12-1908», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 14.

64 «Comunicación de la Embajada de España, Roma, 26-11-1908», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 14.

65 «Nota, 31-10-1908», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 14. En la actualidad, el resto del Vía Crucis se compone de una serie de estaciones realizadas por el pensionado Carmelo Pastor en 1957, tal y como indica Juan MONTIJANO GARCÍA, *La Academia de España...*, *op. cit.*, pág. 32. Creo no obstante errónea su datación de la Dolorosa en 1731, momento en el que debieron de efectuarse en origen los relieves, perdidos ya a principios del xx.

66 Salvo mención en otro sentido, los datos relativos a los trabajos de pensionado de Martín Laurel han sido extraídos de *Libro de hojas de servicio de los pensionados, 1895-1923*, *op. cit.*

67 *Catálogo de la Exposición...*, 1906, *op. cit.*, pág. 107, cat. 1417.

68 «Comunicación de la Embajada de España, Roma, 27-12-1906», en *Comunicaciones, 1895-1909*, Roma, AAER, caja 87, carpeta 12.

69 «Comunicación de la Embajada de España, Roma, 23-2-1907», en *Comunicaciones, 1895-*

1909, Roma, AAER, caja 87, carpeta 13.

70 Enrique TEDESCHI, «El arte español en Roma. Los pensionados. Una exposición», *El Imparcial*, Madrid, 8 de febrero de 1909, pág. 1.

71 «El arte español en Italia», *Caras y caretas*, Buenos Aires, 3 de abril de 1909, s/p. Se incluye reproducción de la misma.

72 Enrique TEDESCHI, «El arte español en Roma...», *op. cit.*

73 *Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1909*, Múnich, Verlag des Zentralkomitees der X. Internationalen Kunstausstellung 1909, pág. 187, cat. 2241. El catálogo lo menciona como residente en Madrid.

74 *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1910*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1910, pág. 71, cat. 183. El catálogo lo menciona como residente en Venecia.

75 «Memoria de Eugenio Martín Laurel, 1909», en *Pensiones Roma 1908*, Madrid, ARABASF, sign. 5-79-4.

76 A diferencia de los demás artistas mencionados hasta este momento, sobre José Capuz la bibliografía es bastante abundante. En relación con la época aquí tratada véanse especialmente F. ELÍAS, «El arte de José Capuz» *Museum*, 1921, tomo VII, núm. 6, págs. 215-226; Fernando DICENTA DE VERA, *El escultor José Capuz Mamano*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1957, págs. 21-24, José Luis MELENDERAS GIMENO, «Un gran escultor valenciano del siglo XX: José Capuz Mamano», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. 78, 2, 2002, págs. 537-559, y Francisco Javier DELICADO MARTÍNEZ, «José Capuz, un escultor de síntesis realista, entre la renovación castellana y la mediterraneidad», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 86, Valencia, 2005, págs. 77-90.

77 *Concursos y oposiciones, 1892-1913*, Madrid, AMAE, legajo H 4336. Según Francisco AGRAMUNT LACRUZ, en entrada sobre el artista en *Diccionario de pintores...*, tomo 3, págs. 655-656, se trata de un retrato en barro cocido de su sobrino Antonio Muñoz Capuz, algo poco probable dado el encierro al que sometían a los opositores.

78 Francisco ALCÁNTARA, «Notas de arte. Naturalistas, modernistas y clásicos en las oposiciones a la pensión de escultura en Roma. Capuz», *El Imparcial*, Madrid, 29 de julio de 1907, pág. 1.

79 José PALOMO ANAYA, «Bellas Artes. La pensión por escultura», *El País*, Madrid, 17 de julio de 1907, pág. 1.

80 «Carta de José Capuz al Director de la Academia de España en Roma, 24-9-2016», en *Pensionados, 1900-1936*, Roma, AAER, caja 4, carpeta 1.

81 «Carta de José Capuz a Hermenegildo Estevan, Madrid, 2-10-1912», en *Carpetas sueltas-José Benlliure*, Roma, AAER.

82 Salvo indicación contraria, los datos relativos a la pensión de Capuz han sido extraídos del *Libro de hojas de servicio...*, *op. cit.* Este busto, en paradero desconocido, quizá partiera del mismo molde que sirvió para realizar una fundición moderna del monarca, de modelado abocetado y sintético, actualmente conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia como depósito del Ayuntamiento de Valencia (inv. 1457).

83 *Catálogo oficial...*, 1910, *op. cit.*, pág. 14, cat. núm. 728-730.

84 Enrique TEDESCHI, «El arte español en Roma...», *op. cit.*

85 Rafael Balsa de la Vega, «Exposición de Bellas Artes. La Escultura, III», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de octubre de 1910, pág. 230.

86 *LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma, anno 1909. Catalogo*, Roma, Tip. dell'Unicione Coop. Editrice, 1909, pág. 40, cat. 244 y pág. 84, cat. 872.

87 *Exposición Regional Valenciana 1909. Guía y catálogo oficial*, Valencia, Agencia Anunciadora de Genaro Vicente, 1909, pág. 202, cat. 204.

88 «Informe de José Benlliure sobre los trabajos de los pensionados, Roma, 21-10-1909», en *Expedientes varios, 1908*, Madrid, AMAE, legajo H 4333.

89 «Comunicación de la Embajada de España en Roma, Roma, 19-11-1909», en *Comunicaciones, 1909-1920*, Roma, AAER, caja 88, carpeta 1.

90 «Los pensionados de España en Roma. Envíos de segundo año», *La Época*, Madrid, 27 de mayo de 1907, pág. 3.

91 El relieve es reproducido en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 19 de diciembre de 1910, pág. 822. En cuanto al fragmento, se correspondía seguramente con una copia que permanecería en el taller del escultor, ya que el original pasaba a propiedad del Ministerio de Estado.

92 *Catálogo oficial... 1910, op. cit.*, pág. 14, cat. 729-730.

93 *Esposizione Internazionale di Roma, 1911. Catalogo del Padiglione Spagnuolo*, Bérghamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911 pág. 16, cat. 265. Aquí presentó también *Invocazione, Idolo (bronzo)* y *Studio*, (cat. 264, 266 y 267), siendo probablemente *Invocazione* su envío de primer año (*El voto*) e *Idolo* la misma figura que presentó en la Nacional de 1912.

94 *Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, 1912*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1912, pág. 81, cat. 1072-1076.

95 <http://www.jdiezarnal.com/valencialosviveros.html> (consulta: 1 de noviembre de 2016).

96 Rafael SOLÍS, «Proyectos de monumento. El de las cortes de Cádiz», *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 de noviembre de 1911, pág. 1.

97 *Pensiones. Calificaciones. Memoria de José Capuz*, 1911, Madrid, ARABASF, sign. 5-59-1.

98 Sobre Moisés de Huerta son indispensables los trabajos de Moisés Bazán de Huerta, quien dedicaría su tesis doctoral a este artista. En este sentido, véase especialmente Moisés BAZÁN DE HUERTA, *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992.

99 «Comunicación de la Embajada de España en Roma, Roma, 31-10-1913», en *Comunicaciones, 1909-1920*, Roma, AAER, caja 88, carpeta 5.

100 *Libro de hojas de servicio...*, *op. cit.*

101 Esta situación fue de hecho bastante problemática, sobre todo para José Bueno, que se había incorporado en 1913 y no contaba con estudio propio, al estar ocupado por Huerta. «Comunicación de la Embajada de España en Roma (copia, sin fecha)», en *Comunicaciones, 1909-1920*, Roma, AAER, caja 88, carpeta 6, y «Comunicación de la Embajada de España en Roma, Roma, 14-8-1914», en *Comunicaciones, 1909-1920*, Roma, AAER, caja 88, carpeta 6.

102 *Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma. LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti. Catalogo*, Roma, Tipografia dell'Unione Editrice, 1910, pág. 44, cat. 327.

103 «Informe de José Benlliure sobre los trabajos de los pensionados...», *op. cit.*

104 Documentación relativa a la pieza conservada en el archivo de Registro del MNCARS.

105 Moisés BAZÁN DE HUERTA, *El escultor Moisés...*, pág. 36. Lamentablemente no se ha podido localizar ningún catálogo u otra documentación sobre esta asociación, a la que es probable

perteneciera algún escultor más, como seguramente Capuz.

106 *Ibidem*, pág. 36.

107 *Ibidem*, pág. 24.

108 *Catálogo oficial ilustrado..., 1912, op. cit.*, pág. 83, cat. 1094-1097.

109 En relación con la influencia de Ivan Meštrović en la escultura española véase Ana ARA FERNÁNDEZ y Moisés BAZÁN DE HUERTA, «Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España», *De Arte*, núm. 9, 2010, págs. 183-200.

110 *Esposizione Internazionale di Roma 1911... op. cit.*

111 Moisés BAZÁN DE HUERTA, *El escultor ...*, *op. cit.*, pág. 231.

112 *Esposizione Internazionale..., op. cit.*, pág. 17, cat. 270-274.

113 Sobre este aspecto véanse Moisés BAZÁN DE HUERTA, «La exposición internacional de 1911 en Roma y el arte español», *Norba: revista de arte*, núm. 8, 1988, págs. 231-250, y *El escultor Moisés...*, *op. cit.*, págs. 46-47, además de Ana ARA FERNÁNDEZ y Eugenia QUERCI, «Roma 1911: Presencia y fortuna crítica del arte español», *Goya*, núm. 329, 2009, págs. 342-251.

114 Moisés BAZÁN DE HUERTA, *El escultor Moisés...*, *op. cit.*, págs. 229-231.

115 Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Contestación al Discurso de recepción de Moisés de Huerta en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 8 de junio de 1942, págs. 23-24.

116 Moisés BAZÁN DE HUERTA, *El escultor Moisés...*, pág. 48.

117 «Comunicación de la Embajada de España en Roma, Roma, 10-6-1912», en *Comunicaciones, 1909-1920*, Roma, AAER, caja 88, carpeta 4.

118 Moisés BAZÁN DE HUERTA, *El escultor Moisés...*, *op. cit.*, pág. 41.

119 *Libro de hojas de servicio... op. cit.*, Este exceso en las dimensiones provocó una agria polémica que se prolongaría hasta 1915.

120 «Carta de Moisés de Huerta a Hermenegildo Estevan, Anticoli Corrado, 19-9-1913», *Pensionados, 1900-1936*, Roma, AAER, caja 4, carpeta 6.

121 «Carta de Hermenegildo Estevan a Moisés de Huerta (1913, borrador)», *Pensionados, 1900-1936*, Roma, AAER, caja 4, carpeta 6.

122 *Pensiones. Calificaciones. Memoria de Moisés de Huerta, 1913*, Madrid, ARABASF, sign. 5-59-1.

Mapping Spanish Sculptors in Paris (1880-1914): Artistic Exchanges and Identity Formation Across the Pyrenees

Clarisse Fava-Piz

¹ Hand-written note by Rodolphe Julian on a letter addressed to Miquel Blay i Fàbrega. Madrid, private collection. English translation by the author: “A well-deserved cross [award], my dear Blay! I send you my congratulations. What a remarkable work you had at the Exposition. An old man and a young woman. I stopped in front of it without knowing it was yours. I shake your hand. R. Julian.”

[2 *Catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des beaux-arts de 1889 à 1900 / Exposition universelle de 1900, Paris, Lemercier, 1900*, p. 291.](#)

3 See publications by Pilar Ferrés Lahoz, who did her dissertation work on Miquel Blay. Pilar FERRÉS LAHOZ (ed.), *Miquel Blay i Fàbrega 1866-1936. L'Escultura del Sentiment*, Girona, Fundació Caixa de Girona, 2000; Pilar FERRÉS LAHOZ, *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936) Itinerari artístic*, Olot, Carme Simon, 2004; Pilar FERRÉS LAHOZ (ed.), *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936) Els anys a París*, Terrassa, Fundació Cultural Caixa Terrassa, 2005.

4 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1896*, 2nd ed., Paris, Paul Dupont, 1896, p. 329.

5 Carlos REYERO, *La escultura del eclecticismo en España: cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (UAM), 2004. See also: Carlos REYERO, "Del Gianicolo al Champ de Mars, 2002. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, 2003, vol. XIV, p. 275-288; Carlos REYERO, "El triunfo de la escultura española en la Exposición Universal de París de 1900", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 91, p. 297-312; Carlos REYERO, "La participación de los escultores españoles en las exposiciones universales de París de 1855 a 1889", in Miguel CABAÑAS BRAVO (dir.), *El arte español fuera de España*, Madrid, 18-22 November, 2002, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto de Historia, 2003, p. 79-92.

6 This article is a condensed version of my MA thesis: Clarisse FAVA-PIZ, "En quête de reconnaissance: les sculpteurs espagnols aux Salons de Paris 1880-1914", Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, 2012.

7 Christiane DOTAL, 2006, "Paris-Rome-Madrid: l'influence de l'art français et romain sur les sculpteurs espagnols dans la première moitié du XIXe siècle", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n. 36-2; Carlos REYERO, "Del Gianicolo al Champ de Mars. *op. cit.*", XIV, p. 275-288.

8 See Claude BEDAT, *L'Académie des beaux-arts de Madrid 1744-1808*, Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail, 1973, p. 373-385.

9 Santiago ALCOLEA I GIL (dir.), *Escultura catalana del Segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*, Barcelona, Casa Llotja de Mar, 2-23 November 1989, Barcelona, Casa Llotja de Mar, 1989, p. 206-207.

10 The exhibition "*Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*" organized at the Casa Llotja del Mar in Barcelona in 1989 explored the particular relationship that Catalan sculptors developed with France. Santiago ALCOLEA I GIL (dir.), *Escultura catalana del Segle XIX*, *op. cit.*, footnote 9.

11 See details in my MA thesis, *op. cit.*, footnote 6.

12 The results of my research demonstrate that among the 68 sculptors active at the Paris Salons between 1880 and 1914, 42 were trained in Spain, of which 21 studied at the Escola de Llotja in Barcelona, and 9 at the Real Academia San Fernando.

13 See my MA thesis for more details, *op. cit.*, footnote 6. Joaquín Bilbao, who trained at the *Académie Julian*, was a student of Antonio Susillo, who himself trained under the French master Bonnassieux and exhibited at the Paris Salon des artistes français in 1883 and 1893. Francesc Borrelles gave the name of sculptor and medallist Eusebi Arnau (1863-1933) as his master in the 1910 Salon catalogue. The latter had exhibited at the Paris Salons in 1895. Juan Masso declared himself a student of Enric Clarasó i Daudí (1857-1942) who trained with Henri Chapu and exhibited at the 1890 Salon des artistes français. Luis de Perinat declared himself a student of the established

Marià Benlliure every time he exhibited at the Salon des artistes français.

14 Spanish sculptors Juan Borrulle (Joan Borrell Nicolau?), Lluís Domènech i Vicente (1873-?), Jaume Otero (1888-1945) and Josep Pagès-Roca (?-?), all active in the Paris Salons, studied under Manuel Fuxá in Barcelona.

15 On Joaquim Claret, see publications by Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO: “Joaquim Claret i l’Associació d’Escultors. Una aventura efímera”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 2008, n. 22, p. 111-126; Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO (ed.), *Joaquim Claret: escultor de la Mediterrània (1879-1964)*, Olot, Institut de Cultura de la Ciutat d’Olot, 2010.

16 On the factory of Christian art, see Pilar FERRÉS LAHOZ, *El arte cristiano: Passat i presente d’una indústria artisanal*, Olot, El arte Cristiano, 2006.

17 See my MA thesis for more details and detailed graphs about Spanish sculptors’ educational training. *op. cit.*, footnote 6.

18 Among the *Académies libres* that opened in Paris at the turn of the century were the Académie Colarossi, Académie des Champs-Élysées, Académie Delécluse, Académie Camillo, Académie Suisse, Académie Ranson and also Académie Julian, which attracted many foreign artists.

19 Anne MARTIN-FUGIER, *La vie d’artiste au XIXe*, Paris, L. Audibert, 2007, p. 44. On the 1863 reform at the École des Beaux-Arts, see Alain Bonnet, *L’enseignement des arts au XIXe siècle La réforme de l’Ecole des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

20 Enric Clarasó trained at the Académie Julian in 1890, Cayetano de las Heras between 1891 and 1896, Joaquín Bilbao in 1900, and José de Creeft worked in the studio of Paul-Maximilien Landowski (1875-1961) from 1906 to 1907. On the Académie Julian, see Catherine FEHRER, *The Julian Academy Paris 1868-1939*, New York, Shepherd Gallery, 1989. See also María SOTO CANO, “La formación de los escultores españoles en París: el caso de la Académie Julian 1887-1900,” in Cristina RODRÍGUEZ -SAMANIEGO; Núria ARAGONÈS and Irene GRAS (eds.), *L’Escultura a estudi. Iniciatives i Projectes*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016, p. 59-78.

21 Archival file at the École nationale des Beaux-Arts: RC: AJ⁵²*324.

22 Archival file at the École nationale des Beaux-Arts: RC: AJ⁵²*328.

23 Archival file at the École nationale des Beaux-Arts: RC: AJ⁵²*328.

24 Archival file at the École nationale des Beaux-Arts: RC: AJ⁵²*331.

25 Ramiro Rocamora Bernat entered the studio of Gabriel-Jules Thomas (1824-1905) on 7 February 1897, but he never passed the final tests of admission into the Ecole des Beaux-Arts. Archival file at the École nationale des Beaux-Arts: RC: AJ⁵²*339. Similarly, Mateo Ruiz de Alegría studied under Injalbert (1845-1933) starting in 1906, but was not admitted into the school. Archival file at the École nationale des Beaux-Arts: RC: AJ⁵²*351.

26 Archival file at the École nationale des Beaux-Arts: RC: AJ⁵²*336.

27 On the history of the National School of Decorative Arts, see Patrick RAYNAUD (dir.), *Histoire de l’École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004.

28 Antoine BOURDELLE, *Cours et leçons à l’Académie de la Grande Chaumière*, vol. 2, [1909-1929] 2007, p. 364.

29 Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, “Ricard Guinó et Joaquim Claret: Le destin de deux sculpteurs catalans en France face à la Grande Guerre”, *Cahiers de la Méditerranée*, n. 82, 2011, p. 383-398.

30 On the national exhibitions in Madrid, see the database work done at the Museo Nacional del Prado by Leticia Azcue Brea, assisted by Chloe Sharpe.

31 Patricia MAINARDI, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven / London, Yale University Press, 1987, p. I.

32 See Carlos REYERO, "Del Gianicolo al Champ de Mars. Los escultores pensionados en Roma, *op. cit.*, p. 275-288.

33 See Theodore REFF, *Modern Art in Paris, World's Fair of 1900*, New York / London, Garland Publishing, 1981.

34 Sculptor Marià Benlliure, himself in the selection committee, took advantage of his status to exhibit ten of his own works, and revealed in a letter to his brother Josep his endeavor to participate in this show with a selection of works appealing to all artistic sensibilities. See Violeta MONTOLIU, *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 100. Benlliure only exhibited twice at the Salon des artistes français, in 1886 and in 1901, sending his sculptures from Rome and Madrid respectively.

35 Settled in Madrid, Agustí Querol never exhibited at the Paris Salons, but sent his works to the World Fairs, and was present at the 1900 World Fair with no less than eight sculptures.

36 Trained at the Escola de Llotja and in Rome, where he lived for four years, Josep Llimona displayed his sculpture *La Communion* at the 1900 World Fair.

37 See details in my MA thesis, *op. cit.* footnote 6.

38 See Olivia TOLEDE, *Une sécession française: La Société nationale des beaux-arts (1889-1903)*, dissertation from Université Paris X-Nanterre, Université de Genève, 2 vol., 2008. The distribution of awards to foreign artists at the 1889 World Fair awoke nationalistic feelings and was a cause of controversy, which ended in a refusal to recognize the legitimacy of the jury. Seven members of this jury resigned, and created an artistic society without rewards nor exemption: the *Société nationale des beaux-arts* (SNBA).

39 Josep Clarà's *Crepuscle* was exhibited at the SNBA in 1908; Josep Clarà's *Deessa* was displayed under the title "Enigme" at the SNBA in 1909. See Mercè DOÑATE, *Clarà escultor*, Barcelona, MNAC, 1997, p. 57.

40 Created in 1884, the *Salon des indépendants* was born from a revolt by the artists against the refusal of their works at the *Salon des artistes français*.

41 Very little is known about Augusto Agero, except for the fact that he exhibited at the first exhibition of the Section d'Or at the galerie de la Boétie in Paris in 1912, and at the exhibition of Cubist art at the galleries Dalmau in Barcelona. Juli González and Jaume Otero were mostly active during the interwar period.

42 Gary TINTEROW and Susan Alyson STEIN (eds.), *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 171.

43 Marie Françoise Bénédicte GARCIN, *Les sculpteurs allemands ayant exposé à Paris au début de la troisième république 1867-1904. Contribution à l'étude des relations franco-allemandes*, 2 vol. MA thesis, Paris, École du Louvre, 1978.

44 Gianna PIANTONI and Anne PINGEOT (dir.), *Italiens: 1880-1910. L'art italien à l'épreuve de la modernité*, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 December 2000-11 March 2001, Paris, musée d'Orsay, 9 April-15 July 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p.50.

45 For a more detailed analysis of Spanish sculptors' studios in Paris, see my MA thesis, *op. cit.*, footnote 6.

46 Josep Campeny lived at 57 rue de Seine in 1884, Francisco Escudero lived at 63 rue de Seine in 1889, and Fèlix Ferrer, a student in the studio of Augustin-Alexandre Dumont at the *Ecole des beaux-arts*, at 4 rue Christine from 1880 to 1883.

47 See John MILNER, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the late Nineteenth Century*, New Haven, London, Yale University Press, 1988. Most of the studios of French sculptors were also located in the Montparnasse area. In 1889, Anselm Nogués left the boulevard St Michel to settle in the XV arrondissement, at 131 rue de Vaugirard. Five years later, Antoni Bofill would live at the same address.

48 *Ibidem*. According to Milner, studios' location and height constituted the main determinant factors of the price of rent. Therefore, they should be considered by art historians in determining and understanding a social geography of artists in Paris.

49 Higinio de Basterra was there in 1900, three years later Quintin de Torre Berastegui lived there, and in 1904 there was Lluís Domènech Vicente. In 1909, Domènech Vicente moved to 11 bis de la Villa Brune (XIV arrondissement) where he lived until 1913, and it is worth noting that he hosted Josep Soler i Forcada there in 1909.

50 In 1904, Enric Casanovas, Josep Clarà and his brother Joan lived together at number 3 in this street. The subsequent year, Josep Clarà lived at the same address, but in 1906 he moved with his brother and sculptor Antoni Bofill to number 50 rue Vercingetorix, where Josep and Joan Clarà stayed until 1908, and Bofill until 1910. That same year, Francesc Borrelles and Ramon Novella were living at number 3 rue Vercingetorix. It may have been the same studio where the brothers Clarà and Enric Casanovas lived in 1904. Finally, José Terencio settled from 1912 to 1914 at number 52 in this street.

51 The first Spanish sculptor to live there was Mateo Ruiz de Alegría in 1909. Later Daniel Alegre and Jaume Otero lived there in 1912 and 1913.

52 Brigitte DUPLATRE-DEBES, *Les peintres espagnols à Paris à la fin du XIXe siècle (1872-1899)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001.

53 Blay gained the first prize with *Els primers freds* (untitled in Spanish as *Los primeros fríos*) at the *Exposición nacional de bellas artes* in Madrid in 1892. The sculpture was displayed in Barcelona in 1894, where it was bought by the city, and is today at the Museu Nacional d'Art de Catalunya. A few years later, Blay displayed *Els primers freds* again in the Paris Salons des artistes français in 1896 and 1902, and at the 1900 World Fair.

54 Bought by the French government, *Œdipe à Colone* entered the musée du Luxembourg the following year. On Jean Hugues's *Œdipe à Colone*, see Laurent NOËT, *Jean-Baptiste Hugues: un sculpteur sous la IIIe République: catalogue raisonné*, Paris, Thélès, 2002.

55 Antoinette LE NORMAND-ROMAIN (dir.), *Rodin en 1900 L'exposition de l'Alma*, Paris, musée du Luxembourg, 12 March-15 July 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 196.

56 Pierre SANCHEZ, *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1903-1940*, vol. 2, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006, p. 904.

57 Mercè DOÑATE, *Clarà escultor*, *op. cit.* footnote 39, p. 197.

58 *Ibidem*, p. 145.

59 *Ibidem*, p. 93.

La col·laboració d'escultors catalans a diverses exposicions

internacionals entre 1890 i 1915

Maria Isabel Marín Silvestre

1 Hi va participar els anys 1849, 1850, 1852, 1853, 1857, 1859, 1861, 1863-1870, 1872-1878, 1880-1887, 1889 i 1890.

2 Hi va participar els anys 1866-1870, 1872-1874, 1876-1878, 1880-1882 i 1886-1891.

3 S. SANPERE I MIQUEL, «Notas de viaje. Los artistas españoles en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Munich», *La Vanguardia*, 25 de juliol de 1893, pàg. 4 i 5.

4 *La Vanguardia*, 15 de gener de 1893, pàg. 3.

5 J. VILARDELL, «La feria del mundo», *La Vanguardia*, 7 de setembre de 1893, pàg. 5.

6 Arxiu del Reial Cercle Artístic, document 77/5, relacionat amb l'exposició del Centenari de Buenos Aires de 1910.

7 Arxiu del Reial Cercle Artístic, document 76/4, relacionat amb l'exposició del Centenari de Buenos Aires de 1910.

8 *La Vanguardia*, dimecres, 13 de gener de 1915, pàg. 11; *La Vanguardia*, dilluns, 25 de gener de 1915, pàg. 4; *La Vanguardia*, diumenge, 7 de febrer de 1915, pàg. 3.

9 *La Vanguardia*, dissabte, 13 de març de 1915, pàg. 13.

10 *La Vanguardia*, dimecres, 26 de gener de 1916, pàg. 9.

11 *La Vanguardia*, dimecres, 10 de febrer de 1915, pàg. 5.

12 Arxiu del Reial Cercle Artístic de Barcelona, document 150/1, relacionat amb l'exposició de San Francisco de California.

13 *La Vanguardia*, dimecres, 18 d'agost de 1915, pàg. 2.

14 *La Vanguardia*, dilluns, 20 de març de 1916, pàg. 6.

15 Per contra, Miquel Blay va formar part de l'organització de l'exposició de pintura, escultura i dibuixos d'artistes belgues, juntament amb Sorolla, Carlos Vázquez i el crític Domènech, celebrada a benefici dels artistes belgues perjudicats per la guerra, a més de donar a conèixer l'art belga modern. Veg. *La Vanguardia*, dijous, 23 de novembre de 1916, pàg. 11.

16 *La Vanguardia*, dimarts, 9 d'abril de 1912, pàg. 4; *La Vanguardia*, diumenge, 12 de maig de 1912, pàg. 4.

17 *La Publicidad* (1912, retall de premsa de l'arxiu del Cercle sense data).

18 *La Vanguardia*, «Notas locales», dimecres, 4 de setembre de 1912, pàg. 2.

19 «En Cape Town. Una exposición de arte español», *ABC*, dilluns, 23 de setembre de 1912, pàg. 8.

20 Arxiu del Cercle Artístic, document 80, relacionat amb l'exposició de Cape-Town de 1912.

21 Arxiu del Cercle Artístic, document 81, «Notas sobre las pinturas por la Srta. Allerley Glossep», relacionat amb l'exposició de Cape-Town de 1912.

Josep Cardona i Furró (1878-1922) y las influencias europeas en su obra

Fàtima López Pérez, M. Àngels López Piqueras

1 Las publicaciones que hemos realizado hasta el momento sobre la figura de Josep Cardona i Furró son: Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922): un retratista prolífic (I)», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, 2007, núm. 23, págs. 4-5; Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922): un retratista prolífic (II)», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, 2007, núm. 24, págs. 4-5; Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «La relació de Josep Cardona i Furró (1878-1922) amb el Reial Cercle Artístic», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, 2007, núm. 25, págs. 16-17; Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, *Josep Cardona i Furró (1878-1922)*. Véase:

<http://www.gaudiallengaudi.com/ES015%20Cardona%20i%20Furro.htm> (consulta: 24 de febrero de 2016); Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «Josep Cardona i Furró», *Gran Enciclopèdia Catalana*. Véase: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0014961.xml> (consulta: 25 de febrero de 2016); Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)», *Locus Amoenus*, 2015, núm. 13, págs. 197-217.

2 En relación con el taller y la amistad entre Josep Cardona y Pablo Picasso ofrecemos mayor información en: Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)»..., *op. cit.*, pág. 200.

3 Investigación llevada a cabo por Francesc FONTBONA, «Picasso, aspectes desconeguts de la seva joventut», *Serra d'Or*, 25 de julio de 1981, núm. 262-263, págs. 51-56; citado en *Carles Casagemas: l'artista sota el mite*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014, pág. 56.

4 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1901*, París, Ludovic Baschet, 1901, pág. s.n., núm. 3046-3047.

5 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1902*, París, Ludovic Baschet, 1902, pág. s.n., núm. 2316.

6 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1903*, París, Ludovic Baschet, 1903, pág. s.n., núm. 2609.

7 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1905*, París, Ludovic Baschet, 1905, pág. s.n., núm. 2924.

8 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1906*, París, Ludovic Baschet, 1906, pág. s.n., núm. 2926-2927.

9 *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura, 1917*, Madrid, Artes gráficas Mateu, 1917, pág. 51. En los datos referentes a Josep Cardona se alude a este premio.

10 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1907*, París, Ludovic Baschet, 1907, pág. s.n., núm. 2620.

11 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1908*, París, Ludovic Baschet, 1908, pág. s.n., núm. 2932-2933.

12 Francesc FONTBONA, «Notas sobre la difusión del arte catalán entre los siglos XIX y XX a través de las exposiciones», en *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona-Cádiz, 2011, pág. 88.

13 Société nationale des Beaux-arts, *Salon de 1903. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et objets d'art*, París, Évreux C. Hérissey, 1903, pág. 280, núm. 37.

14 Gaïte DUGNAT, *Les catalogues des salons de la Société Nationale des Beaux-arts*, vols. I-VI, París-Dijon, L'Échelle de Jacob, 2000-2004.

15 Pierre SANCHEZ, *Dictionnaire du Salon d'automne. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1903-1945*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006, tomo I: A-E, pág. 281, núm. 1722-1725.

16 *Ibidem*, pág. 281, núm. 292.

17 *Ibidem*, pág. 281, núm. 279.

18 *Ibidem*, pág. 281, núm. 197.

19 *Exposition de peinture espagnole moderne. Catalogue officiel, avril-mai 1919*, París, Lux, 1919, pág. 29.

20 Escultura sin datar que ha sido localizada en una colección particular y que reproducimos en el artículo: Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)»..., *op. cit.*, pág. 202. La pieza, escultura en bronce de cuerpo entero, está firmada por Josep Cardona e incluye una dedicatoria.

21 JOAQUÍN CIERVO, «Escultura moderna: V. Navarro – J. Cardona – M. y L. Oslé», en *Escultura decorativa i estatuària*, Barcelona, Editorial i Llibreria d'Art, 1921, pág. 40 (Biblioteca d'Art «Vell i Nou», 3).

22 El primero que aludió a la influencia de Troubetzkoy en Cardona fue Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, vol. II, *Els artistes*, Barcelona, Barcino, 1928, pág. 51.

23 John S. GRIONI, «Paul Troubetzkoy il príncipe scultore», *Arte Illustrata*, mayo-junio de 1971, núm. 41-42, pág. 34; Mary L. LEVKOFF, *Rodin in his time: The Cantor Gifts to the Los Angeles County Museum of Art*, Los Ángeles, The Museum y Nueva York, Thames and Hudson, 1994, págs. 188-190; Oliver WOOTTON, *Prince Paul Troubetzkoy. The Belle Epoque Captured in Bronze*, Londres, Sladmore Gallery, 2008, págs. 6-7. Sobre Grandi y la *Scapigliatura*, véase también Robert ROSENBLUM y Horst Woldemar JANSON, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, págs. 591-592.

24 Fruto de esta admiración mutua queda como testimonio el célebre *Portrait de Rodin* (1906) realizado por Troubetzkoy. Véase Mary L. LEVKOFF, *Rodin in his time...*, págs. 188-190.

25 V. P., «El escultor Pablo Troubetzkoy», *La Ilustración Artística*, 2 de diciembre de 1901, núm. 1040, pág. 781; sobre la figura de Troubetzkoy se puede consultar también Rossana BOSSAGLIA, Pier Giovanni CASTAGNOLI y Luigi TROUBETZKOY, *Paolo Troubetzkoy scultore*, Verbania Intra, Alberti Libraio Editore, 1988; Gianna PIANTONI y Paolo VENTUROLI, *Paolo Troubetzkoy: 1866-1938*, Turín, Il Quadrante, 1990.

26 Vittorio PICA, «Artisti contemporanei: Paolo Troubetzkoy», *Emporium*, julio de 1900, núm. 67, pág. 11.

27 Jeanne BREMONTIER, «Sculpteurs contemporains: Paul Troubetzkoy», *La Revue de l'art ancien et moderne*, enero de 1921, núm. 222, pág. 70; John S. GRIONI, «Le Sculpteur Troubetzkoy, parisien d'élection», *Gazette des Beaux-Arts*, mayo-junio de 1985, año 127, tomo CV, pág. 205.

28 «Les escultures d'en Cardona», *Ilustració Catalana*, 6 de junio de 1909, núm. 314, pág. 328.

29 J. CIERVO, «Escultura moderna...», *op. cit.*, págs. 40-41; Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)»..., págs. 201-202.

30 Josep Francesc RÁFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, tomo I, Barcelona, Millá, 1951, pág. 216; Mercè DOÑATE, «L'escultura de col·leccionisme», en *El Modernisme*, vol. IV, *Les arts tridimensionals: La crítica del Modernisme*, Barcelona, L'Isard, 2003, pág. 28.

31 J. CIERVO, «El escultor José Cardona», *Anuari de les arts decoratives*, 1923, año V (suplemento), pág. 12.

- 32 J. CIERVO, «Escultura moderna...», *op. cit.*, pág. 40.
- 33 «Les escultures d'en Cardona»..., *op. cit.*, pág. 328; J. CIERVO, «Escultura moderna...», pág. 41.
- 34 Véase «VARIA. Exposición de Bellas Artes», *Forma*, mayo de 1904, núm. 4, pág. 160.
- 35 V. P., «El escultor Pablo Troubetzkoy», *op. cit.*, pág. 781.
- 36 Pierre SANCHEZ, *Dictionnaire du Salon d'automne...*, *op. cit.*, tomo III: MF-Z, pág. 1338, núm. 1830-1831.
- 37 *Ibidem*, pág. 1338, núm. 637-652.
- 38 *Ibidem*, pág. 1338, núm. 1153-1154.
- 39 Conservado en una colección privada de Barcelona. Don Pedro Gil era un pintor y coleccionista de Barcelona residente en París. Véase John S. GRIONI, «Una amistad singular. El escultor príncipe Paul Troubetzkoy y Joaquín Sorolla y Bastida», *Goya*, enero-febrero de 2001, núm. 280, pág. 15, fig. 1 y pág. 16.
- 40 Se conserva en la sala de reserva de escultura del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC: 113991).
- 41 Decora uno de los salones de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- 42 Se conserva en una colección privada de Barcelona. Véase la nota 20.
- 43 John GRIONI, «Una amistad singular...», *op. cit.*, pág. 15, fig. 2.
- 44 *Ibidem*, pág. 16, fig. 3.
- 45 Como mínimo tenemos constancia de dos reproducciones del retrato de Àngel Guimerà, una en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC: 145261) y la otra en el Instituto del Teatro de Barcelona. Además, ampliaciones posteriores se hallan ubicadas en la plaza Sant Josep Oriol de Barcelona, en el Vendrell (Tarragona) y en Santa Cruz de Tenerife.
- 46 Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)»..., *i el seu taller*, *op. cit.*, pàg. 290.
- 47 Respecto a Daumier, Coubet y Millet, véase Robert ROSENBLUM y Horst Woldemar JANSON, *El arte del siglo XIX...*, *op. cit.*, págs. 261-305.
- 48 *La Sculpture française au XIXe siècle*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986, págs. 362-365.
- 49 Robert ROSENBLUM y Horst Woldemar JANSON, *El arte del siglo XIX...*, pág. 591.
- 50 *Paris exposition 1900: guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, París, Hachette, 1900, pág. 122.
- 51 J. CIERVO, «Escultura moderna...», *op. cit.*, pág. 41.
- 52 Monumento que se erigió en Bruselas después de su muerte. Véase Robert ROSENBLUM y Horst Woldemar JANSON, *El arte del siglo XIX...*, págs. 593-594; Mary L. LEVKOFF, *Rodin in his time...*, págs. 163-164.
- 53 *Paris. Exposition 1900...*, págs. 122 y 124.
- 54 Société nationale des Beaux-arts, *Salon de 1903...*, *op. cit.*, pág. 297, núm. 180-181.
- 55 *Catálogo oficial de la V Exposición Internacional de Arte*, Barcelona, 1907, pág. 40, núm. 39 y pág. 152, núm. 66, 67 y 68.

- 56 *Ibidem*, pág. 51, núm. 73 y 74 y pág. 55, núm. 60.
- 57 *Ibidem*, págs. 191-193, núm. 1-38.
- 58 *Ibidem*, pág. 124, núm. 21.
- 59 *Ibidem*, pág. 125, lám. 67.
- 60 Consta en una ficha de la Galería de Arte Artur Ramon de Barcelona.
- 61 Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)»..., *op. cit.*, pág. 205.
- 62 Maurice DREYFOUS, *Dalou sa vie et son œuvre*, París, Librairie Renouard – Laurens Éditeur, 1903, pág. 247; Mary L. LEVKOFF, *Rodin in his time...*, pág. 176.
- 63 Robert ROSENBLUM y Horst Woldemar JANSON, *El arte del siglo XIX...*, *op. cit.*, pág. 594.
- 64 Sobre los diferentes proyectos del monumento dedicado a los trabajadores de Dalou, véase Maurice DREYFOUS, *Dalou sa vie et son œuvre...*, págs. 247-263; *La Sculpture française au XIXe siècle...*, *op. cit.*, págs. 366-371.
- 65 Paul VITRY, «Jules Dalou, 1838-1902», *Art et Décoration*, julio-diciembre de 1903, págs. 273-288.
- 66 Henry LAPAUZE, *Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris. Catalogue Sommaire des Collections municipales*, París, Librairies-Imprimeries réunies (Motté, directeur), 1906, pág. 261-290; Henry LAPAUZE, *Le Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris (Petit Palais)*, París, Lucien Laveur Éditeur, 1910, págs. 43 y 109-114.
- 67 Mercè DOÑATE, «L'escultura de col·leccionisme»..., *op. cit.*, pág. 28.
- 68 Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)»..., págs. 205 y 206, fig. 7.
- 69 *La sculpture française au XIXe siècle...*, *op. cit.*, pág. 365.
- 70 Fàtima LÓPEZ y M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)»..., *op. cit.*, pág. 205, fig. 6.
- 71 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1898*, París, Ludovic Baschet, 1898, pág. s.n., núm. 3802.
- 72 Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1900*, París, Ludovic Baschet, 1900, pág. s.n., núm. 2118.

“With Eyes Half Shut”: George Grey Barnard, Nationalism, the Innocent Eye and Sculptural Tradition in Paris

Emily C. Burns

1 I am grateful to Mary Sorensen of the Centre County Historical Society and to Brian Hack and Thayer Tolles for sharing their research on Barnard with me.

On American artists in Paris, see Lois Marie FINK, *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*, Washington, D.C., National Museum of American Art, Smithsonian Institution, 1990; H. Barbara WEINBERG, *The Lure of Paris: Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers*, New York, Abbeville Press Publishers, 1991; Kathleen ADLER et al., *Americans in Paris, 1860-1900*, London, National Gallery, 2006; and Michael MARLAIS, *Americans and Paris*, Waterville, ME,

Colby College Museum of Art, 1990.

2 “Shall Our Young Men Study in Paris? Written by an American Girl After Two Years of Parisian Art Study”, *Arena*, 1895, n. 2, 1, p. 131, 133. See also Emily BURNS, “Puritan Parisians: American Art Students in Late Nineteenth-Century Paris”, in Cheryll L. MAY and Marian WARDLE (eds.), *A Seamless Web: Transatlantic Art in the Nineteenth Century*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Press Scholars, 2014, p. 123-46; and Emily BURNS, “Revising Bohemia: The American Artist Colony in Paris, 1890-1914”, in Karen L. CARTER and Susan WALLER (eds.), *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise*, Aldershot, Ashgate, 2015, p. 186-209.

3 Barnard to his parents, November 1883, Harold E. Dickson/George Grey Barnard Collection, Box 7, Centre County Historical Society, Centre Furnace Mansion, State College, PA (hereafter Dickson/Barnard Collection). The Centre County Historical Society dedicated a special issue to Dickson and Barnard, *Centre County Heritage*, Fall 2006, n. 41, 1 & 2.

4 Barnard to his brother, 31 January 1888, Dickson/Barnard Collection.

5 Unsigned letter; probably from A. C. Clark, 15 October 1885, Dickson/Barnard Collection, Box 7. On Clark, see Nicholas Fox WEBER, *The Clarks of Cooperstown: Their Singer Sewing Machine Fortune, Their Great and Influential Art Collections, Their Forty-Year Feud*, New York, Alfred A. Knopf, 2007, 42-95.

6 Lois Marie FINK (1978), “Innovation of Tradition in Late Nineteenth-Century American Art”, *American Art Journal*, n. 10, p. 63-71.

7 On Barnard’s career, see Brian E. HACK, “American Acropolis: George Grey Barnard’s Monument to Democracy, 1918-1938”, PhD diss., City University of New York, 2007; and Thayer TOLLES, “The Elephant in the Room: George Grey Barnard’s Struggle of the Two Natures in Man at the Metropolitan Museum of Art, New York”, in Christopher R. MARSHALL (ed.), *Sculpture and the Museum*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 115-31.

8 Barnard to his mother, 30 April 1884, Dan William Papers, Philadelphia Museum of Art, as cited in Brian HACK, “American Acropolis”, *op. cit.* p. 26.

9 Ellis T. CLARKE (1900), “Alien Element in American Art”, *Brush and Pencil*, n. 7, p. 35-47.

10 On interpretations of this sculpture, see Harold E. DICKSON (Spring 1961), “Log of a Masterpiece. Barnard’s ‘The Struggle of the Two Natures in Man’”, *Art Journal*, n. 20, 3, p. 139-143; Brian HACK, “American Acropolis”, *op. cit.* p. 37-66; Roberta K. TARBELL and Ilene Susan FORT, “American Sculpture and Rodin”, in Bernard BARRYTE; Roberta K. TARBELL, and Ilene Susan FORT, *Rodin and America: Influence and Adaptation, 1876-1936*, Stanford, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, Stanford University, 2011, p. 87-88; Thayer TOLLES, “Elephant in the Room”, *art. cit.* p. 118-19; Thayer TOLLES (ed.), *American Sculpture in the Metropolitan Museum of Art, A Catalogue of Works by Artists Born before 1865*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001, n. 1, p. 422; Nicholas WEBER, *Clarks of Cooperstown*, *op. cit.*, p. 81-82; George MAUNER, “American Vigor in Rodin’s Paris: George Grey Barnard’s ‘Two Natures of Man’”, Lecture, 2003, unpublished transcript, Centre County Historical Society, 2003; and Michæl LEJA, *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 202-206.

11 George MAUNER, “American Vigor”, *op. cit.*, p. 6.

12 Albert LE ROY (ed.), *La composition philosophique: ouvrage contenant deux cents développements de sujets donnés dans les faculties*, Paris, Librairie Croville-Morant, 1893, p. 268-269.

13 “Letters and Art: A Symbolist in Stone”, *Literary Digest*, 10 January 1903, p. 43-44, Dickson/Barnard Collection.

14 On these sculptures, see Elhanan MOTZKIN (1992), “Michelangelo’s Slaves in the Louvre”,

Gazette des Beaux-Arts, n. 120, 1487, p. 207-228; Howard HIBBARD (1984), "Michelangelo's 'Slaves'", *Art Bulletin*, n. 66, 4, p. 673-678; Jean-René GABORIT, *Michel-Ange: Les Esclaves*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004; and Maria RUVOLDT (Winter 2012), "Michelangelo's *Slaves* and the Gift of Liberty", *Renaissance Quarterly*, n. 65, 4, p. 1029-1059.

15 Barnard's letters to his mother 16 April 1888 and 25 May 1888, Dickson/Barnard Collection.

16 William A. COFFIN (April 1897), "A New American Sculptor: George Grey Barnard", *Century Illustrated Magazine*, n. 53, 6, p. 878.

17 Harold E. DICKSON, "Log of a Masterpiece", *op. cit.*, p. 139; George MAUNER, "American Vigor", *art. cit.* p. 14; Frederick W. COBURN (March 1909), "The Sculptures of George Grey Barnard", *World To-Day*, n. 16, p. 274.

18 Elhanan MOTZKIN, "Michelangelo's *Slaves*", *op. cit.*, p. 207.

19 François THIÈBAULT-SISSON, untitled clipping, *Le Temps*, 7 May 1894, Dickson/Barnard Collection.

20 Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York / Evanston, Harper & Row, 1962, p. 195-197; Robert S. LIEBERT (1977), "Michelangelo's *Dying Slave*: A psychoanalytic Study in Iconography", *Psychoanalytic Study of the Child*, n. 32, p. 512. For a revision of this interpretation, see also Elhanan MOTZKIN, "Michelangelo's *Slaves*", *op. cit.*, p. 207, 209-10, 223-224.

21 Thayer TOLLES, "Elephant in the Room", *op. cit.*, p. 119.

22 Brian HACK, "American Acropolis", *op. cit.*, p. 41. See also *ibid.*, 41-43.

23 Elhanan MOTZKIN, "Michelangelo's *Slaves*", *op. cit.*, p. 223-224; Jean-René GABORIT, *Michel-Ange*, *op. cit.*, p. 39; Robert S. LIEBERT, "Michelangelo's *Dying Slave*", *op. cit.*, p. 514. The eyes of the *Dying Slave* are closed in slumber.

24 Frederick W. COBURN, "Sculptures of George Grey Barnard", *op. cit.*, p. 273, 278-280; Harold DICKSON, "Log of a Masterpiece", *op. cit.*, p. 141; Nicholas WEBER, *Clarks of Cooperstown*, *op. cit.*, p. 84.

25 Roberta K. TARBELL and Ilene Susan FORT, "American Sculpture and Rodin", *op. cit.*, p. 87-89.

26 Lois Marie FINK, *American Art*, *op. cit.*, p. 318.

27 Reproduced in Harold DICKSON, "Log of a Masterpiece", *op. cit.*, p. 141.

28 The artist describes his transition to a plaster cast on 22 March 1891 (Dickson/Barnard Collection). On this portrait, Clark purchased and sent to Barnard's family, see Nicholas WEBER, *Clarks of Cooperstown*, *op. cit.*, p. 84.

29 Barnard to his family, 12/17 July 1890, Dickson/Barnard Collection.

30 Joel ISAACSON (1994), "Constable, Duranty, Mallarme, Impressionism, Plein Air, and Forgetting", *Art Bulletin*, n. 76, 3, p. 427-50.

31 Lilla Cabot PERRY (March 1927), "Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909", *American Magazine of Art*, n. 18, p. 120.

32 J. Nilsen LAURVIK (December 1908), "George Grey Barnard", *International Studio*, n. 36, 142, p. 40.

33 S.J. WOOLF (7 December 1930), "The Stormy Petrel of the Sea of Art: George Grey Barnard, Embattled Sculptor, Talks of His Life of Strife", *New York Times*, p. 11.

34 Brian HACK, "American Acropolis", *op. cit.*, p. 65-66.

- 35 Barnard to his family, 1 April 1894, Dickson/Barnard Collection.
- 36 J. Nielsen LAURVIK, "George Grey Barnard", *op. cit.*, p. 40.
- 37 *Ibidem.*, 39; and Charles H. CAFFIN, *American Masters of Sculpture: Being Brief Appreciations of Some American Sculptors and of Some Phases of Sculpture in America*, New York, Doubleday, Page & Company, 1903, p. 27.
- 38 J. Nielsen LAURVIK, "George Grey Barnard", *op. cit.*, p. 40.
- 39 *Ibidem.*
- 40 "Gallery and Studio: The Sculpture of George Grey Barnard" (22 November 1896), *Brooklyn Eagle*, p. 25; and S.J. WOOLF, "Stormy Petrel", *art. cit.*, p. 11.
- 41 Charles CAFFIN, *American Masters*, *op. cit.*, p. 23.
- 42 William A. COFFIN, "A New American Sculptor", *op. cit.*, p. 879.
- 43 Harold DICKSON, "Log of a Masterpiece", *op. cit.*, p. 141.
- 44 Frederick W. COBURN, "Sculptures of George Grey Barnard", *op. cit.*, p. 277.
- 45 Charles CAFFIN, *American Masters*, *op. cit.*, p. 27-28. See also Michael LEJA, *Looking Askance*, *op. cit.*, p. 202.
- 46 J. Nielson LAURVIK, "George Grey Barnard", *op. cit.*, p. 40.
- 47 Frederick W. COBURN, "Sculptures of George Grey", *op. cit.*, p. 277. Coburn argued that unlike Barnard, "there is no dualism in the great Frenchman's philosophy, no antithesis of subjective and objective" (*ibid.*). Corburn also suggested that Rodin was more interested in human anatomy than Barnard.
- 48 Charles CAFFIN, *American Masters*, *op. cit.*, 35.
- 49 Gilbert PARKER (31 December 1891), "American Art Students in Paris", *Independent*, 6. See also Emily BURNS (4 March 2016), "Belatedness, Artlessness and American Culture in fin-de-siècle France", *Colloquies*, Natalia CECIRE (ed.), *Americans in Paris*, Arcade, Stanford University, <http://arcade.stanford.edu/content/belatedness-artlessness-and-american-culture-fin-de-si%C3%A8cle-france>.
- 50 Gilbert PARKER, "American Art Students in Paris", *op. cit.*, p. 6.
- 51 *Ibidem.*
- 52 *Ibidem.*
- 53 "Nous arrivons à un nouveau venu, M. Barnard, qui a l'étoffe d'un maître. Il appartient à cette virile et jeune Amérique dont l'effort se traduit sous tant de formes pour la plupart imprévues, et il rend avec un singulière puissance son mépris des formules toutes faites et son appétit fougueux de nouveauté", François THIÉBAULT-SISSON, *op. cit.*
- 54 "The Lawton Monument", *newspaper unknown*, 7 February 1900, Dickson/Barnard Collection.
- 55 *Ibidem.*
- 56 Frederick W. COBURN, "Sculptures of George Grey", *op. cit.*, p. 280.
- 57 Thiébault-Sisson to Barnard, 22 May 1894, Dickson/Barnard Collection, cited in Harold DICKSON, "Log of a Masterpiece", *op. cit.*, p. 142.

A las orillas del Sena. El paradigma de Damià Pradell como escultor modernista, entre el academicismo y la renovación

Juan C. Bejarano

¹ Nos gustaría agradecer aquí la ayuda prestada por la familia del escultor, especialmente a Trinitat Pradell por su implicación y datos aportados, fundamentales para poder construir este primer esbozo de retrato de su antepasado. De hecho, en estas páginas nos iremos remitiendo a los testimonios orales transmitidos a través de las diferentes generaciones familiares. Agradecer igualmente la amabilidad de los escasos coleccionistas de su obra, como Josep Blanch —poseedor también de unos interesantes documentos—, así como a diferentes historiadores e investigadores cuyos nombres irán apareciendo a lo largo de esta comunicación.

² Aparte del famoso *Diccionario Ràfols*, la única persona que desde su muerte ha esbozado una primera relación de las obras, premios y bibliografía fundamental sobre Damià Pradell ha sido Isabel Marín, autora de la entrada de este escultor para el *Diccionario Biográfico Español* (Real Academia de la Historia, Madrid). Finalmente no publicada, agradecemos su gentileza a la hora de poder consultar este perfil biográfico inédito.

³ *Registres de Naixements. Any 1867*, núm. 4255. Folio 208. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

⁴ *Ribas y Pradell Barcelona. Catálogo núm. 6*, Vilanova i la Geltrú, Imprenta Oliva, s.f. [c. 1920-1930]. Véase: <http://www.todocoleccion.net/catalogos-publicitarios/ribas-pradell-catalogo-n-6-construcciones-hierro-madera-cerrajeria-embalajes-1920-30~x47423626> (consulta: 8 de julio de 2016).

⁵ *Llibres de matrícula dels Ensenyaments d'Arts Aplicades. Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona* (cursos desde 1880-1881 hasta 1883-1884) y *Expedients d'arxiu catalogats. Documentació catalogada a la base de dades de l'arxiu relativa a l'història de l'Escola de Llotja* (años 1890-1893), Barcelona, Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Agradecemos la colaboración de Begoña Forteza y Victoria Durá en la localización de esta información.

⁶ *Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes 1891*, Barcelona, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1891, pág. 310.

⁷ Maria Isabel MARÍN, *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d'història, 1881-2006*, Barcelona, Reial Cercle Artístic, 2006, pág. 36.

⁸ *Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Décennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900*, París, Imprimeries Lemercier et Cie – Ludovic Baschet Éditeur, 1900, pág. 291.

⁹ *La Ilustración Artística*, Barcelona, 23 de julio de 1900, año XIX, núm. 969, pág. 482.

¹⁰ *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo ilustrado*, [Buenos Aires], Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910, pág. 155.

¹¹ «Exposición Internacional de Arte de Buenos Aires», *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de octubre de 1910, pág. 10.

¹² *Exposició de Primavera 1937*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona, 1937, pág. 25.

¹³ *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de diciembre de 1947, pág. 11.

14 Tal vez la excepción más llamativa dentro de esta tendencia general fuera precisamente la del mejor escultor del Modernismo, Josep Llimona, que decidió marcharse a Roma junto a su hermano pintor Joan. Con todo, las profundas conexiones de su obra con la escultura francesa de su tiempo continúan siendo un capítulo pendiente de estudio.

15 *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de diciembre de 1893, pág. 3.

16 Se trata de una fotografía en la que aparece una escultura suya y que le envió a su padrino Damià Ribas —el socio de su padre— desde París, con la siguiente dedicatoria: «A mi queridísimo D. Ribas / padrino, y familia que tengo / el gusto de saludaros / D. Pradell / París 30 Abril 1897». Archivo Josep Blanch, Mollet del Vallès.

17 *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes 1897. Edición oficial*, Madrid, Celestino Apaolaza Impresor, 1897, pág. 198.

18 Se trata del excelente artículo «La formación de los escultores españoles en París: el caso de la Académie Julian (1887-1900)», en Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO; Núria ARAGONÈS-Irene GRAS (coords.), *L'escultura a estudi. Iniciatives i projectes*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016, págs. 59-78. La información relativa a Damià Pradell se halla en la pág. 73. Agradecemos a la autora la amabilidad de aclararnos que esta es la máxima información que hay en relación con este tema, documentos conservados en los Archives Nationales de Francia, París.

19 Agradecemos a Isabel Marín la obtención de la fotografía publicada en esta comunicación. Para la otra fotografía, *ibidem*, pág. 75.

20 La última noticia de este escultor en Barcelona antes de su marcha a París nos la da *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de diciembre de 1893, pág. 3.

21 María SOTO CANO, «La formación de los escultores españoles...», *op. cit.*, pág. 73.

22 Conservado por la familia Pradell, se trata de un retrato firmado y fechado en París, en diciembre de 1894, con la siguiente dedicatoria: «al mon amich Damian Pradell son E. Arnau».

23 Al respecto, resulta indispensable el artículo de Francesc FONTBONA y Francesc MIRALLES, «Inicis d'una carrera de pintor (A propòsit de la correspondència d'Hermen Anglada-Camarasa amb P.-J. Lloret. 1894-1916)», en *Anglada Camarasa*, Barcelona, Centro Cultural de la Caixa de Pensions, 1981, págs. 19-25.

24 Cita inédita no reproducida en el artículo anterior. Agradecemos a Francesc Fontbona el haber localizado y compartido la escasa información que sobre Pradell hubiera en dicho epistolario.

25 María SOTO CANO, «La formación de los escultores españoles...», *op. cit.*, pág. 73.

26 «Les rues de Paris». Véase: <http://www.parisrues.com/rues15/paris-15-rue-dulac.html> (consulta: 27 de julio de 2016).

27 *Revue Germanique, Française et Étrangère. Tome Dix-Neuvième*, París, Bureaux de la Revue Germanique, 1862, pág. 565.

28 Roger BROWN, *William Stott of Oldham 1857-1900*, «A Comet rushing to the Sun», Oldham-Londres, Gallery Oldham-Paul Holberton Publishing, 2003, pág. 127.

29 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées*, París, Charles de Mourgues Frères, 1882, pág. 234.

30 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées*, París, Charles de Mourgues Frères, 1889, pág. 246.

31 Parece que vivió en el número 3 de este pasaje. Véase Wayne V. ANDERSEN, «Cézanne's Carnet violet-moiré», *The Burlington Magazine*, junio de 1965, vol. CVII, núm. 747, págs. 313-314 (citado en François CHEDEVILLE, «Chronologie, l'homme», *Société Paul Cézanne*, 24 de julio de 2016. Véase: <http://www.societe-cezanne.fr/2016/07/24/1890/>) (consulta: 2 de agosto de 2016).

32 Maria Wiik, hija de un afamado arquitecto finlandés, Jean Wiik; Stott of Oldham, del dueño de una fábrica de algodón; y Cézanne, de un banquero. Desconocemos el caso de Enrique Miralles, al ser un artista aún muy desconocido.

33 María SOTO CANO, «La formación de los escultores españoles...», *op. cit.*, pág. 73.

34 E. FOUQUET, «9è histoire. La Cité Bergère», 2014. Véase: <http://www.neufhistoire.fr/articles.php?lng=fr&pg=278&tconfig=0> (consulta: 17 de agosto de 2016).

35 *Catálogo ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, Imprenta de J. Thomas, 1896, pág. 134.

36 Dicha confusión parece que era habitual, tal como señala Henri SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, París, Chés Charles Moette-Jacques Chardon, 1724, pág. 156.

37 Maria Isabel MARÍN, *Eusebi Arnau Mascort (1863-1933)*, tesis doctoral inédita, vol. I, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993, pág. 65.

38 María SOTO CANO, «La formación de los escultores españoles...», *op. cit.*, pág. 75.

39 Cristina RIBOT I BAYÉ, *Hermen Anglada-Camarasa. De Barcelona a París (1871-1904)*, trabajo de investigación de máster, Girona, Universitat de Girona, 2009, pág. 53.

40 *Catálogo de la Primera Exposición...*, *op. cit.*, pág. 330. Se trata del núm. 1096 del catálogo. Fue adquirida entonces por el Ayuntamiento y actualmente se encuentra en el almacén del MNAC.

41 A día de hoy, su principal monografía es *Denys Puech 1854-1942*, Rodez, Musée des Beaux-Arts Denys-Puech, 1993. Algunas apreciaciones interesantes se pueden leer en Guillaume PEIGNÉ, *Dictionnaire des sculpteurs Néo-baroques français (1870-1914)*, París, Éditions du CTHS, 2012, págs. 404-410.

42 Catherine CHEVILLOT, «Les malentendus de la gloire», en *Denys Puech...*, *op. cit.*, pág. 49.

43 *Ibidem*, pág. 49.

44 *Ibidem*, pág. 52.

45 Citado en Isabelle KAUF-LOCQUENEUX, «Biographie», en *Denys Puech...*, *op. cit.*, pág. 32.

46 María SOTO CANO, «La formación de los escultores españoles...», pág. 73.

47 Véase la nota 5.

48 *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de diciembre de 1893, pág. 3.

49 Terracota vendida en Drouot el 23 de febrero de 2016, lote núm. 232. Véase: «Pradell. Visage d'homme», *Drouot Estimations*, <http://www.drouotestimations.com/html/fiche.jsp?id=5748179&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=&aff=1&r=> (consulta: 3 de junio de 2016).

50 Agradecemos a Eduard Vallès el acceso a las fichas de las obras de Pradell que actualmente se conservan en el MNAC de Barcelona.

51 *Catálogo ilustrado de la Tercera Exposición...*, *op. cit.*, pág. 134.

52 «Tercera Exposición General de Bellas Artes é Industrias Artísticas. Jurado de Recompensas. Fallo», *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de junio de 1896, págs. 1-2.

53 Una versión en mármol de 1903 se conserva en el Musée des Beaux-Arts de Quimper.

54 «Rodin es el coloso de nuestro siglo», así lo dejó por escrito Blay. Citado en Mercè DOÑATE, «Rodin i Catalunya», en *Rodin. Bronzes i aquarel·les del Museu Rodin de París*, Barcelona, Museu d'Art Modern-Ajuntament de Barcelona, 1987, pág. 23.

55 Además del anterior artículo de Mercè Doñate, podemos recordar aquí otro de la misma autora que lo complementa, «Rodin i l'escultura catalana», en *París-Barcelona 1999-1937*, Barcelona-París, Museu Picasso – Réunion des musées nationaux, 2002, págs. 245-256; el de Josefina ALIX, «Rodin i la transformació de l'escultura a Espanya», en *Rodin i la revolució de l'escultura. De Camille Claudel a Giacometti*, Barcelona, Fundació «la Caixa», 2004, págs. 26-31; y ya de manera monográfica, el catálogo de la exposición *Rodin y su relación con España / Rodin i la seva relació amb Espanya*, Barcelona, Fundació «la Caixa», 1996.

56 Aparte de Josep Clarà, Rodin mantuvo cierta relación con otros escultores españoles como Nemesio Mogrobejo, Mateo Inurria y Agustín Querol.

57 Agradecemos la colaboración de François Blanchetière, Sandra Boujot y Julie Davodet, conservador, archivista y bibliotecaria respectivamente del Musée Rodin de París.

58 «És a la primera dècada de segle quan la influència de Rodin entre els escultors catalans es fa més evident, almenys pel que fa a l'estil simbolista que adoptarà l'escultura modernista catalana». Véase Mercè DOÑATE, «Rodin i Catalunya»..., *op. cit.*, pág. 22.

59 Así es como aparece titulada esta escultura en el catálogo de la exposición *Un segle d'escultura catalana*, Barcelona, Fundació de les Arts i els Artistes – MEAM, 2013, pág. 120.

60 Véase la nota 16: es precisamente esta escultura la que aparece reproducida aquí.

61 A pesar de haberla expuesta en distintas ocasiones, solo fue en la Nacional de Madrid de 1897 donde se indicaron las medidas de la versión en estuco, 70 × 60 cm. La reciente exposición en el MEAM de la fundida en bronce nos permitió comprobar que prácticamente coincidían ambas, puesto que medía 70 × 66 cm. Agradecemos a Lucas Alan Arce el habernos facilitado la fotografía que publicamos en esta comunicación.

62 Mercè DOÑATE, «Rodin i l'escultura catalana»..., *op. cit.*, pág. 250.

63 «Auguste Rodin. Saint-Jean Baptiste», *Musée d'Orsay*. Véase: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no_cache=1&nnumid=015623&cHash=30ad43e53a (consulta: 15 de septiembre de 2016).

64 Mercè DOÑATE, «Rodin i Catalunya»..., *op. cit.*, pág. 22.

65 *Ibidem*, pág. 26: es interesante destacar esta apreciación de Mercè Doñate, a la que podemos añadir ahora la obra de Pradell.

66 *Exposition Universelle de 1900...*, *op. cit.*, pág. 291, núm. cat. 38.

67 Hemos escogido este título, tan típico en Pradell, porque es el que figura en la única reproducción de esta escultura en una publicación de la época. Véase *Il·lustració Catalana*, Barcelona, 5 de enero de 1913, año xi, núm. 500, pág. 21. Respecto a la fecha aproximada, nos basamos en una fotografía de entonces (pero de la versión en bronce) dedicada por Pradell el 6 de abril de 1910. Archivo Josep Blanch, Mollet del Vallès.

68 Cliché 1124-E. Arxiu Mas, Barcelona.

69 La identificación ha sido posible al comparar la fotografía anterior con el autorretrato de la modelo reproducido en la siguiente noticia, «Maria Riera», *Il·lustració Catalana*, Barcelona, 31 de julio de 1910, núm. 373, suplemento *Feminal*, núm. 40, [p. 12], donde además se nos indica que para ganarse la vida, «serveix de model a alguns de nostres mes [sic] anomenats artistes: Arnau, Pradell,

Cusí».

70 Francesc MIQUEL Y BADIA, «Cuarta Exposición General en Barcelona de Bellas Artes é Industrias Artísticas. Sección de Escultura», Álbum Salón, Barcelona, [junio o julio de] 1898, año II, núm. 21, pág. 238.

La influència del Modernisme i l'escenari parisenc en l'escultura metàl·lica del segle XX. Pablo Gargallo, Juli González i Pablo Picasso (1880-1934)

Olga Martínez-Faus

1 Joaquim MOLAS, «Algunes consideracions», a *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura*, vol. I, Barcelona, L'Isard, 2002, pàg. 26.

2 Francesc FONTBONA, «Introducció», a *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura*, vol. I, Barcelona, L'Isard, 2002, pàg. 13.

3 Mercè DOÑATE, «L'escultura de col·leccionisme», a *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura*, vol. IV, pàg. 13-31.

4 Lluïsa AMENÓS MARTÍNEZ, «Foneria i forja», a *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura*, vol. II, Barcelona, , pàg. 282.

5 Lluïsa AMENÓS MARTÍNEZ, «Hierro modernista en Barcelona: un patrimonio a revalorizar», a Lluís BOSCH i Mireia FREIXA, *I Coup de Fouet International Congress* (epub), juny 2013. En línia: <http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08250>. (darrera consulta: maig 2017).

6 Lluïsa AMENÓS MARTÍNEZ, «Les arts del ferro al servei de l'arquitectura modernista», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. xxv, 2011, pàg. 123-124.

7 Archivo Julio González, Documentación, carpeta 32, doc. núm. 1748, València, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), consultat el 27 d'octubre de 2016.

8 Mariàngels FONDEVILA GUINART, «Sota el signe del Vulcà», a *Juli González, retrospectiva*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), 2009.

9 Expressió que utilitzen per designar *actuals* Carlos REYERO i Mireia FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995, pàg. 405.

10 Carlos REYERO i Mireia FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910, op. cit.*, pàg. 318.

11 En parla de manera més detallada Lluïsa AMENÓS MARTÍNEZ, *Hierro modernista en Barcelona: un patrimonio a revalorizar, op. cit.*

12 *Julio González versus Pablo Picasso*, València, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2009, pàg. 179.

13 Expressió que utilitza Juan MANUEL BONET, «El hierro español», a *Forjar el espacio*, València, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Ediciones del Umbral, 1998, pàg. 77.

14 Juli González és citat a Josephine WITHERS, *Julio González. Sculpture in Iron*, Nova York, 1978, New York University Press, pàg. 141.

15 *Julio González versus Pablo Picasso, op. cit.*, pàg. 17.

16 Annette HAUDIQUET, «Discurso sobre el material», a *Forjar el espacio, op. cit.*, pàg. 188-211.

17 Juan MANUEL BONET, «El hierro español», *op. cit.*, pàg. 81.

18 *Ibidem*, pàg. 78.

19 Werner SPIES, «Seis meses en la obra de Picasso», a *Forjar el espacio*, València, Institut d'Art Modern de València (IVAM), pàg. 117.

20 Werner SPIES, *Picasso. Das plastische Werk*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983, pàg. 72.

21 Vegeu-ne més a FRANCISCO CALVO SERRALLER, *La constelación de Vulcano. Picasso y la escultura de hierro del siglo xx*, Madrid, Tf. Editores, 2004, pàg. 13-80.

Section 3. Plaster Casts: Collections, Creators and Uses

Plasters and Iconoclasm: Towards an Aesthetic Reflection on Plaster Sculpture

Jorge Egea

1 James George FRAZER, *The Golden Bough*, London, Macmillan & Co, 1920, p. 174 (208). Available online: <https://wordandsilence.files.wordpress.com/2017/01/golden-bough-magic-art-1.pdf>.

2 Norberto GRAMACCINO, “Antiquité, Moyen age et Renaissance”, in *D’après l’Antique*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 30.

3 Salvatore SETTIS, “Somamente originale: l’arte classica come seriale, iterativa, portatile”, in *Serial/Portable Classic*, Milan, Fondazione Prada, 2015, p. 280.

4 *Ibidem*, pàg. 78.

5 Alain BESANÇON, *La imagen prohibida*, Madrid, Siruela, 2003, p. 53.

6 Hans-Georg GADAMER, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 35.

7 Jean CLAIR, *Elogio de lo Visible*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 199-200.

Reproductive Plaster Casts in the Studios of British Sculptors c.1850 and c.1930

Ann Compton

1 The standard text on plaster casts in visual and material cultures is R. FREDRIKSEN and E. MARCHAND, *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin, 2010. For the British context see especially the chapters in this volume by M. Baker, D. Bilbey and M. Trusted. In regard to the role of museums and museum policies see: M. BAKER and B. RICHARDSON (eds.), *A Grand Design: the Art of the Victoria and Albert Museum*, London, 1997; A.

BURTON, *Vision & Accident: the Story of the Victoria and Albert Museum*, London, 1999; M. TRUSTED, "Inspiring the Sculptor? South Kensington and the Role of Plaster Casts from Spain in the Late 19th and Early 20th Centuries" (a chapter in the present volume); E. BOTTOMS (2007), "The Royal Architectural Museum in the light of new documentary evidence", *Journal of the History of Collections*, vol. 19, n. 1, p. 115-139, and I. FLOUR (2008), "On the Formation of a National Museum of Architecture: The Architectural Museum versus the South Kensington Museum", *Architectural History*, vol. 51, p. 211-238. On art education see, for example, M. ROMANS, *Histories of Art and Design Education: collected essays*, Bristol and New York, 2005, and H. SMAILES (1991), "A History of Statue Gallery at the Trustees Academy in Edinburgh: the acquisition of the Albacini casts in 1838", *Journal of the History of Collections*, vol. 3.2, p.125-143. On the reception and dissemination of casts see K. NICHOLS and S.V. TURNER (eds.), *After 1851: The material and visual cultures of the Crystal Palace at Sydenham*, Manchester, 2017, and K. NICHOLS, "Marbles for the Masses – the Elgin Marbles at the Crystal Palace", in V. COLTMAN (ed.), *Making Sense of Greek Art. Ancient Visual Culture and its Receptions*, Exeter, 2012, p.179-201, and K. NICHOLS, "Art and commodity: sculpture under glass at the Crystal Palace", in J. WELCHMAN (ed.), *Sculpture and the Vitrine*, Aldershot, 2013, p. 23-46.

2 The largest study is J. Simon's authoritative guide *British bronze sculpture founders and plaster figure makers, 1800-1980*, <http://www.npg.org.uk/research/programmes/british-bronze-founders-and-plaster-figure-makers-1800-1980-1/> (accessed 1 November 2016). More focused studies include: P. MALONE, "How the Smiths made a living", in FREDERIKSEN and MARCHAND, *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying*, Berlin, 2010, and R. WADE, "From *figurinai* to *formatori*, or how the Italians stopped wandering", a conference paper which forms a chapter of her forthcoming monograph *Domenico Brucciani and the Formatori of Nineteenth-Century Britain*, London, 2018. The present author is writing a broader survey of all types of business associated with sculpture including plaster cast figure makers, entitled *A Collective Art: the Makers and Methods of Sculpture in Britain c.1850-c.1940*, forthcoming in 2018.

3 This applies to Britain during the period in question. Research by E. Marchand, T. Macsotay and others has constructed a far more nuanced picture for casts in practice prior to the early 1800s. For example, E. Marchand's keynote delivered at the present conference "Before 1800: plaster casts in sculptors' workshops".

4 Thirteen paintings of artists' studios by John Ballantyne were exhibited at Henry Graves' gallery. The twenty-eight images of artist's studios were reproduced as photogravures in *Artists at home: photographed by J. P. Mayall, and reproduced in facsimile by photo-engraving on copper plates, edited, with biographical notices and descriptions by F. G. Stephens*, London, 1884. There is a useful essay on Ballantyne's series of pictures in the extended catalogue entry for the picture of William Holman Hunt's studio:

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitExtended/mw03316/William-Holman-Hunt?search=sp&sText=ballantyne+holman+hunt&firstRun=true&rNo=0> (accessed 1 November 2016).

5 <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw41588/Pietro-Carlo-Giovanni-Battista-Marochetti-Baron-Marochetti?LinkID=mp02965&search=sas&sText=marochetti&OOnly=true&role=sit&rNo=10> (accessed 1 November 2016).

6 <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw117233/Sir-Joseph-Edgar-Boehm-1st-Bt?LinkID=mp00467&search=sas&sText=edgar+boehm&role=sit&rNo=3>

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw117213/Frederic-Leighton-Baron-Leighton?LinkID=mp02691&search=sas&sText=leighton&wPage=1&role=sit&rNo=23>

(both accessed 1 November 2016).

7 The large version of this sculpture was the first work purchased from the Royal Academy under the terms of the Chantrey Bequest (Tate Reference N01754).

8 For a more detailed discussion see A. STEPHENSON, "Leighton and the shifting repertoires of 'Masculine' artistic identity in the late Victorian period", in T. BARRINGER and E. PRETTEJOHN (eds), *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*, Yale, 1999, pp. 211-46.

9 <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03741/Edwin-Landseer?LinkID=mp02614&search=sas&sText=edwin+landseer&role=sit&rNo=4> (accessed 1 November 2016).

10 <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw117215/William-Calder-Marshall?LinkID=mp19716&role=art&rNo=1>

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw117220/George-Anderson-Lawson?LinkID=mp84156&search=sas&sText=george+lawson&role=sit&rNo=0>

(both accessed 1 November 2016).

11 The effects left by each of the sculptors were valued for probate as follows (listed in the order they are referenced in the text): Baron Carlo Marochetti £9,000; Joseph Edgar Boehm £67,372 6s. 10d.; Baron Frederic Leighton £168,836 14s 5d; Sir Edwin Landseer £200,000; William Calder Marshall £48,709 7s. 4d; and George Lawson £163 7s. 8d. See: sculpture.gla.ac.uk (accessed 1 November 2016).

12 Copies of the volume *Some of the Works of W. Calder Marshall RA from photographs by his son Charles J. Marshall* are housed in the archives of the Henry Moore Institute and the library of the Royal Academy of Arts.

13 For example, the series of photographs by Ralph Wynwood Robinson dating from 1889-92 and published by Charles William Falkner & Co., and the series by Richard Williams Thomas dating from the early 1900s which was issued by Raphael Tuck & Sons. Both are well represented at www.npg.org.uk/collections/search.

14 Some examples of this include a series of photos of Maurice Lambert taken by Yvonne Gregory in 1929 and portraits by Paul Laib, such as those of Charles Sargeant Jagger. Images focused exclusively on the artist with minimal reference to the studio (like those taken by Robinson and Thomas, amongst others) also exist from this period, such as photographs by Walter Stoneman, published by James Russell and Son. Other photographers mixed approaches, see for example the pictures of Lady Kathleen Scott (later Lady Kennet) by Bassano Ltd.

15 Image courtesy of Andrea Deakin.

16 E.M. BAYLEY, *The Sculptor's Loft* (Miss Frances Darlington's Studio in Knaresborough), in the Mercer, Harrogate Museums and Arts. http://artuk.org/discover/artworks/the-sculptors-loft-miss-frances-darlington-studio-in-knaresborough-8879/search/keyword:elise-bayley/page/1/view_as/grid (accessed 1 November 2016).

17 For a detailed discussion of the content of artists' memoirs see J.F. CODELL, *The Victorian artist: artists' lifewritings in Britain, ca. 1870-1910*, Cambridge, 2003.

18 See, for example, the photographs by Frank Dudman for Joseph Parkin Mayall <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw124846/Thomas-Woolner?LinkID=mp125238&search=sas&sText=thomas+woolner&wPage=1&role=sit&rNo=21> and <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw178195/Thomas-Woolner?LinkID=mp125238&search=sas&sText=thomas+woolner&wPage=1&role=sit&rNo=22> (both accessed 1 November 2016).

19 *A catalogue of the remaining works of Thomas Woolner*, Knight, Frank & Rutley on 22 April 1913.

20 “A. F. Hardiman. Studio Equipment and Materials” and “A. F. Hardiman Esq., R. A. List of studio equipment and materials lost by enemy action – not included in the claim”, papers relating to war damage of AFH’s studio, A. F. Hardiman, Box 2, 2003.7. I am grateful to V. Holman for confirming certain details of Hardiman’s cast collection.

21 Sir Henry Cole was Director of the Department of Science and Art from 1852, which was the government agency responsible for running the national system of art education, and the South Kensington Museum. The latter grew out of a smaller museum housed at Marlborough House and Somerset House, opened in South Kensington in 1857 and was renamed the Victoria and Albert Museum in 1899.

22 The Smith family came into the business of selling reproductive casts later in the nineteenth century.

23 Catalogue of Casts for Schools, D. Brucciani & Co., Galleria delle Belle Arti, 40 Russell Street, Covent Garden, London, c.1889.

24 *Catalogue of the contents of the studio of the late Baron Carlo Marochetti, R.A.*, Messrs Christie, Manson & Woods, 7 May, 1868. Cat. no. 29, p. 4.

25 *Ibidem*, see annotations on p. 4 of the copy of the sale catalogue held by the National Art Library (23.XX.18680507), which indicate Boehm also bought lot 140 “early Italian: a figure of Christ in the tomb”, p. 10.

26 *Ibidem*. Papers Relating to War Damage of AFH’s Studio, A. F. Hardiman, Box 2, 2003.7.

27 These are copies of a marble statue of reclining male figures from the West pediment of the Parthenon (West pediment A), sometimes described as the river-god Illissos (British Museum No: 1816,0610.99), and a second from the East pediment of the Parthenon (East pediment D), identified as Dionysus (British Museum No: 1816,0610.93). Also Clytie/Antonia, a marble bust (British Museum No: 1805,0703.79).

28 Watts owned in the region of 100 plaster casts, of which only about a quarter were after the antique. See <http://wattsgallery.adlibsoft.com/brief.aspx> (accessed 1 November 2016).

29 His fellow competitors were Gilbert Ledward and William McMillan, both slightly older than Hardiman and more advanced in their careers. For a detailed discussion of the commissioning process and the finished work in context see V. HOLMAN (2015), “Alfred Hardiman and the vicissitudes of public sculpture in the mid-twentieth century”, *Sculpture Journal*, vol. 24.3.4, p. 351-73.

30 When Hardiman’s winning model went on display in 1929 he was criticised for the discrepancy between the modern soldier and ‘Roman’ horse. Haig’s widow was not happy with the design because she had expected to see a portrait of the horse her late husband had ridden in life. Hardiman was required to make some changes before preparing the second model. Later, the sculptor had to defend the horse’s stance and explained this was a balance between correct anatomy and the structure of the statue. See V. HOLMAN (2015), “Alfred Hardiman and the vicissitudes of public sculpture”, *Sculpture Journal*, vol. 24.3.4, p. 359 and 361. For further discussion of the equestrian aspects of the commission see N. WATKINS, ‘A kick in the teeth’. *The equestrian monument to ‘Field Marshal Earl Haig, Commander-in-Chief of the British Armies in France 1915-1918’ by Alfred Hardiman*, HMI Essays on Sculpture 57, Leeds, 2003.

31 The anatomical horse came from Sir Bertram Mackennal, and the two horse legs from Sir William Goscombe John. The full-sized travelling dummy horse was the most valuable item at £50. *Op. cit.*, Papers Relating to War Damage of AFH’s Studio, A.F. Hardiman, Box 2, 2003.7.

32 Catalogue of Casts for Schools, D. Brucciani & Co., Galleria delle Belle Arti, 40 Russell Street, Covent Garden, London, c.1889.

33 For example, four casts of fish listed as 'cast personally' in "A. F. Hardiman. Studio Equipment and Materials", p. 3, Papers Relating to War Damage of AFH's Studio, A.F. Hardiman, Box 2, 2003.7.

34 *A catalogue of the remaining works of Thomas Woolner, Knight, Frank & Rutley* on 22 April 1913, p. 11.

Inspiring the Sculptor? South Kensington and the Role of Plaster Casts from Spain in the Late 19th and Early 20th Centuries

Marjorie Trusted

1 J. B. WARING, *Prospectus of Architectural, Sculptural, and Picturesque Studies in Burgos and its Neighbourhood*, London, 1852.

2 *Ibidem*, introduction (unnumbered pages).

3 A. N. PRENTICE, *Renaissance Architecture and Ornament in Spain ... 1500-1560*, London, 1893, p. v.

4 *Ibidem*, p. vi.

5 This is the figure of a prophet from the S. Benito altarpiece in Valladolid; see M. TRUSTED, *Spanish Sculpture. A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London, 1996, cat. n. 11 on pp. 39-42.

6 See D. BILBEY and M. TRUSTED, *British Sculpture 1470-2000. A Concise Catalogue of the Collection at the Victoria and Albert Museum*, London, 2002, p. 273-85 (Gilbert), and p. 361-412 (Stevens).

7 G. E. STREET, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London, 1865, I, p. 188-9.

8 *Ibidem*, p. 195.

9 M. BAKER (1982), "A Glory to the Museum: the Casting of the Pórtico de la Gloria", *V&A Album I*, p. 101-8.

10 M. D. WYATT, *An Architect's Notebook in Spain ...*, London, 1872, Preface, p. v-xii.

11 From 1950 until 1996 the bust was attributed to Pedro de Mena (1628-1688). See M. TRUSTED, *Spanish Sculpture*, 1996, p. 103-6.

12 Inv. nos. REPRO. 1906-1 to 4. See <http://collections.vam.ac.uk/item/O41241/monument-to-prince-bishop-rudolph-plaster-cast-riemenschneider-tilman/>.

13 M. D. WYATT, *An Architect's Notebook in Spain ...*, title page.

14 The Museum also acquired innumerable Islamic works of art from Spain; see M. ROSSER-OWEN, *Islamic Arts from Spain*, London, 2010.

15 Victoria and Albert Museum, inv. no. REPRO.1871-1.

16 See M. TRUSTED (2006), "'In all cases of difference adopt Signor Riaño's view'. Collecting Spanish decorative arts at South Kensington in the late nineteenth century", *Journal of the History of Collections*, vol. 18, n. 2, pp. 225-236.

17 Inv. A.1926-8 to 13. Museum Registered File 26/4451.

18 The museum is now housed in the Museo Nacional de Escultura in Valladolid. See

<http://www.plastercastcollection.org/fr/database.php?d=lire&id=64>.

19 I am most grateful to Manuel Arías at the Museo Nacional de Escultura in Valladolid (Colegio de San Gregorio) for this information.

20 *Registro de moldes y de reproducciones Taller de Vaciados* folio 24; undated manuscript booklet, c. 1926, now at the Museo Nacional de Escultura (Colegio de San Gregorio), Valladolid. I am grateful to Manuel Arías and Alberto Campano for sending me a scan of the relevant pages from this booklet.

21 *Ibidem*, folio n. 25.

22 *Ibidem*, folio n. 24 and 25.

23 The manuscript copy of the Convention is in the National Art Library at the V&A: MSL/1921/1153-1162).

24 Inv. REPRO. A.1926-12 and 13.

25 ATTERBURY, P., *Gilbert Bayes 1872-1953*, London, 1998.

26 Victoria and Albert Museum. Inv. A.1-2008. See E. TURNER (October 2009), "Scandal", *Apollo*, p. 46-52.

27 Victoria and Albert Museum. Inv. A.11-1981. See BILBEY and TRUSTED, *British Sculpture 2002*, p. 469.

28 Victoria and Albert Museum. Inv. A.1-2008. See BILBEY and TRUSTED, *British Sculpture 2002*, p. 471.

29 See for instance the figure of Rodin by Mestrovic, illustrated in B. VUJANOVIC (2016), "Auguste Rodin and Ivan Mestrovic – French connections in Croatian sculpture", *Sculpture Journal*, vol. 25.2, fig. 7 on p. 210.

30 H. G. WELLS, *Love and Mr Lewisham*, London, 1900, chapter x.

Eduardo Schiaffino y la compra de calcos para el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)

Victoria Márquez

1 Véase Historia del MNBA, <http://www.mnba.gob.ar/museo/historia> (consulta: 1 de mayo de 2016).

2 Véase María Florencia GALESIO, «Recorridos fundacionales. Los inicios de la colección de esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1914)», María Florencia GALESIO (DIR.), *Memoria de la Escultura 1895-1914. Colección del MNBA*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

3 Como corresponsal europeo para *El Diario*, Schiaffino escribe crónicas sobre el arte en París, y realiza una minuciosa descripción de la colección de yesos de la ENSBA. Véase José BURUCÚA y Ana María TELESKA, «Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885): la lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas «Mario J. Buschiazzo»* 1989-1991, núm. 27-28, FADU-UBA, 1992, págs. 65-73.

4 Esta palabra está escrita en francés y subrayada por el autor.

5 Enrique MORENO. Carta a Eduardo Schiaffino, 28 de enero de 1900. AS, MNBA.

6 Eduardo SCHIAFFINO, «Museo de Escultura y Arquitectura. Calcos en yeso, tierra-cocida policroma y reproducciones en bronce». Informe presentado el 26 de junio de 1905 al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. AS, MNBA

7 Eduardo SCHIAFFINO, «Museo de Escultura y Arquitectura...» *op. cit.*

8 «Por favor suspenda el Laocoonte, hasta que podamos tenerlo con el brazo plegado, según los descubrimientos recientes que van a modificar el gesto y la línea general de la obra. Reserve también para un segundo pedido las siguientes piezas: gran esfinge egipcia, gran león de Nimrod y la galera de la Victoria de Samotracia, ya que por el momento no tengo lugar para exponerlos», Eduardo SCHIAFFINO, Carta a Eugène Arrondelle, 2 de septiembre de 1906. AS, MNBA.

9 Atilio CHIÁPPORI, *Luz en el templo*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942, págs. 29-30.

10 Eduardo SCHIAFFINO, *Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes —en Septiembre de 1910 — al cesar mi Dirección 1895/1910*, s.d. AS, MNBA.

11 La descripción de las fotografías de archivo se ha basado en los documentos existentes en el Archivo General de la Nación Argentina, así como en las descripciones de P. Melgarejo en las páginas 45-46 de su artículo sobre el tema. Cf: Paola MELGAREJO, «Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor», en María Florencia GALESIO (DIR.), *Memoria de la Escultura 1895-1914. Colección del MNBA*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

12 Eduardo SCHIAFFINO, *El Diario*, 18 de septiembre de 1883.

“The Unfinished and the Unfinishable”: Giacometti’s Plaster Casts *James Finch*

1 Véronique WIESINGER, “Sculpting Uncertainty”, in *The Studio of Alberto Giacometti*, ex. cat., Centre Pompidou, 2007, p. 78-157 (p. 99).

2 Yves BONNEFOY, *Alberto Giacometti: A Biography of his Work*, trans. by Jean Stewart (Paris, Flammarion, 1991), p. 153-6.

3 Véronique WIESINGER, “Sculpting Uncertainty”, p. 99.

4 Jean GENET, *L’Atelier d’Alberto Giacometti*, Paris, L’arbalète / Gallimard, 2007, n.p.

5 Véronique WIESINGER, “Sculpting Uncertainty”, p. 99.

6 David SYLVESTER, *Looking at Giacometti*, London, Chatto & Windus, 1994, p. 134.

7 James LORD, *Giacometti: A Biography*, London, Faber and Faber, 1986, p. 355-6.

8 *Alberto Giacometti: A Retrospective Exhibition*, ex. cat., Solomon R. Guggenheim Museum, 1974, p. 25.

9 Véronique WIESINGER, “Avoid Shapeless Pedestals: Giacometti and the Exhibition of his Works”, in *The Studio of Alberto Giacometti*, ex. cat., Centre Pompidou, 2007, p. 349-72 (p. 366).

10 *Ibidem*, p. 360.

11 David SYLVESTER, *Looking at Giacometti*, p. 234.

12 *Ibidem*, p. 225.

13 *Ibidem*, p. 17.

- 14 David SYLVESTER, *About Modern Art*, London, Pimlico, 2002, p. 15.
- 15 David SYLVESTER, *Looking at Giacometti, op. cit.*, p. 167.
- 16 *Ibidem*.
- 17 David SYLVESTER, *About Modern Art, op. cit.*, p. 15.
- 18 Jean-Paul SARTRE, "In Search of the Absolute", *Alberto Giacometti: Exhibition of sculptures, paintings, drawings, ex. cat.*, Pierre Matisse Gallery, New York, 1948), p. 2-22 (p. 5-6).
- 19 William TOWNSEND, journal entry for 8 July 1965, Townsend Journals vol. xxxv (1964-5), UCL Special Collections.

Sculpture at the Service of Medicine: The Anatomical Sculptors of the Universitat de Barcelona (c.1848-1942)

Chloe Sharpe, Alfons Zarzoso

1 Many thanks to the staff at the Arxiu Històric of the Universitat de Barcelona, in particular Maria Àngels Esteban and Neus Jaumot Serra, for their assistance. We are also grateful to Esther Bentué Rionda for the information provided from the Archivo Histórico of the Universidad de Zaragoza.

2 The eighteenth-century anatomical models of the Museo de Anatomía Javier Puerta at the Universidad Complutense (Madrid) featured in the recent exhibitions "Cuerpos de cera. El arte de la anatomía" at the Museo de la Evolución Humana in Burgos (2014) and "Arte y carne" at C arte C (Universidad Complutense, 2016).

3 These include Luis CONDE-SALAZAR; Felipe HERAS-MENDEZA; Amaya MARURI and David ARANDA (2008), "Historia y recuperación del Museo Olavide", *La Mutua*, n. 20, p. 173-90; Alfons ZARZOSO and José PARDO-TOMÁS, "Fall and rise of the Roca Museum. Owners, meanings and audiences of an anatomical collection from Barcelona to Antwerp, 1922-2012", in *The fate of anatomical collections*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 61-76.

4 Roberta PANZANELLI (ed.), *Ephemeral bodies: Wax sculpture and the human figure*, Los Angeles, Getty Publications, 2008, p. 1-13; Roberta BALLESTRIERO, *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica*, PhD thesis, Madrid, Universidad Complutense, 2012-13, p. 270-414.

5 John PICKSTONE, *Ways of knowing. A new history of science, technology and medicine*, Manchester, Manchester University Press, 2000. See also Caroline JONES and Peter GALISON (eds.), *Picturing science, producing art*, New York, Routledge, 1998.

6 See Alfons ZARZOSO (ed.) (2015), "Modelos anatómicos. Cuerpos y objetos en la ciencia contemporánea", special issue of *Dynamis*, n. 36 (1), p. 11-118.

7 Lorraine DASTON and Peter GALISON, *Objectivity*, New York, Zone books, 2010.

8 Arxiu Històric, Universitat de Barcelona. Archival documents from the Universitat de Barcelona's Arxiu Històric are hereafter preceded by the abbreviated reference: ES CAT AUB.

9 For more on Barcelona's College of Surgery, see Núria PÉREZ, *Anatomia, química i física experimental al Reial Col·legi de Cirurgia de Barcelona (1760-1808)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 63-168; Manuel USANDIZAGA, *Historia del Real Colegio de Cirugía de Barcelona, 1760-1843*, Barcelona, IMHB, 1964, p. 67-68 and 195-201.

10 Alfons ZARZOSO, *Medicina i il·lustració a Catalunya. La formació de l'Acadèmia Mèdico-*

Pràctica de Barcelona, Barcelona, Fundació Noguera, 2004, p. 72-90.

11 The school had its origins in the Escola Gratuïta de Disseny (Free School of Design), which was established in 1775, and later renamed Escola de Nobles Arts (School of Noble Arts). See: Judit SUBIRACHS-BURGAYA, *L'Escultura del Segle XIX a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 55-74; Manuel RUIZ, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona. 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999. For more on sculptural training at the Escuela de Bellas Artes, see: Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "La Educación Artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el Siglo XIX. El Caso de la Escultura", *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 25, n. 3, 2013, p. 494-507.

12 Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Faraudo (1823-1886) i de Tiberio Àvila (1843-1932)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi*, n. 26, 2012. For a discussion of the antecedents of the subject in Barcelona, particularly how "anatomy" had previously been taught through copying two-dimensional anatomical plates and drawing plaster sculptures, see: Manuel RUIZ, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona.... op. cit.*, p. 220-23.

13 Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona...", *op. cit.*

14 *Boletín Oficial del Estado*, 5 April 1961, *op. cit.*, n. 81, p. 5195.

15 Tiberio ÀVILA, *Reglamento interior de la Escuela de Artes y oficios y Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, tip. Boada, 1911, cited in Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona...", *op. cit.*, p. 78 (note 42); Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes de Barcelona, *Memoria de su reorganizacion que cumpliendo el reglamento eleva el Ilustrisimo Señor subsecretario de Instruccion publica y Bellas Artes el director de la Escuela D. Leopoldo Soler y Perez*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cia, 1903, cited in Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "La Educación Artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el Siglo XIX", *op. cit.*, p. 498 and 503.

16 Alfons ZARZOSO, "Barcelona sense museu universitari: El cas de la Facultat de Medicina", *Actes d'història de la ciència i de la tècnica*, n. 1 (1), 2008, 141-47.

17 The process is a typical one in Spain, which does not have university museums in the manner of other countries, and where only limited collections, tied to particular university faculties or departments, have survived. Broadly speaking, the material culture of science has not, in Spain, generated a sense of belonging to a scientific tradition.

18 Student file on Francesc Pérez: ES CAT AUB 01 990/23 (there is no corresponding staff file). Some information proceeds from the staff file on Joan Samsó: ES CAT AUB 01 5092.

19 It has been claimed that Pérez became "assistant doctor, preparer and keeper of anatomical pieces" in 1848 ("l'any 1848, era metge adjunt preparador-conservador de peces anatòmiques"). See: Josep M. CALBET and Jacint CORBELLA, *Diccionari Biogràfic de Metges Catalans*, vol. II, Barcelona, Rafael Dalmau, 1982, p.196.

20 "Inventario del Instrumental del Gabinete Anatómico de la Facultad de Medicina". ES CAT AUB 02 2944/9.

21 Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona...", *op. cit.* p. 65-66.

22 Staff file on Joan Samsó, *op. cit.*.

23 *Ibidem*. For more on Samsó, see Leticia AZCUE (2009), "Escultores catalans del segle XIX en el Museo Nacional del Prado. Una primera aproximació", *Butlletí MNAC*, n. 10, 116-18.

24 File on the selection process for the post of Assistant Sculptor at the Universitat de Barcelona (22 July 1863): ES CAT AUB 02 4390 1.

25 *Ibidem*.

26 For more on Pusalgas' role in the transformation of the Anatomical Museum of the Faculty of Medicine, see Alfons ZARZOSO, "The anatomical collection of the Catalan Museum of the History of Medicine in Barcelona", *Medicina nei secoli*, n. 21 (1), 2009, p. 141-71.

27 "[...] aprovechar esta circunstancia para hacer algunos estudios sobre escultura anatómica". Staff file on Joan Samsó, *op. cit.*.

28 *La Época*, 13 February 1867, p. 3.

29 "[...] dirección del Director de Museos". Staff file on Joan Samsó: ES CAT AUB 01 5092. From the mid-1850s until his death in 1874, Pusalgas was curator, "preparer", and director of anatomical works at the Faculty of Medicine. For more on his role in the transformation of the Anatomical Museum of the Faculty of Medicine, see Alfons ZARZOSO, "The anatomical collection of the Catalan Museum of the History of Medicine in Barcelona", *op. cit.*, p. 141-71.

30 "[...] El Sr. Samsó además de restaurar y recomponer las piezas (de que había necesidad), formó: un cuadro que en relieve representa monstruosidades, además y en particular: úlceras, tumores, òsteo-sarcomas, flebolitus ó sean varices de ante-brazos y manos; piezas que representan el feto de tamaño natural en el acto del parto [...] que todos figuran en nuestros museos". Staff file on Joan SAMSÓ, *op. cit.*

31 William SMELLIE, *A set of anatomical tables, with explanations, and an abridgement, of the practice of midwifery, with a view to illustrate a treatise on that subject, and collection of cases*, London, n.p., 1754. See, for example, plate 12. For a discussion of Smellie's illustrations in relation to the wax models of the Surgical College of Madrid, see Maribel MORENTE, "La Ceroplástica de Ignacio Lacaba en el Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid", *Dynamis*, n. 36 (1), 2016, p. 27-45.

32 See the inventories of Barcelona's Surgical College from 1796 (ES CAT AUB 02 2944/1), 1807 (ES CAT AUB 02 2944/2) and 1820 (ES CAT AUB 02 2944/3), and that of the Faculty of Medicine from 1858 (ES CAT AUB 02 2944/9).

33 Manuel MINUESA (ed.), *Catálogo de la Sección Española, publicado por la Comisión general de España*, Madrid, 1878, p. 11; *Ilustración Española y Americana*, 15 February 1878, p. 118; Museo Nacional del Prado, Archivo Siglo XIX.

34 For example, see Fr. MELITÓN (1 July 1908), "Samsó y su estatua de la Virgen de Covadonga: El arte de nuestras iglesias", *España y America*, p. 35-48.

35 "Respeto y amor a lo bello". J. PARADA, "Juan Samsó (Escultor)", *El Globo*, 16 December 1908, p. 1.

36 Staff file on Rossend Nobas: ES CAT AUB 01 3925.

37 "Extraordinariamente agobiado de trabajo". Staff file on Rossend NOBAS, *op. cit.*.

38 "Con gran celo e inteligencia y la completa satisfacción del Rectorado y del Claustro de la Facultad de Medicina". Staff file on Rossend NOBAS, *op. cit.*.

39 The circumstances of this commission were discussed in Chloe SHARPE, "Rosendo Nobas' shrouded skeleton (1887-8) for the anatomy professor Dr. Jaime Farreras: A nineteenth-century Spanish transi tomb?", paper presented at Death, art and anatomy conference, University of Winchester, 3-6 June 2016 (an article is forthcoming). For a short biography of Farreras, see Josep CALBET and Jacint CORBELLÀ, *Diccionari biogràfic de metges catalans*, vol. II, *op. cit.*, p. 12.

40 "Entonces se esmeraba en afiligranarlas, y en alguna ocasión era menester quitárselas de

las manos para que la nimiedad de los detalles no perjudicase la buena impresión del conjunto". José ROCA, *La Vanguardia*, 8 February 1891, p. 5.

41 Manuel OSSORIO, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, Madrid: n.p., 1883-1884, p. 486.

42 Naomi SLIPP, "Thomas Eakins and the human écorché", *Sculpture Journal*, n. 24 (3), 2015, p. 333-50. For more on the history of life casting, see Edouard PAPET et al., *A fleur de peau: Le moulage sur nature au XIXe siècle*, exh. cat., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

43 Staff file on Maximí Sala: ES CAT AUB 01 5031.

44 *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid: Tipograf.-Estereotipia Perojo, 1878, p. 93.

45 *Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes*, Barcelona: Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1891, p. 314. The final bronze version was lost during the Civil War, and later replaced with a replica by sculptors Miquel and Lluçia Oslé Sáenz de Medrano.

46 Staff file on Laureà Coll: ES CAT AUB 01 1402/17.

47 Staff file on *Ibidem*; staff file on Martín Miguel Gálvez: ES CAT AUB 01 3626. Martín Miguel Gálvez does not appear to have actually worked as Anatomical Sculptor in Barcelona, although he must have been affiliated with the Universitat de Barcelona in some capacity for this staff exchange to take place.

48 For more on Faraudo and the teaching of this subject, see Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona...", *op. cit.*, p. 66-68.

49 For more on truncation in sculptures of body parts, see Marcia POINTON, "Casts, imprints and the deathliness of things: Artefacts at the edge", *Art Bulletin*, June 2014, p. 170-95.

50 "Al vulgo le agradan y le entretienen, y aun le sorprenden y maravillan, todas las imitaciones puntualísimas del hombre y de la naturaleza, tales como las *figuras de cera*" (the italics are ours). Francesc MIQUEL BADIA, *El arte en España: Pintura y escultura modernas*, Barcelona, A. Elías y Compañía, c.1890-1891, p. 354-55.

51 Staff file on Torquat Tasso: ES CAT AUB 01 5031.

52 Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "Escultor catalán y profesor argentino. Torquat Tasso (1855-1935) como Catedrático de Modelado en Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires", *Documentos de trabajo*, May 2016, Universidad de Belgrano, Argentina, p. 40.

53 The Museo Nacional del Prado has a photograph of this work (HF-215).

54 *IV Exposición de bellas artes e industrias artísticas. Catálogo ilustrado*, Barcelona, Heinrich y Cie, 1898, p. 165.

55 Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "Escultor catalán y profesor argentino...", *op. cit.*, p. 40.

56 *La Vanguardia*, 14 June 1900, p. 2. See also: *La Dinastía*, 6 April 1900, p. 2; *La Vanguardia*, 4 April 1900, p. 3.

57 "No pudiendo atender al desempeño de dicho cargo, con la asiduidad que desearía, por impedírsele las muchas ocupaciones de su profesión". Staff file on Torquat Tasso, *op. cit.*.

58 Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, "Escultor catalán y profesor argentino...", *op. cit.*.

59 The outcome of the 1900 selection process remains unclear. In the 1900-1903 editions of the annual directory, *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración* (Madrid: Bailly-Balliere), which listed the Faculty of Medicine's members of staff, the space for the

name of the Assistant Anatomical Sculptor was left blank, suggesting that the position was never filled. There is a possibility that Dolcet may have occupied it for a short time, although there is no reference to the position in his file at the University of Barcelona, where he studied medicine (information courtesy of Maria Àngels Esteban). Dolcet later became an ophthalmologist, and produced striking wax models of ocular conditions, two of which are now in the collection of the MHMC (MHMC-1769 and MHMC-3057). For more on Dolcet, see: Miquel BRUGUERA and Alfons ZARZOSO, *L'Oftalmologia catalana i els seus personatges*, Barcelona, Permanyer, 2016.

60 Staff file on Dionís Renart: ES CAT AUB 01 4617.

61 *La Vanguardia*, 3 April 1903, p. 2. The newspaper shortened the name of the institution to “Escuela Superior de Industrias”.

62 Leticia AZCUE and Chloe SHARPE, “Los escultores españoles y las exposiciones nacionales, internacionales y universales”, unpublished research project, Museo Nacional del Prado, 2011-2013.

63 *La Vanguardia*, 3 April 1903, p. 2.

64 *La Vanguardia*, 30 November 1916, p. 5.

65 *La Vanguardia*, 7 June 1917, p. 4.

66 *La Vanguardia*, 17 April 1917, p. 4.

67 Staff file on Dionís Renart, *op. cit.*.

68 For contemporary accounts of the event see: *El Restaurador Farmacéutico*, 30 November 1916, no. 22, p. 525-31; *La Vanguardia*, 20 November 1916, p. 5. The Arxiu Nacional de Catalunya has a photograph of the event (ANC1-42-N-14072).

69 For a discussion of the commission, see: Enrique SALCEDO, *Obras de Don Antonio de Gimbernat precedidas de un estudio bibliográfico del mismo*, vol. I, Madrid, Cosano, 1926, p. 368-69.

70 “Fiesta literario-musical”. *La Vanguardia*, 14 October 1894, p. 4-5; see also: *La Vanguardia*, 5 June 1894, p. 2.

71 *Catálogo oficial de la exposición nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1912*, Madrid, Artes Gráficas “Mateu”, 1912, p. 87; *El Imparcial*, 31 May 1912, p. 3.

72 *Ilustración Artística*, 1 August 1910, p. 498; Variedades, *La Actualidad*, 11 April 1911, p. 7-8.

73 Agustí NIETO-GALÁN, “‘... Not fundamental in a state of full civilization’: The Sociedad Astronómica de Barcelona (1910–1921) and its popularization programme”, *Annals of science*, n. 66.4, 2009, p. 511-16.

74 See the forthcoming article: Alfons ZARZOSO, “Museological pathology in interwar Barcelona or the end of museum medicine” (in press).

75 Staff file on Dionís Renart, *op. cit.*.

76 Staff file on Enric Monjo: ES CAT AUB 01 3733.

77 *La Vanguardia*, 28 June 1917, p. 3.

78 Staff file on Enric Monjo: ES CAT AUB 01 3733; *La Vanguardia*, 8 June 1918, p. 2.

79 Maximilien GAUTHIER, *Enrique Monjo: Vida y obra*, Vilasar de Mar, Gliptoteca Monjo, 1968, p. 14; Vicenç LLORCA, *Enric Monjo: La realitat de la figura*, Barcelona, Lunwerg, 2006, p. 23.

80 Vicenç LLORCA, *Enric Monjo...*, *op. cit.*, p. 27.

81 Maximilien GAUTHIER, *Enrique Monjo...*, *op. cit.*, p. 264; Vicenç LLORCA, *Enric Monjo...*, *op. cit.*,

Section 4. Re-reading the Sculpture of late *Noucentisme*

Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra

Teresa Camps Miró

¹ Vegeu l'important obra de Josep BENET, *Catalunya sota el règim franquista: informe sobre la persecució de la llengua i la cultura de Catalunya pel règim del general Franco*, vol. I, París, Edicions Catalanes de París, 1973.

² Juan Francisco BOSCH, «Final de etapa», a *El año artístico barcelonés: itinerario de las exposiciones: temporada 1940-1941*, vol. I, Barcelona, Europa, [1941?], pàg. 218.

³ Juan Francisco BOSCH, «Interrogante abierto», a *El año artístico barcelonés, op. cit.*, vol. II, pàg. 7-8.

⁴ Ordre de 18 de febrer de 1938, de constitució de la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, publicada al *Boletín Oficial del Estado* (BOE) del dia 22 de febrer de 1938.

⁵ «Normas para la Ejecución de Monumentos a los Caidos», dictades per la Dirección General de Propaganda i difoses a través de la circular núm. 26, de 22 d'octubre de 1940, de la Jefatura Provincial de Propaganda.

⁶ Aquestes informacions i un ampli estudi del tema es troben en els treballs inèdits (tesi de llicenciatura i tesi doctoral) de Marcel Xandri presentats a la Universitat Autònoma de Barcelona el 2008 i el 2016 (respectivament).

⁷ Ordre de 7 d'agost de 1939, publicada al BOE del dia 22 d'agost de 1939.

⁸ Josep PLA, *Enric Casanovas*, Barcelona, Edicions d'Art de La Revista, 1920, pàg. 21.

⁹ Marcel XANDRI, *Els monuments als Caiguts erigits a Sabadell i Terrassa*, tesi de llicenciatura, inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pàg. 31.

¹⁰ *Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona: [guía artística de Barcelona]: Palacio del Museo de Arte Moderno (Parque de la Ciudadela), primavera 1942*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1942.

¹¹ Joaquim FOLCH I TORRES, «Art i nacionalisme. Conferència impartida a la Juventud Nacionalista, 1ª part», *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya*, núm. 5185, 16 d'octubre de 1913, pàg. 7.

¹² Franciso DE COSSÍO, «Muerte y reconstrucción de unos pueblos», *Reconstrucción*, núm. 8, 1949.

- 13 Vegeu P. BOSCH I GIMPERA, *Prehistoria Catalana*, Barcelona, Editorial Catalana, 1919.
- 14 Vegeu Manuel ROSSELL I VILAR, *La Raça*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1930, i Manuel ROSSELL I VILAR, *Diferències entre catalans i castellans*, Barcelona, L'Avenç, 1917.
- 15 Mercè VIDAL I JANSÀ, *Enric Prat de la Riba i les arts*, Barcelona, Courbet, 2014.
- 16 Manuel INFIESTA MONTERDE, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura, 1974.
- 17 Es tracta d'Arístides Maillol, Enric Casanovas, Josep Clarà, Manolo Hugué, Josep Dunyach, Pau Gargallo, Frederic Marès, Pere Jou, Joan Duran, Francesc Socias, Martí Llauredó, Vicenç Navarro, Llorenç Cairó, Ferran Soriano Montagut, Joan Rebull, Antoni-Ramon González López, Margarita Sans Jordi, Rafael Solanic, Josep Viladomat, Apel·les Fenosa, Enric Monjo, Maria Llimona, Francesc Juventeny, Josep Cañas, Antoni Bellmunt, Enric German, Antoni Casamor, Ernest Maragall, Rosa Martínez Brau, Luisa Granero, Núria Tortras i Eulàlia Fàbregas de Sentmenat.
- 18 Juan Francisco BOSCH, «La exposición nacional de Bellas Artes de Barcelona. La escultura», a *Año Artístico Barcelonés. 1941-1942*, Barcelona, Europa, 1942, pàg. 364 i seg.
- 19 Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, 2 vol., Barcelona, Barcino, 1926-1928.
- 20 Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna, op. cit.*, vol. I, pàg. 163.
- 21 Obres reproduïdes a les pàgines 35, 37, 38, 48, 49, 52, i 57 del catàleg *Leonci Quera. La consciència de l'espai*, sobre l'exposició organitzada el 2002 al Museu Comarcal d'Olot, ara Museu de la Garrotxa.
- 22 Obres catalogades per Carme Ortiz en la seva tesi doctoral, llegida el juliol de 2016 a la Universitat Autònoma de Barcelona.
- 23 Vegeu les reflexions entorn del Josep Clarà de la postguerra a Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Irene GRAS VALERO *et al.*, *Al taller de Josep Clarà. Els guixos d'un escultor irrepètible*, Barcelona, Museu de la Garrotxa d'Olot i Museu Europeu d'Art Modern, 2016.

Inèrcies i continuïtats en l'escultura catalana de postguerra

Ignasi Domènech Vives

- 1 Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, «Joaquim Claret i l'Associació d'escultors. Una aventura efímera», *Butlletí RACBAS*, núm. XXII, 2008, pàg. 13.
- 2 Francesc FONTBONA, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Destino, pàg. 269 i seg. Francesc FONTBONA, *4 escultors del 99: Fenosa, Granyer, Rebull, Viladomat*, Barcelona, Caixa d'Estalvis de Barcelona, 1979.
- 3 Joaquim FOLCH I TORRES, «La primera Exposició de l'Associació d'Escultors», *Gasetta de les Arts*, núm. 74, juny 1927, pàg. 1.
- 4 Rafael BENET, «Primera Exposició de l'Associació d'Escultura», *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, núm. 9656, 13 de maig de 1927, pàg. 7.
- 5 Magí CASANYES, «L'escultor Pere Jou», *L'Amic de les Arts*, núm. 4 (juliol 1926), pàg. 2.
- 6 Joan M. MINGUET (2008), «L'Amic de les Arts, revista de combat», a Joan M. MINGUET, *L'Amic de les Arts, 1926-1929*, edició facsímil, Vilafranca del Penedès, Edicions i Propostes Culturals Andana, pàg. 7.
- 7 «L'Art litúrgic. Exposició a la Sala Parés», *La Veu de Catalunya*, 8-12-1925, pàg. 5.

8 *Catàleg de l'exposició general d'Art Litúrgic celebrada del 29 de novembre a l'11 de desembre de 1925 a la Sala Parés*, Barcelona, pàg. 1.

9 «L'Art Litúrgic. Exposició a la Sala Parés», *La Veu de Catalunya*, 8-12-1925, pàg. 5.

10 Joaquim FOLCH I TORRES, «L'Exposició General d'Art Litúrgic», *La Gasetta de les Arts*, any III, núm. 40, 1 de gener de 1926, pàg. 3.

11 *Ibidem*, pàg. 1.

12 Josep F. RÀFOLS, «El tercer Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic», *El Matí*, 26-7-1930, pàg. 7.

13 Vegeu Ignasi DOMÈNECH VIVES, *L'escultor Pere Jou (1891-1964). Forma i matèria*, Barcelona, Viena, 2016.

14 Armando PEGO PUIGBÓ (2010), «Mn. Trens, traductor de Joyce», a Sílvia COLL-VINENT (coord.), *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*, Barcelona, Biblioteca Pública del Seminari de Barcelona, Facultat de Filosofia de Catalunya, Universitat Ramon Llull, pàg. 69-82. Vegeu més informació sobre l'obra de mossèn Trens a Josep M. MARTÍ I BONET (ed.) (1984), *Bibliografia de Mn. Trens i Ribas*, Vilafranca de Penedès, Museu de Vilafranca.

15 Jaume AYMAR RAGOLTA, «Manuel Trens i Ribas, liturgista, iconògraf i historiador de l'art», a Sílvia COLL-VINENT (coord.), *Manuel Trens, liturgista, historiador*, pàg. 37-47.

16 Sobre el Congrés, vegeu Aldabert M. FRANQUESA, *El Congrés de 1915 i la seva significació històrica. II Congrés Litúrgic de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1966, pàg. 5-36.

17 Manuel TRENDS, «El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques», a Aldabert M. FRANQUESA, *El Congrés de 1915 i la seva significació històrica*, 1966, pàg. 258-275.

18 Vegeu el paper de Torres i Bages en els anys fundacionals del Cercle Artístic de Sant Lluç a Oriol COLOMER I CARLES, «Josep Torres i Bages en el Cercle Artístic de Sant Lluç: un model estètic de catalanisme cristià», a *1893-1993. Cercle Artístic de Sant Lluç, cent anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993.

19 Conversa amb Darius Vilàs amb motiu de la Primera Exposició General d'Art Litúrgic. *Art Novell*, any III, núm. 25 (gener 1926), pàg. 6-7.

20 Vegeu els capítols que Adrián Arnau i Natàlia Esquinas dediquen a Rebull i González, respectivament, en aquesta publicació.

21 Vegeu més informació sobre l'obra d'aquests escultors a J. C. BRASAS EJIDO, *Victorio Macho. Vida, arte y obra*, 2a ed., Palència, Diputació Provincial de Palència, 1988; *Francisco Pérez Mateo, escultor, 1903-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 21 de juny al 18 d'agost de 2002; Juan Manuel SANTAMARÍA, *Emiliano Barral*, Salamanca, La Tarde Libros, 1986.

22 Eugenio d'ORS, «Palabras del Jefe Nacional de Bellas Artes», a *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Jefatura Nacional de Bellas Artes, 1939, pàg. 17.

23 Andere LARRINAGA, «La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la postguerra española», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 25, 2006, pàg. 221-232.

24 Juan Ferrando Roig va escriure diversos llibres sobre art sacre: *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado: el templo y el altar, mobiliario litúrgico, imágenes, música, indumentaria sacra, restauraciones*, Barcelona, Montaner y Simón, 1940; *Dos años de arte religioso*, Barcelona, Amaltea, 1942; *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950; *Arte religioso actual en Cataluña*,

Barcelona, Atlántida, 1952; *Construcción y renovación de templos*, Barcelona, 1963, «Colección de Lecciones de Pastoral», núm. 18.

25 J. FERRANDO ROIG, *Dos años de arte religioso*, *op. cit.*, pàg. 24-25.

26 *Ibidem*.

27 Josep MASSOT, *Església i societat a la Catalunya contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, pàg. 595-618.

28 Francesc MIRALLES, «L'època de les avantguardes. 1917-1970», a *Història de l'art català*, vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, 1983, pàg. 209; Francesc FONTBONA, «Las artes plásticas (1939-1960)», *Destino*, 20-1-1977, pàg. 96-101.

29 Alexandre CIRICI, «Las pinturas murales de José Obiols en Montserrat», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, núm. 3 i 4, juliol-octubre 1946, pàg. 462.

30 Enric JARDÍ, «III. Escultura», a «Les arts plàstiques dins el Montserrat actual», *Ariel. Revista de les Arts*, any 2, vol. II, núm. 9, abril 1947, pàg. 22.

31 J. FERRANDO ROIG, *Dos años de arte religioso*, *op. cit.*, pàg. 67.

32 *Ibidem*, pàg. 69.

33 Alexandre CIRICI PELLICER, «Sobre la escultura y pintura religiosa actuales», a *Arte Sacro. Anuario 1957*, Barcelona, Aymà, 1957, pàg. 35-42.

34 Oriol BOHIGAS, «La arquitectura religiosa en España», a *Arte Sacro. Anuario 1957*, Barcelona, Aymà, pàg. 9-17; Josep M. SOSTRES (1957), «El templo católico en nuestro tiempo», a *Arte Sacro. Anuario 1957*, Barcelona, Aymà, 1957, pàg. 19-26.

35 Ricardo GUILLÓN, *Escultura. I Bienal Hispanoamericana de Arte*, catàleg, Madrid, 1951, pàg. 167.

36 Full volant conservat a l'Arxiu Jou.

Joan Rebull. De la República a la dictadura

Adrián Arnau

1 Alexandre CIRICI PELLICER, «Rebull», *Semanario gráfico Voy*, Barcelona, año I, núm. 7, 18 de marzo de 1952.

2 Carles RIBA, «Impresió d'escultures d'en Rebull», *Revista Art*, mayo de 1934, pág. 226.

3 Carlos D'ORS FÜHRER, «Apuntes sobre la escultura noucentista», *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 1. 1988, pág. 334.

4 A. DEL CASTILLO, *Diario de Barcelona*, 23 de enero de 1960.

5 Francesc FONTBONA, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Destino, 1979, págs. 4-7.

6 José CORREDOR-MATHEOS, *L'Escultura de Joan Rebull*, Barcelona, Àmbit, 1991, pág. 9.

7 José CORREDOR-MATHEOS y Albert MERCADÉ, *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2010, pág. 33.

8 *Ibidem*, pág. 39.

9 *Ibidem*, pág. 40.

10 Los experimentos vanguardistas de Rebull en general no pasaron nunca del dibujo, de

forma ya muy tardía, en torno a 1970, realizó su única escultura abstracta, titulada, precisamente, *Abstracta* (en el Catálogo Razonado de Corredor-Mateos y Mercadé con el número 491 y 492).

11 Albert MERCADÉ, *Joan Rebull. La pulsión del volumen*, en *Joan Rebull. Pintures, dibuixos i gravats*. Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2012, pág. 44.

12 Joan ABELLÓ JUANPERE, Carmen FERNÁNDEZ APARICIO, *Joan Rebull. Años 20 y 30*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pág. 41.

13 Joan ABELLÓ JUANPERE, «Joan Rebull», en *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*, Girona, Museu d'Art de Girona, 2009, pág. 263.

14 *Ibidem*.

15 Rafael BENET, *Joan Rebull*, Barcelona, La Ma Trencada, 1931.

16 Monumento dedicado a glorificar a la santa visionaria Isabel Basora, a la que también dedicaría una escultura Jassans, y que nos servirá más adelante para analizar las correspondencias y las diferencias entre maestro y discípulo.

17 Cirici i Pellicer, citado en José Manuel INFIESTA MONTERDE, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura, 1974, pág. 288.

18 Utilizaremos la numeración del Catálogo Razonado de Corredor-Mateos y Mercader para identificar las piezas.

19 Alexandre CIRICI I PELLICER, *Barcelona*, Barcelona, Teide, 1952.

20 Michael DORAN, *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pág. 64.

21 A. MARSA, *El Correo Catalán*, 23 de enero de 1960.

22 M. G. CREZALES, «El Pueblo Vasco», *El Correo Español*, Bilbao, 8 de marzo de 1952.

23 J. M. CAPDEVILA, *Rebull*. Colección Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas, vol. 17, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1974, pág. 2.

24 A. Aguilera Cerni, citado en José Manuel INFIESTA MONTERDE, *Un siglo de escultura catalana*, *op. cit.*, pág. 285.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 José CORREDOR-MATHEOS y Albert MERCADÉ, *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas*, *op. cit.*, pág. 58.

28 DOGC, núm. 111, 11 de febrer de 1981, pág. 100.

Joan Merli, marxant de l'escultor Joan Rebull: mercat i col·leccionisme d'escultura de petit format en terracota durant els anys trenta

Ester Barón Borràs

1 Aquest estudi forma part de la meua tesi doctoral en curs, titulada «El marxant Joan Merli i Pahissa (1901-1995) i el seu paper en la promoció i difusió de l'art català modern dels anys vint i

trenta», dirigida per la Dra. Cristina Rodríguez-Samaniego i vinculada al grup de recerca GRACMON de la Universitat de Barcelona.

2 Joan Anton MARAGALL, «L'Art català i el moment econòmic», *La Publicitat*, 8 de novembre de 1931, núm. 17851, pàg. 1.

3 Publicació de la conferència feta per Josep M. Junoy a la Llibreria Catalònia, per Rafael BENET, «La crisi actual de l'art, per Josep M^a Junoy», *La Veu de Catalunya*, edició del vespre, 24 de novembre de 1931, núm. 11062, secció «Vida Artística», pàg. 5.

4 Daniel-Henry KANHWEILER, *Mis galerías y mis pintores (Conversaciones con Francis Crémieux)*, Madrid, Ádora, 1991, pàg. 129-130.

5 Correspondència de Daniel-Henry Kanhwiler i Manolo Hugué, París, 27 de juny de 1932. Fons Manolo Hugué, Biblioteca de Catalunya.

6 Correspondència de Daniel-Henry Kanhwiler i Manolo Hugué, París, 21 de febrer de 1931, Fons Manolo Hugué, Biblioteca de Catalunya.

7 L'exposició que Manolo Hugué va fer a l'abril de 1931 a la Sala Parés, on va presentar un total de vint-i-dues escultures en terra cuita, fou un gran fracàs, ja que únicament un retrat de Josep Maragall en terra cuita va ser venut i adquirit per la mare Maragall per 800 ptes.

8 *Escultures de Fenosa: 28 de maig al 12 de juny de 1932*. Josep Maria LÓPEZ-PICÓ, *A Apel·les Fenosa (breu poema)*, Barcelona, Sala Parés, 1932.

9 Joan Anton MARAGALL, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Selecta, 1975, pàg. 225.

10 Cal destacar l'aportació de la professora Cristina Rodríguez-Samaniego amb la seva tesi doctoral sobre l'escultor català Joaquim Claret. *Joaquim Claret, escultor de la Mediterrània (1879-1964)*, catàleg de l'exposició al Museu dels Sants d'Olot, a cura de Cristina Rodríguez-Samaniego, Olot, Museu dels Sants d'Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, Ajuntament d'Olot, Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot, 2010. Joaquim Claret fou un escultor que va fer estatuetes de terra cuita sota la influència de l'estètica de les tanagres gregues com a *practicien* d'Aristides Maillol a París i es va moure en l'ambient artístic i intel·lectual del nou Classicisme francès.

11 Juan Carlos BEJARANO VEIGA i Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, «Modelant el gust: l'escultura de saló a l'obra de Lambert Escaler i Joaquim Claret (1890-1930)», a *Espais interiors. Casa i Art. Des del segle XVIII al XXI (Jornades Internacionals)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pàg. 14.

12 *Ibidem*, pàg. 14.

13 Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, vol. I, *Procés evolutiu*, Barcelona, Ed. Barcino, 1926, pàg. 162.

14 Joan MERLI, «L'obra de Joan Rebull», a *Rebull*, catàleg de l'exposició feta al Centre Cultural del Palau de la Virreina, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, setembre-octubre de 1982, pàg. 11.

15 *Sala Joan Merli dins les Galeries Laietanes. Catàleg-1. Del 17 al 30 de novembre de 1928*.

16 Joan CORTÉS, «Exposicions barcelonines, Sala Joan Merli», *Gasetta de les Arts*, desembre de 1928, núm. 4, pàg. 22.

17 Rafael BENET, «Sala Joan Merli», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, núm. 10141, 30 de novembre de 1928, pàg. 1.

18 *Ibidem*, pàg. 1.

19 José CORREDOR-MATHEOS (dir.) i Albert MERCADER, *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2010, núm. cat. 55, pàg. 102.

20 Màrius GIFREDA i Rafael BENET, «Un monument a Fortuny», *Gasete de les Arts*, núm. 3, novembre de 1928, pàg. 18; Joan CORTÉS, «Exposicions barcelonines, Sala Joan Merli», *Gasete de les Arts*, núm. 4, desembre de 1928, pàg. 22.

21 Rafael BENET, «Sala Joan Merli», 1928, pàg. 1.

22 Sebastià GASCH, «Rebull», *Les Arts Catalanes*, núm. 1, octubre de 1928, pàg. 4-6.

23 *Sala Joan Merli dins les Galeries Laietanes*, catàleg 2, de l'1 al 14 de desembre de 1928.

24 José CORREDOR-MATHEOS (dir.) i Albert MERCADER, *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas, op. cit.*, núm. cat. 54, pàg. 102.

25 Joan MERLI, «L'obra de Joan Rebull», *op. cit.*, 1982, pàg. 16.

26 *Exposició de dibuixos en la Sala Joan Merli dins les Galeries Laietanes*, del 9 al 23 de febrer de 1929.

27 BAIAROLA, «Vida artística. Exposicions», *La Veu de Catalunya*, ed. del matí, núm. 10210, 22 de febrer de 1929, pàg. 4.

28 *Sala Joan Merli*, Galeries Laietanes, del 5 d'octubre a l'1 de novembre de 1929.

29 BAIAROLA, «Vida artística. Inaugural 1929-30 de la Sala Merli (Galeries Layetanes)», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, núm. 10411, 15 d'octubre de 1929, pàg. 4.

30 *Primera Exposició-Adjudicació, Galeries Laietanes, Organització Joan Merli, del 18 al 30 d'octubre de 1930.*

31 Josep Maria JUNOY, «Dues col·leccions», a *L'actualitat artística, 1930-1931*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1931, pàg. 8.

32 *Primera Exposició-Adjudicació, Galeries Laietanes, Organització Joan Merli, del 18 al 30 d'octubre de 1930.*

33 Josep Maria JUNOY, «Organització Joan Merli» *op. cit.*, 1931, pàg. 18.

34 José CORREDOR-MATHEOS (dir.) i Albert MERCADER, *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas*, núm. cat. 94, *op.cit.* pàg. 110.

35 Màrius GIFREDA, «Les exposicions. Galeria Avinyó (Joan Merli)», *Mirador*, 16 d'octubre de 1930, núm. 90, pàg. 7.

36 Joan MERLI, «L'obra de Joan Rebull», *op. cit.*, 1982, pàg. 16.

37 *Segona Exposició-Adjudicació, Organització Joan Merli, Sala Badrinas, del 18 d'abril a l'1 de maig de 1931.*

38 «Segona Exposició-Adjudicació de l'Organització Joan Merli», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, núm. 10886, 29 d'abril de 1931, pàg. 5.

39 *Tercera Exposició-Tria, Organització Joan Merli, Sala Badrinas, del 24 d'octubre al 6 de novembre de 1931.*

40 Rafael BENET, «Vida artística. Tercera Exposició de l'Organització Joan Merli», *La Veu de Catalunya*, ed. del vespre, núm. 11044, dimarts, 3 de novembre de 1931, pàg. 5.

41 *Quarta Exposició-Tria, Organització Joan Merli, Galeries Syra, del 7 al 20 de maig de 1932.*

42 *Cinquena Exposició-Tria, Oorganització Joan Merli, Provença, 255, del 5 al 17 de novembre de 1932.*

43 *Sisena Exposició Sisena Tria, Organització Joan Merli, Provença, 255, del 22 d'abril al 29 d'abril de 1933.*

44 *Setena Exposició-Tria de l'Organització Joan Merli*, Provença, 255, del 4 a l'11 de novembre de 1933.

45 L'any 1931 Rafael Benet va rebre l'encàrrec de Joan Merli d'elaborar un volum monogràfic de divulgació artística dedicat a Joan Rebull de les Edicions La Mà Trencada, de la qual era el director.

46 *Ibidem*, pàg. 5.

47 Màrius GIFREDA, «Actualitat artística. Organització Joan Merli», *Mirador*, núm. 92, 30 d'octubre de 1930, pàg. 7.

48 Màrius GIFREDA, «Les exposicions», *Mirador*, núm. 195, 27 d'octubre de 1932.

49 La tendència arcaïtzant hel·lènica d'Aristides Maillol, que es posà de moda a la capital i s'irradià a tot el món.

50 El seu primer viatge a París i Londres, on va quedar impressionat per l'escultura antiga, data de 1921. El segueix una segona estada a París del 1926 al 1929, on coneix Picasso i en certa manera a través d'ell coneix l'avantguarda parisenca.

51 Carme PUJOL (coord.), *Joan Rebull, cent anys: obres clau, treballs inèdits*, Reus, Fundació Privada Reddis, del 12 de novembre al 31 de desembre, 1999, pàg. 24.

52 Sebastià GASCH, *Col·lecció Isern-Dalmau*, Barcelona, Joan Sallent, Surc, 1948, pàg. 86.

53 Josep PALAU I FABRE, «Joan Rebull a través del tiempo», a *Joan Rebull: Años 20 y 30*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2003, pàg. 135-138.

54 Aquest és l'únic exemple de relleu avui dia conegut, i no porta ni signatura ni data. Veg. *Catàleg general de la Fundació Palau*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, Diputació de Barcelona, Ajuntament de Caldes d'Estrac, 2005, núm. cat. 285, pàg. 155.

55 *Ibidem*, núm. cat. 282, pàg. 154; núm. cat. 283, pàg. 155.

56 José CORREDOR-MATHEOS (dir.) i Albert MERCADER, *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas, op. cit.*, núm. cat. 96, pàg. 110.

57 El contracte de Joan Merli i Pau Casals data del 4 de febrer de 1930, Fons Casals, Arxiu Nacional de Catalunya.

58 Catalogades respectivament a José CORREDOR-MATHEOS (dir.) i Albert MERCADER, *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas, op. cit.*, núm. cat. 80, pàg. 59 i 107; núm. cat. 104, pàg. 112.

59 *Ibidem*, núm. cat. 104, pàg. 112.

60 Carta de Joan Merli a Pau Casals del 23 de maig de 1931, Fons Casals, Arxiu Nacional de Catalunya.

61 José CORREDOR-MATHEOS (dir.) i Albert MERCADER, *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas, op. cit.*, núm. cat. 82, pàg. 108.

62 Carme PUJOL (coord.), *Joan Rebull... op. cit.*, pàg. 24.

Section 5. Sculpture and Dictatorship in Contemporary Spain

Subirachs. Escultura d'avantguarda sota el franquisme

Judit Subirachs-Burgaya

1 Alberto del CASTILLO, «José María Subirachs en Casa del Libro», *Diario de Barcelona* (Barcelona), 17 de juny de 1948, pàg. 2.

2 Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA, «José María Subirachs», a *Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), 16 d'abril de 1953, pàg. 9.

3 L'escultura *La dona de Putifar* és al jardí de la casa taller de Luc Peire, a Knokke (Bèlgica), actualment seu de la Jenny & Luc Peire Foundation - Atelier Luc Peire.

4 Aquest mateix procediment és el que utilitzà a Bèlgica per fer *La dona de Putifar* (1955). Posteriorment, totes les obres realitzades amb formigó les va fer encofrades.

5 L'any 1992 s'hi afegí un pedestal que desvirtua totalment la concepció original de l'obra. Actualment l'escultura està en procés de restauració i confiem que recuperi l'aparença original.

6 Francesc FONTBONA, *Subirachs, obra pública*, a *Subirachs*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2015, pàg. 74.

7 Al concurs hi van participar els escultors Jorge Oteiza, José Luis Alonso Coomonte, José Luis Núñez Solé, Ramon Lapayese i Susana C. Polack.

8 Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA, «Nota sobre Subirachs», *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), núm. 76, juliol 1962, pàg. 97-100.

9 José CORREDOR-MATHEOS, *Subirachs*, Barcelona, La Polígrafa, 1975, pàg. 109-110.

10 S'inaugurà el 26 de gener de 1964, coincidint amb el vint-i-cinquè aniversari de la Liberación.

11 Vegeu «Una llarga amistat», pròleg del llibre de Joan MARGARIT, *L'ombra de l'altre mar*, Madrid, Nórdica Libros, 2016, pàg. 11-17.

12 Les relacions diplomàtiques entre els dos països no es restabliren fins al març de 1977.

13 Les mides del monument són: 9,5 x 10,7 x 4,1 m.

14 Els enginyers José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón van ser els autors del pont. L'any 2006 el Museo de Escultura Abstracta al Aire Libre de la Castellana passà a denominar-se Museo de Arte Público de la Castellana.

15 Originàriament les esferes eren d'acer, però després de patir diverses agressions vandàliques van ser substituïdes per esferes de pedra calcària.

16 S'inaugurà el desembre de 1975, poques setmanes després de la mort de Franco.

Humanismo trágico: el expresionismo existencialista en la escultura de posguerra, entre el clasicismo y la abstracción

Alex Mitrani

1 Jean-Paul SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, París, Gallimard, 1966, pàg. 21.

2 *Ibidem*, pàg. 25.

- 3 Albert CAMUS, *Discours de Suède*, París, Gallimard, 1997, pág. 57.
- 4 *Ibidem*, pág. 64
- 5 Emmanuel MOUNIER, *Introduction aux existentialismes*, París, Gallimard, 1962, pág. 188.
- 6 *Ibidem*, pág. 38.
- 7 Boris VIAN, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1997.
- 8 *Ibidem*, pág. 42.
- 9 Joan VILA CASAS, *Doble blanc*, Barcelona, Selecta, 1960, pág. 50.
- 10 Frances MORRIS, «Paris Post War: In Search of the Absolute», en Frances MORRIS (ed.), *Paris post war: art and existencialism 1945-55*, Londres, Tate Modern, 1993, pág. 17.
- 11 William TUCKER, *The Language of Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1973, págs. 38-39.
- 12 Joan-Josep THARRATS, «El pintor Bernard Buffet, “L’homme-témoin” y la guerra», *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, año IV, núm. 173, 4-10 de agosto de 1955, pág. 13.
- 13 Frances MORRIS, «Paris Post War...», *op. cit.*, pág. 22.
- 14 Sarah WILSON, «Existentialism and Post-War British Art», en Frances MORRIS, «Paris Post War...», *op. cit.*, pág. 41.
- 15 CÉSAR, *César par César*, París, Denoël, pág. 87.
- 16 Véase sobre ambos Pierre RESTANY, «L’objet de la chair», en *Les années cinquante*, París, Centre Georges Pompidou, págs. 234-244.
- 17 Juan Eduardo CIRLOT, *La escultura del siglo xx*, Barcelona, Omega, 1954, pág. 51.
- 18 «A pesar de estos tímidos intentos, se puede afirmar que existe un retraso importante entre la publicación de la obra de Sartre y su recepción crítica en Europa, por un lado, y su penetración en España, por otro. Según Carlos Díaz (1983), la recepción de la obra filosófica de Sartre siempre llegó diez años tarde: en los años cuarenta se hacía el silencio sobre su obra; cuando Sartre era comunista y marxista, en España se estudiaba el Sartre existencialista; el Sartre marxista solo se convirtió en objeto de estudio en los últimos años sesenta y en los setenta, cuando se había producido el relevo generacional entre los profesores de universidad, pero entonces Sartre se decantaba por el anarquismo», Lieve BEHIELS, «La recepción de Sartre en España: el caso de *La nausée*», *Espéculo. Revista de Estudios Universitarios*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 32, 2006. Véase <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sartrees.html> (consulta: 30 de octubre de 2016).
- 19 Antoni TÀPIES, *Memòria personal*, Barcelona, Crítica, 1977, pág. 173.
- 20 Para una visión general, véase Ana VÁZQUEZ DE PARGA, *Rumbos de la escultura española en el siglo xx*, Fundación Santander Central Hispano – Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.
- 21 Juana ARANA COBOS, *Oteiza y Unamuno, dos tragedias epigonales de la modernidad*, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2012.
- 22 Jorge OTEIZA, *Quosque tantum... Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Fundación Jorge Oteiza, 2007, pág. 211.
- 23 Eduardo WESTERDHAL, *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Polígrafa, 1977, pág. 112.
- 24 Arnau PUIG, «Jean Paul Sartre», *Dau al Set*, núm. 3, 1948.
- 25 Arnau PUIG, *Històries de Dau al Set. 50 anys*, Barcelona, Thassàlia, 1998, págs. 52-53.
- 26 *Ibidem*, pág. 102.

27 Pascal TORRES, *El Cercle Maillol. Les avantguardes barcelonines i l'Institut Francès de Barcelona sota el franquisme*, Barcelona, Parsifal, 1994, pág. 143.

28 *Ibidem*, pág. 97.

29 Alberto SARTORIS, texto del folleto de la exposició de Subirachs en la Galerías Jardín, 1958.

30 José CORREDOR-MATHEOS, *Subirachs*, Barcelona, Polígrafa, 1975, pág. 57.

31 «Crónica de Barcelona», *Goya*, núm. 20, 1957, pág. 122.

32 Alexandre CIRICI, «Subirachs, com a veu», *Serra d'Or*, núm. 8, agosto de 1961, págs. 28-30.

33 Véase J. Martí-Sabé *de la imaginació a la forma, del pensament a la matèria*, Santa Coloma de Farners, Ajuntament de Santa Coloma de Farners, 2015.

34 Carme ORTIZ, «Notes biogràfiques», en Glòria BOSCH, (coord.), *Torres-Monsó. Anar fent i prou*, Barcelona, Fundació Vila Casas, 2012, pág. 55.

35 Alberto DEL CASTILLO, «Francisco Torres-Monsó, primer gran escultor de Gerona», *Diario de Barcelona*, 1961 (Archivo Biblioteca del MNAC).

36 Ángel MARSÁ, «Entre la magia y la anticipación», *El Correo Catalán*, 20 de junio de 1961.

37 «He aquí un hijo de los árboles / reagrupador de duelas / vuelto a nosotros del / naufragio del arca / y del relámpago de Hiroshima.» La traducción es nuestra.

38 Enric BAIXERAS, *Lluís Maria Saumells 1915-1999*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2007, pág. 86.

39 Alexandre CIRICI, *Qui és l'home fenosa?*, Barcelona, 1958, s.p.

Picasso i Tàpies, presències i relacions en l'espai públic de Barcelona

Carme Grandas Sagarra

1 José MILICUA i Alicia SUÁREZ, «Cronología», a *Picasso, 1881-1973*, Vitoria, Ministerio de Cultura, 1981, pàg. 15-31. Victoria COMBALÍA, «Biografía», a *Tàpies, els anys 80*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988.

2 Els bombardeigs sobre Madrid comencen l'agost del mateix 1936, iniciant una dura i cruenta batalla a la capital que acaba a l'abril de 1937, mes del bombardeig sobre Guernica: «Guernica, the most ancient town of the Basques and the centre of their cultural tradition, was completely destroyed yesterday afternoon by insurgent air raiders. [...] In the form of its execution and the scale of the destruction it wrought, no less than in the selection of its objective, the raid on Guernica is unparalleled in military history. Guernica was not a military objective. A factory producing war material lay outside the town and was untouched. So were two barracks some distance from the town». George STEER, «The Tragedy of Guernica. Town Destroyed by Air Attack», *The Times*, 27 d'abril de 1937.

3 Sobre el pavelló espanyol, vegeu Fernando MARTÍN MARTÍN, *El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983, i Josefina ALIX TRUEBA, *Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. Respecte a les fotografies de *Guernica*, Dora Maar envia una factura de 240 francs al responsable del pavelló, document que és reproduït al catàleg de l'exposició *Guernica - Legado Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pàg. 152.

4 Picasso fa dues rèpliques en bronze abans de destruir l'original de *Dama oferent*, també

coneguda per *Dona amb vas*. A la seva mort el 1973, un dels dos bronzes identifica la seva tomba als jardins del castell de Vauvenargues, i el segon bronze, comprat pel Govern republicà, l'any 1975 retorna a Espanya i és col·locat amb caràcter temporal al Casón del Buen Retiro, a la mateixa sala on s'exhibeix el *Guernica*.

5 Els bombardeigs sobre Madrid afecten el Museo del Prado, el Museo de Arte Moderno i l'Academia de San Fernando. Sota la responsabilitat de Josep Renau i José Lino Vaamonde s'evacuen les col·leccions a València i després a Catalunya, fins que el 1939 tot el conjunt viatja a la Societat de Nacions de Ginebra. Vegeu José ÁLVAREZ LOPERA, «La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil», a *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pàg. 27-62.

6 Tal com fa recordar la seva vídua, Jacqueline Roque, en la carta que amb data de 8 de març de 1980 tramet al president del Govern, Adolfo Suárez. Veg. *Guernica - Legado Picasso, op. cit.*, pàg. 166.

7 Carta de Pablo Picasso adreçada a la direcció i el patronat del Museu d'Art de Nova York, datada el 14 de novembre de 1970 a Mougins, on resideix fins a la seva mort. Les condicions de la tramesa del quadre a Nova York donen lloc a confusió pels termes emprats; així, si Picasso parla de donació, el 14 d'abril de 1971 ho fa de dipòsit, mentre que William Rubin, director de pintura i escultura del MoMA, assevera el 1974 que es tracta del que es coneix com un *extended loan*, un préstec de durada condicionada al restabliment de les llibertats a Espanya. Veg. *Guernica - Legado Picasso, op. cit.*, pàg. 160-161.

8 Estudiosos i públic en general desconeixen que el Museu d'Art Modern de Barcelona té una petita col·lecció d'obra de Picasso, la qual es fa conèixer a un públic especialitzat, els arquitectes, a través de la revista col·legial. Alonso ROIG, «Picasso en Barcelona», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 48, 1962, pàg. 44. De fet, l'any 1955 el mateix Picasso parla amb Sabartés, el seu secretari, de crear el museu monogràfic mitjançant la donació de part de les seves pròpies col·leccions. Quan Sabartés viatja a Barcelona, obté una reacció favorable. El mateix Porcioles, alcalde de Barcelona, dona llum verda al projecte, que aprova el Consell Plenari el juliol de 1960. Té el suport de Joan Ainaud, director de la Junta de Museus, i ben aviat es tradueix en la recuperació del palau del carrer de Montcada, obra d'Adolf Florensa assessorat per Agustí Duran i Sanpere.

9 El 1968 arriba la sèrie íntegra de *Les Menines* al museu i el 1970 Picasso dona prop d'un miler d'obres de la seva col·lecció.

10 Busquets coneix Picasso arran d'una estada a Cannes. L'admiració que li desperten tant l'obra com l'artista fa que intenti obtenir la seva participació en la seu del CoAC. Xavier BUSQUETS, «Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona», discurs d'ingrés de Xavier Busquets a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, llegit el dia 9 de desembre de 1987, sense paginar.

11 Josep M. FARGAS, «Llibertat i arquitectura», discurs d'ingrés de Josep M. Fargas a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, llegit el dia 20 de novembre de 1996.

12 Vegeu «Los plafones de Picasso. Historia, procedimiento y fases de ejecución», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 48, pàg. 46-48.

13 Xavier BUSQUETS, «Els esgrafiats de Picasso...», *op. cit.*, 1970.

14 S'indica el nom de Museo Palacio Berenguer de Aguilar. Davant la pressió, Porcioles consulta Joan Ainaud de Lasarte, que li diu que no es rebran més donacions si perd el nom de Picasso. Claustre RAFART, «Picasso en el recuerdo: testimonio Assumpta Escudero», <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2013/11/picasso-en-el-recuerdo-testigos-assumpta-escudero/?lang=es> (consulta: 12 de juliol de 2016).

15 Per evitar la presència d'autoritats civils, del règim, eclesiàstiques i militars, s'estipula l'acte inaugural en el document de donació del llegat.

16 Tàpies recorda que durant la visita que Franco fa a la Biennal algú li comenta: «"Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios". Y parece que el dictador dijo: "Mientras hagan las revoluciones así..."». Antoni TÀPIES, *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pàg. 358-359. De la seva participació a la I Biennal de Arte Hispanoamericano se n'encarrega el seu galerista. Vegeu Imma JULIÁN, *Conversaciones con Tàpies*, Sevilla, Barataria, 2012, pàg. 61.

17 La participació de Picasso a la Biennal facilita que el mateix any se celebrin les exposicions a la Sala Gaspar, la col·lectiva amb Braque i Chagall, i la individual a les Galeries Syra. A partir d'aquest any, encara que no de manera regular, la Sala Gaspar va exhibint obra de Picasso, per l'amistat existent entre el pintor i els galeristes.

18 En l'àmbit professional, ambdós coincideixen de nou a les Galeries Laietanes quan es prorroga l'exposició del Grup R i Tàpies, el següent que ha d'exposar, accedeix a col·locar les seves obres enmig del mobiliari i altres peces dels arquitectes. La relació entre Tàpies i Bohigas no es trenca fins a la mort de l'artista l'any 2012.

19 *Madrid. El arte de los sesenta*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pàg. 26.

20 José Luis SIMÓN i Fernando FERNÁNDEZ LANZA, *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*, Madrid, Museo Luis González Robles, Universidad de Alcalá de Henares, 2008, s.p., nota 3. Vegeu informació completa de l'art espanyol a la Biennal a Pilar MUÑOA, *Oteiza, la vida como experimento*, Irún, Alberdania, 2006, i Antonio SAURA, «La lección de São Paulo», *Arte Vivo*, desembre de 1957.

21 Sobre aquesta mostra es pot consultar Antonio AMADO, «España en la XXIX Biennal de Arte de Venecia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 104, 1958, i la revista *Índice*. Per al crític Antonio Amado, «Venecia representará, de ahora en adelante, el reencuentro del arte español consigo mismo, la reactualización de España como potencia pictórica de primera línea, la recuperación del peso específico nacional en el mundo de las Bellas Artes». Assenyalem, com a dada curiosa, la influència nord-americana en Amado quan agrupa com a expressionisme la producció informalista espanyola. Quant a la relació dels artistes catalanes que porten obres seves a Venècia, vegeu Francesc YVARS i Albert MERCADÉ, *Matèria reservada. Els artistes catalans i les Biennals de Venècia*, Barcelona, L'Arquer, 2009, pàg. 51.

22 Per a l'exposició dels mesos de novembre i desembre de 1962, la galeria edita un catàleg de quatre làmines, una de cada artista.

23 Alexandre CIRICI PELLICER, *Esgrafiados de Picasso en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, Barcelona, COACB, 1965. Cirici comenta que els dibuixos de Picasso es troben al Musée Picasso d'Antíbol.

24 Les úniques fotografies de la tancada són les de Guillem Martínez Molinos. Vegeu <http://www.bib.uab.cat/socials/exposicions/50anyscaputxinada/fotografia.html> (consulta: 18 de juny de 2016).

25 Inma JULIÁN, *Conversaciones con Tàpies*, op. cit., pàg. 53.

26 Tot i així, el Govern espanyol actua i aprova una nova llei de premsa que busca un cert oberturisme o permissivitat ja des del primer capítol, titulat «De la Libertad de prensa e imprenta» i que pretén suprimir parcialment la censura instaurada el 1938 (Llei 14/1966, de 18 de març).

27 Mireia CAPDEVILA, «Tancada a Montserrat», a *Catalunya durant el franquisme. Diccionari*, Vic, Eumo, 2006, pàg. 377. Pere PORTABELLA, «L'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans», a

«L'Assemblea de Catalunya 1971-1977: el catalanisme popular antifranquista», *L'Avenç*, novembre de 1981, núm. 43, pàg. 40.

28 Genoveva TUSELL, «La proyección exterior del arte abstracto español en tiempos del grupo El Paso», a *El tiempo de El Paso*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2002, pàg. 13.

Amb la seva participació a la Biennal de Venècia de 1958, Tàpies comprova que les seves obres viatgen com a material de propaganda del país i s'adona de la manipulació de què és objecte; aleshores pren la decisió de no tornar a participar més en cap mostra organitzada oficialment per l'Estat. Vegeu I. JULIÁN, *op. cit.*, pàg. 74.

29 Joan PERUCHO, «Antonio Tàpies o el hervor de lo inerte», a *El arte en las artes*, Barcelona, Nauta, 1965, pàg. 11. Paul GRINKE, «Writing in the Sand», *Financial Times*, Londres, 25-VI-1965, citat per Manuel Borja-Villel a Victoria COMBALÍA, *Tàpies. Els 80*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988, pàg. 202.

30 Tàpies també fa la litografia amb un gran tiratge per recaptar fons que ajudin a pagar les multes governamentals imposades a Josep Solé Barberà i Josep Andreu Abelló (mig milió de pessetes cadascun), i Marià Vila Abadal, Alexandre Cirici Pellicer i Joan Maria Vallvé Ribera (100.000 pessetes cadascun). Vegeu Jaume FABRE, «Crònica de 7 de novembre», http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=2283 (consulta: 27 de juny de 2016).

31 Rosa Maria MALET, *Los carteles de Tàpies*, Barcelona, Polígrafa, 1984.

32 Oriol BOHIGAS, *Reconstrucció de Barcelona*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

33 L'any 1980 l'Ajuntament de Barcelona encarrega a Tàpies el disseny gràfic de la imatge de Barcelona, que ja es comença a preparar per sol·licitar la celebració dels Jocs Olímpics del 1992. Tàpies fa el logotip, que apareix en paper de carta, sobres, carpetes, i fins i tot clauers de record.

34 Lluís Domènech coneix Oriol Bohigas i les obres que fa amb els seus socis d'antuvi. Coincideixen com a articulistes a *Arquitectures Bis* i Domènech prologa el llibre de Juan Daniel FULLANDO, *M.B.M.: arquitectura 1951-1972*, Madrid, Alfaguara, 1974.

35 *Plans i projectes per a Barcelona 1981-1983*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1983, pàg 78.

36 http://www.b01arquitectes.com/arc_project/urbanizacio-del-passeig-picasso/ (consulta: 4 d'agost de 2016).

37 *Plans i projectes...*, *op. cit.*, pàg. 85.

38 Carme GRANDAS, «Font del Mercat del Born», a *Art públic de Barcelona*, catàleg en línia: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=2213 (consulta: 23 de juliol de 2016).

39 http://www.b01arquitectes.com/arc_project/urbanizacio-del-passeig-picasso/ (consulta: 4 d'agost de 2016).

40 L'any 1981 Tàpies fa un seguit de dibuixos del que ha de ser el monument a Picasso. Tots ells formen part de la col·lecció de la Fundació Antoni Tàpies, on es van exposar l'any 2007 amb motiu de la restauració del monument. Vegeu: <http://fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique645> (consulta: 23-VIII-2016).

41 El treball artístic amb *objets trouvés* no és cap novetat que aportin les avantguardes artístiques del segle xx. En tenim un exemple en l'escultura *Petita dansarina de 14 anys*, feta per Degas l'any 1881 amb cera, a la qual vesteix amb una faldilla d'autèntic tutú, tal com van totes les dansarines, al temps que li lliga els cabells amb una cinta també de roba. Com bé indica Wallace,

«[m]uch of early modern art was concerned with representation and how to reconcile art's illusionism with its real object status (think of René Magritte's *Ceci n'est pas une pipe* from 1929)». Ian WALLACE, «The History of the Found Object in Art», *Art Space Magazine*, núm. 101, 20 d'abril de 2014. http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-history-of-the-found-object-in-art-52224 (consulta: 26 de juliol de 2016).

42 Alfonso-Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, «Monument a Picasso», a *Art Públic de Barcelona* Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Àmbit, 2009, pàg. 341.

43 *Nature morte à la chaise cannée*, primavera de 1912. Oli i tela encerada sobre tela ovalada amb marc de corda. París, Musée National Picasso, inv. MP 36.

44 El 18 de març de 1983 també té lloc al Museu Picasso la inauguració de l'exposició de cent disset gravats donats pels hereus de Picasso i la Galerie Louise Leris, com el de l'oli *La dona morta*, donat per la Fundació Picasso-Reventós.

45 «"Barcelona salda una deuda", afirma Maragall al inaugurar el paseo dedicado a Picasso», *El País*, 20 de març de 1983, http://elpais.com/diario/1983/03/20/cultura/416962805_850215.html (consulta: 30 d'agost de 2016).

Tonico Ballester Vilaseca (Valencia, 1910–Alella, Barcelona, 2001), escultor entre Valencia y México *María José González Madrid*

1 Antonio Ballester. *Recuerdos de infancia, guerra y exilio. Elena Aub entrevista al escultor Antonio Ballester*, Valencia, IVAM, 2000, pág. 41.

2 Conocidas en México como Las Ballester, fundaron un popular taller de grabado. Véase Miguel CABAÑAS BRAVO, «El exilio español del siglo xx. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México», en *El arte español del siglo xx: su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pág. 296.

3 Tonico Ballester en Vicente AGUILERA CERNI, *Tonico Ballester. 60 años de esculturas y dibujos*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1988, pág. 15. Hay un cambio de la persona narradora, de tercera a primera, del propio escultor.

4 Tonico Ballester en AGUILERA CERNI, *Tonico Ballester...*, pág. 15. Sobre la formación del escultor véase también *Antonio Ballester. Recuerdos...*, pág. 33; Juan José ESTELLÉS, «El maestro en su taller», en *Antonio Ballester. Esculturas y dibujos*, Valencia, IVAM, 2000, pág. 14; Juan Ángel BLASCO CARRASCOSA, «Un marco histórico para la etapa valenciana del escultor Antonio Ballester Vilaseca», en *Antonio Ballester. Esculturas...*, pág. 41.

5 Antonio Ballester. *op. cit.*, pág. 35.

6 Ballester recuerda entre sus profesores a Rafael Rubio, Francisco Paredes, Isidoro Garnelo, José Renau Montoro, Antonio Blanco y Vicente Beltrán. Véase Manuel GARCÍA, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2014, págs. 143-144.

7 La artista recuerda que «participaba en las tertulias que teníamos en el estudio de mi padre. Renau siempre llevaba la batuta en las discusiones», GARCÍA, *Memorias...*, *op. cit.*, pág. 158.

8 La bibliografía sobre este grupo y el contexto artístico valenciano de la década de 1920 es numerosa: BLASCO CARRASCOSA, «Un marco histórico...», págs. 37-57; Vera RENU ALEJANDRO, *Una*

aproximació al procés de reconeixement de l'anomenada avantguarda artística valenciana dels anys 30, TFM, Universitat de Barcelona, 2015. Véase: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/67255/1/TFM%20Renau%20Alejandro%20Vera.pdf> (consulta: 17 de octubre de 2016).

9 AGUILERA CERNI, *Tonico Ballester...*, *op. cit.*, pág.16. La obra solo se conoce por fotografía.

10 Obra desaparecida, para una fuente que no llegó a realizarse. BLASCO CARRASCOSA, «Un marco histórico...», *op. cit.*, pág. 41.

11 Algunas piezas están en el Museo de Cerámica de Manises y otras en el IVAM. Véase Jaume COLL CONESA, *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*, Valencia, Asociación Valenciana de Cerámica, 2009.

12 AGUILERA CERNI, *Tonico Ballester...*, *op. cit.*, pág.17. Obra desaparecida.

13 Museo de Cerámica de Manises.

14 Josefina ALIX, «Un escenario para la escultura. Antonio Ballester y el pabellón español de París, 1937», en *Antonio Ballester. Esculturas...*, *op. cit.*, pág. 67.

15 En el contexto de otras obras de artistas valencianos compartiendo la misma poética vallecana, como Renau, Climent, Pérez Contel..., véase AGUILERA CERNI, *Tonico Ballester...*, pág. 18, y BONET, «Entre el contagio vanguardista...», *op. cit.*, pág. 31.

16 *Antonio Ballester. Recuerdos...*, *op. cit.*, pág. 51.

17 Jaime BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, pág. 305. Véase también V. AGUILERA CERNI, «Valencia Años 30: notas sobre ideología y compromiso», en *Arte valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, pág. 17.

18 *Antonio Ballester. Recuerdos...*, *op. cit.*, pág. 47.

19 Palabras de Tonico Ballester en Manuel GARCÍA, *Memorias de posguerra...*, *op. cit.*, pág. 145.

20 Javier PERÉZ SEGURA, *Arte moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y La República (1931-1936)*, Madrid, CSIC-MEIIAC, 2003, pág. 82; Juan Ángel BLASCO CARRASCOSA, *La escultura valenciana en la segunda república*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1988, págs. 101-103.

21 Manuel ABRIL, «Exposición novecentista en Valencia», *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de marzo de 1932, págs. 39-40. Citado en Cristina MARTÍNEZ SANCHO, «Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio (1908-1939)», *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 2016, núm. 10. Véase: <http://asri.eumed.net/10/manuela-ballester.pdf> (consulta: 2 de noviembre de 2016). En el texto Abril menciona también a Manuela Ballester (conocida, como su hermano, por un diminutivo, Manolita), que por algún error en la crítica se transforma en: «Manolito Ballester, que inicia su carrera con síntomas atrayentes».

22 Javier PERÉZ SEGURA, *Arte moderno...*, *op. cit.*, pág. 82.

23 Aunque hay discusiones sobre la datación. El manifiesto fundacional, *Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios*, se publicó en mayo de 1933 en el diario valenciano *El Pueblo*.

24 Ballester en AGUILERA CERNI, *Tonico Ballester...*, *op. cit.*, pág. 21.

25 El tribunal estuvo formado por Francesc Galí, Angel Ferrant y Joan Rebull. Manuel GARCÍA, *Memorias de posguerra...*, *op. cit.*, pág. 144. En el Instituto tuvo como alumno al futuro crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, quien organizará, más de cincuenta años más tarde, la primera exposición retrospectiva sobre el escultor.

26 Pérez Contel citado en Miguel CABAÑAS BRAVO, *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, págs. 33-34.

27 La revista se publicó entre enero de 1935 y julio de 1936, y en una segunda etapa entre marzo y octubre de 1937.

28 La carta y sus respuestas reproducidas en Jaime BRIHUEGA, *La vanguardia y la República...*, *op. cit.*, págs. 353-383.

29 Estas diferencias no fueron obstáculo para que, cuando Alberto Sánchez fue a Valencia comisionado como profesor de Dibujo y Diseño en el Instituto Obrero de la capital de la República, trabase conocimiento con Tónico Ballester, como recuerda el escultor: «A Alberto Sánchez lo conocí más tarde en Valencia. Antes de dar clases en el Instituto para Obreros. [...] Enamorado de la Castilla más profunda le impresionó mucho la playa y la huerta de Valencia. Esa exuberancia valenciana le causó mucho impacto. En síntesis parecía que Valencia era la carne y Castilla los huesos», palabras de Tónico Ballester en Manuel GARCÍA, *Memorias de posguerra...*, pág. 146.

30 Manuel ABRIL, «Artes plásticas», *Blanco y Negro*, 7 de julio de 1935. Ballester reprodujo esta crítica en la publicidad de su taller que publicó alrededor de 1943: *Antonio Ballester, escultor*, Valencia, Tip. Moderna, s/f.

31 Manuel GARCÍA, *Memorias de posguerra...*, *op. cit.*, pág. 147.

32 *Antonio Ballester. Recuerdos...*, *op. cit.*, pág. 62.

33 *Ibidem*, pág. 63.

34 *Declaración de principios del gobierno de la República Española*, texto de B. F. Osorio Tafall, Jesús Hernández, [Valencia], Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Región Central, [1938]. Véase Horacio FERNÁNDEZ (ed.), *Fotos & Libros. España 1905-1977*, Madrid, MNCARS, pág. 32.

35 Tónico Ballester salvó un ejemplar que guardó durante muchos años. Así, el libro pudo ser reeditado, junto con un disco, por Dahiz Produccions en 2001.

36 Además, el tribunal de depuración lo inhabilitó para su cátedra. FRANCISCO AGRAMUNT LACRUZ, *Arte y represión en la guerra civil española*, Generalitat Valenciana – Junta de Castilla León, 2005, págs. 377-460.

37 Agramunt cita una treintena de artistas, número superior al de otros colectivos profesionales. Entre otros muchos el profesor del grupo Vicente Beltrán, exdirector de la Academia de San Carlos. AGRAMUNT LACRUZ, *Arte y represión...*, pág. 383. Ballester relata la experiencia en *Antonio Ballester. Recuerdos...*, *op. cit.*, págs. 68-98.

38 *Valencia, Capital de la República (1936-1937)*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1986, pág. 117.

39 GARCÍA, *Memorias...*, *op. cit.*, pág. 151.

40 *Antonio Ballester. Recuerdos...*, *op. cit.*, pág. 150.

41 *Ibidem*, pág. 151.

42 *Ibidem*, pág. 118. En la decoración de la iglesia participaron también los artistas exiliados Elvira Gascón (pintura) y José Luis Benlliure (vitales).

43 Citada en FRANCISCO AGRAMUNT LACRUZ, *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pág. 100.

44 GARCÍA, *Memorias...*, *op. cit.*, pág. 151.

45 *Antonio Ballester. Recuerdos...*, *op. cit.*, pág. 146.

46 Eugenia MEYER (coord.), *Palabras del exilio. 4. De los que volvieron*, México D.F., SEP-INAH-Instituto Mora, 1988, pág. 103.

47 Antonio Ballester. *Recuerdos...*, op. cit., pág. 117.

48 En el Palacio de Velásquez del Retiro. Solo se mostró la obra de dos escultores: Ballester y Giménez Botey.

49 Esta segunda en el IVAM, donde se encuentra depositada una parte de la obra del escultor.

Antoni-Ramon González López, una primera biografia

Natàlia Esquinas

1 El present article parteix dels estudis realitzats per a l'elaboració d'un dels apartats de la tesi doctoral *Josep Llimona i el seu taller*, dirigida per la Dra. Cristina Rodríguez-Samaniego i defensada el 12 de gener de 2016. Pot ser consultada en línia a: <http://www.tdx.cat/handle/10803/394083>.

2 L'arxiu personal d'Antoni-Ramon González López va passar a formar part de l'arxiu del Museu Marès a partir de la donació que en feren els hereus de Concepció Vélez Serra (Josep Maria Sánchez i Jordi Lladó), vídua de González i que també fou escultora, després de la mort d'aquesta. L'article que presentem és, especialment, el resultat del buidatge dels documents que s'hi conserven.

3 Hem trobat dades contradictòries que ballen entre diversos moments, com el 24 de maig de 1908 (José Manuel INFIESTA MONTERDE, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura, 1975, pàg. 296). Fins i tot en la mateixa època es va donar una data diferent, la del 24 de maig, però de 1909, apareguda al catàleg de l'exposició del Premis Condado de San Jorge, del 1950 (*Catàleg de l'Exposició dels "Premios Condado de San Jorge", 1950, a les Galeries Laietanes (del 29 d'abril al 12 de maig de 1950)*, Barcelona, 1950).

4 Document AR36 de l'Arxiu d'Antoni-Ramon González López, conservat a l'Arxiu del Museu Frederic Marès de Barcelona.

5 Al registre de baptisme llegim: «Como cura propio de la Parroquia de nuestra Señora de los Dolores de esta ciudad CERTIFICO: que al folio ciento noventa y uno del libro treinta y seis de Bautismos se registra la siguiente: "En la Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Dolores de la Ciudad de La Unión, Provincia de Murcia, Obispado de Cartagena, en el día catorce de marzo de mil novecientos nueve, Yo, Don José Robles, Pbro. y Coadjutor de la misma, bauticé solemnemente a un niño que nació el día veintiseis de mayo del año pasado, a la una de la tarde, a quien puse por nombre ANTONIO, hijo legítimo de Antonio González y de Rosa López. [...]"» (còpia del registre de baptisme d'Antoni-Ramon González, amb data de 22 de setembre de 1924, Arxiu Antoni-Ramon González, document AR36).

6 Dins l'arxiu de l'artista trobem un carnet de l'Ateneu de Sant Lluís Gonzaga de Sant Andreu de Palomar, que sembla que data del 1920 (doc. AR33).

7 José Manuel INFIESTA MONTERDE, *Un siglo de escultura catalana*, pàg. 296.

8 Les dates entre parèntesis corresponen a la data en què González va enviar una postal des de la ciutat que visitava, postals que es conserven al mateix arxiu de l'artista al Museu Marès.

9 La primera postal de Madrid que conservem data del 12 de juny. El 3 de juliol, encara a Madrid, diu que fa prop d'un mes que hi és.

Epilogue

L'àngel de la mort: Una anàlisi a l'entorn de la l'escultura funerària del modernisme

Mireia Freixa, Montserrat Oliva Andrés

1 Sobre les condicions de les construccions dels cementiris moderns podem remetre, entre molts altres treballs, a l'estudi d'Alícia GONZÁLEZ DÍAZ, «El Cementerio español en los siglos XVIII y XIX», *Archivo Español de Arte* (Madrid, CSIC, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos), núm. 171 (juliol-setembre de 1970), pàg. 289-320, i al capítol de Rosa ALCOY, «La ciutat dels morts», a Francesc FONTBONA, *El Modernisme. A l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona, L'isard, 2002.

2 Michel VOVELLE, *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, París, Gallimard i Pantheon Books, 1983, pàg. 564.

3 La investigadora Mercè Alabern està fent un estudi sobre aquest cementiri.

4 Aquest treball recull i posa al dia una part de les reflexions que les autores han elaborat amb anterioritat en aquests dos treballs: Mireia Freixa, «La escultura funerària en el modernisme catalán», *Fragmentos*, núm. 3 (1984), pàg. 41-54, i Montserrat OLIVA ANDRÉS, *Escultura funerària del cementerio de montjuïc en el "fin-de-siècle": un estado de la cuestión*, treball de fi de grau dirigit pel Dr. Joan Molet i Petit, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2016

5 Michel VOVELLE, *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, op. cit., pàg. 610-620.

6 Michel VOVELLE, *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, op. cit., pàg. 651-670; Maria Victoria ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, «Iconografías angélicas de los siglos XIX y XX en el "Cimitero Acattolico" de Roma: psicopompos, triunfantes, dolientes y seductores», *El Futuro del Pasado: Revista Electrónica de Historia*, número 6, 2015, pàg. 215-232; Diego ORTIZ MARTÍNEZ, «Evolución del arte escultórico funerario en Cartagena en el tránsito del siglo XIX al XX, (Universidad de Murcia), núm. 19, 2012, pàg. 29-46.

7 Ens referim a les obres de Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, Barcino, 1926-1928, i Joan Francesc RÀFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millá, 1951-1954.

Els estudis recents que esmentarem a continuació han permès recuperar la tasca feta per aquests tallers: Isabel MARÍN SILVESTRE, *El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales de siglo XIX en el cementerio de S. O.*, tesi de llicenciatura, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, 1986, i Montserrat OLIVA ANDRÉS, *Escultura funerària del cementerio de montjuïc en el "fin-de-siècle"*.

8 Altres publicacions que també van incloure articles sobre art funeràri són *Hispania, Pèl & Ploma, Vell i Nou, Catalunya Artística, Hojas selectas, La Exposición*.

9 La relació d'aquestes revistes amb l'art funeràri català ha estat estudiada per Montserrat OLIVA ANDRÉS, *Escultura funerària del cementerio de montjuïc en el "fin-de-siècle"*.

10 Via de Santa Eulàlia, agrupació 2, núm. 6-7, cementiri de Montjuïc.

11 Via de Santa Eulàlia, agrupació 3, núm. 8, cementiri de Montjuïc.

- 12 Via de la Santa Creu, agrupació 4, núm. 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, cementiri de Montjuïc.
- 13 Via de Santa Eulàlia, agrupació 3, núm. 15, cementiri de Montjuïc.
- 14 Cementiri d'Arenys de Mar.
- 15 Juan ALMIRALL ARNAL, *El origen de los rangos de la jerarquía celestial*, tesi doctoral dirigida per M. Isabel Méndez Lloret i Miguel Ángel Granada, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura, 2013, pàg. 308-325.
- 16 Via de Sant Joan, agrupació 9, núm. 9, cementiri de Montjuïc.
- 17 María Cruz MORALES SARO, «Paraísos de mármol: la imagen del ángel en la escultura funeraria modernista», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tom 2, núm. 4 (1989), pàg. 378.
- 18 Antonio SAMA GARCÍA, «El cementerio marino. Arquitectura funeraria de Lluís Domènech i Montaner en Comillas», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, núm. 1 (abril de 2012), pàg. 43-88.
- 19 Via de Santa Eulàlia, agrupació 2, núm. 13, cementiri de Montjuïc.
- 20 Passeig Central, cementiri de Lloret de Mar.
- 21 Via de Sant Oleguer, agrupació 5, núm. 33, cementiri de Montjuïc.
- 22 Cementiri de Canet de Mar.
- 23 Mateu 24:31.
- 24 Via de Santa Eulàlia, agrupació 3, número 168, cementiri de Montjuïc.
- 25 Cementiri de Sant Sebastià de Sitges.
- 26 Cementiri dels Caputxins de Mataró.
- 27 Carmen BERMEJO LORENZO, *Arte y arquitectura funeraria: los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pàg. 249-250.
- 28 Via de Santa Eulalia, agrupació 1, lletra Q, cementiri de Montjuïc. Aquest model també el van fer servir a la tomba de Mariana Roure Vilaret que hi ha al cementiri municipal de Calonge.
- 29 Via de Sant Josep, agrupació 2, núm, 24, cementiri de Montjuïc.
- 30 Via de Sant Oleguer, agrupació 5, núm. 5, cementiri de Montjuïc.
- 31 Aquest exemple el trobem en l'àngel del panteó de la família Casajuana Martí, realitzat per J. José María al cementiri del Poblenou.
- 32 Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996 (1959), pàg. 57-60. Segons Réau, originàriament la figura de l'àngel no estava proveïda d'ales, o com a mínim no es pot assegurar que així fos. És a partir del segle iv quan, per influència d'altres cultures, com la babilònica o la grecoromana, es comencen a representar aquests missatgers celestials com a éssers alats, inspirats especialment per les *Niké* o Victòries alades gregues, tot i que aquesta representació pateix una transformació per convertir-los en figures masculines, tendència que es manté fins al segle xv, quan, possiblement amb l'objectiu de realçar encara més la seva bellesa, alguns passen a ser representats com a dones, fet que s'accentua durant el Barroc.
- 33 Vegeu les notes 6 i 17.
- 34 Modifiquem la data de naixement de Llimona d'acord amb la precisió de Natàlia ESQUINAS GIMÉNEZ, *Josep Llimona i el seu taller*, tesi doctoral dirigida per Cristina Rodríguez-Samaniego, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2015, pàg. 24.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Via de Sant Francesc, agrupació 8, núm. 2, cementiri de Montjuïc.

37 Cementiri de Sant Sebastià, Sitges.

38 Cementiri d'Arenys de Mar.

39 Cementiri d'Arenys de Mar.

40 Via de Sant Oleguer, agrupació 4, número 3, cementiri de Montjuïc.

41 Via de Santa Eulàlia, agrupació 1, lletra I, cementiri de Montjuïc.

42 Via de Santa Eulàlia, agrupació 1, núm. 1, cementiri de Montjuïc.

43 Via de Sant Joan, agrupació 9, número 109, cementiri de Montjuïc.

44 Per saber més sobre *El Desconsol* recomanem l'article de Natàlia Esquinas *La figura femenina dins l'obra de Josep Llimona (més enllà del "Desconsol")*, *Revista de Catalunya* (Barcelona, Fundació Revista de Catalunya), 1924, núm. 273/274 (set./oct. 2011), pàg.v100-129.

45 Via de Sant Josep, agrupació 2, núm. 25 bis, cementiri de Montjuïc.

46 Natàlia ESQUINAS GIMÉNEZ, *Josep Llimona i el seu taller*, pàg. 290.

47 Via de Sant Oleguer, agrupació 5, núm. 137, cementiri de Montjuïc.

48 Aquesta obra ha estat atribuïda al escultor Josep Campeny (1858-1922) per l'autora Montserrat Oliva en l'article titulat «The Urrutia pantheon, funeral architecture and sculpture. Neoclassicism» en el marc del congrés Ancient Greek Art and European Funerary Art realitzat a la Harokopio University d'Atenes a l'octubre de 2017 i organitzat per l'Association of Significant Cemeteries of Europe. També fou publicat al diari *El Periódico* a l'edició impresa i digital del 26 de setembre de 2017.

49 José Martínez Girona va treballar en solitari al seu taller, localitzat al número 259 del carrer de Mallorca de Barcelona. Després es va traslladar al número 217 del mateix carrer Mallorca. L'any 1908 en la mateixa adreça va treballar conjuntament amb l'escultor Fortuny i s'anunciaven com a «Martínez y Fortuny». Informació extreta de *l'Anuario Riera*, 1903, pàg. 555; *Anuario Riera*, 1904, pàg. 857; *Anuario Riera*, 1905, pàg. 827; *Anuario Riera*, 1908, pàg. 917.

50 Via de Sant Joan, agrupació 9, núm, 85, cementiri de Montjuïc.

51 Cementeri de Sant Feliu de Guíxols.

52 Vegeu *Viaje a través del azul: la vida*, Barcelona, Museu Picasso, 2013.

53 Raimon AROLA, «La muerte del beso», en línia, a *Arsgravis* (consulta: 15 de novembre de 2016). Disponible a <http://www.arsgravis.com/?p=248>.

54 Agraïm a Eugènia Lanza, responsable del Servei de Consulta Externa i Atenció a l'Usuari de l'Arxiu Municipal Contemporani, tota l'ajuda prestada.

55 Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Fons Ajuntament de Barcelona, S139, Obres i ornamentació de cementiris, expedient 14431, 1930. Un dels primers treballs que van ressaltar el valor d'aquesta obra és el d'Elisa MARTÍ I LÓPEZ, *Un passeig pel cementiri del Poblenou*, Barcelona, Cementiris de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2004, pàg. 120.

56 *La Vanguardia*, 17 d'abril de 1916, pàg. 7.

57 Saguar fa aquesta afirmació a *Goya*, núm. 301-302 (2004), pàg. 322, en una ressenya sobre el llibre de Sandra BERRESFORD, *Italian memorial sculpture, 1820-1940: a legacy of love*, Londres, Frances Lincoln, imatge 392. Cal destacar el valor de la informació d'aquest petit article, que ha estat després manllevada sense citar-ne la font.

58 Luigi LARGUI, *Guida del Cimitero Monumentale de Milano*, Milà, Cromo-Tipografia Enrico

Gualdoni, 1923, pàg. 66. Agraïm també a Carlos Saguar l'aportació d'aquesta cita. L'autor també ha pogut veure el mateix model iconogràfic en altres cementiris espanyols, per exemple en la tomba del torero Manuel Granero al Cementiri General de València, obra de l'escultor Arnal.

59 GALDERICH (besnet de Jaume Barba), *El bes de la Mort, el vers petrificat de Mossèn Cinto* (en línia), *Librorum Piscalabis*, <http://librorum.piscalabis.cat/2008/11/el-bes-de-la-mort-el-vers-petrificat-de.html> (consulta: 22 de desembre de 2016). Es pot veure la peça fotografiada per Robert Fichter a <http://contentdm.ad.umbc.edu/cdm/ref/collection/p16629coll6/id/846> (consulta: 22 de desembre de 2016).

60 Respecte al debat sobre l'autoria de la peça, vegeu *La Vanguardia*, 29 d'octubre de 2011, suplement *Vivir*, pàg. 4-5.

61 Via Sant Oleguer, agrupació 4, núm. 32, cementiri de Montjuïc.

62 M. McCULLY i R. McVAUGH, «New Light on Picasso's *La Vie*», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, núm. 2, vol. XLV, febrer 1978, pàg. 67-71. La radiografia, així com altres proves que s'han fet a la pintura, es poden veure a *La Vie* (en línia), Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/art/1945.24> (consulta: 23 de desembre de 2016).

63 *La Vanguardia*, 3 de desembre de 1900.

64 «Croquis preparatorio para Últimos momentos». *Catálogo de pintura y dibujo*, Barcelona, Museu Picasso, 1988, cat. núm. 101797, pàg. 550. Sobre aquesta obra i el tema de la mort en el Decadentisme en general, vegeu: Irene GRAS VALERO, *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, Universitat de Barcelona, 2009, pàg. 470 i ss. Tesi doctoral consultable en línia: <http://hdl.handle.net/10803/2029> (darrera consulta: 26/11/2017).

65 *A Picasso Anthology: Documents, criticism, reminiscences*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, pàg. 25.

One of the most fascinating yet least explored questions in art history is that of status in art. The analysis of how artists and artworks achieve recognition or not, both during their lifetimes and beyond, leads us into sociology of art, a field that, regarding modern sculpture, has received little attention internationally, and is largely untouched in terms of the Catalan and Spanish contexts. The main objective of this book is to contribute to a better understanding of the mechanisms of status and success in nineteenth- and twentieth-century sculpture, especially in Spain and Catalonia. The authors, experts from Europe and America, address the topic both from theoretical viewpoints, and considering the impact on the construction of artists' careers. They also explore the possibilities of sculpture as an object on the path to artistic recognition, and the particularities of status in specific historical circumstances, such as under Franco's dictatorship, in which art is not always put at the service of an ideology.

