

Del Gianicolo al Champ de Mars. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Algunas de las más importantes esculturas mostradas en la Sección Española, con motivo de las cinco exposiciones universales celebradas en París entre 1855 y 1900, fueron realizadas por pensionados en Roma. Este artículo compara diferentes modelos y recoge mayoritariamente críticas francesas e italianas, con el fin de analizar el significado y las consecuencias de este traslado de piezas de Roma a París.

ABSTRACT

Some of the most important sculptures exhibited in the Spanish Pavilion, on the occasion of the five universal exhibitions held in Paris between 1855 and 1900, were made by scholarship-holders in Rome. This article confronts different models and collects french and italian criticism mainly, in order to inquire the meaning and the consequences of this transfer of pieces from Rome to Paris.

La vieja idea ilustrada de que una profunda formación romana -es decir, construida desde un conocimiento directo de los ejemplos clásicos allí presentes, y no derivada de la mera tradición- resultaba imprescindible para un adecuado desarrollo artístico mantuvo, a pesar de todas las adversativas surgidas, plena vigencia en Europa y América durante los años centrales del siglo XIX. Para los escultores, que no podían vislumbrar todavía otras alternativas claras, la cuestión no admite ni siquiera matices.

Quienes entonces practicaban esta especialidad hubieron de tener muy claro que el paso por Roma, primero, y, a continuación, la proyección que proporcionaban sus reinterpretaciones en las grandes exposiciones constituían el único modo de forjarse un nombre en el competitivo escenario internacional, donde el escultor era, ante todo, un hábil manipulador de formas clásicas para cubrir necesidades representativas modernas. Por eso, no hay que ver en los españoles que siguieron esa senda un

caso residual, sino una absoluta concordancia con el panorama general. Tampoco hay que olvidar que la escultura, en la que aún tardaría tiempo en prender una verdadera renovación comparable a la de la pintura, con la que a menudo inconscientemente tiende a relacionarse, constituye, a diferencia de ésta, un arte de grandes proyectos no siempre llevados a cabo, más próxima a veces a la arquitectura, y, en todo caso, necesitado de grandes apoyos económicos que, en aquel momento, sólo los grandes poderes públicos podían amparar.

Por lo tanto, en el binomio "formación romana-exposición internacional" se concentra la estricta actividad del artista en cuanto individuo que todavía concibe la creación escultórica como el resultado de una elaboración personal, destinada a ser juzgada contemplativamente. Tras esa fase, la actividad del escultor en el siglo XIX está muy próxima a un trabajo de taller o industrial, más o menos colectivo, aunque sea fruto de una idea inicial individual, muy sobrevalorada por la costumbre de

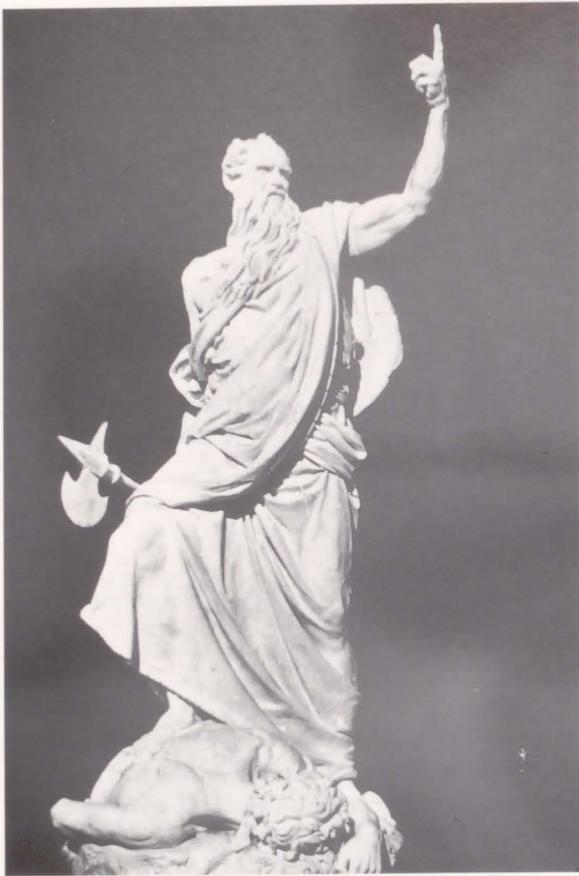


Fig. 1. J. Bellver, *Matatías*, 1862

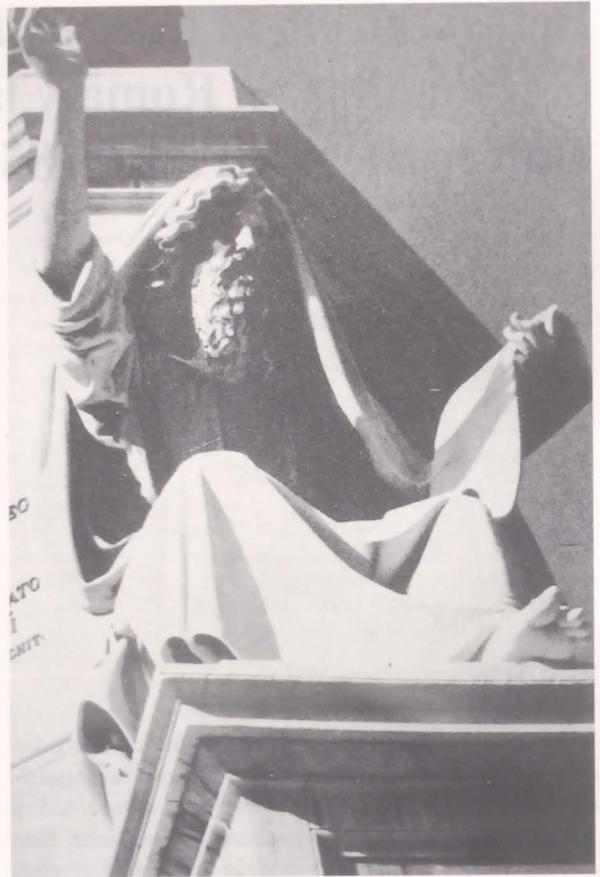


Fig. 2. C. Chelli, *Ezequiel*, 1857, *Monumento a la Inmaculada Concepción*, Roma

firmar las piezas. Por lo tanto, como el escultor termina por pensar más en la representatividad que en la mirada, la gestación de su personalidad entre Roma y París, entre el aprendizaje más prestigioso y su proyección más cosmopolita, cobra un interés singular.

Aunque los españoles no dispusieron en Roma de una institución académica estable, comparable a la siempre envidiada de los franceses, hasta 1874, y sólo desde 1881 quedó ubicada en el *Gianicolo*, la Academia de San Fernando proporcionaba pensiones, también de escultura, con anterioridad: un gran nombre de la escultura española de la primera mitad del siglo XIX, Antonio Solá¹, había llegado incluso a alcanzar en Roma un prestigio extraordinario; y existía entonces un director de pensionados españoles, que precisamente mediado el siglo era un escultor, José de Vilches². En ese sentido, Roma representa mucho más que la tradición clásica, aunque el mito se forje sobre todo con ella: al llegar, los artistas encuentran los ejemplos del Renacimiento y del Barroco, y, sobre todo, la propia escultura italiana del

XIX, incomparablemente más importante que la española, que constituye una realidad omnipresente como para poder ignorarla, cuando es lo que se practica.

Por otra parte, la idea de exponer obras de arte, junto a otros artilugios relativos al progreso humano, de manera conjunta en una exposición universal, surgió por primera vez, como se sabe, en París en 1855. Parece lógico pensar, en lo que a la escultura respecta, que fueron elegidas para ser exhibidas allí las piezas menos connotadas por una función precisa o que aún no la hubieran fijado por completo en el momento de ser presentadas públicamente, pues se trataba de dar a conocer lo mejor, pero, ante todo, lo más nuevo, aquello que todavía no estaba aureolado por ninguna utilidad, ni siquiera representativa. Desde entonces fue París el gran destino cosmopolita del artista moderno, sede de otras cuatro exposiciones universales -1867, 1878, 1889 y 1900, que ya utilizaron el Campo de Marte como sede- en las que todos esperaban ver los últimos hallazgos del progreso humano. En ellas, la escultura tuvo un papel fundamental³.



Fig. 3. T. Sarrochi, Ezequiel, Roma, Cementerio de Campo Verano



Fig. 4. J. Suñol, Dante, Roma, Academia de España.

Con estas premisas, la conexión entre las realizaciones concebidas en Roma por las jóvenes promesas y su exhibición en París reunía todas las condiciones para desarrollarse. Naturalmente no todas las obras expuestas entre 1855 y 1900 en las Universales parisinas son obras de pensionados, como tampoco todas las de éstos fueron necesariamente enviadas, pues el proceso de selección es bastante más complejo⁴. Pero en el trasiego de obras de Roma a París se encuentra un aliciente especial, que se interpreta como el punto culminante del prestigio de un artista. Una buena prueba es el hecho de que, cuando se proyecta la gran obra del apostolado para San Francisco el Grande, se piensa en escultores que hayan obtenido primeras y segundas medalla en las exposiciones Nacionales, casi todos ellos formados en Roma, a excepción de Justo Gandarias, que tampoco había merecido tan alta recompensa, pero se advierte: “aunque este último no ha tenido premio en España, obtuvo un tercero en la Universal de París que es de tanta consideración como un primero en España”⁵.

PENSIONADOS ROMANOS EN LAS EXPOSICIONES DEL SEGUNDO IMPERIO

En la relación oficial de piezas exhibidas en la Exposición Universal de 1855 aparecen los nombres de dos escultores que en 1848 habían obtenido el “Grand Prix de Rome”, término francés no utilizado en España que revela la categoría que quiere dárseles en el catálogo, en relación con el lugar de su formación. Uno de ellos es José Pagniucci y Zumel, que expuso su estatua en yeso de *Penélope*, y el otro es Andrés Rodríguez, autor de otra similar de *Licurgo*⁶.

Precisamente el comentario de Eugenio de Ochoa incide en esta condición de ambos escultores: “Dos pensionados en Roma por la Academia de San Fernando, los señores Paniucci [*sic*] y Rodríguez, han presentado aquel una buena estatua de Penélope, este una de Licurgo, ambas perfectamente modeladas”⁷.

José Pagniucci y Andrés Rodríguez, que no pasan de

ser escultores mediocres, incluso dentro del panorama nacional de su tiempo, volvieron a figurar entre los seleccionados de la representación española en 1867. El primero presentaba una estatua en yeso titulada *Cain* y el segundo dos bustos⁸.

Pero en 1867 la escultura estaba llamada a tener una representación de más envergadura. La intención de que las piezas de los escultores formados en Roma y reunidas en París con motivo de la nueva exposición universal de 1867 constituyeran lo más selecto -y casi lo único- de la representación española parece clara. En tal sentido cabe interpretar la elección de José Bellver, Juan Figueras, Felipe Moratilla, Marcial Aguirre y Jerónimo Suñol como los principales nombres de aquel certamen. Aunque los cuatro primeros aparecen en el catálogo como domiciliados entonces en España, y sólo Suñol en Roma, los cinco estuvieron activos varios en años en la Ciudad Eterna.

José Bellver había ganado una de las pensiones de escultura de la Academia de San Fernando, tras la oposición celebrada en el año 1853⁹. Finalizada la pensión, permaneció aún un tiempo en Roma, al servicio de la Obra Pía, hasta finales de los años cincuenta¹⁰. De José Bellver se pensó enviar a París, en un primer momento, un trabajo de pensionado, el altorrelieve del *Descendimiento de la cruz*¹¹, una pieza que debía de tener claras influencias romanas, pues seguramente guarda relación con el entonces famoso altorrelieve en mármol de Pietro Tenerani titulado *La deposizione* (Roma, San Juan de Letrán, Capilla Torlonia), realizado en 1844. Finalmente, sin embargo, se optó por enviar a París el *Matatías*¹², (fig. 1) una obra que bebe claramente en fuentes romanas. Aparte del recuerdo de Miguel Ángel y de alguna de las figuras del apostolado de la basílica de San Juan de Letrán (sobre todo, el *San Pablo*, de Pierre Monnot, o el *Santo Tomás*, de Pierre Legros), la figura enlaza con toda una corriente de gusto decimonónico, como el *San Pablo* de Adamo Tadolini, colocado en 1850 en la Plaza de San Pedro, con las esculturas de la base del monumento a la Inmaculada Concepción, levantado por entonces en la Piazza di Spagna, en particular la de *Ezequiel*, de Carlo Chelli, de 1857, (fig. 2) y, muy en especial, el *Ezequiel* de Tito Sarrochi, figura exenta colocada en el Cementerio de la Misericordia de Siena, y de la que existe otra versión en altorrelieve en el Cementerio del Verano de Roma, sobre la tumba de Maria de Mattias (fig. 3).

El segundo de los escultores pensionados en Roma por la Academia de San Fernando, cuya obra estuvo en la Universal de París de 1867, es el catalán Joan Figueras i Vila, que ganó la oposición en 1858. Permaneció allí tres años, durante los cuales desarrolló un gran entusiasmo por todo lo que Roma significaba¹³. Expuso en 1867 *Una india abrazando el cristianismo*, que figuró con el título *La Indiana*¹⁴.



Fig. 5. R. Bellver, *El Ángel caído*, 1878, Madrid, Parque del Retiro.

Al margen de las pensiones de San Fernando, debe ser citado en tercer lugar Felipe Moratilla, residente durante muchos años de su vida en Roma, a donde llegó como pensionado del comisario de cruzada Santaella y, más tarde, por la reina María Cristina¹⁵. Alumno de Giuseppe Obici, escultor formado en la estela de Tenerani, a quien Pio IX encargó en 1857 la estatua en bronce de la *Inmaculada Concepción* para el citado monumento de la Plaza de España, Moratilla desarrolló una amplia actividad en Italia¹⁶. Su nombre figuró en las exposiciones universales de París de 1867, con la estatua en bronce de *Un fauno*¹⁷, y de 1878 con *El pescador napolitano*¹⁸, obras que revelan tanto una influencia italiana como francesa, pues son varias las obras coéneas de ambas procedencias que recurren a esos motivos, como *El pescador napolitano* de François Rude (París, Musée di Louvre), *Un hallazgo en Pompeya* de Hippolyte Moulin (París, Musée d'Orsay), de 1863, o *El pescadorcito* de Vincenzo Gemito (Florenia, Museo del Bargello), expuesto en el Salon de París en 1877, entre otras.

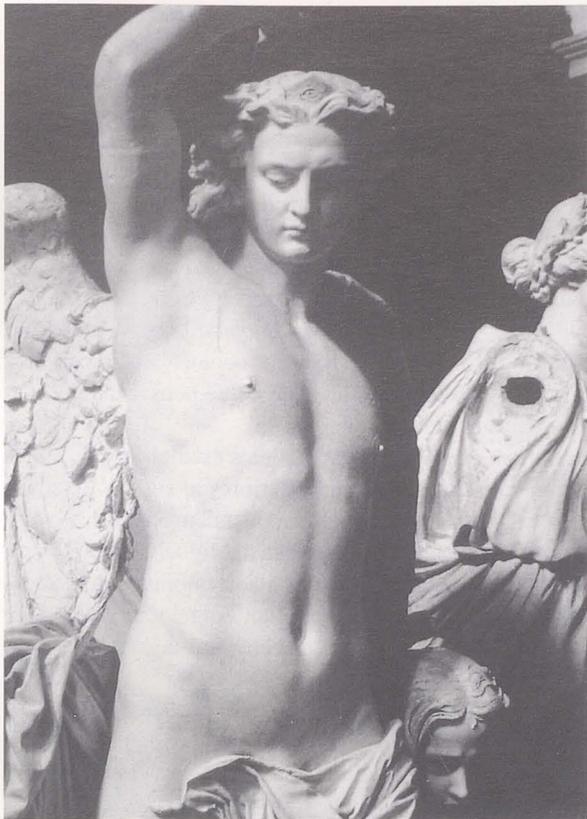


Fig. 6. C. Nicoli, *El Ángel guardián*, 1869, Carrara, Accademia.



Fig. 7. C. Corti, *Lucifer*, 1861

Muy probablemente una versión de esta última escultura, aunque de menor tamaño, debió de ser la presentada en Roma en la *Società degli amatori e cultori di Belle Arti*, uno de las instituciones en las que periódicamente se daban a conocer obras de artistas españoles, unos meses antes de abrirse en París la Universal de 1878. Dicha pieza mereció una reseña crítica en la prensa italiana: “Moratilla tiene en bronce un pescador napolitano que si bien de pequeñas proporciones llama gustosamente la mirada, y se observa modelado adecuadamente”¹⁹. Otra versión de este mismo modelo fue presentada a la Exposición de Bellas Artes de Roma del año 1883²⁰.

En cuarto lugar hay que referirse al escultor vasco Marcial Aguirre, a quien la Diputación de Guipúzcoa le había concedido una pensión, por dos años, para formarse como escultor en Roma, aunque permaneció allí alrededor de una década, entre 1864 y 1874, entablando relaciones con muchos artistas italianos y extranjeros²¹. En la Universal de 1867 expuso una obra titulada *Un jugador de pelota*²². Durante su estancia posterior en Roma se sabe que expuso una figura de mármol de *San Luis Gonzaga*, “di grandezza mediana”, en la última exposi-

ción organizada por el Papado antes de la entrada de las tropas italianas en Roma²³.

El más renombrado de los cinco artistas pertenecientes a esta generación es el catalán Jerónimo Suñol, que llegó a Roma en 1857 con la intención de completar su formación con una pensión concedida por la Diputación de Barcelona²⁴. Allí permaneció varios años, durante los cuales no solo profundizó en el conocimiento de la escultura italiana, tanto clásica como moderna, sino que participó en la vida artística local. El comité de selección de piezas de la Universal de 1867 parece que pensó en un primer momento enviar a París el *Dante*²⁵, (fig. 4) aunque optó finalmente por el *Himeneo*, que fue galardonado con una tercera medalla²⁶.

Una versión del *Dante* se expuso en Roma en 1871, en ocasión de una muestra celebrada en el Casino del Pincio y en salas adyacentes, encima del Piazza del Popolo, organizada por el *Circolo Artístico Internazionale*, según recoge la prensa de la capital: “Jerónimo Suñol [sic] artista español, que tiene el estudio a las afueras de la Puerta del Popolo, presentaba en la última exposición artística del Pincio una estatua en bronce que representa

a Dante Alighieri: el yeso de esta estatua fue adquirido por el gobierno español reconociendo su mérito, permitiendo al autor poder sobre el mismo realizar una copia similar en mármol y otra en bronce. / Admirado fue por los artistas el bronce que gran lucimiento tendría entre las obras de escultura en una de las salas de una casa, y que honroso puesto ocuparía entre otras excelentes piezas artísticas. / El ilustre poeta esta sentado sobre un taburete, con una pierna cruzada sobre otra, apoyado el mentón sobre el brazo derecho, mientras el izquierdo, debajo del codo derecho, sostiene un libro semiabierto. Está inmerso en una grave meditación. La posición de la figura es espontánea, sencilla y natural, el artista con gran verdad retrató el verdadero semblante, con estudio consiguió y manifestó la grandeza de los conceptos, la profundidad de las oscuras doctrinas, y tan noblemente alcanzó el trabajo de bellezas artísticas, que quien se sienta atraído por la veneración del clásico personaje sentirá en su alma el eco de aquellas palabras: *Honrad al altísimo poeta*. Nosotros decimos pues, honrad al artista de merecidos elogios que supo darnos para admirar una obra conseguida como trabajo histórico y como trabajo artístico²⁷. Del *Dante* de Suñol se conocen, en efecto, varias versiones, una de ellas, original del propio escultor, fue regalada años después de su ejecución a la Academia de España en Roma, donde todavía se conserva²⁸.

RICARDO BELLVER, PRIMER PENSIONADO DE LA ACADEMIA, TRIUNFADOR EN 1878

La coincidencia, en 1878, de la finalización del periodo como pensionados de la primera promoción de la Academia de España en Roma, a donde habían llegado cuatro años antes, con la celebración de una nueva exposición universal en París trajo prácticamente como consecuencia que la estrella de la sección española en el certamen internacional fuera una pieza recién producida en Roma, al amparo de la nueva institución que nacía con el objetivo de impulsar el arte español, sobre todo en relación con las grandes corrientes del gusto en Europa. Se trata de *El Ángel caído* de Ricardo Bellver, hoy colocada como ornamento público en el parque del Retiro de Madrid (fig. 5). El escultor, en los pequeños datos biográficos que cada artista aportaba cuando presenta sus piezas, hizo constar en París que era “pensionado en Roma por el Gobierno en virtud de oposición durante los años 1875, 1876 y 1877”²⁹.

La elección de la obra venía precedida de los mayores elogios por parte del jurado académico que, como envió reglamentario de pensionado, había acordado por unanimidad que “esta obra merecía calificación honrosa” el 6 de febrero de 1878³⁰. Ya con anterioridad, la calidad

artística de la pieza había llamado la atención de las autoridades españolas, deseosas de hacer en París una exhibición que prestigiase al Estado. Por eso, la idea de trasladar a un material más digno la pieza surgió de inmediato, según el Ministro de Estado hizo saber al Embajador de España en Italia el 20 de junio de 1877³¹.

El proceso seguido a partir de entonces es bien conocido³², aunque los modelos formales señalados que pudo conocer Bellver para llevar a cabo una de las esculturas más singulares del siglo XIX se han limitado a fuentes españolas o clásicas, como el *Laoconte*. Es probable que dada su formación romana y sus contactos con los grandes centros internacionales haya que pensar también en referentes modernos.

Si bien existen muchos modelos escultóricos de ángeles en la escultura italiana anteriores al siglo XIX como para haber inspirado a Bellver, de quien, además, se sabe que fue a Florencia a estudiar a Miguel Ángel³³, y el gusto por coronar con figuras aladas monumentos o edificios, como en el Castel Sant'Angelo en la propia Roma, no constituye una originalidad de su tiempo, la popularización de este motivo fue entonces creciente en toda Europa: por las mismas fechas estaba Antonin Mercié en París trabajando en la figura alada de *La Fama* que coronaría el Palacio del Trocadero, levantado para la Universal de 1878. También pudo conocer el titulado *El ángel guardián* de Carlo Nicoli, de 1869, (fig. 6) escultor de Carrara que precisamente estuvo activo en España en los años setenta, donde obtuvo encargos de gran prestigio³⁴.

Más sorprendente resulta el tema y el modo de interpretarlo. La conversión de Satán en una figura romántica, desprovista de sentido religioso, al menos en el sentido tradicional del término, es una transformación del siglo XIX. En concreto, la idea de caracterizar a Lucifer como un varón sensual procede de la escultura italiana de aquel momento. En el grupo *Eva y la serpiente* de Francesco Jerace la repulsiva serpiente es sustituida por un ángel seductor que acoge a una mujer, pieza que precisamente se expuso en la Universal de París de 1878³⁵. La idea tuvo posterior fortuna: Giuseppe Renda es autor de *El Ángel caído*, una especie de atleta joven tumbado, cuyo título guarda estrecha relación con la obra de Bellver³⁶.

Pero la referencia casi segura que hubo de conocer Bellver es una pieza que estuvo expuesta en la sección italiana de la Universal de París de 1867, donde se hizo suficientemente famosa como para ser recordada por mucho tiempo: se trata del *Lucifer* de Constantino Corti, (fig. 7) también titulado, en ocasiones, *El ángel caído*. Un crítico, que calificaba entonces la pieza del “concepto más épico de la exposición”, comentaba: “El Lucifer del señor Corti es bello, de una belleza siniestra, pero que guarda en todo caso las trazas de su origen ... Sobre todo



Fig. 8. F. Pagés (?), Busto de Pio IX, Roma, Embajada de España ante la Santa Sede.

las mujeres nunca pasan delante de esta estatua sin dirigir una de su largas miradas que recuerdan al que perdió a nuestra primera madre en el Edén .. Lucifer debe mucho de su encanto al estatuario italiano que verdaderamente le ha rehabilitado en el mundo artístico, y también ante el bello sexo ... No es un dios: carece de la serenidad sin turbación, de la sonrisa bienhechora de Júpiter o Cristo ... No es la última encarnación del diablo realizada por Goethe. El señor Corti nos ha dado un *Lucifer* presentable, y nosotros le auguramos, si no la aprobación del jurado, al menos la sonrisa de nuestras mujeres³⁷.

La crítica francesa de la exposición de 1878, de cuyo renuente a elogiar la escultura española, se mostró relativamente satisfecha con la pieza. Jouin, que parece haber olvidado *La Marsellesa* de Rude, comenta: "Posee un impulso poderoso. Parece que el artista hubiera visto a Lucifer en su caída fulminante; pero las alas del ángel están desplegadas, llevan serpientes enroscadas alrededor de su cuerpo, y la figura presenta por todas partes líneas cruzadas, cuyo efecto escultórico es de corta duración. *El Ángel caído* tiene el movimiento y la velocidad de un tornado. Hubiera sido bueno atenuar más un deta-



Fig. 9. A. Querol, *La Tradición*.

lle, y que el Sr. Bellver y Ramón hubiera querido hacer el mármol menos ardiente, diríamos gustosos menos fugitivo que el modelo expuesto ante nuestros ojos. La escultura necesita grandeza y calma. No se sabía concebir un grito perpetuo o un dolor intenso que nada atenúa³⁸.

Es la primera escultura de la sección española que elogia Dubosc de Pesquidoux: "Sabiamente colocado y modelado, el personaje tiene una expresión nueva. Precipitado desde lo alto del cielo, está vuelto sobre una roca, con las alas desplegadas, gritando, amenazando todavía con un gesto de furor desesperado y de odio irreconciliable; ha sido vencido, no sometido; abatido, no dominado; luchará hasta el fin del mundo. Se adivina el dolor de su rencor en el momento violento que levanta su pecho, crisper sus dedos y lanza hacia Dios una incomprendible imprecación. Ahí está el eterno rebelde que declara la guerra a su maestro y no devolverá jamás las armas. Serpientes enroscadas y mordiéndose la cola indican el origen de la lucha, y dan a la derrota del ángel caído su entera significación³⁹.

Lamarre y Louis-Lande hacen una excepción, en lo

que consideran un mediocre panorama de la representación española, para destacar *El Ángel caído* de Bellver, “en una actitud un poco forzada, tal vez, pero sobrecohedora”⁴⁰.

También la crítica italiana, que naturalmente se acuerda –sin citarlo– de la obra de Corti, se interesó por la escultura: “Quien diría que España, lejos de triunfar solamente en pintura, sobresale un poco en escultura. Y si el *Lucifer* de Bellver indudablemente se queda fuera de las cosas que el vulgo llama mediocres, no resulta menos verdad que aquella estruendosa caída, aquel grito de amenaza y de terror que le hace abrir desmesuradamente la boca, aquella triple serpiente que le atenaza, y, en fin, las rocas volcánicas en las que se precipita, dan al poema una interpretación que hace sentir más el azufre de la Santa Hermandad que las sublimes abstracciones de Milton. Nosotros tuvimos, hace años, un *Lucifer*, que al divino ciego debió de parecerse: fiero, inmóvil, soberano, incluso sobre los movimiento de la fiebre que le inquieta por dentro, divino incluso en la rebeldía; y el enfrentamiento de las dos interpretaciones podría ser motivo de un bonito paralelo entre las dos familia y las dos tradiciones”. Finalmente, concluye: “De ahora en adelante *El Ángel caído* es un tema que no asusta más [en España]; se diría que se complace en ello ... Y ya que Lucifer se haya hecho prender por el cielo y que ha perdido el cielo, ¡Viva de ahora en adelante la luz en la tierra, la alegría y la libertad!”⁴¹.

En la más divulgada publicación *L'illustrazione italiana*, donde se comenta con motivo de la exhibición en París, se incide sobre su presentación anterior en Roma, donde había sido realizada: “*El Ángel caído* ya fue admirado, como modelo en yeso, el año pasado en la Exposición de Roma. En efecto ha sido en Roma donde ha estudiado el joven español, señor Bellver y Ramón, después de haber obtenido en 1867 una medalla de honor en la sección española. En 1875 hizo un magnífico busto del que los españoles llaman *El Gran Capitán* y en 1876 un bajorrelieve, *El entierro de Santa Inés. El Ángel caído* que fue llevado a lo más alto por la crítica, se encuentra ahora fundido en bronce a cargo del gobierno español, y expuesto en París. / Viéndolo no se puede por menos que recordar aquel fragmento del *Paríso perdido*: “A causa de su orgullo, Satanás fue expulsado del cielo con todos sus seguidores, los ángeles rebeldes. Se precipitaron, y fijaron sus ojos al cielo...”⁴².

Además de Bellver, en la Exposición Universal de París de 1878 tomaron parte varios escultores que serían pensionados por la escultura en la Academia de Roma durante los años posteriores, en concreto Antonio Moltó, Manuel Oms y Medardo Sanmartí, aunque sus envíos de entonces no corresponden al aprendizaje romano⁴³.

Deben, sin embargo, figurar en ese puente de ideas

entre Roma y París dos escultores alejados de la capital española, pero con importantes raíces internacionales. Uno es el catalán Frances Pagés i Serratos, que se inscribe en el catálogo como “discípulo de varias Academia de Italia” y es autor del *Busto de Pio IX*⁴⁴ (fig. 8). El otro es el gallego Isidoro Brocos, cuyo aprendizaje en el extranjero no se hace constar en el catálogo oficial, pero se sabe que había viajado a Roma tras su matrimonio en 1873 y se había establecido en París entre 1874 y 1876⁴⁵. En la Universal de 1878 expuso la estatua en yeso titulada *Primer momento de la muerte de Herodes*⁴⁶.

QUEROL EN 1889: DEL *TEMPIETTO* A LA TORRE EIFFEL

El más importante de los escultores que figuraron en la escasa participación española en la Universal de 1889 fue el de Agustín Querol, aunque su nombre no consta en el catálogo oficial. Querol había tomado posesión como pensionado de número en la Academia de España en Roma en abril de 1884⁴⁷ (fig. 9), inmediatamente después de lo cual realizó *La Tradición*, cuya primera versión yeso fue la que se expuso en París, tras haber sido premiada con una medalla de primera clase en la Nacional de 1887. De inmediato, el Estado, que ya era propietario de ese ejemplar, encargó otro en bronce, aunque no llegó al certamen parisino⁴⁸.

La crítica francesa de 1889 reflexiona, a partir de esta presencia, sobre la influencia de las tradiciones escultóricas italianas en España, que considera escasas: “Estas tradiciones [de Italia] no han existido jamás en la escultura española. En la Edad Media, Borgoña envió a sus escultores para que esculpieran las catedrales de Burgos, de Barcelona, de Toledo. Más tarde, florentinos, entre otros este Torrigiano, que, en un arrebato de cólera, rompió de un golpe la nariz de Miguel Ángel, fueron a establecerse en España. Algunos pintores como Alonso Cano tomaron el cincel y dejaron obras de primer orden. Pero los movimientos creados por estos artistas no se extendían. No se formó ninguna escuela. Hoy el gobierno español sostiene una Academia en Roma, sobre el Janiculo. Todos los pensionados están sujetos a la influencia italiana moderna, lo que es lamentable, pues varios de entre ellos dan prueba de talento, particularmente el señor Querol, que trae al Campo de Marte un busto de mármol, muy animado, ejecutado con una factura amplia e inteligente. Resulta fastidioso que su grupo *La Tradición* evidencie que busca su inspiración más en los talleres de la via del Babuino que en el Museo del Capitolio o en el Vaticano”⁴⁹.

La crítica italiana sobre la exposición universal también se ocupó del “bello grupo del señor Agustín Querol ... Su grupo es de la categoría que en arte ... ha vencido al arte

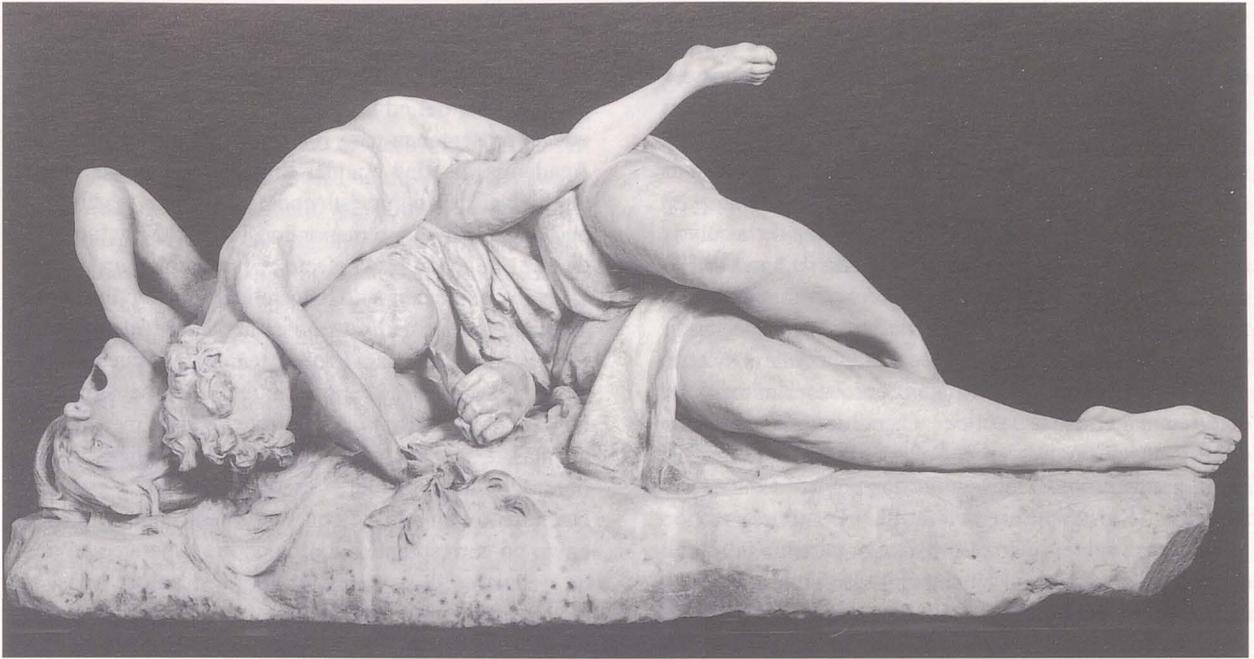


Fig. 10. A. Querol, *Sagunto*, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro.

histórico, en la categoría del símbolo interpretado a la moderna ... / *La Tradición* es la nueva musa, no registrada en la mitología, es la musa popular que recorre la trama de la historia para engrandecerla, animada por su fantasía ... es la abuela de la humanidad, bellísimo grupo”⁵⁰.

De la influencia que ya entonces la dirección de la Academia de España en Roma tenía a la hora de decidir qué obras realizadas en Italia merecían ser enviadas a París da cuenta un escrito del escultor Francisco Flores, fechado en Florencia el 5 de marzo de 1889 y dirigido al director, Vicente Palmaroli, con el fin de saber si da su visto bueno para exponer su obra en París, lo que no debió de suceder porque no hay más noticias de ella: “De París me escriben de la Delegación de España en la Exposición Universal ... que V. es el encargado de representar en Italia dicha corporación, por lo tanto V. es quien tiene que decir si mi obra de Maria Pita ejecutada en yeso debe o no ser admitida en dicha exposición, pero como V. está en Roma y mi obra en esta ruego a V. se sirva indicarme que cosa es lo que debo hacer para saber si se admite o no pues supongo tendrá V. aquí quien los represente”⁵¹.

LOS ENVÍOS ROMANOS DE 1900

Este peso de la Academia de España para seleccionar las piezas enviadas a las exposiciones internacionales

estaba en el ánimo de los artistas españoles establecidos en Italia que aspiraban a ver sus trabajos en la Universal de 1900. Así, el 19 de abril de 1899, varios de ellos, entre los que se encontraba el escultor Felipe Moratilla, se dirigían al director de la institución: “Un grupo de artistas españoles residentes en Roma, habiéndose reunido para tomar algún acuerdo concerniente a la Exposición de París del 900, acordaron unánimemente que, siguiendo los precedentes ya establecidos para otras exposiciones, se proceda al nombramiento de una comisión que se encargue de escoger las obras que por su mérito artístico fuesen dignas de figurar en aquel gran certamen, y que esta comisión de acuerdo con la de Madrid se ocupe del envío de las mismas a París: si es que antes no se hace una preparatoria, como la que tuvo lugar en Madrid para la Universal del 78, donde España se presentó oficialmente y con tanto brillo para el nombre español. / V. como Director de la Academia de España en Roma podrá representar al Gobierno de S.M. estas justas aspiraciones y pedirle que delibere cuantos antes, para no estar en una incertidumbre que es perjudicialísima para los que trabajamos con elevado respeto”⁵².

El director consideró esta petición y tramitó la solicitud porque, el 18 de julio de 1899, el ministro de Estado dirigió un escrito al embajador de España cerca de la Santa Sede, en Roma, “relativa a la representación que la Academia de Bellas Artes española en aquella ciudad

desea tener en la Exposición Universal de París de 1900". Allí se dispone que se "nombre una Comisión que designe las obras dignas de figurar por su mérito en aquel Certamen en el que han de sostener la competencia con los mejores extranjeros y para que la referida Comisión obre con conocimiento de causa se le remite adjunto ejemplar del Reglamento general de la Exposición para que se entere de las condiciones de admisión de las obras de arte ... y una vez hecha la designación de las obras se remitan las solicitudes de admisión a la Comisión general española para la resolución definitiva porque ha de quedar sujeta a la reducción que resulte necesaria, no por razón del mérito o demérito sino porque el número de obras cuya admisión se solicite y acuerde ha de depender del espacio disponible en el Palacio de Bellas Artes"⁵³. De la comisión para seleccionar los envíos a París formaron parte los escultores Moratilla y Benlliure⁵⁴.

De Roma debieron de salir la mayor parte de las obras de Benlliure, aunque su vinculación con la Academia es meramente curricular, pues si bien había obtenido la plaza de pensionado de mérito en 1888, renunció una semana más tarde a causa de sus numerosos encargos que le impedían cumplir con las obligaciones reglamentarias⁵⁵. Su participación, en todo caso, fue la más deslumbrante del certamen, pero, en virtud de lo dicho, debe considerarse no sólo ajena al espíritu la Academia, sino que, dada la edad y fama de Benlliure, al margen de cualquier aprendizaje, como en los casos señalados hasta ahora⁵⁶.

Una parte de las realizadas por Querol, sin embargo, estaba estrechamente vinculada a la Academia de España en Roma, pues durante su etapa de pensionado había realizado allí varias obras de las exhibidas en la Universal de 1900: además de *La Tradición*, ya conocida en París por haber figurado en el certamen 1889, figuraron el grupo de *Sagunto* y el relieve de *San Francisco curando a los leprosos*⁵⁷.

En concreto, *Sagunto* había sido uno de sus envíos reglamentarios cuando estaba en la Academia, realizado en yeso durante su etapa de pensionado de número⁵⁸. Esta pieza ya había sido autorizada para ser mostrada, por primera vez, en la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, a pesar de las advertencias contrarias dirigidas al embajador Jacobo Prendergast por el director, Vicente Palmaroli⁵⁹. Eso implicaba que, excepcionalmente, fuera dada a conocer antes de ser juzgada en Madrid, lo cual motivaba unos gastos que fueron sufragados el propio escultor con el beneplácito de las autoridades académicas, que esperaban con impaciencia la pieza en Madrid para que recibiera el habitual juicio reglamentario⁶⁰.

En cuanto al relieve de *San Francisco curando a los leprosos* había sido un trabajo de primer año, realizado durante su etapa como pensionado de mérito, que, no

obstante, fue entregado a las autoridades académicas con bastante retraso⁶¹. La pieza fue recibida en la Academia de San Fernando el 7 de marzo de 1892. Se expuso en el patio central del edificio "en atención a las dificultades que se presentaban para subirlo a los salones de la Real Academia, por las grandes dimensiones de aquel, sino también al riesgo que esta operación corría de sufrir defectos de mayor o menor consideración"; y fue juzgada el 21 de marzo: "Al efecto el Jurado hizo un detenido examen del mencionado bajorrelieve, que dio lugar a una amplia y luminosa discusión en la que prevaleció un criterio desfavorable para la obra, teniendo en cuenta que su autor ha hecho otras mejores; que ha sido pensionado de número y en la actualidad disfruta de la de mérito, y que además de ser autor de varias obras públicas, que ha obtenido una primera medalla en la Exposición Nacional, el Jurado ve con sentimiento que el presente envío no corresponde a lo que podría esperarse en mérito y adelanto de este pensionado. Procediose a la votación y por mayoría de votos le fue adjudicada la calificación de inferior a lo que debe esperarse del pensionado"⁶¹.

Pero, en definitiva, Querol, lo mismo que Benlliure, no figuraba allí por su condición de pensionado en Roma, pues no era ya una joven promesa. Las obras de los más recientes discípulos de la Academia de Roma eran entonces las de Antonio Alsina, que aportó *Astucia y fuerza*, y Miguel Ángel Trilles, con *El gigante Anteo transportando a Dante y Virgilio en el infierno* y el bajorrelieve en yeso *La huída a Egipto*⁶². Ambos, que se inscriben como domiciliados en "Roma. Academia Española de Bellas de Roma", habían solicitado en noviembre del año anterior exponer en París sus respectivos trabajos del cuarto y último año como pensionados, lo que les había sido concedido⁶³.

Alsina había solicitado "autorización para residir en París durante el 2º año de su pensión", a lo que no se accedió, según consta en un oficio firmado por el embajador Merry del Val el 21 de febrero de 1897, porque "el interesado no viene a alegar una razón verdaderamente excepcional"⁶⁴. Su obra, también titulada *Sansón y Dalila*, fue el envío de último año como pensionado en Roma, que como tal mereció calificación honorífica⁶⁵.

En cuanto a Trilles, se sabe de su concienzuda formación en la tradición escultórica italiana, pues fue autorizado, junto con otros pensionado, para "visitar y estudiar en las galerías y museos del Vaticano", el 6 de diciembre de 1895, lo que él mismo ratifica. Con el mismo fin, el 7 de agosto de 1896 se encuentra en Florencia, según su propio testimonio, y vuelve a ser autorizado para hacerlo el 25 de mayo de 1897⁶⁶. La pieza titulada *La huída a Egipto* corresponde al relieve reglamentario de primer año, realizado a lo largo del año 1897, por el que su autor recibió una mención honorífica⁶⁷. El escultor ya había

solicitado, en una instancia fechada el 29 de marzo de 1899, exponer este relieve en la Exposición Nacional de 1899. Entonces se le respondió que había “una verdadera imposibilidad de acceder a lo solicitado, pues aquella obra se haya adosada y sujeta con yeso, de una manera permanente, en un muro del edificio de San Francisco el Grande de esta Corte, de modo que al intentar despegarla se correría el riesgo, casi seguro, de que se despedazase, y además exigiría operaciones tan costosas que, seguramente el pensionado habría de renunciar a su propósito”⁶⁸. *El gigante Anteo* fue el envío de cuarto año, que estaba ya terminado el 6 de agosto de 1899⁶⁹. Se sabe que el boceto de dicha obra, correspondiente a la obligación del tercer año, estaba acabado el 9 de octubre de 1898, pero rogó entonces al director que se le permitiera conservarlo en el estudio “para hacer por él la armadura y medidas generales de la estatua grande”⁷⁰.

Una vez concluida la Exposición las dos piezas de Alsina y Trilles que habían sido trabajos reglamentarios de cuarto año, fueron expedidas directamente desde París a Madrid para ser juzgadas. El bajorrelieve de *La huida a Egipto*, en cambio, fue devuelto a la Academia de España en Roma⁷¹.

Además de estos escultores formados en la ladera del Gianicolo, hay que recordar la presencia en París de otro pensionado enviado por la entonces denominada Diputación Provincial de Oviedo. Se trata de Cipriano Folgueras, al que la institución asturiana pensionó para estudiar en Roma, donde estuvo cuatro años, entre 1885 y 1888⁷². Aunque no era pensionado de la Academia de Roma, la mencionada Diputación, a través de su vicepresidente, Manuel Uría, se dirigió el 19 de octubre de 1887 al director Vicente Palmaroli en busca de informes:

“Habiendo solicitado una prórroga en la pensión que disfrutaba Dn. Cipriano Folgueras y Doiztúa, pensionado por esta Excma. Diputación para el estudio de la Escultura en Roma, he de merecer de V.I, se digne informar del estado de adelantamiento que haya alcanzado en sus estudios dicho pensionado con el fin de acordar lo que sea procedente”⁷³. En la Universal de París, donde obtuvo una segunda medalla, expuso tres grupos en yeso, *Las cosquillas*, *Bacanal* y *El sacamuelas*⁷⁴.

Por último, también cabe referirse a la formación romana -al menos en parte- de algunos otros escultores españoles cuya obra estuvo presente en el certamen internacional parisino. El más importantes es, sin duda, el catalán Miguel Blay⁷⁵. Como se sabe, tras una primera etapa de estudio en París, decide, a la muerte de su maestro Henri Chapu, trasladarse a Roma, donde permanece como pensionado a lo largo del año 1892. Allí realiza *Los primeros frios*, que es una de las piezas exhibidas en la Universal de París de 1900, aunque, a pesar de venir reconocida con la medalla de primera clase de la Exposición Internacional de Madrid de 1892, debió de resultar mucho menos llamativa que otras mostradas, que sintonizaban más con el gusto parisino del momento, donde había vivido los años inmediatamente anteriores⁷⁶.

También Manuel Fuxá hizo un viaje a Italia que marcó su formación, aunque con cincuenta años en 1900 difícilmente podemos considerar su envío, *Después de la misa*, un resultado romano (77). En realidad, la obra de los artistas más renovadores e internacionales allí presentes -caso de Blay, pero, sobre todo, de Llimona o Roselló, en la órbita del modernismo- es deudora de un continuado contacto con París que poco debe ya al académico sistema de aprendizaje romano.

NOTAS

¹ De Solá se conservan en Roma el *Monumento funerario a Félix de Aguirre*, en la iglesia española de Santiago y Montserrat, la *Tumba de Pignatelli*, en la iglesia de Gesù, las estatuas de *Ceres* y *Minerva*, en la Galleria d'Arte Moderna, hoy colocadas junto al *Hércules* y *Licas* de Canova, y su *Autorretrato* en la Academia de San Lucas. El monumento funerario a Antonio Solá, obra de José de Vilches, se encuentra en la iglesia española de Santiago y Montserrat, en Roma, con un autorretrato del propio Solá. Sobre el escultor, véase, con bibliografía anterior: BROOK, C.: “Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento”, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1999, nº 68, pp. 17-30

² Véase: HERRERO SANZ, M. J.: “El escultor José Vilches y su obra en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 199 (Segundo trimestre), nº 140, pp. 60-70.

³ AMONE, L. Y OLMO, L.: *Les expositions universelles, 1851-1900*, París, Belin, 1993, p. 232.

⁴ Sobre la presencia de los escultores españoles del siglo XIX en las Universales París dirigió actualmente un proyecto de investigación, que forma parte de un proyecto de investigación coordinado que, con el título general de “La participación española en las Exposiciones Universales de París (1855-1837)”, coordina Javier Barón Thaidigsmann. Este trabajo se enmarca dentro de dicho proyecto.

⁵ Recogido por GARCÍA BARRIUSO, P.: *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*, Madrid, 1975, p. 448.

⁶ Exposition Universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts Avenue Montaigne, le 15 Mai 1855, *París, 1855*, pp. 72-73.

⁷ OCHOA, E. de: *París, Londres y Madrid*, París, 1861, p. 60.

⁸ *Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la sección española*, París, 1867, pp. 120-121.

- ⁹ Durante ese tiempo realizó una estatua de *Cristo yacente*, otra de *Viriato* y el relieve *El descendimiento de la cruz*, obras que se expusieron en la Nacional de 1860. Véase: OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 75.
- ¹⁰ Entre 1856 y 1858 realizó el escudo, con las armas de España, colocado encima de la entrada que da a la Via Giulia, de lo que entonces se llamaba Hospital de Santiago y Monserrat. En los diversos documentos que dirige a la institución hace su constar su condición de "pensionado que ha sido por S.M. para el estudio de la Escultura". Archivo de la Obra Pia. Legajo 2107. Véase, también: FERNÁNDEZ ALONSO, J., *Santa Maria di Monserrato*, Roma, Marietti, 1968, p. 43.
- ¹¹ *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue General publié para la Commission Impériale. Première partie (Groupes I à V) contenant les oeuvres d'Art*, París, 1867, p. 158.
- ¹² REYERO, C. *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna (1856-1906)*, Alicante, Fundación Capa, 2002, p. 120.
- ¹³ SUBIRACHS I BURGAYA, J., *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 127.
- ¹⁴ *Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección española publicado por la Comisión general de España*, Madrid, 1878, p. 120 (nº 4).
- ¹⁵ OSSORIO Y BERNARD, *Ob. Cit.*, p. 464.
- ¹⁶ Además de figurar en distintas exposiciones, realizó varios trabajos para la Iglesia Española de Santiago y Montserrat, la obra más importante, quizá, el *Mausoleo de los papas Calixto III y Alejandro VI*, encargado en 1881 y finalmente colocado en 1889. Véase: FERNÁNDEZ GUERRA, A., "Restos mortales de Calixto III en la iglesia de Montserrat (Roma)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XVIII, 1891, pp. 159-166; Tormo, E., *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos*, Madrid, 1942, vol. II, pp. 76-77; y Fernández Alonso, *Ob. Cit.*, p. 75.
- ¹⁷ *Exposition Universelle de 1867...., Ob. Cit.*, p. 120.
- ¹⁸ *Exposición Universal de París...., Ob. Cit.*, p. 11 (nº 78).
- ¹⁹ *Roma artística*, 17 de marzo de 1878, nº 7, p. 435.
- ²⁰ Entre otras obras figura la titulada *Pescatore napolitano*, en bronce, expuesto en la Sala H. Consta que había sido fundido en la Fonderia Nelli. Aparece domiciliado en la Via Margutta, 81. Véase: *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Roma, 1883, p. 126 (nº 57).
- ²¹ Catálogo de la Exposición *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*, San Sebastián, Caja Guipúzcoa, 1995, pp. 75 y ss.
- ²² *Exposition Universelle de 1867...., Ob. Cit.*, p. 120.
- ²³ *Catalogo di oggetti ammessi. Esposizione Romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto católico nel chiostrto di Santa Maria degli Angeli alle Terme Diocleziane ordinata dalla santità di nostro Signore Papa Pio IX felicemente regnate*, Roma, Stabilimento Tipografico Camerale, 1870, p. 9 (nº 32).
- ²⁴ SUBIRACHS I BURGAYA, *Ob. Cit.*, pp. 137 y ss.
- ²⁵ *Exposition...., Ob. Cit.*, p. 159.
- ²⁶ *Exposición...., Ob. Cit.*, p. 121.
- ²⁷ *Roma Artística 1871*, nº 1, p. 14. Se reproduce la piéza, lámina II, entre las páginas 12 y 13.
- ²⁸ Fue regalo del Barón de la Barre al director de la Academia, José Casado del Alisal: "Estando para partir a lejanos países y deseando dejar un recuerdo a la Academia española de Bellas Artes que esta, que V. Tan dignamente dirige, he creído que lo más adecuado a mi intención sería ceder a la misma el yeso de la celebrada estatua del Dante del distinguido escultor español D. Jerónimo Suñol, el cual me lo regaló al partir de esta Ciudad, por lo que pongo a su disposición dicho modelo en yeso, esperando perdonararlo humilde de mi regalo en gracia a la buena voluntad con que se lo ofrece su affo, amigo y SS q.b.s.m.". Archivo de la Academia de Roma. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.
- ²⁹ *Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección Española publicado por la Comisión General de España*, Madrid, 1878, pp. 11-12 (nº 73).
- ³⁰ A.E.R. [Archivo de la Academia de España en Roma]. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.
- ³¹ "El Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Presidente de la Exposición Universal de París se han dirigido a este Ministerio pidiendo protección en favor del artista don Ricardo Bellver pensionado de número por la escultura de esa Academia Española de Bellas Artes con objeto de que el dibujo de la estatua "El Ángel Caído" de que dicho señor Bellver es autor sea ejecutado en bronce o mármol. La obra mencionada ha causado verdadera admiración entre los inteligentes así españoles como extranjeros, y los artistas de varios países le han prodigado sus planes y elogios. / S.M. el Rey (q.D.g.) antes de acceder a esta petición justa y patriótica se ha servido disponer se ponga en conocimiento de V.E. como de su Real Orden lo verifico a fin de que puesto V.E. de acuerdo con el Director de la Academia de Bellas Artes informe acerca del coste de la obra proyectada y de los medios materiales que haya para realizarla. Así mismo se servirá V.E. manifestar si la estatua en mármol o bronce quedará completamente terminada y en disposición de ser exhibida en París en el término señalado para la Exposición que ha de celebrarse en aquella Capital". Véase: A.E.R.. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.
- ³² Véase, con bibliografía anterior: Reyero, *Ob. Cit.*, pp. 171-173.
- ³³ BRU ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971, p. 137.
- ³⁴ En España ecibió encargos del duque de Santoña, de Alcalá de Henares, para donde realizó el *Monumento a Cervantes* en 1878, y para el Senado, para quien realizó la estatua de *Cisneros* en 1880, cuyo modelo se conserva en Carrara como la pieza de pensionado citada, realizada en Florencia. También hay obra suya en la Academia de San Fernando y en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú. Véase: Micheli, M., Mellini, G.L. y Bertozzi, M., *Scultura a Carrara. Ottocento*, Carrara, Casa di Risparmio di Carrara, 1993, pp. 273-283.
- ³⁵ Reproducida en *L'Illustrazione italiana*, 9 de junio de 1878, p. 369.
- ³⁶ Reproducido en *L'Illustrazione italiana*, 4 de octubre de 1891
- ³⁷ DALL'ONARO, F.: *L'Arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867*. Ricordi, Florencia, 1869. Véase también, entre otras: *L'Italia alla*

Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata, París-Florenca, 1867, p. 359.

- ³⁸ JOUIN, H., *La sculpture en Europe 1878*, París, E. Plon, 1879, p. 138.
- ³⁹ DUBOSC DE PESQUIDOUX, L.: *L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, París, Plon, 1881, v. I, pp. 460-461.
- ⁴⁰ LAMARRE, C. Y LOUIS-LANDE, L., *L'Espagne et l'Exposition de 1878*, París, Librairie Ch. Delagrave, 1878, p. 191.
- ⁴¹ MASSARANI, T., *Esposizione Universale del 1878. L'Arte à Parigi*, Roma, Tipografía del Senado, 1879, pp. 165-166 y 417.
- ⁴² "Esposizione di Parigi", *L'Illustrazione Italiana*, 9 de mayo de 1878, p. 214. Se reproduce en p. 324.
- ⁴³ Expusieron, respectivamente, *El estudio, fuente del saber y de la verdad, El primer paso y La pesca (Ob., cit., p. 12, núms. 80, 82 y 85)*. Precisamente Moltó solicitó, el 21 de febrero de 1883, tras haber cumplido su primer año de pensión en Roma "pasar a París a causa de los adelantos del arte". A.E.R. Expediente Personal. 01.07. Se sabe que Moltó realizó un viaje a París en 1889, pues consta que le fue pagada la pensión en esa ciudad en un oficio fechado en Roma el 26 de febrero de 1889. Archivo de la Obra Pia. Legajo D-IV-2586.
- ⁴⁴ *Exposición... Ob. Cit.*, p. 12 (nº 83). Muy probablemente es la pieza conservada en la Embajada de España ante la Santa Sede.
- ⁴⁵ LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., "Del Neoclasicismo a 1950", en *Galicia. Arte*, vol. XV, La Coruña, 1993, pp. 187-190. También: PEREIRA, F. Y SOUSA, J., "La carrera artística de Isidoro Brocos (1841-1914)", en *Isidoro Brocos*, Caixa Galicia, Museo de Bellas Artes de A Coruña, La Coruña, 1989.
- ⁴⁶ De un metro de altura. *Exposición... Ob. Cit.*, p. 12 (nº 74).
- ⁴⁷ BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 153.
- ⁴⁸ Sobre ambos ejemplares véase: REYERO, *Ob. Cit.*, pp. 289-294. El encargo del bronce fue realizado el 11 de abril de 1889. Según documentación conservada en Roma, a Querol se le concede una prórroga para que pueda justificar los cargos de su realización, ya que no puede comenzarla por encontrarse el yeso en París. Véase: A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889. Querol realizó al menos otros dos ejemplares más, uno en yeso, que se conserva en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y otro en mármol, para el Casino Español, en Buenos Aires. Un ejemplar de *La Tradición* se encontraba en el estudio del artista en la Academia de España en Roma en 1892, cuando Querol, que había tenido frecuentes controversias con el director, Vicente Palmaroli, a causa del incumplimiento del Reglamento, escribe una petición, desde Madrid, fechada el 2 de julio de ese año, dirigida al cónsul de España para que se lo entregue al pintor Garnelo (A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899).
- ⁴⁹ PAILLIER, A.: "Beaux Arts. La sculpture étrangère", en *L'Exposition de Paris (1889)*, París, Librairie Illustrée, 1889, v. II, pp. 150-151. Se reproduce *La Tradición* (v. II, p. 133).
- ⁵⁰ Belle Arti. La sezione spagnuola", en *Parigi e l'Esposizione universale del 1889*, Milán, 1890, p. 118.
- ⁵¹ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.
- ⁵² A.E.R. Correspondencia directores: Villegas.
- ⁵³ El espacio disponible era de 136 metros lineales con una altura de 3,50 metros o más para los cuadros y de 676 metros cuadrados de planta para las esculturas. Una vez decidido el número de piezas, éstas se enviarían por mar a Barcelona, para remitirse desde allí a París. Todo ello se le hace saber al director de la Academia el 24 de julio de 1899. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁵⁴ BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 181.
- ⁵⁵ El 9 de octubre de 1888 dirige la carta de renuncia al director (A.E.R. Expediente Personal, 02.01). También: Bru Romo, *Ob. Cit.*, p. 75.
- ⁵⁶ En el catálogo se recogen diez obras suyas, a las que hay que añadir dos más que no figuran en dicha relación, las estatuas de *Trueba* y de *Velázquez*, esta última colocada en el centro del patio del Palacio de España. Se trataba del *Monumento funerario a Goyarre*, cuatro retratos de busto, el de Manuel Silvela, el del duque de Denia, el de Francisco Domingo y el de Lacaze-Duthiers; un relieve de la Familia Real española; dos piezas de género, una titulada *Toros* y otra *No la despiertes*; y dos decorativas, de gran efecto, la *Chimenea* y un *Sello de plata (Catálogo de los expositores de España publicado por la Comisión General Española. Exposición Universal de París de 1900*, Madrid, Imprenta de Ricardo Roja, 1900, p. 43). Véase, sobre todo, MONTOLIÚ, V.: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 94-101.
- ⁵⁷ En 1900 exhibía, además, un retrato del rey, otro de la reina Regente, para terminar el cual precisamente había tenido que pedir una prórroga en su pensión de mérito en Roma (BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 76), y otro tercero del conde de Rascón, además de dos piezas tituladas *Modestia* y *Desesperanza (Catálogo ... 1900, Ob. Cit.*, p. 43).
- ⁵⁸ BRU ROMO, *Ob. Cit.*, pp. 159 y 222. El trabajo fue terminado algo más tarde de lo exigido por el Reglamento de la Academia, a causa de una enfermedad, según alega, aunque lo cierto es que tenía otros muchos compromisos. El 20 de marzo de 1888 había solicitado una prórroga de seis meses y el 25 de junio todavía no estaba concluido, según hizo saber al director, Vicente Palmaroli. El 5 de agosto le dice, de nuevo, que "el boceto y la memoria serán entregados en Madrid, al mismo tiempo que el grupo *Sagunto*". Finalmente, el 20 de septiembre de 1888, Querol hace constar al director de la Academia: "Cumpliendo con las prescripciones reglamentarias, remito a V.I., un boceto del grupo terminado en el cuarto año, perteneciente al envío del 3º de mi pensión; una memoria que consta de trece páginas, relativa a la escultura; y un recibo que comprueba la remisión a Barcelona del grupo *Sagunto*, envío del 4º año según la gracia que me fue otorgada por Real Orden". Consta el recibo de escultura en yeso, de 800 Kg. De peso, grupo *Sagunto*, del 25 de agosto de 1888. De todos modos, Palmaroli le devolvió el boceto y la memoria "con objeto de hacer algunas correcciones" el 7 de agosto de 1889. A.E.R. Expediente personal, 01.12.
- ⁵⁹ Palmaroli se pregunta por el destino del yeso: "¿Quién me asegura que no se quede en Barcelona, o por venderle o por no querer someter al examen de la Academia de San Fernando, mucho más conociendo el carácter de su autor?" (A.E.R. Expediente Personal, 01.12).
- ⁶⁰ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889. También el boceto de *Sagunto*, correspondiente al envío de tercer año, fue juzgado en la Academia de San Fernando, en Madrid, con posterioridad, el 29 de junio de 1890. Los miembros del jurado "después de un minucioso examen de dicho boceto, acordaron por voto unánime que el Señor Querol cumplió con las obligaciones reglamentarias". A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁶¹ Un escrito de Querol al director le hace constar que "el relieve correspondiente al envío de primer año ... está en el estudio a su disposición" el 30 de julio de 1890; y en otro, de 8 de agosto de 1890, figura la entrega (A.E.R. Expediente personal, 01.12). Pero parece ser que el yeso sufrió varias roturas, por lo que Querol, solicitó el 26 de febrero de 1891, una prórroga para rehacerlo (*Ibidem*). El Ministerio de Estado contestó el 22 de mayo de 1891 accediendo a que lo entregara tres meses más tarde, a pesar de que "este envío sufre un retraso muy considerable, razón por la cual se le ha pedido ya por dos veces su entrega inmediata". Aún así, la conclusión se retrasó de nuevo, hasta finales del año 1891, alegando el escultor que

- el yeso no estaba seco. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- 61 Formaban parte del jurado Elías Martín, Jerónimo Suñol, José Esteban Lozano, Justo Gandarias y Ricardo Bellver. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899. Véase, también: Brú Romo, *Ob. Cit.*, p. 222. Una versión en mármol, encargada por el Estado, fue exhibida en la Nacional de 1895, donde el autor obtuvo una medalla de primera clase (Reyero, *Ob. Cit.*, pp. 297-300).
- 62 *Catálogo... 1900, Ob. Cit.*, p. 43.
- 63 A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- 64 A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- 65 BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 227. El boceto, en cambio, juzgado en la Academia el 20 de febrero de 1899 sólo mereció la calificación de "satisface las obligaciones reglamentarias". A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- 66 A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899 y Expediente personal, 03.04.
- 67 Yeso patinado, 2x2 m. Se conserva en la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid. Véase: BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 227; y García Barriuso, *Ob. Cit.*, p. 523. Fue entregado en Roma el 9 de octubre de 1897 y juzgado en Madrid, en la Academia de San Fernando, el 28 de febrero de 1898. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899 y Expediente personal, 03.04.
- 68 A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- 69 A.E.R. Expediente personal, 03.04. Véase, también: Bru Romo, *Ob. Cit.*, p. 227. Precisamente su memoria reglamentaria se tituló "La escultura moderna francesa". Sobre la pieza, adquirida por el Estado tras serle concedida la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1901, véase Reyero, *Ob. Cit.*, pp. 340-342.
- 70 A.E.R. Expediente personal, 03.04.
- 71 A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899. Se sabe que la obra de Trilles, junto a otra de Querol, llegaron, a través de la casa de transportes C. Stein, a Roma, donde estaban el 29 de abril de 1901 (A.E.R. Correspondencia directores: Villegas).
- 72 SUÁREZ MENÉNDEZ, C.: *Escritores y artistas asturianos*, Oviedo, 1959, vol. III, pp. 432-437; y Barón Thaidigsmann, J. y Cid Priego, C.: "Escultura del siglo XIX", en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, p. 607.
- 73 A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.
- 74 *Catálogo... 1900, Ob. Cit.*, p. 291 (números 29, 30 y 31).
- 75 Véase, sobre todo, FERRÉS, P.: "Esbós biogràfic", en *Miquel Blay y Fàbrega, 1866-1936. L'Escultura del sentiment*, Olot, 2000 [Cat. Exp.], pp. 39-41.
- 76 Además de *Los primeros fríos*, expuso los retratos de Piedad Iturbe, Francisco Silvela y *Mujer y flores*, el grupo *Al Ideal* y las estatuas en bronce para el Panteón Errazu en el Cementerio del Père Lachaise de París (*Catálogo... 1900, Ob. Cit.*, p. 44).
- 77 *Catálogo... 1900, Ob. Cit.*, p. 45.