

L'ESCULTURA A ESTUDI

Iniciatives i projectes

Cristina Rodríguez Samaniego
Núria Aragonès
Irene Gras (coords.)



Col·lecció **Singularitats**

L'ESCULTURA A ESTUDI

Col·lecció **Singularitats**

L'ESCULTURA A ESTUDI

Iniciatives i projectes

Cristina Rodríguez Samaniego
Núria Aragonès
Irene Gras (coords.)

CONSELL EDITORIAL

Direcció científica:

Mireia Freixa, Irene Gras, Carlos Reyero, Victòria
Durà, Begoña Forteza, Tomas Macsotay, Jorge Egea,
Núria Aragonès, Cristina Rodríguez Samaniego, Magda
Polo, Pilar Vélez, Judith Urbano, Guillem Tarragó

Direcció tècnica:

Míriam Soriano, Aina Borràs

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu

FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Detall d'*Une Restauration*, d'Edouard Joseph Dantan,
Oli sobre llenç, 1891.

ISBN

978-84-475-3989-5

Aquest llibre ha estat finançat pel projecte de recerca del Ministerio de Economía y Competitividad «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professió, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica» (HAR2013-43715-P), que ha desenvolupat el grup de recerca GRACMON de la Universitat de Barcelona.

És rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

ÍNDEX

- 9 L'escultura a estudi
- 11 Studying Sculpture
Cristina Rodríguez Samaniego
- 13 Trajectòries de l'escultura: casos de recerca i projectes actuals
entorn de la pràctica escultòrica a l'alba de la modernitat
- 17 Sculpture Trajectories: Current research and projects
focusing on the practice of sculpture in the dawn
of the modern era
Núria Aragonès, Irene Gras
- 21 Appropriations. Some remarks on secular and religious
responses to Spanish devotional sculpture
Tomas Macsotay
- 41 José Manuel Labastida y sus guerreros
defendiendo la patria mexicana (Carrara, 1829-1830)
Montserrat Galí Boadella
- 59 La formación de los escultores españoles en París:
el caso de la Académie Julian (1887-1900)
María Soto Cano
- 79 El taller de l'escultor Josep Llimona
Natàlia Esquinas Giménez
- 89 Noucentista Sculpture: Tradition and Primitivism
Cristina Rodríguez Samaniego
- 99 Escultura i música. Els instruments Baschet
i les seves implicacions estètiques
Magda Polo Pujadas

- 117** Presentació de la recerca a la Reial Acadèmia Catalana
de Belles Arts de Sant Jordi sobre el fons dels escultors
Miquel i Lluçia Oslé
Jorge Egea, Bernat Puigdollers

L'ESCUPTURA A ESTUDI

Cristina Rodríguez Samaniego

Veure néixer aquesta publicació és un somni complert. Primer, perquè es tracta d'una obra que sorgeix com a resultat del projecte de recerca en què participem actualment i a través de la qual donem a conèixer la feina feta. Segon, perquè aquest llibre és fruit de la col·laboració entre investigadors amb diversitat d'interessos, d'enfocaments i de praxis, que han confluït en la construcció d'un discurs comú, vinculat a l'escultura en un sentit ampli i des de diferents marcs, tant cronològics com metodològics.

L'obra que teniu a les mans es va gestar al juny de 2015 en el taller «Escultura i Recerca», que va tenir lloc a la Universitat de Barcelona, i va ser una iniciativa del grup de recerca GRACMON, del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. L'acte s'emmarcà en el projecte «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professió, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica» (ref. HAR2013-43715-P, 2014-2016), finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat. El treball, que pretén aprofundir l'estudi i la comprensió de l'escultura moderna i els oficis relacionats amb aquesta durant el període tractat, pren com a base de l'anàlisi la ciutat de Barcelona en el context espanyol i incideix en les seves relacions amb l'Amèrica Llatina. Es persegueix l'objectiu de contribuir a la comprensió dels mecanismes productius i de les estructures comercials que van vertebrar aquesta activitat professional, des d'una òptica nova i integradora. El projecte se centra en la pràctica de la disciplina i el seu context, tallers, negocis, institucions, centres de formació i promoció, xarxes i infraestructures de distribució que van permetre

el seu desenvolupament en l'època moderna i que van contribuir a la transformació i industrialització de la producció artística. Es pretén, a més, aprofundir en les xarxes i les bases socioeconòmiques que expliquen la importància estratègica dels oficis de l'escultura en la societat moderna, tot donant raó de les seves arrels i de la posterior evolució, com a base de l'orientació actual d'aquesta activitat. També s'estudien els processos de transferència i difusió d'aquest marc cap a l'Amèrica Llatina, en un moment crucial de desenvolupament dels nous estats nacionals americans, en què el model peninsular va revestir rellevància especial.

Aquest llibre, que enriqueix la col·lecció Singularitats —línia de publicacions del GRACMON, creada per la doctora Teresa-M. Sala—, s'afegeix a les dues altres obres en què han pres part els investigadors de l'equip i que han estat editades recentment per Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona: *Lligams entre tradició i modernitat. Noves interpretacions al voltant del món clàssic*, 2014 (coordinat per les doctores Irene Gras i Núria Aragonès), i *Acadèmia i Art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània*, 2015 (coordinat per les doctores Mireia Freixa i Irene Gras).



STUDYING SCULPTURE

Cristina Rodríguez Samaniego

The release of this publication is a dream come true. Firstly, because it is the result of the research project we are currently working on; serving as the medium where we publicize what we have achieved so far. Secondly, and even more significantly, the book was born of a collaborative effort between researchers with a broad diversity of interests, opinions and praxis. This effort has culminated in the construction of a common discourse focused on sculpture in its widest sense, approaching the subject through different frames of reference, both chronological and methodological.

The work you are holding was conceived on June 2015 in the *Workshop Escultura i Recerca* hosted by the University of Barcelona, through an initiative developed by the GRACMON research group of the UB's Department of History of Art. The workshop formed part of the project *Mapa dels oficis de l'escultura, 1775–1936. Professió, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica* (ref. HAR2013-43715-P, 2014-2016), financed by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness. The main goal of that project is to further develop the study and understanding of modern sculpture and its associated trades during the selected historical period, 1775–1936, basing its analysis on the city of Barcelona and taking into account its links with the wider areas of Spain and Latin America. Thus, particular emphasis is placed on contributing, in a new and unifying manner, to the understanding of the productive mechanisms and commercial structures that provided the backbone for this professional activity. The focus of this project is the practice of the discipline and its context: the work-

shops, businesses, institutions, training and promotion centres and networks and infrastructures of distribution, that enabled the development of sculpture in the modern era while contributing to the transformation and industrialisation of artistic production.

Furthermore, the networks and socioeconomic foundations are meticulously analysed to ascertain the strategic importance of the sculpture trades on the society of the modern age, as a basis for the evolution and eventual current orientation of this activity. The processes of transfer and dissemination of this activity towards Latin America are also covered; especially taking into account that this was a time of burgeoning growth of the new American states, which were particularly influenced by the Peninsular model.

This book, the newest addition to the *Singularitats* collection, a line of publications created by Teresa-M. Sala of the GRACMON research group, joins a further two works in which the research team have taken part: *Lligams entre tradició i modernitat. Noves interpretacions al voltant del món clàssic*, 2014 (coordinated by Irene Gras and Núria Aragonès), and *Acadèmia i Art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània*, 2015 (coordinated by Mireia Freixa and Irene Gras). Both these volumes were recently published by *Publicacions i Edicions* of the University of Barcelona.

TRAJECTÒRIES DE L'ESCULTURA: CASOS DE RECERCA I PROJECTES ACTUALS ENTORN DE LA PRÀCTICA ESCULTÒRICA A L'ALBA DE LA MODERNITAT

Núria Aragonès, Irene Gras

Els resultats que presentem aquí han estat fruit de les recerques dutes a terme per un grup d'investigadors de composició internacional i de trajectòries científiques inscrites en disciplines complementàries, des de la història de l'art i del disseny fins a l'estètica, la música, l'arquitectura i l'urbanisme, dins un marc cronològic que s'estén del segle XVIII a mitjan segle XX. Per al projecte és fonamental l'atenció a la transcendència dels contactes i de les influències entre marcs geogràfics concrets, en un moment d'especial desenvolupament 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 seran modificats. El projecte contribueix als estudis al voltant dels processos de transferència dels nostres paradigmes plàstics, culturals i de mercat a l'estranger.

A partir d'aquí podem establir diferents eixos, tant cronològics com temàtics, segons els quals s'estructura aquest volum. En un primer apartat es fa referència a aspectes relacionats amb l'escultura i l'acadèmia, en el moment de construcció del món contemporani. El capítol signat pel Dr. Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona) parteix de l'exposició *The Sacred Made Real* (National Gallery de Londres, 2010) per explorar la creença —dominant en el discurs històric— segons la qual l'escultura devocional barroca, en particular en el cas d'Espanya, Portugal i les colònies, és sempre hiperrealista. Mitjançant exemples destacats d'Aveiro i de Saragossa, la intervenció de Macsotay advoca per un concepte diferent de la imatge devocional, que té en compte la pràctica

d'apropiació a la qual es veu exposada, en particular en el context processional.

A banda d'això, l'aportació de Montserrat Galí (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mèxic) té en compte un aspecte fonamental del projecte en qüestió: la formació de l'escultor i, sobretot, la importància que adquireixen els viatges i les estades a l'estranger en l'aprenentatge de l'artista. Montserrat Galí analitza el cas de l'escultor mexicà José Manuel Labastida i el seu viatge a Europa com a pensionari, al servei de la jove república mexicana, durant la primera meitat del segle XIX. En destaca la importància d'una primera etapa a París, abans de completar l'estada a Carrara. D'aquí deriva un altre aspecte fonamental: la idea d'Itàlia com a centre de l'artisticitat i model d'un academicisme classicista que adoptaren també França i Anglaterra. El viatge a Itàlia va agafar, doncs, un caràcter iniciàtic i legitimava en certa manera la carrera de l'artista. L'elecció del classicisme com a opció estètica i ideològica, en aquest cas adoptada per representar la identitat nacional mexicana, entronca amb una altra reflexió clau encetada en una investigació anterior del grup de recerca GRACMON:¹ la figura de l'heroi clàssic (el gladiador o guerrer de l'antiguitat) com la personificació de l'heroïcitat moderna, a través dels ideals de puresa, noblesa, virtut i llibertat que encarna aquesta figura. Uns conceptes que, en aquest cas, es volien transposar als soldats patriòtics que lluitaren per la independència mexicana. Itàlia i el seu classicisme acadèmic serà, doncs, el gran model adoptat per un bon nombre d'artistes, entre els quals hi ha l'escultor Labastida, com a instrument per construir una nova iconografia nacional moderna.

L'interès del segon àmbit se centra en la transició del segle XIX al XX. María Soto Cano (Museo de Bellas Artes de Asturias) incideix també sobre els aspectes formatius dels escultors a l'estranger, però concretament sobre el paper que l'Académie Julian de París va exercir en la formació d'artistes catalans, com ara Miquel Blay, Enric Clarasó, Llorenç Roselló, Damià Pradell i Eusebi Arnau, durant la seva

¹ Jorge EGEA i Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO, «La imatge de l'heroi a l'escultura catalana (1800-1850)», dins: *La imatge de l'heroi a l'escultura catalana (1800-1850)*, Barcelona, Duxelm, GRACMON, 2013.

estada a la ciutat. Resulta innegable el fet que en aquells moments la capital francesa era el centre cultural per excel·lència, de manera que tot tipus d'artistes i d'intel·lectuals, provinents de diferents indrets d'Europa, hi van viatjar en algun moment o altre de la seva trajectòria. A més, l'Académie Julian era la més prestigiosa i cosmopolita de París, i per això va ser elevat el nombre d'artistes de renom que van passar per les seves aules. Natàlia Esquinas (Universitat de Barcelona) s'endinsa en la figura de l'escultor català Josep Llimona, però n'aborda l'estudi des d'un punt de vista que focalitza el funcionament del taller de l'artista i els processos de la pròpia creació escultòrica. Amb aquest objectiu ha aprofundit l'estudi de les tècniques utilitzades i en les relacions establertes amb els deixebles que van aprendre al seu costat, tot tenint en compte, a tall de referència, el funcionament d'altres tallers, com ara el d'Auguste Rodin.

El darrer bloc conté aproximacions a l'escultura produïda ja al segle xx. D'una banda, Cristina Rodríguez Samaniego (Universitat de Barcelona) reflexiona sobre un aspecte fonamental, sovint oblidat, relacionat amb l'escultura noucentista: el seu vincle amb el primitivisme, entès d'una manera no tan allunyada de la que vertebren algunes avantguardes històriques. Dins una línia de recerca més interdisciplinària, el capítol sobre escultura i música, presentat per Magda Polo (Universitat de Barcelona), explora el camp de les escultures sonores i les possibilitats que aquestes generen a través de la construcció de nous instruments, com ara els dels germans Baschet, que permeten a l'espectador participar interactivament amb la música. També incideix en el sentit estètic dels mateixos instruments, atesa la cerca d'un equilibri entre la bellesa formal i els paràmetres acústics més adequats. Finalment, aquest volum conclou amb la presentació dels resultats de la recerca duta a terme per Jorge Egea i Bernat Puigdollers (Universitat de Barcelona) sobre el fons inèdit dels escultors Miquel i Lluçia Oslé, conservat a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. La trajectòria rica i heterogènia d'aquests dos germans ens porta a revalorar una obra primerenca de tipus social, influenciada pel simbolisme i pel realisme francès, i a redescobrir un nombre considerable de monuments oficials importants, la majoria dels quals relacionats amb la dictadura franquista i, probablement per això, més silenciats. Situats en el context d'un pro-

jecte d'elaboració del catàleg raonat complet dels germans Oslé, aquest capítol treu a la llum diversos documents que permeten revisar i contextualitzar l'obra d'ambdós artistes, certament oblidats per la historiografia, i retornar-los la plaça que els pertoca en la història de l'escultura catalana.

En definitiva, tot seguint el fil conductor dels diferents capítols, des de la formació i el taller, inclosa la interrelació amb altres disciplines, fins a l'Acadèmia a casa nostra, aquesta publicació permet anar descobrint diferents casos d'investigació al voltant de la pràctica escultòrica, a través d'aproximacions concretes que, d'una manera més general, obren un debat necessari sobre la situació actual de l'escultura en la recerca acadèmica.



SCULPTURE TRAJECTORIES: CURRENT RESEARCH AND PROJECTS FOCUSING ON THE PRACTICE OF SCULPTURE IN THE DAWN OF THE MODERN ERA

Núria Aragonès, Irene Gras

The results presented here are the outcome of research conducted by an international team with expertise in complementary disciplines ranging from design and art history to aesthetics, music, architecture and urbanism. The chronological timeframe of the study begins in the eighteenth century and ends midway through the twentieth century. It is a prerogative of the project to bring to attention the importance of liaisons and influences between specific geographical frames, at a time where both the sculptural trades and new artistic infrastructures and institutions were burgeoning, resulting in deep modifications within the market and individual consumer habits. The project contributes to existing studies focusing on the exportation of our artistic, cultural and marketing paradigms to foreign countries.

From here we can establish two axes, chronological and thematic, that serve as the foundation of the present volume. The first section ponders matters linked to sculpture and the academy, framed around the moment of the birth of the modern world. Taking as its point of departure a number of critical observations on *The Sacred Made Real* (National Gallery, 2010), Tomas Macsotay's essay questions an assumption that recurs in historical discourse, and that tends to equate Baroque devotional sculpture, particularly in the case of Spain, Portugal and colonies with a 'hyperreal' style. Through outstanding examples in Aveiro and Zaragoza, Macsotay's intervention advocates a modified concept of the devotional image that takes into account the practice of appropriation to which actual images are subjected, particularly in the context of religious processions.

On the other hand, the piece by Montserrat Galí (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mexico) focuses on a crucial aspect of the project: the training of the sculptor, with a particular interest in the importance of travels and stays abroad in the apprenticeship of the artist. Galí analyses the case of Mexican sculptor José Manuel Labastida, who travelled to Europe in the first half of the nineteenth century on a fellowship granted by the young Mexican Republic. Notable stages of his travels are his stay in Paris, before going to Carrara, which brings up a fundamental point: the ideal of Italy as art's focal centre and the cradle of a classicist academic tradition, that was also adopted in France and Britain. The voyage to Italy became, thus, an initiation rite that gave, in a certain way, legitimacy to the career of an artist. The choice of classicism as an aesthetic and main ideological framework, in this particular case for the representation of the Mexican national identity, connects with another reflection touched upon in another research project conducted by the GRACMON group: the embodiment of modern heroism through the figure of the classic hero (the gladiator or the warrior), widely regarded as the incarnation of the ideals of purity, nobility, virtue and freedom. These concepts were to be transposed, in this case, to the patriotic soldiers that fought for Mexican independence. Italy and its associated academic classicism was to be the model adopted by numerous artists, including the sculptor Labastida, through which they would build a new national modern iconography.

The second section focuses on the transition from the nineteenth to the twentieth century. María Soto Cano (Museo de Bellas Artes de Asturias) also addresses the apprenticeship aspects of sculptors abroad, but more specifically the role played by the Parisian *l'Académie Julian* in the training of Catalan artists, such as Miquel Blay, Enric Clarasó, Llorenç Roselló, Damià Pradell and Eusebi Arnau, who journeyed to the French capital. It is undeniable that Paris was at the time the cultural centre *par excellence*, with a varied range of artists and intellectuals from across Europe spending time there at some point in their career. *L'Académie Julian* was the most prestigious and cosmopolitan among the Parisian institutions of its kind, and thus the quantity of renowned artists that attended its classrooms is indeed remarkable. Natàlia Esquinas (University of Barce-

lona) investigates the figure of the Catalan sculptor Josep Llimona, through the lens of the artist's studio routines and his processes of creation. Following this approach, she reveals the techniques used by the artist and the relationships he maintained with his protégées, while taking into account the standards established by model studios, such as that of Auguste Rodin.

The last section deals with sculpture in the twentieth century. On one hand, Cristina Rodríguez Samaniego (University of Barcelona) ponders a fundamental but often-overlooked aspect of *Noucentisme*: its links to Primitivism, understood in a way that provides the foundations for several historical avant-gardes. In a more multidisciplinary approach to research, the chapter addressing sculpture and music penned by Magda Polo (University of Barcelona) explores the field of resonant sculptures and new avenues opened up by the construction of new musical instruments. Clear examples are the creations of the Baschet brothers, which enable the spectator to take an active role in the music. Polo also addresses the aesthetic sense in the instruments, given that a compromise between formal beauty and the ideal acoustic parameters was aimed for during their conception and manufacture. Finally, the book concludes with a presentation of the results of research conducted by Jorge Egea and Bernat Puigdollers (University of Barcelona) regarding the unpublished works of the sculptors Miquel and Lluçia Oslé, preserved at the Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. The rich and heterogeneous career of these sculptor brothers invites us to re-examine some pioneering socially-conscious works, influenced by French symbolism and realism, and to re-discover a considerable number of remarkable official monuments, some of which have been suppressed due to their ties with Francisco Franco's military dictatorship. With the goal of establishing a complete catalogue of the Oslé brothers' works, this chapter brings to light several documents that enable the revision and contextualization of their work, often forgotten in historiography, allowing them to be reinstated to their rightful place in the history of Catalan sculpture.

In short, through the unifying thread of the different chapters, beginning with training and the workshop, progressing through relationships with other artists and ending on the Acadèmia in Barce-

lona, this book introduces the reader to diverse research on sculptural practice. Each case utilizes a definite approach that, in a more general way, helps foster a necessary debate about the place of sculpture in modern-day academic research.

APPROPRIATIONS. SOME REMARKS ON SECULAR AND RELIGIOUS RESPONSES TO SPANISH DEVOTIONAL SCULPTURE¹

Tomas Macsotay

Works created to shock the senses
and stir the soul.

With these words, the National Gallery's 2010 exhibition of Spanish devotional painting and sculpture, *The Sacred Made Real*, offered its explanation of the "shockingly graphic" realism of representations of Christ, Mary and the saints in Spanish sculpture. The accompanying catalogue stands today as an original attempt at forging a new image of Spanish religious sculpture by linking it to baroque naturalism in a display that would be visited by a public comprised mostly of the uninitiated (admittedly, most art historians belong to this group). Xavier Bray, the exhibition curator, highlighted the Pygmalion-like trance into which some of the exhibited statues would put the beholder: "A good polychrome sculpture should appear so lifelike that one is at first unsure if it is alive or not".² Similarly, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, in referring to Pedro de Mena's 1673 *Christ as the Man of Sorrows*, referred to the "almost hallucinatory detail" in the effect

¹ The research underlying this chapter was made possible by a post-doctoral grant from the Gerda Henkel Stiftung, to which I wish to express a heartfelt thank you. I am very grateful to Caroline van Eck and Frederik Knegtel for their helpful comments towards completion of an essay hopefully to be published in their edited volume *Presence and Agency*. The current text is an abridged and modified version of the latter.

² See Xavier BRAY's introduction to *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, exhibition catalogue, X. Bray, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, D. Barbour and J. Ozone, London, National Gallery of Art, 2009, p. 15-36: 17.

of the open mouth and eyes.³ To be sure, Bray seems mindful of the traditional art historian's reserves against the wax-museum appearance of Spanish polychrome sculpture. But instead of addressing them, he disguises them by venturing that the stylistic qualities that both sculptors and painters were trying to get at were a sense of absolute mimicry — but again, they were not. Like wax effigies, painted dolls or mannequins, some of the polychrome sculptures exhibited at *The Sacred Made Real* were at once perfect simulacra and blunt, highly physical works of art. Highlights were the inanimate *Christs* and the anaemic, gasping *St. Francis* by Zurbarán, the life-size effigies of a couple of Jesuit saints, *Ignatius Loyola* and *Francis Borgia* by Juan Martinez Montañés, and above all the dramatic juxtaposition between Gregorio Fernández's *Cristo Yacente* from 1625–1630 and Jusepe de Ribera's *Lamentation* (1621). The catalogue texts call them “real”, “truly palpable”, insistent on the manifest *thereness* of the sculptural body. As Bray argues, even in the paintings the magic of the images rested on sculptural presence, not on a medium-effacing naturalism, which resulted in “sculpture that was exceptionally painterly and paintings that were remarkably sculptural”.⁴

Of course, what enters into the writing of exhibition texts is not just art historical reflexivity — informing a larger public favours an approach that will put in simple terms what makes for the uniqueness of the presented pieces. The handful of historians who have sat in the archives, looked at ravaged ecclesiastical heritage and composed biographies and oeuvres for Ibero-American baroque sculptors, are seldom asked to state what they like about the pieces they are rescuing from oblivion. The moment was there, in 2009, when an exhibition finally had to defend what had seldom been defended: why stop to admire *these* very mimetic works? Some of the answer was very reflexive: there were hints, in the catalogue, of a postmodern balancing act, perhaps poking at art history's very modern dogma of “truth-to-medium” — the modern aesthetic self-awareness

³ Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, “Seventeenth-Century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context”, in *The Sacred Made Real*, *op. cit.* note 2, p. 45–57, 52.

⁴ *The Sacred Made Real*, *op. cit.* note 2, p. 191.

that had so far made it unthinkable to take wax figure – or mannequin-like baroque sculpture from Seville and Valladolid seriously. But there was also a more surprising effect to this rare attempt to defend the hyperreal: taking sculpture reserved for religious experiences art historians often find hard to stomach, and amplifying its sensational effects to make the exhibition space more dramatic. In the end, this act of public-friendly amplification, I believe, resulted in revealing art history's own bias about religious experience. I want to address this bias in the following pages, and ask what new points of departure may prove helpful in redressing it.

I found that the National Gallery's display spoke to a deeper, almost subconscious fascination for the very fact of religion, or rather the dishevelled religious mind-set. The guide to the exhibition warned that "the works in *The Sacred Made Real* present faith as a visceral experience".⁵ The display had been set up in such a way that the visiting crowd would feel confronted rather than seduced, intimidated rather than drawn in by the aesthetic fact of naturalism. It became clear that the extent to which the works were being advertised as straightforward experiments in a haunting sculptural/bodily presence was directly seen to derive from our ideas about the impositions of devotional usage. More to the point, the striving for naturalism became strangely coupled with a form of domination, with a sense that sculpture in such exalted spheres is calculated to come alive, overpower and leave us, as it were, in a haze. Some of the publicity campaign wittily engaged Catholic stereotypes, using parody as another chance to boost the effect of its hyperreal sculpture.⁶ In reports released during the show, members of the audience were reported to have included "4 punks and 50 nuns". A promotional blog placed on the Internet featured a dramatic photo by Marco Secchi, featuring this room during a visit by no less a dignitary than Archbishop Nichols of Westminster. In the photo, the black-clad clergy-

⁵ I want to thank Frederik Knegt for drawing this particular passage to my attention.

⁶ The photograph and a short comment were posted in Luke Coppen's Catholic Herald blog, accessed July 23, 2014: <https://lukecoppen.wordpress.com/2009/10/16>.

man appears to almost disintegrate into the shadowy surroundings, while he extends his hand high over the head of Fernández's *Cristo Yacente*, as if performing a sacrament.

The Sacred Made Real positioned itself ably as the gothic sensation of the year, drawing large crowds. Yet the question remains whether the National Gallery's combined strategy, one I would venture to describe as seeking a balance between advocacy in aesthetic terms and parody in commercial ones, was not a symptom of a deeper resistance. Are we haunted by a bias about the religious purpose of these sculptures? Is such a bias tingeing even our best efforts to examine entrenched ideas about a particular 'presence' of images that served what is best described as a richly textured culture of devotion? To address these premonitions, we also need to acknowledge the bias of 'our' enlightened removal from 'their' religious frenzy. In other words, are Bray and his collaborators to be thanked for a rare aesthetic (not just historic) defence of the Spanish devotional hyper-real, or are we well-advised to re-examine, in our historical projects, the differences between the modern perceptions of radical naturalism, from the original thought-world behind what we take to be an irrational surrender to the 'hallucinating' likenesses of Spanish *imágenes*?

Apparels, gifts

The bias against the Catholic religious cult image is everywhere in evidence. A very common formulation is found in Fernando Checa and José Miguel Morán's student-handbook on the Spanish baroque:

The luxury and decorations, the abundance of images, the beauty of sacred ornament, the splendour of ceremonies, music [...] were used inside churches in a conscious and concerted manner to provoke, through a suspension of rational faculties, the emotional attachment of the faithful through their sensorium.⁷

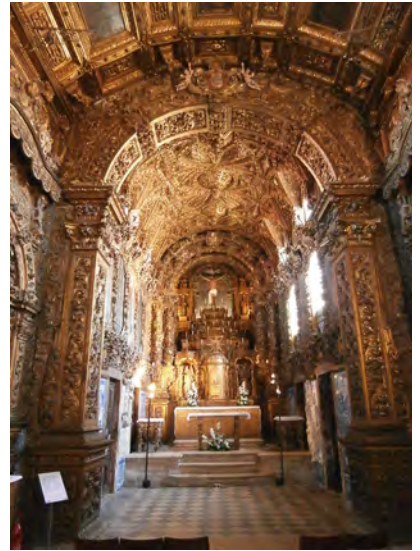
⁷ "El lujo de la decoración, la abundancia de las imágenes, la belleza de los ornamentos sagrados, el brillo de las ceremonias, la música... se utilizaban conjunta y conscientemente en la iglesia para provocar, a través de la suspensión de



Gregorio Fernández,
Cristo Yacente
("Depositioned Christ"),
about 1625–1630.
Polychrome wood, horn,
glass and ivory or bone,
W. 1.91 m, Museo
Nacional Colegio de San
Gregorio, Valladolid.
Photo by Rubén Ojeda,
shared under CC
Creative Commons
license.

Checa and Morán assumed that the rich interior of the post-Tridentine church cancelled reason and appealed only to emotion. Yet between believing this to be true of the ecclesiastical interior as such and doing the same with, say, the 'presence' of Gregorio Fernández's *Cristo Yacente*, implies a certain slippage, not to say sloppiness, in our categories of stylistic discernment. To say about *Cristo's* displays of torn flesh and spectacular morbidity that they stretch the illusionist potential of sculpture seems fair; to say that it freezes out sound judgement from the operations of our mind in a single confrontation between image and beholder is, at best, an interesting assumption. We usually say that about *them*, the faithful. Moreover, the appearance of ecclesiastical baroque interiors is another matter entirely. In fact, the ostentation and decorative excess is a particularly tricky thing to reconstruct in an exhibition, and this is true as well for the reconstruction of Catholic experience achieved at *The Sacred Made Real*.

In the ornate interior, images proliferate in so many forms that they no longer confront much. A visitor to the *Igreja de Jesus* from 1690–1720 in the Dominican convent of Aveiro, in Portugal, with its well-preserved baroque interior, will be offered a multitude of surfaces of which im-



Interior of the Church
of Jesus in the
Dominican Convent of
Aveiro, remodelled
about 1700. Photo by
the author.

las facultades racionales, una adhesión emocional de los fieles por vía sensorial." Fernando CHECA and J. M. MORÁN, *El barroco*, Madrid, Istmo, 1995, p. 252.



Interior of the Church of Jesus in the Dominican Convent of Aveiro, view of a blue-tiled wall underneath the organ. Photo by the author.

agery is a part, including blue-tiled walls and images of saints surrounded by elaborate colonnettes, cornices and gilded, wood-carved and plastered frames, such as the Saint Dominic. The ensemble is devoted to occupying the eye, but the tenor of the encounter is playful and caressing rather than “shocking”. The furnished interior of a baroque church, as Helen Hills has argued in her analysis of space and gender in Neapolitan baroque convents,

played out as a space of power and performativity, whose particular, empowering and disempowering workings are related to constant irruptions and contaminations between images and their ornamental frames, between patterned and image-filled walls and the viewer’s space, between stable artefact and ephemeral acts of moving and re-moving.⁸ Even today, a relatively well-preserved convent church such as the one in Aveiro makes one feel a tidiness within the apparent abundance. While the Saint Dominic that appears in the photograph is a fixture of the *retablo*, the *titular* or altar saint was a moveable, proudly cared-for possession, covered up, taken off or hidden away according to the Holy calendar. Jean Genet’s 1957 evocation of the Giacometti studio captured this spirit in a passage where the writer imagines hiding the sculptures from view in order to bring them under the dead and forgotten: “Although present here, where are those figures of Giacometti of which I spoke, if not in death?”⁹

Nowhere are frames and paraphernalia, and the love of nice things that speaks through them, so pervasive as in Iberian religious spaces. This attachment to the precious attracted both the praise of

⁸ Helen HILLS, *Invisible City. The Architecture of Devotion in Seventeenth Century Neapolitan Convents*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 139-181.

⁹ Jean GENET, “The Studio of Alberto Giacometti”, orig. “*L’Atelier d’Alberto Giacometti*”, 1957, in *idem*, *Fragments of the Artwork*, transl. Charlotte Mandell, Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 121.

enthusiasts and the scorn of reformist critics during the baroque era, who by contrast had nothing to say about the very ‘real’ style put in the limelight in *The Sacred Made Real*. Fernando de Tejada, a reformist opponent of devotional images, commented in 1633 in a self-imposed exile from the Netherlands on how:

A great defender of images stated that idolatry increased greatly, for the idols were executed to perfection by excellent artisans, and made out of the most precious materials: such things, by sight only, tend to enthrall the hearts.¹⁰

De Tejada’s passage puts me in mind of a reading of devotional sculptures and paintings that lacks the formalism many of us in the field of art history have learned from a familiar ‘aesthetic’ stance. The richness of religious ‘gifts for the eye’ are in constant excess of what is needed to create ‘stunning’ simulacra, because the textured visual ensembles (polychrome processional body next to simpler images, next to rich ornamentation and architectural shape) were to be seen in their material presence as well. This is even true of the more pictorial among the sculptures. Facing Fernández’s *Cristo Yacente*, the believer might have counterbalanced the post-Tridentine spirit of *desengaño del mundo* (“removal of worldly deception”), where the mind struggles over the wounds of Christ, by a blissful thankfulness over the image’s patrons and carver, their magnanimous expenditure, and the good taste of the painter’s delicately painted mock-surfaces.¹¹ Indeed, the suggestion of fine embroidery



A youthful Saint Dominic at mid-height in the altarpiece of the Church of Jesus in the Dominican Convent of Aveiro. Photo by the author.

¹⁰ “Un gran defensor de las imágenes, nota: que acrecentó grandemente la idolatría, haber sido los ídolos por excelentes artífices perfectamente hechos, y de materia preciosísima labrados: las cuales cosas, con sola la vista, suelen arrebatarse los corazones.” Fernando de TEJEDA, *Carrascón*, orig. 1633, Barcelona, Librería de Diego Gómez Flores, 1981, p. 250.

¹¹ On post-Tridentine *desengaño del mundo*, a variety of spiritual practices of memento mori, see Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrareforma y barroco, lec-*

in the cushion that supports Christ's head seems to call for exactly that earthly type of reflection. A similar early seventeenth-century *Christ in Deposition*, which I photographed in the Aveiro *Igreja de Vera-Cruz*, may be said to be a forceful image of suffering in its own right, as is its presentation inside a coffin-like window case, but the upholstering inside the coffin, as well as the delicate, semi-transparent veil in which the body of the sculpture is covered, underline just how close a parish and its community of believers remain to the image, using added objects to encase it or wrap it up.

The issue of paraphernalia that 'dress up' the torn flesh of Christ and the spiritual wounds of the Virgin Mary is not an anachronistic intervention, but offers a way of reconstructing baroque responsiveness to the saint's image.¹² In Iberian art, such trimmings quickly grew to be part of the covenant between believer and saint through its image, right down to the dense drama of high baroque naturalism seen earlier in Fernández's *Cristo Yacente*. In 1635, Bernardo de Villegas denounced the spirit of ostentation that penitential fraternities (*cofradías*) had taken to bear on the production and outfitting of images in their chapels:

The devotion to pomp (*galas*), to which we have already referred, gives rise in some people to an abuse of means, and it is because [...] their social state (*estado*) does not allow for excessive pomp and luxury (*dixes*) which they long for in order to look their best, and so it follows that they turn to the saints they have in their chapels, they dress them up to

turas iconográficas e iconológicas, Madrid, Alianza, 1981, p. 13-17. For a psycho-analytic reflection on what might be involved in such contemplative exercises of *desengaño* see Julia KRISTEVA, *Black Sun. Depression and Melancholia*, transl. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1989, p. 105-138. Kristeva argues that a beholder's confrontation with death through an abundantly exact visual rendering of the corpse of Christ as a banal, unglorified object, will take the beholder's mind to adopt a "disillusioned, serene, and dignified stance" that ironically undermines metaphysical faith (p. 119).

¹² For recent accounts of beholders' investments in 'living' images, with an important focus on the sixteenth and seventeenth centuries, see Caroline VAN ECK, *Art, Agency and Living Presence*, Hamburg, Walter de Gruyter, 2015 and *idem*, J. J. VAN GASTEL and E. J. M. VAN KESSEL, *The Secret Lives of Art Works. Negotiating the boundaries between art and life*, Leiden, Leiden University Press, 2014.

look like very extravagant ladies and highly used currency (*trueco*), for they dress the images like ladies, and the ladies they outfit with images [...]. As they carry the spirit of ostentation deep inside [...] it makes for a most inappropriate effect, and there are times that a man will feel the need to laugh, seeing the knick-knacks (*bujerías*) they put on their saints, or sometimes one feels like crying, seeing the indecency with which male and female saints are treated.¹³

Bernardo de Villega's tears are not the result of any shocking 'realness', but of distaste over the process of making the statues seem pleasingly real. This realness, a triumph for presence, was not a triumph for naturalism. What is at issue, as in Tejeda's mockery of those who defend *imaginería*, is the naïve self-projection of the faithful, dismantling true holiness, heaping on the saint an array of fine textiles and fashionable knick-knacks, much of it financially out of reach for the humble brotherhood members if they had wanted to wear it themselves. One still finds numerous examples of Virgin Marys where pain and preciousness go hand in hand. In Aveiro, a well-preserved altar devoted to Our Lady of Sorrows surrounds the suffering Mary with nothing but good fashion in dress, the most florid upholstery, and a very prettified rocaille casing. Even the seven daggers, symbols of Mary's seven great sorrows, have a high finish and costliness that makes them look like jewels. A century and a half later, in the 1770s, when royal policies of austerity swept across Spain, the target of royal intervention was often the expenditure of fraternities, from the misuse of religious celebrations as opportuni-

¹³ "De la afición a las galas, que diximos arriba, nace en algunas personas un abuso digno de remedio, y es, que [...] su estado no permite la superfluidad de las galas y dices que apetece para parecer bien, viene a ser, que a las santas que tienen en sus oratorios, las visten de damas muy bizarras y trueco muy usado, en que las imágenes las visten ya de damas, y a las damas las visten de imágenes [...] como traen el alma galana allá dentro, visten a los santos de sus oratorios con tantos dices y galas, que es cosa indecentísima; y a vezes le da a un hombre gana de reir, viendo las bujerías que ponen a los santos; y otras de llorar, mirando la indecencia con que los santos y santas son tratados." Bernardo de Villas, here quoted after Julio CARO BARDOJA, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978, p. 134.



(On the left) altar with image of Our Lady of Sorrows, second half of the eighteenth century, Portugal. Upholstered and polychrome wood, glass, silver and gold leaf, Museum of the City of Aveiro. Photo by the author. (On the right) detail of the altar, Museum of the City of Aveiro. Photo by the author.

ties for conspicuous consumption to ostentatious investments in decorative paraphernalia, which were burning up resources that should be going to the rescue of a slumped agrarian economy.¹⁴

The dressing up of saints for saint's days or for processions is hardly a ceremony — it is more of a publicly accessible transaction. In the Murcian church of San Juan de Dios, the changing of robes on a *Nuestra Señora de la Luz en su Soledad* involved casually dressed fraternity members, who performed their task on a Saturday morning, in front of the main altar. The members of the *Nuestra Señora*

¹⁴ Relevant contributions on the culture of the secular *cofradías* and the various attempts to rein them in are S. VERDI WEBSTER, *Art and Ritual in Golden Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*, Princeton, Princeton University Press, 1998; María DEL PRADO RAMÍREZ, *Cultura y religiosidad popular en el siglo XVIII*, Ciudad Real, Diputación General de Ciudad Real, 1986; Immaculada ARIAS DE SAAVEDA and Miguel Luis LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *La represión de la religiosidad popular. Crítica y acción contra las cofradías en la España del siglo XVIII*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002, and Maria Giovanna TOMISCH, *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Bilbao, Siglo Veintiuno de España, 2002. On nearby Provence, see Michelle VOVELLE, *Piété baroque et Déchristianisation en Provence au XVIII^e Siècle*, Paris, Pion, 1973.



Changing dress for *Nuestra Señora de la Luz en su Soledad*, inside the eighteenth-century Church of San Juan de Dios, Murcia. Photo by the author.



A nineteenth-century processional image that belongs to an all-women fraternity from 1866, the *Congregación de Esclavas de María Santísima de los Dolores*. The image is presented dressed and mounted on its float for Easter. Photo by the author.

ed along with the image, visibly and noisily: they touched, spent time with the saint, dressed it up and felt pride even over what should, in terms of subject matter and style, humble, depress and disillusion. The finished image, provided with the sculptor's and painter's skills in naturalistic or animistic representation, may well be the beginning of a process of engagement, not the end.

What to me seems particularly problematic is saying that because these full-bodied images, made apparently in imitation of real bodies, are so effective as self-standing works, we can put them in a dark room, let their illusionism work its tricks, and forget about the golden prison of ornament, luxury and *cofradía* curating to which they are normally subjected. The analysis of style can only take us so far in understanding a complex covenant with the faithful without which the image's presence is inadequately explained. There is good support for the idea that the conscious manipulation of the sculpture during the procession must be understood without the 'hallucinatory' trope. As Louis Marin noted in his analysis of the parade and the procession, the image taken out enters a scenography to become the centrepiece of a memorial event. During the act, the 'frame' invades representation. This happens because what we think of as an audience is in fact summoned to become an actor. As soon as they act along with the parade, they inscribe themselves *inside* the representations of the event, in

de la Luz brotherhood, those responsible for her 'care', were not opposed to my taking of pictures, as long as I waited until the Saint was fully dressed (I did not wait). Processional culture in Spain has been subject to many revivals and reinventions, but records show that the faithful in baroque Seville and Valladolid, where baroque naturalism was rampant, wholeheartedly embraced the image-pageantries of *cofradías*. Members of confraternities act-

which the image in turn functions as a tool.¹⁵

Following Louis Marin, I think we must attempt a reading of the interpersonal bond that operated in baroque Spain, finding there, not in naturalism, the clues to the processional image's presence. We might go about setting this investigation up by looking around today, in contemporary Spain, between these effigies and the people who parade them during Easter, Whit Sunday (Pentecost), Corpus Christi and All Saints. Leverage for such an approach must come from disciples that examine memorial events rather than styles. But the scholar or observer must also be willing to go beyond the idea of universal responses to one of the psychological forms of engagement with the image in which contradiction is inevitable and constant.

The appropriative religious culture

An important crack in the thesis of 'baroque illusion' as far as Spain is concerned is the insistent relationality between believers and image, from ex-votos to the interventions in the image that explain so many delicate or fashionable accoutrements layered on the saint's body. Yet there was always far more to this relationship than such 'gifts'. There were the temporary displays, the ephemeral flowers, incense, and the many laymen and women who joined *cofradías* to 'assist' the Saint in taking part in events, anniversaries and processions.



A procession of Zaragoza's *Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos*, carried by a *cofradía* established under Franco's re-Catholisation regime, in 1944. Photo by the author.

¹⁵ Louis MARIN, "Establishing a Signification for Social Space: Demonstration, Cortege, Parade, Procession", in *idem*, *On Representation*, Stanford, Stanford UP, 2001, p. 38-53.

There were even the lost and destroyed images whose replicas now occupy Spanish altars. Due to the space at my disposal, two examples of processions, one baroque, the other contemporary, might help to make a point about the need to study appropriative gesture as key to the covenant with the faithful.

One of the most remarkable political crises in eighteenth-century Spain coincided with the procession of a saint's image. There had been growing unrest in the city of Madrid in the year 1766, ever since King Carlos III had announced a series of provisions that were intended to open up the market for grain, lifting the prices of bread in Madrid. Immediately, anger and fears of impending famine stirred Madrid's population. There was public looting, including the sacking of the townhouse inhabited at the time by the Count of Esquilache, who had been responsible for implementing the unpopular measures. This uprising happened on Palm Sunday, 23 March 1766, just a day before the traditional procession that took the *Virgen del Rosario* to Madrid's streets. On the day of the procession, an insurrectional grouping agreed to call in the aid of a Franciscan mendicant preacher, so that he may carry a message and hand a list of strongly worded demands to no less a person than the King. This modest man, who comes down to us by the name of Padre Cuenca, met the King, persuading him to appear before the crowd gathered under the palace balcony. Following popular cries, he committed in word and deed to a rebuttal of Esquilache's reforms, and was even forced to reappear and face his subjects a second time. After this, Easter Monday celebrations were resumed, with a procession taking the *Virgen del Rosario* for a special visit to the royal palace, the humiliated King inside, where a *Salve* was sung to her.¹⁶

The *Motines de Esquilache* have not failed to attract comment, as in the annals of Spanish national history before the French revolution they represent a rare episode of popular insurrection. What seems instructive in the current context is above all its ritual aspect. In a sense, the day's events resulted from a mix of opportunism (reli-

¹⁶ For a detailed account of the events of Easter 1766 in Madrid, the so-called "Mutiny of Esquilache", see Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 102-115.

gious festivities were natural crowd-magnets) and a self-righteous determination on the part of the rebels to put themselves on display as being 'on the side of God'. In absolutist Spain, purposefully transforming a procession into a political venture permitted people accorded no legal basis for self-governance to rebelliously adopt a political voice. In this particular case, the rebels' repeated expressions of their piety possibly converted the *Virgen del Rosario* into a constant presence, acting as a kind of referee for the face-to-face engagement between king and subjects, and protecting the latter from likely reprisals (these would follow suit, but not before the end of Easter). Keeping the fictions of the procession in play and taking the image itself to the royal residence, she became an amulet, 'looking on' in benign protection over the action.

A contemporary example might show how the political 'turn' of the 24 May 1766 procession might in fact be interpreted as part of a strategy of popular appropriation different to other forms of appropriative intervention only in the sense that it has such a strong social pertinence. Religious acts, like the saintly dresses and preciously crafted objects, were taking important risks in compromising a coherent visual 'naturalism', while they worked constantly at articulating a relationship with the image's caretakers and the circle of the faithful. The audience discharges itself on the image's very space of representation, instrumentalising it in its desire for a 'real' link. The faithful can be very dominant here: prolonged care for the image often means that new meanings accrete on top of older ones, moving from vestige to site, and from site to embellishment, as Louis Marin remarked in his analysis of the six tapestries of Saint-Gervais-saint-Protais.¹⁷



Cristo en la Cama, a sixteenth-century convent sculpture now used as a processional image. Reproduced courtesy of the Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia.

¹⁷ Louis MARIN, "Reliques — représentations — images: le cycle de Saint-Gervais-saint-Protais (1657)", *L'idolâtrie. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre, 1990, p. 199-209.

The *Cristo en la Cama* (or “Christ in Bed”) is a sixteenth-century conventual processional image or *paso* associated with the *Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia*, a fraternity that assumed the care of corpses of destitute men and women — formerly, it had the care over bodies of executed criminals. The *Cristo* is still one of the centrepieces of massive Easter celebrations, carried by just under 40 *cofradías* during Easter. In 2009, the image became the focus of a special commemorative celebration to mark the two hundred years that had passed since this work survived near-destruction during one of Zaragoza’s most violent historical episodes: the siege of the city by French troops and the destruction wrought on the city’s convents by the French troops in 1809, epitomized by the desecration of the Convent of St. Francis. It was here that the *Christ in Bed* was rescued, as the sole survivor among the *pasos* of the Holy Sepulchre.¹⁸

In a way, the 2009 celebrations were only the latest of a series of interventions on the image that had meant to proclaim its historical encounter with the violent destruction of religious grounds and religious goods by the French. The most eye-catching of these interventions was the elaborate ephemeral plinth that the effigy received in 1854, consisting of a float guarded by four praying angels, on top of which is mounted a bed executed in fine gilded bronze and covered in a funerary, embroidered velvet bed cover. In order for the *Cristo* to be placed in the processional float, it is taken out of a glass box, where it is covered in a simple white *tunica*. Instead, the set-up of the float and the choice of tucking the image inside a bed follows a regional tradition inspired by the ritual deposition of images of Christ from the Cross. The lying Christ, therefore, inscribes itself in the tradition of the Holy Sepulchre, but one may argue that the bed covers the figure in a way that, seen from the perspective of the beholder attend-

¹⁸ On Zaragoza’s *Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia*, which curates the *Cristo de la Cama*, see Alfonso GARCÍA DE PASO and W. RINCÓN, *Semana Santa en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981. Key information was communicated to me by the kind comments and explanations of Ignacio Navarro Gil of the *Real Hermandad de la Preciosísima Sangre*, to whom I wish to transfer my deep gratitude.



Cristo en la Cama in its current placement, church of Santa Isabel de Portugal y San Cayetano. Reproduced courtesy of the Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia.

ing the procession, discourages a biblical reading of the recumbent Christ as an image of the lifeless body of a *Cristo Yacente*, as in Fernández's sculpture, to replace it by one of Christ not-yet-dead. Its modern and rich bedframe and embroidered bed cover, which reveal a Christ whose eyelids still remain open, calls to mind the state of a prominent patient waiting to recover: giving solace, perhaps, to the unfortunate corpse souls of those deceased men and women whose care is entrusted to *Real Hermandad de la Preciosísima Sangre*. Finally, under Marin's notion of the procession, new senses to the set-up of the image in the bed manifest themselves. The moribund Christ in his bed, his face sickly and not-yet-dead, is a haunting entreaty to those attending the procession to look after it or redeem it.

Indeed, along with this bed, the story of how the *Cristo* survived its French attackers emerges as the true source of presence behind the image, one that cancels the original narrative around the absent body of Christ in order to replace it by a narrative of an endangered religious tradition in Zaragoza. Back in 1809, Maria Blánquez, a citizen of Zaragoza, ventured outside the city walls during the siege. Endangering her own life by leaving Zaragoza's city walls, she found a way to enter, unseen, the ruined Franciscan convent, where she found the sixteenth-century effigy. She called the help of some men, who carried the effigy back to Zaragoza, armed with hatchets in case the enemy appeared. The image had suffered: after a restoration performed in 2012, it was found to have bullet-holes that were later filled up. There is a further hole, no bullet in its interior, that supports the idea that the *Cristo*'s perforations were in part wrought by a French soldier's bayonet. The wooden image now comes to us with these wounds, vestiges of lived history.

Maria Blánquez herself launched a campaign to have the *Cristo* displayed inside the Zaragoza Cathedral. At that moment, the image became a *lieu de mémoire* of collective mourning: even under French occupation, Zaragozans would congregate before it, and kiss the hand (the *Cristo* had moveable arms, for it had been likely mounted into a Crucifix, taken down on Easter Friday to be presented in deposition). From then on, it became a symbol of resistance. The image's iconographical 'message', its wounds and suffering, were underlined by a new sense of drama: the idea of Christ's suffering by French vi-

olence, and of its active agency in defeating the French in the subsequent unravelling of the siege. This idea is now folk legend: in 2009, the *Cristo* was awarded an actual medal for his 'heroic' actions during the siege of Zaragoza. The story of how Zaragozans came to hail the 'miraculous' avenger of the Napoleonic, atheist military power was also preserved, I suspect, in the bed that the image received: similar to the luxurious Marian fittings, the covers keep any wounds (representational or casual) out of sight, without denying they may be there. This double gesture of a cover that reveals what it conceals also holds for the napkin itself: the *Cristo* is laid to rest not just to visualize the Christian miracle of transcendence through Christ's death, it also enacts our bond to the image as actors in the procession. Beyond its rather profane transformation of the Holy Sepulchre, the Christ is made to lie beneath the blankets *as if* to recover from the wounds inflicted on it by the French. We attend to him so that the fiction might come true.

The *Cristo de la Cama* illustrates how communal appropriation and acting is able to lift representation to an unexpected level. The religious action produces a specific type of relationality to the image that we can perhaps articulate in terms of Alfred Gell's idea of the distributed person. As Gell remarks, any account on the idea of living images must start with acknowledging that "idols are not depictions, not portraits, but (artefactual) bodies".¹⁹ Moreover, believers hardly face the idol directly, seeing instead a series of elaborate contraptions that encase and frame it. Both shut out and attracted by these manufactured "extraordinary and impressive surroundings",²⁰ the faithful start to shape a sense of the idol as an interiority, a mind, one that freely traverses a layered world in which its presence is felt.²¹ The distributed person, as Gell shows, animates a complex spatial and material arrangement put in place by the acting believers.

¹⁹ Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 98. It is instructing to study Gell's argument on "the distributed person" in conjunction with David Freedberg's remarks on polychrome and wax sculpture, in David FREEDBERG, *The Power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago, IL, and London, 1989, p. 193-245.

²⁰ Gell, *op. cit.*, note 19, p. 136.

²¹ Gell, *op. cit.*, note 19, p. 140.

In this contribution, I have wanted to suggest that focusing on the “shock” caused by Spanish sculpture may result from a misguided attempt at *Einfühlung*. If our histories of Spanish art and our analysis of the style of Spanish devotional sculpture want to claim that the beholder-image rationale is one governed entirely by drama, by shock, by a brutal assault on our ‘senses’, then the proper way to make this argument would be by admitting that the faithful inside the apparatus of Iberian *retablistica* and, notably, its processional culture, is not a hapless, immobilized receptacle of forceful visual information. In fact, it may well be that the faithful viewer, while not equipped with the capacity for aesthetic distance on which art historians pride themselves, may indeed have been as selective in what they saw as we continue to be. It may have come naturally to these viewer-users to see affliction cloaked in splendour, to cherish the flower patterns on the Virgin’s robe and case, and to grow attuned to the cycles of showing, veiling and moving about the mannequin-like image of the saint. There emerges the possibility of understanding the wax-museum or doll-like appearance of Spanish baroque sculpture and the religious space in which they functioned as an empowering instrument. Members of the *cofradía* enact the encounter with the image as if it were a respectful encounter, yet they do so without the mediation of animistic illusion, without the “Pygmalion effect”.

Spain’s unique religious heritage depended (and indeed to this day still does) on performative investments in the image, achieved through processions, the use of floats (*pasos*), elaborate costumes worn both by the image and participants, and the sonorous element of music, all of which redeem and animate the static, silent work of art. Once this parade-element of the work is taken into consideration, the illusionistic form is duly contextualized, and the stereotypical ‘fearing faithful’ morphs into something of a meddling intruder. More to the point, the share of the event cannot be boiled down to another anchor to deceptive intent, an illusionistic image that must shock the senses of those who view it.

JOSÉ MANUEL LABASTIDA Y SUS GUERREROS DEFENDIENDO LA PATRIA MEXICANA (CARRARA, 1829-1830)

Montserrat Galí Boadella

Introducción

En 1783 la Real Academia de las Nobles Artes abrió sus puertas.¹ Se trataba de una fundación típicamente regia, ilustrada y afecta a los principios del clasicismo artístico. Aunque su historia no tiene cabida en estas páginas, unos apuntes sobre la enseñanza de la escultura ayudará a entender de dónde surge José Manuel Labastida. El primer maestro de escultura de esta institución fue José Arias, quien falleció poco después de llegar a la Nueva España. Lo sucedió el valenciano Manuel Tolsá (1757-1816), convertido desde su llegada en 1790 en el artista más importante del virreinato, autor de la escultura ecuestre de Carlos IV (1803) y el Palacio de Minería, las dos obras más relevantes del arte en el ocaso del régimen español. Manuel Tolsá, quien trajo a México una colección muy rica de yesos, copia de las esculturas más bellas de los museos Vaticano y Capitolino que poseía la academia madrileña, fue un académico riguroso aunque no necesariamente un clasicista rígido. En México formó un buen discípulo, el mestizo Pedro Patiño Ixtolinque, académico desde 1817 y quizá maestro de José Manuel Labastida. La importancia de Pedro Patiño para la

¹ En 1781 se abrió una escuela de grabado destinada a instruir a artesanos para la Casa de Moneda. Su director fue Jerónimo Antonio Gil, quien llegó acompañado de dos buenos grabadores formados en la Academia de San Fernando, Tomás Suria y José Estebe. En 1783 se rindió un informe para ampliar la escuela y en diciembre de ese mismo año Carlos III expidió una cédula de creación de la Academia.

biografía de Labastida radica en que fue el autor de unas figuras alegóricas que, tanto en lo formal como en lo ideológico, son comparables con las figuras heroicas de este. Se trata de dos obras, *La Libertad* y *La América* (ambas c. 1825), destinadas a colocarse en la tumba monumento del general Morelos, que nunca llegó a construirse.²

En 1831 Tadeo Ortiz de Ayala, cónsul mexicano en Burdeos, exhortaba a sus compatriotas con estas palabras y mencionaba a Labastida:

¡Mexicanos! En la Antigüedad los griegos erigieron estatuas a sus libertadores Harmodio y Aristogitón, los romanos a Bruto y Casio, los modernos a Doria, Guillermo Tell y Washington: ¿seréis vosotros la excepción a la regla con estos nobles ejemplos y la sublime doctrina del ilustre Fenelón, que dijo que después de Dios el culto de los hombres debe dirigirse hacia la patria? Así es que contando con los recursos inmensos del patriotismo y los elementos del genio de muchos compatriotas residentes en México y aun en Roma, en donde progresan los artistas mexicanos: don Ignacio Vázquez como pintor para embellecer con su diestro pincel las glorias de Hidalgo e Iturbide en el palacio, y don José Labastida con el buril a las estatuas de las plazas y paseos, nada os falta sino trazar y dar principio a la grande obra de homenaje a vuestros héroes, de ocupación a los artistas, y del embellecimiento más honorable y digno de la hermosa y populosa ciudad de México.³

La cita es relevante porque Ortiz de Ayala, formado en las ideas ilustradas y profundo conocedor de la situación internacional, era amigo de José Manuel Labastida, pero también de Lucas Alamán —promotor de la pensión de Labastida para estudiar en Roma—, así como del canónigo poblano Francisco Pablo Vázquez, mentor del joven escultor durante su estancia en Europa. Más aún, Tadeo Ortiz de Ayala impulsó a Labastida a realizar dos obras que correspondían a su proyecto de embellecimiento de la capital: un retrato del cura Hi-

² Actualmente las esculturas, que Eloísa Uribe fecha en 1830, se conservan en el Museo Nacional de Arte.

³ Tadeo ORTIZ DE AYALA, *México considerado como nación independiente y libre*, México, Conaculta, 1997, pág. 338 (1.^a ed. Burdeos, 1832). Ortiz de Ayala fue nombrado cónsul en 1829 y permaneció en Burdeos hasta mediados de 1831. En esta ciudad publicó el texto en cuestión.

dalgo y «un modelo de las armas de la República para colocarlas sobre las puertas del Palacio»,⁴ tal como le contaba en una carta el joven Labastida al canónigo Vázquez.⁵

Aunque la actividad de José Manuel Labastida ya se ha tomado en cuenta en algunos trabajos generales de introducción a la escultura académica, y aunque contamos con estudios pormenorizados de las obras que pertenecen al Museo Nacional de Arte (MUNAL), los archivos poblanos arrojan nuevos datos sobre su estancia en Europa entre los años 1825 y 1831 gracias a dos fuentes: la correspondencia particular de Francisco Pablo Vázquez conservada en el Archivo de la Catedral de Puebla (AVCCP) y el copiador de cartas del propio Vázquez, en donde en calidad de ministro plenipotenciario de México registraba su correspondencia con el Gobierno mexicano.⁶ Estas fuentes, y el estudio mismo de la escultura mexicana de finales del siglo XVIII y principios del XIX nos llevan a afirmar que este primer arte republicano solo podía ser clasicista.

Las circunstancias políticas que rodearon el viaje de Vázquez y Labastida a Europa explican por qué, a pesar de que el objetivo del viaje era la ciudad de Roma, pasaron varios años antes de que Vázquez y Labastida pudieran llegar a Italia.⁷ Su primer maestro en Europa fue el italiano Nicola Raggi, establecido sólidamente en París. Este hecho es desconocido por la mayoría de los historiadores del arte mexicano, quienes siguen insistiendo en que Labastida estudió en Roma. La etapa parisina de Labastida es poco conocida, y la mayoría se limita a mencionar a su maestro Nicola Raggi, sin aquilatar la in-

⁴ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Roma, 14 de diciembre de 1831.

⁵ Francisco Pablo Vázquez (1769-1847) encabezó la delegación que debía negociar en Roma el reconocimiento de la República mexicana por parte de la Santa Sede. Las negociaciones fueron difíciles, pero Vázquez logró que se nombraran obispos (él mismo fue nombrado obispo de Puebla en 1831) y, finalmente, Roma la reconoció.

⁶ Esta correspondencia se conserva en la Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

⁷ Eloísa Uribe nos recuerda que, en 1826, Pedro Patiño Ixtolinque había propuesto enviar a los estudiantes a París, atendiendo al hecho de que las relaciones con España estaban rotas y que Roma, presionada por este país, se negaba a reconocer la República mexicana.

fluencia sobre el joven mexicano y sin saber que fue Raggi quien recomendó a Labastida estudiar en Carrara.

Un poco de historia

En 1824, el Gobierno mexicano propuso enviar a Roma al canónigo Francisco Pablo Vázquez con el objeto de negociar el reconocimiento de México. En el mismo año, en la *Memoria* presentada al Congreso, el secretario de Estado Lucas Alamán, la personalidad política más influyente de aquellos años, escribió:

La Academia de Nobles Artes de San Carlos permaneció cerrada por algún tiempo, pero las providencias activas del Gobierno han proporcionado su apertura y que esta escuela del buen gusto vuelva de nuevo a propagarlo entre nuestra juventud. [...] Para que nuestros artistas adquieran en sus respectivos ramos aquella maestría y delicadeza de gusto que solo puede producir la vista de los grandes modelos que ofrece la Italia, se ha dispuesto [...] que acompañen a la legación que debe partir para Roma, tres jóvenes bastante adelantados en la pintura, escultura y arquitectura, que podrán con este viaje perfeccionar sus conocimientos y a su vuelta ser útiles a la nación.⁸

No es ocioso recordar que Vázquez, además de ser amigo de Lucas Alamán, poseía una notable cultura artística, lo que le valió ser nombrado en 1820 académico honorario de San Carlos. En el ámbito local, el canónigo Vázquez se destacó también como mecenas y protector de la Academia de Bellas Artes de Puebla.⁹ No es raro entonces que el Gobierno, además de las delicadas tareas diplomáticas que le encomendaba, tomara la decisión de poner en sus manos la tutela de los artistas pensionados. Entre la correspondencia de Vázquez se

⁸ Lucas ALAMÁN, *Documentos inéditos y muy raros*, México, Jus, 1945, tomo I, págs. 146-147. Cabe recordar que Alamán había conocido a Humboldt en sus viajes por Europa.

⁹ Montserrat GALÍ BOADELLA, «El patrocinio de los obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes», en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM, 1997, págs. 237-260.

encuentran las instrucciones que Lucas Alamán daba al enviado diplomático a Roma, una suerte de programa y objetivos del viaje:

Llegando a Londres cuidará de informarse a la Legación Mexicana de los pasos que se hayan adelantado [...] se pondrá en relación con D. Joaquín del Moral [...]. En cuanto a los pensionistas de Bellas Artes que también van en su compañía, disfrutan por el Gobierno una pensión de trescientos pesos anuales: y además ha de comprárseles todo lo que necesiten para sus estudios, como es mármol, telas, colores, pinceles, papel &, y aquellos otros gastos necesarios para su adelantamiento, como son gratificaciones de sus maestros, porteros de galerías &. Sería muy oportuno que cada uno según su respectiva profesión se dedicase a seguir la escuela de alguno de los profesores más acreditados y que, bajo su dirección, se dedicase a observar y copiar las producciones insignes de las artes que encierra Roma y otras partes de Italia. [...] y en las obras originales que hicieren, se propondrán siempre por objeto de sus cuadros, y estatuas las acciones gloriosas de la nación, y la representación de los hombres distinguidos de ella.¹⁰

En mayo de 1825 embarcaban en Veracruz el canónigo Vázquez y su comitiva, en la que figuraban los estudiantes de la Academia José Manuel Labastida, escultor; Ignacio Vázquez, pintor, y Vicente Casarín, arquitecto; José Manzo, artista poblano, los seguiría poco después. Llegaron a Londres en julio de 1825.

Las primeras misivas revelan que a principios de agosto todavía seguía en pie el propósito de enviar a los artistas a Roma. De las cartas de Vázquez se deduce que, debido a la nula relación con la Santa Sede —que se obstinaba en no reconocer la independencia de México—, era imposible lograr los pasaportes para pasar a Italia, por lo que se decidió que Vázquez se instalara en Bruselas y los artistas pasaran a París.

El pintor Ignacio Vázquez y el joven Labastida estudiaron durante varios años en esa ciudad y terminaron su formación en Roma al iniciarse la década de los treinta. En la capital francesa el canónigo Vázquez confió los estudiantes al Dr. José Joaquín del Moral, quien

¹⁰ AVCCP: carta de Lucas Alamán, ministro de Relaciones Exteriores, al ministro plenipotenciario cerca de la Corte de Roma, 19 de abril de 1825.

se convirtió en su tutor y ejerció una influencia determinante en sus trayectorias artísticas.

En París el Dr. Moral aprovechó su gran amistad con Alexander von Humboldt para pedirle cartas de recomendación para los mexicanos. En una carta del mes de octubre enviada desde Bruselas, el canónigo Vázquez explicaba al Gobierno mexicano la situación de los pensionados. De ellos escribe que acuden «a los talleres que el barón de Humboldt calificó de mejores». Y añade: «Este señor, a quien los presentó el Dr. Moral, tuvo la dignación de recomendarlos muy particularmente a los maestros que son los siguientes: de pintura, Mr. Hersans y de escultura, M. Raggi».¹¹

En descargo de los artistas, Vázquez explicaba al Gobierno que todavía no habían hecho adelantos suficientes debido a su desconocimiento del idioma, pero que se portaban bien. Y retomaba el tema de Roma: «Si hubiera tenido en Roma una persona de confianza a quien encargar [...] estos jóvenes lo hubieran hecho inmediatamente [...] tanto porque aprovecharán más allá, como porque se erogan menos gastos».¹²

La noticia sobre la participación determinante de Humboldt se repite en otra carta sin fecha, pero seguramente de abril de 1826:

En mi oficio número 16 de 20 de octubre di cuenta al Gobierno de los Maestros que por elección del barón de Humboldt se había designado a los artistas; del aprovechamiento que podían tener en tan poco tiempo y de su comportamiento hasta aquella fecha [...]. A su partida de Londres dije a los artistas, que a su tiempo debían hacer alguna obra, en su respectivo ramo, que acreditara al Gobierno sus progresos. Les escribí hace un mes que es llegada la época en que deben dar muestra [...]. Luego que se me remitan las referidas muestras las dirigiré al Gobierno.¹³

¹¹ Carta núm. 16. Carta de Francisco Pablo Vázquez al ministro de Relaciones de la República mexicana, Bruselas.

¹² *Ibidem*.

¹³ Carta núm. 23. Carta de Francisco Pablo Vázquez al ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, Bruselas, sin fecha (probablemente abril de 1826). Queremos señalar que, por otras referencias epistolares ligadas con José Manzo, sabemos que a principios de 1826 el artista poblano remitió a su ciudad una primera litografía ejecutada en París, la misma que se exhibió en la Academia.

En el Archivo de la Academia de Puebla se conserva una carta que Humboldt escribió a los artistas mexicanos en 1825, demostración cabal del interés manifestado por el barón a los mexicanos:

Señores:

Tengo al fin el honor de transmitirlos las recomendaciones necesarias para comenzar vuestros trabajos bajo la dirección de grandes maestros: siento el haberos hecho perder algunos días más, pero cuando se trata de auxiliar los nobles deseos del gobierno mexicano, al que me siento ligado por todos los afectos del mas respetuoso reconocimiento, he creído deber obrar con prudencia en consultar al Sr. barón Gerard, primer pintor del rey de Francia, y al Sr. Percier, primer arquitecto de este monarca: cuando hablen ustedes mejor la lengua francesa tendré el honor de llevarlos a estos dos hombres célebres, que poseen los conocimientos más extensos en todos los ramos de pintura y arquitectura, y que han prometido recibir a Vds. cada ocho días para darles consejos y examinar sus progresos [...] pero no es solamente en los talleres donde deben recibir Vds. las inspiraciones, sino visitando frecuentemente el Museo, formando su gusto personal, extenderán sus concepciones para el estudio de las obras maestras de la antigüedad.¹⁴

Sabemos que Humboldt los recibió personalmente y queda clara la orientación clasicista que sus recomendaciones tenían. Nos parecen muy relevantes sus últimos consejos: visitar los museos (para aprender de los ejemplos de los maestros) y estudiar los modelos de la Antigüedad.

En verano de 1826 los artistas estaban ya en condiciones de enviar algunas muestras de sus adelantos y Francisco Pablo Vázquez así lo informó al Gobierno:

En cumplimiento de lo que previne a los artistas [...] D. Manuel Labastida ha concluido una cabeza, que por su mucho peso no me ha podido

Esta estampa sería, estrictamente hablando, la primera litografía realizada por un mexicano, hoy lamentablemente perdida.

¹⁴ Carta del barón de Humboldt, otoño de 1825, reproducida en *Memoria que el presbítero D. José Antonio Jiménez de las Cuevas, director de la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Buena Educación en la ciudad de Puebla leyó en 5 de febrero de 1826*, Puebla, Imprenta Nacional, 1826.

traer el secretario de la Legación D. Luis Gordo, conductor de las dos primeras muestras, quien me ha asegurado que la vio, y que, a juicio de los inteligentes, es buena y manifiesta los progresos que este joven hace en la escultura.¹⁵

En noviembre de 1826 el canónigo Vázquez se refería explícitamente a Labastida y a los adelantos notables que tuvo con su maestro Nicola Raggi: «Acompaño a V. E. copia de la carta que he recibido de Mr. Raggi, maestro del pensionado Labastida, y de mi contestación. Por la primera se impondrá el Gobierno de las esperanzas que ofrece este joven, a consecuencia de su aplicación y amor al trabajo, por cuyo medio ha hecho los progresos que indica su maestro.¹⁶

Nicola Raggi era un escultor académico y clasicista surgido de los talleres de Carrara, que después de asistir al taller de Thorvaldsen en Roma hizo carrera en Francia. Bajo su dirección, José Manuel Labastida ejecutó su primera obra importante en Europa. El 14 de mayo de 1827 Vázquez había escrito una misiva desde París, en la que daba detalles sobre el relieve:

He visto las obras que han trabajado los pensionados para remitir al Gobierno. La escultura de Labastida, que me ha agradado mucho, está todavía muy fresca, y su maestro M. Raggi me ha dicho que si en este estado se encajona se pondrá negra como que es de yeso, y tal vez se maltratará en el viaje de tierra. Por este motivo no la mando en un buque que el 20 de este mes debe salir de Le Havre para Veracruz, y desde luego la dirigiré [...] por otro que saldrá a fines del siguiente mes, en el que irán igualmente la pintura de Vázquez y el plano de un mercado que ha copiado Casarín.¹⁷

¹⁵ Carta núm. 29: carta de Francisco Pablo Vázquez al ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, Bruselas, 4 de julio de 1826. Nos parece relevante recordar que dos días después, el 28 de julio, Vázquez escribía una larga carta al Ministerio, en la que detallaba los gastos que se habrían de derogar en el caso de que la Legación pudiera por fin trasladarse a Roma. Esto no va a ocurrir sino cuatro años después y cae fuera del período que estamos estudiando.

¹⁶ Carta núm. 53: carta de Francisco Pablo Vázquez al ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, Bruselas, 12 de noviembre de 1826.

¹⁷ Carta núm. 28: carta de Francisco Pablo Vázquez al ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, París, 14 de mayo de 1827.

En la actualidad la obra figura en la colección del Museo Nacional de Arte.¹⁸ En un texto reciente Eloísa Uribe ha dedicado atención al relieve parisino de Labastida, al que considera deudor de los relieves alegóricos creados en Francia al calor de la «exaltación revolucionaria».¹⁹ Sin embargo, el estudio más completo de esta pieza lo realiza Jaime Cuadriello en el catálogo del Museo Nacional de Arte, quien la relaciona con autores como Canova y Banks. Algunos autores lo consideran una obra conmemorativa del primer tratado comercial entre México y Francia (1828).

Para nosotros resulta relevante recordar la dirección artística de Nicola Raggi, maestro sugerido por Humboldt. En las escasas biografías de este escultor encontramos un dato revelador: en 1824 se colocó en una sala del Louvre un grupo que representa a Hércules retirando del mar el cuerpo de Ícaro, un conjunto escultórico que llamó la atención de Alexander von Humboldt.²⁰ En este punto es menester recordar las inclinaciones estéticas del barón de Humboldt, claramente partidario del clasicismo, cuyos principios hizo explícitos a lo largo de sus escritos.²¹ Esta inclinación se expresaba también en las recomendaciones a los artistas mexicanos, cuando los instaba a formar su gusto personal en «el estudio de las obras maestras de la Antigüedad».

El canónigo Vázquez se instaló en París como particular a finales de 1827, ciudad en la que permaneció casi un año; después se trasla-

¹⁸ La primera referencia en las colecciones nacionales es de 1867 y se registró con el nombre de *La Libertad de México*, de Labastida, con un valor de 450 pesos. Eduardo BÁEZ MACÍAS, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1844-1867*, México, IIE-UNAM, 1976, pág. 385.

¹⁹ Eloísa URIBE, «Claves para leer la escultura mexicana: período 1781-1861», en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Conaculta, 2001, pág. 182.

²⁰ *Allgemeines Künstlerlexikon*, tomo XIII, Linz, 1909, págs. 422-423.

²¹ Helga VON KÜGELGEN, «A través de los ojos de Winckelmann», en Karl KOHUT, Alicia MAYER, Brígida VON MENTZ y Cristina TORALES (eds.), *Alemania y el México independiente. Percepciones mutuas, 1810-1910*, México, UNAM, Cátedra Humboldt, Universidad Iberoamericana, CIESAS, 2010, págs. 41-71; además «Klasizismus und vergleichendes Sehen in den Vue des Cordillères», en *HiN, Internationale Zeitschrift für Humboldt Studien*, 19, vol. 1 (2009).

dó a Florencia. En las últimas cartas escritas por él desde la capital francesa reitera su intención de que los artistas vayan a Italia:

Deseoso [...] de conservar la buena salud de que disfruto desde que dejé Bruselas, he determinado de trasladarme como particular a Florencia [...].

También me lleva el objeto de ver si puedo colocar en Roma, que no dista mucho de Florencia, a los artistas, a los que llamaré a dicho punto luego que haya logrado su colocación en casa de buenos profesores. Así cumpliré con la prevención que por el Ministerio de Relaciones se me hizo en 8 de junio de 1825, a la que no he podido dar cumplimiento por carecer de conocimientos en Roma.²²

Con esta noticia terminaban las misivas oficiales y poco después, en febrero de 1829, se iniciaba una nutrida correspondencia particular entre el canónigo y nuestro escultor.

José Manuel Labastida en Carrara (1829-1831)

No sabemos si José Manuel Labastida pasó primero a Florencia con Vázquez; en todo caso, es evidente que al dejar París ya estaba convenido su establecimiento en Carrara bajo la tutoría del escultor Livi.²³ En carta del 15 de febrero Labastida escribió a Vázquez:

Ayer fuimos a las pedreras: es imposible figurarse lo que es sin verlo: hay varias máquinas movidas por agua que a un tiempo cortan doce mesas, y otras que las pulen con un movimiento distinto de las que cortan [...] No se ve más que mármol por todas partes. Hay varios talleres de escultura donde se desbastan las estatuas de los más célebres artistas de Roma, y de Florencia.

²² Carta núm. 37: carta de Francisco Pablo Vázquez al ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, París, 10 de octubre de 1828.

²³ No tenemos datos de este escultor, a quien José Manuel Labastida menciona como Vincenzo Livi. Otro escultor, José Livi, nacido en Carrara (1830-1890), vivió en Montevideo en la segunda mitad del siglo XIX; lo suponemos hijo del maestro de Labastida.

M. Livi muestra mucho interés por mí y hace todo lo posible para que yo vea lo que hay en este lugar que pueda serme útil [...] trataré y haré cuanto esté de mi parte por adelantar e instruirme en todo lo que pertenezca a mi arte, a fin de serle útil a mi patria y no hacer quedar a Vd. mal con el Gobierno. No olvidaré nunca los consejos que Vd. me dio antes de salir.²⁴

En total conservamos 34 cartas de Labastida dirigidas a Francisco Pablo Vázquez. Aunque todas son interesantes para conocer la vida de un escultor en Carrara, en esta ocasión daremos prioridad a las alegorías de la independencia de México: el *Guerrero mexicano* (1829) y el *Soldado* (1830).

En abril de 1829 José Manuel escribía de nuevo al canónigo Vázquez y declaraba su anhelo: «Quiero comenzar alguna cosa grande para mandarla al Gobierno, y desearé que Vd. me diga su parecer sobre lo que debo hacer, si una estatua o un bajorrelieve y, al mismo tiempo, quisiera que Vd. elija el asunto para dar inmediatamente principio».²⁵ Esta «cosa grande» sería el *Guerrero mexicano*. El compromiso del artista con el momento histórico que vivía su patria es evidente. Pero también nos revela a un joven respetuoso de la autoridad del canónigo Vázquez y de la cultura y los gustos clasicistas de sus mentores. De acuerdo con la correspondencia, todo indica, sin embargo, que la primera obra que realizó en Carrara fue un busto de Minerva: «Estoy terminando una cabeza de Minerva en mármol y he comenzado a modelar una figura por estudiar, esperando que Vd. me diga lo que debo hacer para el Gobierno».²⁶

Esta obra para el Gobierno fue el *Guerrero mexicano*, llamado también en la correspondencia *Guerrero defendiendo a su patria* y *Guerrero en acto de defender la libertad*. De acuerdo con la correspon-

²⁴ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 15 de febrero de 1829. Siguiendo una costumbre todavía bastante ligada al régimen artesanal del Antiguo Régimen, Labastida vivió en casa de su maestro Livi al llegar a Carrara.

²⁵ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 27 de abril de 1829.

²⁶ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 1 de junio de 1829.

dencia, fue realizada por sugerencia de su maestro Vincenzo Livi, ya que la propuesta de Vázquez había sido una figura de América:

He consultado con dicho señor [Vincenzo Livi] [...] me ha contestado que para hacer una figura de la América es necesario modelo de mujer y que, siendo muy difícil encontrarlo en este lugar, me aconsejaba desde luego el que hiciese un guerrero en acto de defender la libertad, el cual he comenzado e incluyo a Vd. un apunte, y espero tenga la bondad de decirme si le parece bien o si quiere que se cambie alguna cosa.²⁷

En verano de 1829 Labastida empezó la ejecución del guerrero. En julio escribía a Vázquez despejando algunas dudas sobre la obra: «En cuanto a que sea un soldado romano, la estatua que estoy haciendo no me lo parece porque tiene en la cabeza el gorro de la libertad, y tendrá al lado el águila mexicana que lo distinguirá».²⁸ En otras palabras, el avisado canónigo estaba previendo que en México se desconociera la intención del autor y la escultura fuera interpretada como una versión académica de un gladiador. En efecto, en el catálogo de 1867 ambas esculturas se registraron con el nombre de *Gladiador*, la primera, como «original de Labastida en mármol», valorada en 2.000 pesos, y la segunda, como «mármol original de Labastida», con valor de 3.000 pesos.²⁹ Por su parte, Revilla catalogó dichas esculturas como *Gladiador combatiente*. De ellas dice que están realizadas en mármol oscuro y que son originales del pensionado José Manuel Labastida y de «mediano mérito».³⁰ Tal como vaticinaba Vázquez, las obras no se asociaron con la independencia de México, por lo que el objetivo de ilustrar la lucha del país por su libertad quedó desvirtuado.

²⁷ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 23 de junio de 1829. La carta incluye el boceto.

²⁸ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 18 de julio de 1829. En la versión conservada en México no figura el águila prometida por Labastida.

²⁹ Eduardo BÁEZ MACÍAS, *op. cit.*, pág. 383.

³⁰ Manuel G. REVILLA, *Catálogo manuscrito de Manuel G. Revilla* (1905), editado por Esther Acevedo y Eloísa Uribe, en *La escultura del siglo XIX. Catálogo de colecciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, SEP-INBA, pág. 24.

En el mes de septiembre Labastida habría terminado el modelo en barro del guerrero y le consultaba a Vázquez si debía empezar su ejecución en mármol, debido a lo costoso del material. En el mes de octubre ya estaba enfrascado en nuevas obras: un águila y una columna para la cabeza de Minerva. En una carta de octubre se adjuntaba una factura con los gastos del *Guerrero defendiendo a su patria* por la cantidad de 553 *francesconi*, lo que indica que estaba trasladándolo al mármol. En noviembre el busto de Minerva estaba acabado, como se confirma en esta interesante misiva: «Hasta hoy se ha comenzado a hacer la figura de yeso con motivo que vino un escultor alemán establecido en Roma y este me corrigió y me hizo ver algunas cosas que los de Carrara no me habían hecho conocer. El busto de Minerva está acabado».³¹ En diciembre escribía: «Debo comenzar la cabeza de Roma para acompañar a la de Minerva, cuyos gastos se harán con la mayor economía posible».³² Ninguna de estas obras aparece en los catálogos de escultura mencionados; tampoco sabemos quién sería el escultor alemán que le diera consejos.

Años 1830-1831

En febrero de 1830 José Manuel Labastida reportaba que seguía modelando la cabeza de Roma, trabajando continuamente el mármol y con la idea de elaborar una «figura para acompañar la que está terminada», es decir, el *Guerrero mexicano*.³³ En primavera expuso con éxito su águila en la Academia de Carrara, con motivo de la llegada a la ciudad del duque de Módena, quien, según el propio escultor, estuvo diez minutos observándola.

El 6 de mayo advertía a Vázquez: «El busto de Roma será terminado la semana que entra». El de Minerva ya estaba listo desde antes, por lo que en carta del 17 del mismo mes solicitaba a Vázquez que le

³¹ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 10 de noviembre de 1829.

³² AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 3 de diciembre de 1829.

³³ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 16 de febrero de 1830.

indicara la persona que debía recibirlos en Liorna, para su traslado a México. Y añadía: «Incluyo el presupuesto del soldado»,³⁴ al tiempo que informaba de que estaba buscando mármol a buen precio y que esa era la época más propicia para trabajarlo. A los bustos de Roma y Minerva añadió una cabeza de Diana. En resumidas cuentas, los tres bustos ejecutados respondían a la tradición académica clasicista.

Labastida aprovechó los últimos meses en Carrara para terminar el *Soldado* que haría *pendant* con el *Guerrero mexicano*. Del *Soldado* en agosto escribía: «Está ya muy avanzado, ha llegado un buen escultor que se hallaba en Roma [...] y viene a corregirme y a ayudarme».³⁵ Se trata de la figura que actualmente está catalogada como *Gladiador romano* y forma parte del acervo del Museo Nacional de Arte. El propio Labastida, en carta de septiembre de 1830, respondiendo al reproche de Vázquez de que había gastado todo el presupuesto de un año en una sola estatua, escribió: «No es así; cuenta Vd. los bustos mandados a Burdeos (Minerva, Roma y Diana), el modelo de otro guerrero, que por carta de Vd. de julio consintió en que lo hiciese, un águila, un busto de Nerón y otro de Pautilla, hija de Caracalla».³⁶

El *Soldado* (Carrara, 1830) fue catalogado sucesivamente en México como *Gladiador* (Academia, 1867); *Gladiador combatiendo* (Revilla, 1903) y *Gladiador romano* (Munal, 2000) y se daba por cierto que ambas esculturas se ejecutaron en Roma.

El clasicismo como opción estética e ideológica de una joven república americana

El héroe clásico como modelo no es, desde luego, una particularidad del arte mexicano en los albores de la construcción de su identidad

³⁴ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 17 de mayo de 1830.

³⁵ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 20 de agosto de 1830. En carta del 15 de septiembre informaba: «El soldado está avanzado, el otro de barro está concluido, del cual incluyo a Vd. un apunte [...] el busto de Nerón está medio acabado, lo he dejado por ahora para trabajar en el soldado».

³⁶ AVCCP: carta de José Manuel Labastida a Francisco Pablo Vázquez, Carrara, 15 de septiembre de 1830.

nacional. Como bien señalan algunos autores que han participado en los proyectos de GRACMON, el siglo XIX nos ofrece múltiples ejemplos de escultura heroica en que las figuras de gladiadores, guerreros, galos y esclavos de la Antigüedad clásica habían sido retomadas, de manera más o menos literal, no solo para seguir fieles a la tradición clasicista, sino también como figura adecuada a la nueva heroicidad moderna. En México podemos afirmar, como lo hacen Cristina Rodríguez y Jorge Egea para Cataluña que «a l'art neoclàssic, la qualitat formal i l'adequació estètica es concebien com el mitjà òptim per donar cos —literalment, quan parlem d'escultura— als ideals ètics de veritat, puresa i noblesa».³⁷ Unas virtudes que, más que individuales, se consideraban cívicas y colectivas, virtudes que, como ya vimos en el texto inicial de Tadeo Ortiz de Ayala, el escultor estaba encargado de hacer visibles y corpóreas en los espacios de la ciudad republicana.

La figura del héroe, para la lejana América, seguía afincada en un ideal establecido mil años atrás en las riberas del Mediterráneo. Hasta que del Mediterráneo llegó Manuel Vilar y propuso un nuevo modelo de héroe (aunque con resabios clasicistas según algunos críticos): nos referimos al *Tlahuicole*, o *Hércules tlaxcalteca*, una figura colosal que modeló en yeso y tardaría cien años en fundirse.

Pero en esta ocasión no podemos ir tan lejos y nos quedamos con José Manuel Labastida. La independencia no solo trajo anhelos de libertad política, sino que alentó los deseos de los americanos de contarse entre los pueblos civilizados en calidad de ciudadanos y superar su posición periférica y subalterna. El clasicismo académico se vio como el primer estilo internacionalizado de la modernidad y Francisco Pablo Vázquez, alimentadas sus aficiones artísticas durante las estancias en Londres, París y Roma, proponía un arte conforme al gusto internacional y moderno. Quatremère de Quincy afirmaba en su *Dictionnaire d'Architecture* (1832): «En estos días, una civilización común reúne con los mismos gustos y con la misma práctica de las artes [...] a todas las naciones europeas». André Chastel, en sus co-

³⁷ Jorge EGEA y Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO, «La imatge de l'heroi a l'escultura catalana (1800-1850)», en *La imatge de l'Heroi a l'escultura catalana (1800-1850)*, Barcelona, Duxelm, GRACMON, 2013, pág. 69.

mentarios al *Dictionnaire*, escribe: «Gracias al modelo antiguo asimilado, habíamos entrado a un mundo unificado. En Múnich Klenze, en Berlín Schinkel o en Rusia Zájárov parecían pertenecer a la misma familia que Percier y Fontaine. Más todavía, podíamos ampliar este horizonte al otro lado del Atlántico».³⁸ Es en este contexto de universalidad de la cultura alrededor de los principios clásicos donde debemos ubicar la obra de José Manuel Labastida.

Nos falta todavía mucho para tener un panorama completo de lo que representó el primer proyecto de escultura nacional, debido a los prejuicios de la historiografía mexicana por los llamados conservadores. Por otro lado, sabemos poco sobre la estancia de los artistas mexicanos en Europa. En este contexto adelantaremos algunas reflexiones sobre la aparente contradicción entre la aspiración de crear un primer arte nacional y el recurso a las fórmulas del clasicismo. En primer lugar consideramos que en cada época hay un horizonte ideológico y cultural que determina el itinerario que hay que seguir. El neoclasicismo, por razones ideológicas, prácticas y estéticas, expresaba los conceptos de libertad y razón modernas, además de los ideales de virtud y decoro. Y en este anhelo coincidían todos los hombres educados en la cultura occidental, sin importar su inclinación política. En el siglo xx la historiografía se preguntó —en un ejercicio sin duda interesante pero anacrónico— por qué en la construcción de la nación mexicana no se integró el pasado indígena. Sabemos que hubo ejercicios de esta naturaleza (el *Tlahuicole* de Vilar fue el primero que tuvo cierto éxito), pero en ellos se pone en evidencia que este pasado indígena no era sino un territorio de la nostalgia, una nostalgia que ya era en gran medida romántica.

Recordemos que el Álbum de antigüedades mexicanas publicado por el Museo Nacional, fundado por Lucas Alamán, había fracasado por falta de suscriptores. Las antigüedades mexicanas no encontraban eco todavía, y menos para sustentar la creación de un arte nacional. Eran, por encima de cualquier otra consideración, curiosidades. Por el contrario, los gestores de la cultura del México independiente eran ilustrados que habían viajado por Europa, como Lucas Alamán

³⁸ Antoine-Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire d'Architecture*, París, Librairie d'Adrien Le Clere et Cie., vol. 7, págs. 690 y 281.

o Tadeo Ortiz, o intelectuales educados en la cultura clásica, como el canónigo Vázquez, que partían de premisas que es preciso recordar aunque sea en un apretado resumen. Van en el siguiente párrafo algunas de ellas.

El apoyo a las artes es el signo más claro de ilustración; el academicismo clasicista es la escuela del buen gusto; Italia es la cuna de los grandes modelos; los artistas son el medio para enaltecer las glorias de héroes y gestas y el instrumento para crear la nueva iconografía nacional; esta iconografía tiene que estar en sintonía con los modelos adoptados por las dos grandes naciones modernas: Inglaterra y Francia; la escultura monumental es útil para la transformación de los escenarios urbanos que están pasando de un régimen colonial al urbanismo republicano y burgués. Finalmente, una preocupación que se advierte tanto en políticos como en intelectuales de la primera mitad del siglo XIX: México tiene que demostrar al mundo que es merecedora de figurar en el concierto de las naciones civilizadas. Y solo hay un modelo civilizado: el que se basa en los valores derivados del mundo grecorromano. En este contexto el mundo indígena solo era una prueba de la antigüedad del mundo americano, una antigüedad apta para la nostalgia y la curiosidad, pero no para la construcción de un presente republicano moderno y cosmopolita.

Es así como José Manuel Labastida adoptó los modelos del héroe clásico grecorromano para sus soldados de la Independencia mexicana. Pero el canónigo Vázquez tuvo razón: a mediados de siglo México empezó a ensayar otros modelos y los mexicanos acabaron viendo en los guerreros patriotas simples gladiadores romanos, resabios de una academia clasicista que algunos ya juzgaban anquilosada.

LA FORMACIÓN DE LOS ESCULTORES ESPAÑOLES EN PARÍS: EL CASO DE LA ACADEMIE JULIAN (1887-1900)

María Soto Cano

Les académies passent: l'Académie Julian reste.

FÉLICIE CHAMPSAUR, «La jeune fille
et l'art à l'Académie Julian»,
Le Figaro, 29 de octubre de 1935

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX París fue adquiriendo una creciente importancia como capital artística y se erigió, junto con Roma, en destino fundamental para los españoles que, bien a través de la ayuda económica de algún familiar o mecenas, bien por medio de alguna de las pensiones estatales, provinciales, locales o mixtas que proliferaron en este período, lograron completar su formación en el extranjero. En el caso de París, meta frecuente en los años de la transición de los siglos XIX a XX, podían optar por estudiar en la prestigiosa École des Beaux-Arts, en el taller de un reconocido artista o por acudir a una academia privada, cuyo acceso resultaba más rápido y sencillo para un joven recién llegado a la urbe y con escasos recursos económicos y lingüísticos. De los centros existentes en la capital francesa, la Académie Julian fue, sin duda, el más célebre.

Pese a su reconocida importancia, la Académie Julian no ha sido estudiada de manera monográfica hasta fecha reciente. Los primeros textos dedicados a historiarla no vieron la luz hasta los años ochenta del pasado siglo,¹ y fue Catherine Fehrer la primera en incluir una re-

¹ Herold MARTINE, *Histoire de l'Académie Julian, 1868-1968. Bref aperçu sur cent ans d'une école d'arts*, París, ESAG, 1988; Catherine FEHRER, *The Julian Academy. Paris 1868-1939. Spring Exhibition 1989*, Nueva York, Shepherd Gallery, 1989. A esta difusión contribuyó también el depósito, el 16 de octubre de 1987, de parte de los archivos de Julian en los Archivos Nacionales de Francia (en ade-

lación de sus profesores y alumnos en un listado provisional que citaba a unos cinco mil artistas de distintas nacionalidades.² No obstante, y a pesar de su extensión, se trata de una nómina parcial que recoge solo los nombres de creadores referenciados en diccionarios de artistas y no menciona a mujeres. Este último aspecto se vino a paliar parcialmente con un artículo que la misma Fehrer publicó en 1994³ y, sobre todo, con la monografía de Weisberg y Becker.⁴ Diez años más tarde, Georges Vallin, entonces director de la ESAG-Penninghem (escuela heredera de la Académie Julian) divulgó en internet una lista de maestros y discípulos, aún fragmentaria, que se basaba sobre todo en la relación de Fehrer aunque incluía algunas aportaciones inéditas procedentes de los archivos de la propia academia.⁵

De manera paralela comenzaron a aparecer otros análisis acotados por la nacionalidad de procedencia de los alumnos. Esta vía se abrió en 1990 con una exposición que indagaba sobre la presencia de estudiantes americanos de ambos sexos.⁶ Unos años más tarde, Ana Paula Cavalcanti Simioni aportó datos sobre artistas de Brasil,⁷ país

lante, ANF), que no se podrían consultar hasta 2002 (63 AS. Fons de l'Académie Julian, 1870-1932, ANF).

² Aunque el texto más conocido de Fehrer es el anteriormente citado, esta investigadora realizó otras aportaciones: Catherine FEHRER, «A Search for the Académie Julian», *Drawings*, núm. 2, julio-agosto de 1952, págs. 25-28; «New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)», *Gazette des Beaux-Arts*, año 126, núm. 1384-1385, mayo-junio de 1984, págs. 207-216, y «Women at the Académie Julian in Paris», *Burlington Magazine*, núm. 1100, noviembre de 1994, págs. 752-757.

³ Catherine FEHRER, «Women at the Académie...», *op. cit.*

⁴ Gabriel P. WEISBERG y Jane R. BECKER (eds.), *Overcoming all obstacles. The women of the Académie Julian*, Nueva York / Londres, The Dahesh Museum / Rutgers University Press, 2000.

⁵ En línea, <https://sites.google.com/site/academiejulian/> (última consulta: 10-6-2015).

⁶ *Le Voyage à Paris: les Américains dans les Écoles d'art 1868-1918*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

⁷ Ana Paula CAVALCANTI SIMIONI, «Le voyage à Paris: L'Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900», *Cahiers du Brésil Contemporain*, núms. 57/58-59/60, 2004-2005, págs. 261-281, en línea, www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/D-5-Simioni.pdf (última consulta: 14-6-2015), y Ana Paula CAVALCANTI SIMIONI, «A viagem a Paris de artistas brasileiros no fi-

sobre cuyos creadores escribiría también Arthur Valle.⁸ Más recientemente este tipo de estudios se ha multiplicado en el ámbito académico, como fruto de tesis de máster o de doctorado. Así nacieron los trabajos de Line Ruud sobre los noruegos Leis Schjelderup, Sigrid Bølling y Valborg Olsen Dubois;⁹ el de Samuel Montière sobre los discípulos canadienses del período 1880-1900¹⁰ y el de Marek Zgórníak sobre los de procedencia polaca.¹¹ En España, en cambio, este campo de investigación ha permanecido inédito hasta ahora, aunque el historiador del arte Mikel Lertxundi está preparando una exhaustiva aportación sobre los artistas vascos.¹²

El presente trabajo es, por tanto, la primera aproximación a este tema en la historiografía española. Como fuente se ha utilizado principalmente la documentación de la academia depositada en los Archivos Nacionales de Francia (signatura 63 AS Fons de l'Académie Julian). Esta incluye una serie de libros de contabilidad de alumnos del período 1890-1932 y un catálogo general de los de los años 1870-1919, pero es incompleta, pues no contiene ni los libros de los talleres femeninos, ni los de todos los *ateliers* masculinos, ni tampoco los de la totalidad de años de historia de la academia. La consulta del archi-

nal do século XIX», *Tempo Social*, núm. 17, 2005, págs. 343-366, en línea, www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015 (última consulta: 14-6-2015).

⁸ Arthur VALLE, «Pensionnaires de l'École National des Beaux-Arts à l'Académie Julian (Paris) durant la 1^{ère} République (1890-1930)», en *19&20*, vol. 1, núm. 3, noviembre de 2006, en línea, www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian_fr.htm (última consulta: 15-6-2015).

⁹ Line RUUD, *Académie Julian: En studie av tre norske kvinners opphold på 1880-tallet. Leis Schjelderup, Sigrid Bølling og Valborg Olsen Dubois*, tesis de máster, Oslo, Universidad de Oslo, 2003, en línea, www.duo.uio.no/handle/10852/24507 (última consulta: 15-6-2015).

¹⁰ Samuel MONTIÈRE, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens. Paris, 1880-1900*, tesis doctoral, Montreal, Universidad de Montreal, 2011, en línea, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/5900> (última consulta: 12-6-2015).

¹¹ Marek ZGÓRNIK, «Polish students at the Académie Julian until 1919», *RIHA Journal*, 0050, 10 de agosto de 2012, en línea, www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/zgorniak-polish-students (última consulta: 6-6-2015).

¹² Mikel LERTXUNDI GALIANA, *Los artistas vascos en la Academia Julian de París* (en preparación).

vo André del Debbio, heredero del taller femenino del número 5 de la rue de Berri, ha venido a paliar en parte estas carencias. Sin embargo, sigue tratándose de una aproximación forzosamente parcial, centrada únicamente en los escultores del período 1887-1900 y que debe ser completada con el análisis de la documentación conservada en los archivos personales de los propios artistas y con un rastreo sistemático en publicaciones periódicas españolas y francesas.¹³

En cuanto a la acotación temporal, se ha seleccionado un período especialmente significativo por distintos factores: por enmarcarse dentro de la edad dorada de la Académie Julian (1875-1914); por tratarse de los primeros años en los que se conservan referencias a artistas españoles, que coincide, además, con el más prolijo en cuanto a la presencia de escultores de esta procedencia (1887-1900); por ser el que mayor número de artistas catalanes concentra (especialmente significativo para el proyecto de investigación en el que se enmarca este estudio) y porque, como luego veremos, estos años fueron fundamentales para la introducción de la renovación en clave modernista y simbolista en la escultura española.

La Académie Julian

Entre las múltiples escuelas artísticas privadas que proliferaron en el París del último tercio del siglo XIX,¹⁴ la Académie Julian fue la pionera, la más prestigiosa y la más cosmopolita. Creada en 1868,¹⁵ poco

¹³ Para períodos posteriores es indispensable consultar la revista *L'Académie Julian: publication mensuelle donnant des informations utiles*, editada entre noviembre de 1901 y abril de 1914 por el propio Rodolphe Julian.

¹⁴ Además de la Académie Julian, destacaron especialmente la de Délécluse, la Académie Suisse (después Colarossi), cuna del impresionismo, o la más experimental de Lecoq de Boisbaudran, cuyo sistema de enseñanza, basado en la observación, la imaginación y el desarrollo de la memoria visual, influyó considerablemente en artistas como Rodin, Dalou y Whistler. Unos años más tarde, en 1904, abrió también sus puertas la Académie de la Grande-Chaumière, en la que enseñarían artistas de la talla de Bourdelle, Zadkine y Despiau. Sobre este tema, véase John MILNER, *Ateliers d'Artistes. Paris, capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, París, Du Mai, 1990.

¹⁵ No en 1873 como indican John REWALD, *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza Forma, 1982, pág. 213 (1.^a ed. 1961) y John MILNER, *Ateliers d'Artistes...*, op. cit., pág. 17.

después de que el conde de Nieuwerkerke, superintendente de Bellas Artes, reformara la École des Beaux-Arts francesa (1863), se configuró muy pronto como una de las más populares de la ciudad, y alcanzó gran fama entre artistas franceses y, sobre todo, extranjeros, que podían asistir en ella a lecciones de dibujo, escultura y pintura impartidas por distintos maestros de prestigio asociados a la propia École y donde, además, tenían la posibilidad de trabajar el desnudo a partir del modelo vivo. Estos dos últimos factores serían, de hecho, algunas de las claves de su éxito, pues contribuían a fomentar un sistema de enseñanza libre basado en elpreciado estudio del natural y permitían a los jóvenes artistas establecer contactos que resultarían trascendentales en su carrera posterior, fuera para entrar en Beaux-Arts u optar al Prix de Rome, para participar en los Salones o, incluso, para obtener un trato más favorable por parte de la crítica.

La Académie Julian fue fundada por el pintor francés Rodolphe Julian (1839-1907), quien se formó con Alexandre Cabanel y Léon Cogniet, y se presentó sin éxito al Prix de Rome. En 1863 comenzó a exponer, primero en el Salon des Refusés de ese mismo año y después en los Salones oficiales, que frecuentaría entre 1865 y 1878. No obstante, acabaría abandonando la pintura para dedicarse a la enseñanza, empresa que le resultaría mucho más ventajosa económicamente y por la que recibiría en 1881 la Legión de Honor francesa.

Aunque la Académie como tal se fundó en 1868, sus orígenes se remontan a uno o dos años antes. Según testimonio del pintor, se decidió a abrirla porque contaba con un amplio estudio (en el 36 rue Vivienne) y un soberbio modelo (un auvernés) pero carecía de recursos económicos.¹⁶ Su primer alumno fue un joven artista jorobado de baja estatura que, según afirmaba el propio Julian, le trajo suerte.¹⁷ A él se vinieron pronto a unir dos jóvenes más. Rodolphe alquiló después un local más grande en el passage des Panoramas (27 Galerie Montmartre), muy próximo al boulevard Montmartre, y contrató a varios profesores académicos para reforzar las clases. Fue entonces cuando adquirió el nombre definitivo de Académie Julian y cuando comenzó su imparable crecimiento: llegó, según citan algunas fuen-

¹⁶ Catherine FEHRER, *The Julian Academy...*, op. cit., pág. 12.

¹⁷ Herold MARTINE, *Histoire de l'Académie Julian...*, op. cit., pág. 4.



Vista del exterior de la Académie Julian, último tercio del siglo XIX. Colección André del Debbio, París.

tes, a acoger a cuatrocientos estudiantes en 1885 y a seiscientos en 1889.¹⁸ Abierta también a mujeres, en un primer momento compartían espacio con los hombres, pero a partir de 1880 se separaron en talleres independientes.¹⁹ El precio, en torno a los 20 francos por cuatro horas de trabajo, con oferta de 400 francos anuales por media jornada y 700 para la jornada completa en el caso de los hombres; y 10 francos por cuatro horas, 200 al año por media jornada y 300 por la jornada anual completa para las mujeres en la década de 1890,²⁰

no era excesivamente caro para el París de la época, lo que sin duda debió de contribuir a su rápido desarrollo.

El centro, que pronto rivalizó con la propia École (de hecho fue conocido como la École des Beaux-Arts de la Rive Droite),²¹ se expandió en 1890 a otros locales repartidos en distintos distritos de París, desde los más aristocráticos a los más bohemios, como Montmartre y el Barrio Latino. Además de los ya citados de la rue Vivienne y el Passage des Panoramas, Julian abrió sede al menos en las siguientes direcciones: 1 de la rue d'Uzes, 51 de la rue Vivienne, 48 de la rue du Faubourg St. Denis, 5 de la rue de Berri, 28 de la rue St. Honoré, 28 de la rue Fontaine, 31 de la rue du Dragon y, algo más tarde, en el 5 de la rue Fromentin (1892) y en el 55 de la rue du Cherche-Midi (1896).²² En ellos impartieron clase entre finales del siglo XIX y principios del XX amigos personales de Ju-

¹⁸ Camille DEBANS, *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, París, E. Kolb, 1889, pág. 194. Estas cifras tan elevadas son, no obstante, difíciles de contrastar dada la fragmentaria conservación de los libros de contabilidad de los alumnos.

¹⁹ En 1877 estudiaba en Julian Marie Bashkirtseff, una joven rusa que describió el ambiente de la institución en un célebre diario (Marie BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff*, 1.^a ed., París, 1887). También la propia esposa de Julian, Amélie Beaury-Saurel, fue alumna de la academia. En relación con este tema, véase especialmente Gabriel P. WEISBERG y Jane R. BECKER (eds.), *Overcoming all obstacles...*, op. cit.

²⁰ *Publicidad de la Académie Julian*, s.f., 63 AS 2 (3,5), ANF.

²¹ Catherine FEHRER, «Women at the Académie...», op. cit., pág. 752.

²² Catherine FEHRER, *The Julian Academy...*, op. cit., pág. 2.

lian, todos ellos artistas vinculados a la propia École des Beaux-Arts parisina, como William Bouguereau, Gustave Boulanger, Henri Chapu, Jean-Paul Laurens, Jules Lefebvre, Denys Puech y Tony Robert-Fleury, entre otros maestros. Normalmente acudían a los talleres una o dos veces por semana y ejercieron un sistema de esporádica supervisión que permitió una mayor libertad a los alumnos y el nacimiento de diferentes vías de creación. De tendencia más conservadora en sus orígenes, se convertiría después, con el paso de los años, en cuna de algunos de los principales movimientos artísticos del cambio de los siglos XIX a XX. De hecho, en 1887 se había consolidado ya como centro difusor del modernismo y del impresionismo²³ y, algo más tarde, el grupo de los Nabis tendría su origen en torno a varios de sus estudiantes.²⁴ Sin embargo, es también interesante reseñar cómo, en paralelo, se fue consolidando como centro «oficial» de enseñanza y que, por citar un ejemplo, de los diez pensionados que en 1903 obtuvieron el Prix de Rome, ocho habían sido alumnos de Julian.²⁵ Y es que, como señalaran Robert y Elisabeth Kashey, esta academia funcionaba como mediadora entre el conocimiento tradicional artístico, ligado al estudio del natural, y la apertura a nuevas ideas.²⁶

Pero ¿cómo era la vida diaria del centro? Según la prolija descripción de John Rewald:

La academia consistía en un grupo de estudios atestados de alumnos, con las paredes cubiertas de espesas raspaduras de paleta y de caricaturas, con un ambiente caldeado, agobiante y sumamente ruidoso. Por encima de la puerta se habían escrito frases de Ingres: «El dibujo es la probidad del arte», «Buscad el carácter en la naturaleza» y «El ombligo es el ojo del torso». No era fácil encontrar sitio entre los caballetes y taburetes apiñados; dondequiera que uno montase el suyo, molestaba a alguien. Los más antiguos y los que habían ganado algún premio en el Sa-

²³ «Étincelle. Les Ateliers d'Amateurs», *Le Figaro*, 10 de enero de 1887, cita tomada de Catherine FEHRER, «Women at the Académie...», *op. cit.*, pág. 757.

²⁴ Gabriel P. WEISBERG y Jane R. BECKER (eds.), *Overcoming all obstacles...*, *op. cit.*, pág. 3.

²⁵ Herold MARTINE, *Histoire de l'Académie Julian...*, *op. cit.*, pág. 6.

²⁶ Catherine FEHRER, *The Julian Academy...*, *op. cit.*, pág. v.

lón tenían los lugares privilegiados cerca de la tarima del modelo; los recién llegados quedaban relegados a las últimas filas, desde donde casi no podían ver a los que posaban (con frecuencia eran dos al mismo tiempo). Entre los estudiantes había representantes de todas las nacionalidades: rusos, turcos, egipcios, servios (*sic*), rumanos, finlandeses, suecos, alemanes, ingleses, escoceses y muchos americanos además de un gran número de franceses, que eran los que iban a la cabeza en lo que al bullicio general se refiere. [...] En la agobiante atmósfera de los estudios, el ruido llegaba a extremos ensordecedores. A veces se producía un silencio de algunos minutos y a continuación los estudiantes se ponían a cantar a voz en cuello. [...] Allí no se conocían reglas ni disciplina. [...] En cada estudio había un *massier*, elegido entre los alumnos por ellos mismos, cuya función era evitar los desórdenes manifiestos, cuidar de la estufa, contratar a los modelos y hacerse cargo de otros deberes administrativos.²⁷

El ambiente así descrito coincide con el inmortalizado por muchos de los dibujos, pinturas y fotografías de distintas épocas que se conservan, aunque no tanto el funcionamiento, puesto que los primeros puestos no los ocupaban simplemente los alumnos más antiguos sino que, en realidad, se otorgaban mediante concurso de méritos. Cada semana el profesor elegía los mejores trabajos, que serían juzgados en concurso al final de cada mes a cambio de premios económicos (el primero podía llegar hasta los 100 o 150 francos en la década de 1890) y medallas. El concurso incluía cinco categorías diferentes: academia-hombre, academia-mujer, torso masculino, torso femenino y retrato.²⁸ Además, todos los sábados las composiciones eran calificadas y los mejores estudiantes avanzaban hacia los puestos más próximos a los modelos. Este sistema competitivo era el modo que tenía el centro de preparar a los artistas para la entrada en la École y para la participación en los Salones.²⁹ Por otra parte, parece que en ella eran los propios alumnos y no los profesores³⁰ los que

²⁷ John REWALD, *El postimpresionismo...*, op. cit., págs. 213-215.

²⁸ *Publicidad de la...*, op. cit.

²⁹ Catherine FEHRER, *The Julian Academy...*, op. cit., págs. IV-V.

³⁰ *Ibíd.*, pág. v.



Alumnos en uno de los talleres de pintura de la Académie Julian, último tercio del siglo XIX. Colección André del Debbio, París.

elegían los modelos por voto, aunque, según Milner, fuera el propio Julian quien los seleccionaba cada lunes.³¹

A la Académie Julian asistieron muchos artistas franceses y extranjeros, especialmente durante sus años dorados (entre 1875 y 1914), como los que luego formarían el grupo de los Nabis (Sérusier, Bonnard, Denis, Vallotton y Vuillard), Alfons Mucha, el impresionista estadounidense John Singer Sargent, los expresionistas Paula Modersohn-Becker, Lovis Corinth y Emil Nolde; varios *fauves*, como Henri Matisse y André Derain; y diferentes artistas de vanguardia, como Fernand Léger, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Jacob Epstein, Jean Arp, Jacques Lipchitz, Louise Bourgeois y Robert Rauschenberg, entre otros muchos. Fue, asimismo, la escuela más frecuentada por los creadores extranjeros, y en particular españoles, no admitidos por lo general en Beaux-Arts, que desde 1884 había fijado un examen de francés particularmente difícil. Además de por los factores anteriormente mencionados, esto se debía seguramente también a

³¹ John MILNER, *Ateliers d'Artistes...*, op. cit., pág. 18.

que en ella se impartían clases en español.³² Artistas como Hermen Anglada-Camarasa, Federico de Madrazo, Eliseo Meifrén, Cristóbal Ruíz, Ramón y Valentín Zubiaurre e Ignacio Zuloaga, entre otros, pasarían por sus aulas.

La edad de los alumnos era también muy variada, y podía ir desde los doce años que tenía el inglés Shirley Fox cuando se inscribió³³ hasta la más avanzada de artistas ya consolidados que acudían a la academia para copiar del natural. Con el tiempo, y gracias a la innegable visión de mercado del propio Julian, la escuela amplió su oferta con clases dirigidas a la creación de obra gráfica y otras específicas para niños y niñas. Por otra parte, la simple recomendación de un antiguo alumno valía como referencia para ingresar.

A la muerte de Julian, en 1907, la Académie continuó abierta bajo su nombre. Los talleres femeninos fueron entonces gestionados por su antigua alumna y después esposa, Amélie Beaury-Saurel, quien los cedió a su muerte a Andrée Corthis. Los masculinos dependieron primero de Jacques Dupuis, joven sobrino de Rodolphe fallecido en 1914, y entre 1919 y 1938 de su hermano Gilbert. Tras el *impasse* de la Segunda Guerra Mundial, en que permanecieron cerrados, tomarían la batuta de los talleres masculinos M. Rousseau y Cécile Jubert y, a partir de 1959, Guillaume Met de Penninghen y Jacques d'Andon,³⁴ quienes crearían la actual Escuela ESAG-Penninghen, aún activa en el 31 rue du Dragon. En cuanto al estudio femenino del número 5 de la rue de Berri, pasó a manos del escultor André del Debbio y actualmente continúa siendo gestionado por su hijo, Christophe-Emmanuel del Debbio.

Los escultores españoles en la Académie Julian (1887-1900)

Hacia 1890 la Académie Julian era descrita como la más grande de las escuelas artísticas privadas de París, y aunque Rewald no citara

³² Carlos GONZÁLEZ y Montse MARTÍ, *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1989, pág. 21.

³³ John MILNER, *Ateliers d'Artistes...*, *op. cit.*, pág. 18.

³⁴ Herold MARTINE, *Histoire de l'Académie Julian...*, *op. cit.*, pág. 8.

en su extensa relación de extranjeros a los españoles,³⁵ lo cierto es que por ella pasaron una importante nómina de creadores de esta procedencia. En esta primera aproximación se ha elaborado un listado provisional compuesto por un total de doce escultores españoles que la frecuentaron entre 1887 y 1900.

Fijar una lista definitiva de los artistas españoles que estudiaron en Julian resulta tarea particularmente ardua. En primer lugar, porque la documentación se conserva de manera muy parcial; de ahí, que deba ser completada y contrastada con la almacenada en archivos particulares de artistas, publicaciones periódicas de la época y otro tipo de fuentes. Por otro lado, las anotaciones de los libros de contabilidad de los alumnos no son exactas, y aunque en muchas ocasiones se mencione su país de procedencia, resulta complejo en algunos casos (como por ejemplo, en el de la anotación «Martínez») determinar de qué creador se trata. Además, muchos de los nombres hacen referencia a escultores hoy desconocidos, no recogidos ni tan siquiera en los diccionarios de artistas,³⁶ lo que dificulta aún más esta labor.

El primero identificado en la documentación es Anselm Nogués García (1864-1937).³⁷ Formado en la Escola de Llotja, Nogués fue discípulo de Rossend Nobas y de Agapit Vallmitjana. En 1887 consiguió una beca de la Diputación de Tarragona que le permitió viajar a París. Figura inscrito en Julian ese mismo año, presumiblemente en el taller de Henri Chapu, ya que él mismo se declaraba alumno de este y de Jules Cavelier, cuyo estudio particular seguramente frecuentó. Residente en 1887 y en 1889 en el 131 de la rue Vaugirard, pasó en 1888 por el 139 del boulevard Saint-Michel. En ese mismo año participó en el Salón de París con una *Cabeza de estudio* en terracota

³⁵ John REWALD, *El postimpresionismo...*, op. cit., pág. 213.

³⁶ Para este estudio se han manejado principalmente los siguientes diccionarios de artistas: *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)*, Múnich, Sauer, 1992; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Gründ, 1976, y el *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo xx*, Madrid, Forum Artis, 1994.

³⁷ 63 AS 2 (1, 2), AHF, mencionado solamente en el catálogo general de alumnos. Sobre este artista, véase José Luis MELENDRERAS GIMENO, «El escultor Anselmo Nogués García (1864-1937)», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCII, 2011, págs. 223-237.

(núm. 4482) y en 1889 exhibió en el Salón un busto en yeso de un *Joven florentino* (núm. 4775),³⁸ exponiendo también en la Universal de París de esta última fecha un *Tipo catalán*, por el que obtendría la Medalla de Tercera Clase. En 1891 regresó a Barcelona y recibió a partir de entonces diversos encargos de decoración monumental, como los que ejecutó para las fachadas de la Biblioteca Nacional en Madrid, el Palacio de Justicia de Barcelona y el Museo de Arte del Parque de la Ciudadela, así como para distintos grupos de temática religiosa.

Su profesor, Henri Chapu (1833-1891), era un reconocido artista. Prix de Rome en 1855 y presidente de la Academia de Bellas Artes de Francia, destacaba sobre todo en su faceta medallística. Su obra, inspirada normalmente en la Antigüedad, mostraba también su capacidad para reflejar sutiles expresiones y sentimientos, como en el caso de su célebre *Juana de Arco en Domrémy* (1870-1872) del Musée d'Orsay.

Chapu fue el maestro del también catalán Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936), quien estudiaría en Julian entre finales de 1888 y 1891.³⁹ Alumno de la Escola de Dibuix d'Olot y del taller de imaginería El Arte Cristiano, Blay llegó a París gracias a una beca de la Diputació de Girona. Instalado primero en el número 53 de la rue Jean-Jacques Rousseau⁴⁰ y después en el 50 del boulevard Montparnasse,⁴¹ pudo dibujar por primera vez a partir del modelo desnudo en el *atelier* de Chapu, de quien aprendió su maestría en la técnica relivaria, así como la elegancia en el tratamiento de las figuras.⁴² Este sería

³⁸ Silvia FLAQUER I REVAUD y M.^a Teresa PAGÈS I GILIBETS, *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salon de Paris fins l'any 1914*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986, pág. 269.

³⁹ 63 AS 2 (1, 2), AHF. De su paso por la Académie tampoco se conserva más que una breve referencia, incluida en el catálogo general de alumnos. Sobre este artista véanse especialmente Carme SALA I GIRALT, *Miquel Blay. Un gran mestre de l'escultura moderna*, Olot, Diputació Comarques Gironines, 1981; *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936). L'escultura del sentiment*, Girona, Olot, Fundació Caixa de Girona, 2000; Pilar FERRÉS LAHOZ, *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936). Itinerari artístic*, Diputació de Girona, 2004, y *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936). El anys a París*, Terrassa, Centre Cultural Fundació Caixaterrassa, 2005.

⁴⁰ Pilar FERRÉS LAHOZ, *Miquel Blay i Fàbrega...*, op. cit., pág. 36.

⁴¹ 63 AS 2 (1, 2), AHF.

⁴² Pilar FERRÉS LAHOZ, *Miquel Blay i Fàbrega...*, op. cit., pág. 37.

también quien lo recomendaría para entrar en la École des Beaux-Arts, donde ingresaría el 6 de marzo de 1889,⁴³ aunque continuaría frecuentando la Académie Julian hasta su traslado a Roma.

Durante su estancia, Blay recibiría al menos cinco premios de la academia;⁴⁴ el primero de ellos, dotado con 600 francos, por la realización de un busto de tamaño natural del profesor Boulanger en noviembre de 1889;⁴⁵ dos más de temática y cuantía desconocida en 1890 y aún otro par en 1891.⁴⁶

En este período se percibe ya el primer cambio estilístico en su producción, que pasará a adoptar la vitalidad de las obras de Carpeaux, la delicuescencia y sensualidad de las de Rodin y, más adelante, tras su estancia en Italia, la potencia narrativa de Bernini.⁴⁷ Esculturas como *Retrato masculino* (1890) o, sobre todo, *Los primeros fríos* (1892), realizada tras su estancia romana, son buena muestra de este cambio, frente a otras como *La inocencia*, modelada en 1887 con un tratamiento realista, anecdótico y detallista.

Coincidiendo con Blay, en 1890 pasó por las aulas de Chapu el catalán Enric Clarasó i Daudí (1857-1941)⁴⁸ que, junto con Rusiñol y Casas, fue pionero en la introducción del modernismo en Cataluña. Alumno de la Escola de Llotja y aprendiz en el taller de Joan Roig, se trasladó a París en 1889, donde se alojó en el número 17 de la rue de l'Orient, y se inscribió en Julian al año siguiente.⁴⁹ Sus primeras obras son deudoras del realismo anecdótico, como sucede en su *Forjador catalán del siglo XIV* (1894) del Cau Ferrat de Sitges, mientras que, con una temática similar, la figura *Memento homo* (1899), premiada

⁴³ *Revista de Girona*, 3 de marzo de 1889, pág. 96, según cita Pilar FERRÉS LAHOZ en *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936). L'escultura del sentiment..., op. cit.*, pág. 38.

⁴⁴ 63 AS 2 (1, 2), AHF.

⁴⁵ Carme SALA I GIRALT, *Miquel Blay..., op. cit.*, págs. 22-23.

⁴⁶ 63 AS 2 (1, 2), AHF.

⁴⁷ *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936). El anys..., op. cit.*, pág. 8.

⁴⁸ Clarasó, *escultures*, Barcelona, s.f., e Isabel COLL, *Enric Clarasó, Ramón Casas i Santiago Rusiñol com a nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona en el trànsit del segle XIX a XX*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1986.

⁴⁹ 63 AS 2 (1, 2), AHF.

en la Exposición Universal de París de 1900, muestra ya su vinculación con la escultura modernista.

Tras la muerte de Chapu en 1891, tomaría las riendas del taller de escultura del número 31 de la rue du Dragon Denys Puech (1854-1942). Puech, que había sido alumno de este en Julian, era entonces un consolidado escultor de carácter academicista, autor de numerosos encargos oficiales durante la Tercera República. Vencedor del Prix de Rome en 1884, fue miembro del Instituto de Francia desde 1905 y, como reconocimiento por su carrera, fue nombrado director de la Academia de Francia en Roma entre 1921 y 1933. Su obra se caracteriza por la armonía y el academicismo y, como profesor, incentivaba el conocimiento del dibujo y del cuerpo humano a partir del estudio del natural. Pero conviene destacar también cómo, para Puech, ninguna regla precisa debe impedir al artista expresarse a través de su obra.⁵⁰ Dejaba así, seguramente, expresarse a cada uno de sus discípulos, sin imponerles su propio gusto, como de hecho sucedería con los escultores españoles citados a continuación.

El primer español en el taller de Puech fue el mallorquín Llorenç Roselló Roselló (1867-1901).⁵¹ Se introdujo en la escultura de la mano de su padre, que se dedicaba a esculpir lápidas funerarias. Formado en la Academia Provincial de Bellas Artes de Palma, residió entre 1882-1884 y 1887-1892 en Lima, donde su padre había instalado un taller; y en Carrara entre 1884 y 1887, localidad en la que se perfeccionó en la talla en mármol con los Nicoli. Artista de gran talento, aunque muerto en plena juventud, desarrolló una obra de fuerte expresividad, notable elegancia y sabio modelado influida por Rodin, cuya producción conoció precisamente a raíz de su estancia en París, instalado primero en el número 41 y luego en el 47 de la rue Laugier.

⁵⁰ «Denys Puech pense qu'aucune règle précise ne doit empêcher l'artiste de s'exprimer à travers son œuvre», *Denys Puech, 1854-1942*, Rodez, Musée des Beaux-Arts Denys Puech, 1993, pág. 32.

⁵¹ Como en los casos anteriores, de Roselló solo se conserva una breve referencia de año, dirección y procedencia. 63 AS 2 (1, 2), AHF. Sobre este artista, véase especialmente Joan RIERA, *L'escultor Llorenç Roselló (1867-1901)*, Alaró, Ayuntamiento de Alaró, 2002, y Catalina CANTARELLAS CAMPS, «Lorenzo Roselló (Mallorca, 1867-1901): un escultor en el tránsito de fin de siglo», *Llino*, núm. 20, 2014, págs. 9-28.

Tras su paso por Julian en 1893, presentó en el Salón parisino de 1894 una de sus mejores obras, *Desolación*, elogiada por la crítica pero que no obtendría medalla.⁵² Expuesta en diversas ocasiones entre 1894 y 1900, cosechó con ella algunos de sus principales éxitos, como la Medalla de Plata de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1897 y la misma condecoración en la IV Exposición de Bellas Artes de Industrias Artísticas de Barcelona y en la Exposición Universal de París de 1900.

Ese mismo año frecuentó el *atelier* Puech el escultor y medallista Damià Pradell i Pujol (nacido en Barcelona, en activo entre 1893 y 1937),⁵³ quien entró recomendado por Miquel Blay y por su amigo, el peruano Carlos Baca-Flor. Pradell, quien, como Nogués, había estudiado en la Llotja con Nobas y Vallmitjana, residía ya en París en 1893. Instalado primero en el passage du Lac, Pradell acudió a la academia en ese mismo año, cuando obtuvo un premio en la categoría de retrato, y después, ya con su taller fijado en el Hôtel de la Cité Bérge-re, entre el 16 de octubre de 1894 y el 16 de octubre de 1895, entre el 18 de noviembre de 1895 y el 18 de mayo de 1896 (período en el que obtuvo tres premios más)⁵⁴ y entre el 8 y el 22 de enero de 1897.⁵⁵

Pradell fue precisamente quien recomendó el centro al también catalán Eusebi Arnau, quien, al igual que Josep Maria Camps, Carles Mani y Nemesio Mogrobejo, iniciaría sus estudios en 1894.

El escultor catalán Josep Maria Camps Arnau (1879-1968) asistió a Julian entre 1894 y 1895.⁵⁶ Formado previamente con Pere Carbo-nell y con Agapit Vallmitjana en la Llotja, se trasladó a París para am-

⁵² M. F. DESCHAMPS, «Le Salon des Champs-Élysées, Sculpture. Rosselló y Rosselló», *La Presse*, 13 de mayo de 1895, pág. 2.

⁵³ Pradell es hoy un autor prácticamente desconocido. Véanse José MARTÍNEZ CALVO, «Pradell Pujol, Damià», en *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo 11, pág. 3408, y *Un segle d'escultura catalana*, Barcelona, Museu Europeu d'Art Modern, 2013.

⁵⁴ 63 AS 2 (1, 2), AHF.

⁵⁵ 63 AS 2 (2, 4), AHF.

⁵⁶ Camps no figura en el libro de contabilidad de los alumnos, sino en el catálogo general, 63 AS 2 (1, 2), AHF. Sobre este artista, aún poco estudiado, se puede consultar: Ramón RIBERA GASSOL, «Josep M. Camps i Arnau, escultor. Obra a l'església parroquial de Santa Maria de Montblanc», *Aplec de Treballs (Montblanc)*, núm. 21, 2003, págs. 199-224.

pliar su formación y residió en el 86 boulevard des Batignoles. A su regreso a Barcelona, se instaló en el barrio de Gràcia, donde se especializó en escultura religiosa y colaboró, entre otros, con el arquitecto Antoni Gaudí.

Nemesio Mogrobejo Abásolo (1875-1910),⁵⁷ primer escultor vasco documentado, inició sus estudios en junio de 1894. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, ampliaría conocimientos en las academias Julian y Colarossi de París (1894-1897), así como en Bélgica (1898), Austria (1899), Alemania (1900-1901) e Italia (1902-1906). Su obra, muy vinculada al modernismo y simbolismo fin de siglo centroeuropeo, tiene sin embargo su base en la escultura del Renacimiento italiano. En la Académie Julian, donde pudo estudiar gracias a una pensión de la Diputación de Vizcaya, Mogrobejo frecuentó durante largos períodos el taller de escultura de Denys Puech. Allí practicó el modelado entre el 4 de junio y el 4 de diciembre de 1894, entre el 1 de abril y el 1 de julio de 1895, entre el 14 de octubre de 1895 y el 14 de abril de 1896 y entre el 28 de septiembre de 1896 y el 28 de marzo de 1897.⁵⁸ Precisamente, durante esta última etapa obtuvo un primer premio, dotado con una medalla y 100 francos. Por otra parte, entre el 4 de noviembre de 1894 y el 31 de marzo de 1895 estuvo también inscrito en el *atelier* de pintura de Bouguereau y Ferrier, al que asistía entonces su amigo Ángel Larroque y que frecuentaría también el pintor vasco Julián Ibáñez de Aldecoa.

⁵⁷ Sobre Mogrobejo véanse: Ricardo GUTIÉRREZ ABASCAL (Juan de la ENCINA), *Nemesio Mogrobejo. Su vida y sus obras artísticas, 1875-1910*, Bilbao, Sociedad Vizcaína de Artes Gráficas, 1910 (aquí se utiliza la reed. Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, 1972); José María ARENAZA URRUTIA, *Nemesio Mogrobejo*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1988; Alfonso Carlos SAIZ VALDIVIESO, *Nemesio Mogrobejo: la escultura en carne mortal*, Bilbao, Muelle de Uribitarte, 2006; Miriam ALZURI, biografía y fichas en *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008, págs. 548-570; María SOTO CANO, «Escultores pensionados en Bizkaia (1888-1916)», *Ars Bilduma*, núm. 3, 2013, págs. 32-67, y María SOTO CANO, «La escultura modernista en Bilbao: Paco Durrio y Nemesio Mogrobejo», en Lluís BOSCH y Mireia FREIXA (coords.), *Coup de fouet International Congress*, Universidad de Barcelona, 2015, págs. 295-308 (en línea, www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08250). La autora de este texto está preparando una monografía sobre este artista.

⁵⁸ 63 AS 1 (1, 1); 63 AS 2 (1, 2); 63 AS 2 (2, 4), AHF.



Alumnos del taller de Denys Puech en la Académie Julian, c. 1895. Archivo familia Eguillor, Bilbao.

Compañero de Mogrobejo en el taller de Puech a partir del 5 de octubre de 1894, el escultor y medallista Eusebi Arnau i Mascort (1863-1933)⁵⁹ llegó a París ese mismo año y se instaló en el 19 de la rue du Vieux Colombiers. A diferencia de su colega, Arnau era ya por aquel entonces un escultor avezado, que había cosechado ya distintos éxitos, como el que en 1891 le diera el grupo en terracota *Ave María*. Formado en la Escola de Llotja y en el taller de Josep Gamot, Eusebi había viajado a Italia en 1887 gracias a una bolsa de viaje concedida por la Diputación de Barcelona. Tras una breve estancia en París en 1888, retornó en 1894, donde permaneció presumiblemente hasta el verano de 1895. Allí se matricularía en paralelo en la Académie Colarossi, que frecuentó durante un mes, y en Julian,⁶⁰ a la que entró recomendado por Pradell y por Blay y trabajó entre el 5 de octubre de

⁵⁹ Sobre Arnau resultan fundamentales los estudios de María Isabel MARÍN SILVESTRE, *L'obra medallística de l'escultor Eusebi Arnau*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Institut d'Estudis Catalans, 2005, y *Eusebi Arnau*, Gent Nostra 131, Barcelona, Infesta, 2006.

⁶⁰ María Isabel MARÍN SILVESTRE, *Eusebi Arnau*, *op. cit.*, pág. 29.

1894 y el 6 de mayo de 1895. Lamentó después haber abandonado este último centro, «pues se encontraba en sus delicias, cautivado por la enseñanza y lo mucho que aprendió».⁶¹ En este tiempo consiguió tres de sus premios de escultura⁶² y profundizó en la obra de Dubois, Mercié, Rodin y Meunier, que influirían notablemente en su producción, la cual evolucionó, tal como ha señalado María Isabel Marín, de un realismo anecdótico y detallista a otra de formas suaves y perfiles vagos, con un carácter plenamente modernista.⁶³

Apenas conocido es el escultor Vicente Giner y Vidal (1858-1897), quien, procedente de Barcelona, se alojó en la misma dirección que Arnau, seguramente tras la marcha de este, y pasó por las aulas de Puech entre 1895 y 1896.⁶⁴

El último alumno español en entrar en el taller de Puech en 1894 fue el tarraconense Carles Mani Roig (1866-1911), quien también colaborará después con Antoni Gaudí.⁶⁵ Mani había viajado en ese mismo año a Italia, donde le influyó notablemente la obra de Miguel Ángel, y se trasladó después a París con una exigua ayuda económica del Ayuntamiento de Tarragona, que compartió con el pintor Pere Ferran. Carles residió en París, según Fontbona, unos ocho meses, acompañado de Ferran y apoyado por unos familiares residentes en la capital y por Santiago Rusiñol.⁶⁶ Este último encontró a ambos artistas en el mes de febrero de 1895 ya sin recursos económicos, instalados en una buhardilla «anodina e incómoda»⁶⁷ en el 20 de la rue de

⁶¹ E. ORDUNA VIGUERA, «Eusebio Arnau», *Pequeñas monografías de arte*, (s.f., c. 1910), referencia tomada de María Isabel MARÍN SILVESTRE, *Eusebi Arnau*, *op. cit.*, pág. 31.

⁶² 63 AS 2 (1, 2); 63 AS 2 (2, 4), AHF.

⁶³ María Isabel MARÍN SILVESTRE, *Eusebi Arnau*, *op. cit.*, págs. 7-8.

⁶⁴ 63 AS 2 (1, 2), AHF. En el catálogo general de alumnos la referencia hace alusión a un tal «Vincente Giné», que probablemente se pueda identificar con el mencionado artista.

⁶⁵ Sobre este artista véanse Francesc FONTBONA, *Carles Mani. l'escultor malèit*, Barcelona-Tarragona, Viena Edicions-Museu d'Art Modern de Tarragona, 2004, y *Carles Mani, un modernista al marge*, Tarragona, Fundació Caixa Tarragona, 2007.

⁶⁶ Francesc FONTBONA, *Carles Mani...*, *op. cit.*, pág. 137.

⁶⁷ Santiago RUSIÑOL, «La pasta hidráulica», *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de febrero de 1895, págs. 4-5, cita tomada de Francesc FONTBONA, *Carles Mani...*, *op. cit.*, pág. 138.

Seine, y les ofreció su piso en el quai Bourbon. Mani trabajó en Julian por un período de tres meses, entre el 21 de noviembre de 1894 y el 21 de febrero de 1895,⁶⁸ y probablemente ganó allí al menos un concurso.⁶⁹ Esta estancia formativa le abrió los ojos a nuevas posibilidades expresivas, que se muestran ya en el retrato de *Maria Canyellas Domènech* (1895) y, muy especialmente, en una de sus obras más importantes: *Los degenerados* (c. 1901-1907).

Beneficiario de una pensión conjunta del Ayuntamiento de Bilbao y de la Diputación de Vizcaya, Higinio Basterra Berástegui (1876-1957) residió en París entre 1898 y 1902.⁷⁰ Higinio provenía de una familia de artistas, entre los que destacaba su padre, Serafin, que poseía un floreciente taller de escultura en Bilbao. Formado con su padre y en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, había obtenido en 1897 una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. En París, se instaló en un estudio en el número 26 de la rue Servand, desde donde se mudó más tarde a otro en el 7 de la rue Belloni y, a partir de 1901, a un tercero cuya dirección se desconoce. Recomendado por Mogrobejo, asistió durante más de un año (entre el 10 de octubre de 1898 y el 8 de febrero de 1900, excluyendo el período estival) a las clases de Puech en la Académie Julian.⁷¹ Sus primeros trabajos de pensionado, como *El frío* y *Consuelo*, presentan una clara proximidad temática y formal con la producción del también alumno de Puech en Julian Miquel Blay, especialmente con su trabajo *Los primeros fríos* (1892), ejecutado en Italia aunque con una marcada influencia de su paso por París y, en concreto, de Rodin. Este último, y especialmente el belga Constantin Meunier, influirán notablemente en su labor posterior.

El último escultor de este período fue el sevillano Joaquín Bilbao Martínez (1864-1934),⁷² que pasará brevemente por Julian a finales de 1900, entre el 24 de noviembre y el 17 de diciembre. Abogado de formación y profesión, abandonó su carrera en 1893 para dedicarse a la

⁶⁸ 63 AS 2 (1, 2); 63 AS 2 (2, 4), AHF.

⁶⁹ Francesc FONTBONA, *Carles Mani...*, op. cit., pág. 138.

⁷⁰ María SOTO CANO, «Escultores pensionados...», op. cit., págs. 42-45.

⁷¹ 63 AS 2 (1, 2); 63 AS 2 (2, 4), AHF.

⁷² 63 AS 1 (1, 1); 63 AS 2 (2, 4), AHF. Sobre el artista, véase la monografía de Mario GÓMEZ MORIANA, *El escultor sevillano Joaquín Bilbao Martínez (1864-1934)*, Sevilla, Arte Hispalense, 2010.

escultura, arte en el que se introdujo de la mano de Antonio Susillo. Tras su estancia en París, donde obtuvo la Medalla de Tercera Clase en la Exposición Universal de 1900, siguió viaje formativo en Bélgica y Holanda, y regresó a Sevilla en 1904, donde continuaría trabajando hasta su muerte.

Après Julian

Como ya se ha indicado, la década de 1890 fue un período de particular afluencia de artistas extranjeros a la Académie Julian. Dicho período, además, es el que concentra el mayor volumen de escultores españoles (entre los veinte documentados entre 1887 y 1930, doce asistieron antes de 1900). Es también reseñable la abrumante presencia de escultores catalanes (ocho) en comparación con los naturales de otras provincias de España (dos del País Vasco, uno de Mallorca y otro sevillano), hecho que refuerza la intensa vinculación de Barcelona con París a finales del siglo XIX.

Por otro lado, hay que recordar que en Julian los artistas podían trabajar a partir del natural, algo no tan habitual en los centros de formación de los que procedían, y que desde la academia se les instaba no solo a desarrollar sus capacidades técnicas y de observación sino también su propio estilo. Un estilo que, en escultura, estuvo marcado en ese momento por el modernismo y simbolismo del fin de siglo. De hecho, en todos los escultores mencionados (a excepción de Nogués) se puede apreciar una evolución desde un arte realista, anecdótico y detallista, frecuente en las últimas décadas del siglo XIX en España, hacia las formas blandas, sensuales y delicuescentes propias de las corrientes renovadoras del fin de siglo. Así, después de su paso por la Académie Julian de París, los escultores españoles regresaron con una personal y más moderna visión de la escultura, siempre inspirada, eso sí, en el estudio del natural.

EL TALLER DE L'ESCUPTOR JOSEP LLIMONA

Natàlia Esquinas Giménez

L'origen del projecte

Aquest text serveix com a presentació de l'estudi vinculat a la tesi doctoral sobre l'escultor Josep Llimona i el seu taller, que ha de ser finalitzada durant els propers mesos.¹

Josep Llimona i Bruguera (Barcelona, 1863-1934) fou un dels artistes catalans de més renom actiu des del final del segle XIX fins a principis del segle XX. Malgrat la popularitat de la seva figura i l'essencialitat de l'obra, no ha estat investigat d'una manera prou àmplia i completa, i, així com algunes de les seves obres són de gran abast popular, una bona part de la producció ha arribat a ser una gran desconeguda. Precisament, la seva fama ha fet que, en alguns casos, i fins als darrers temps, no hagi estat un veritable objecte d'estudi. A ell hem dedicat els anys de la nostra recerca, estudiant a fons la seva creació.

L'objectiu inicial de la recerca esmentada pretenia omplir un buit important en la historiografia artística: la necessitat d'un estudi monogràfic complet i actualitzat de tota la producció de l'escultor barceloní que, a més, anés més enllà de l'escultura i arribés a incloure-hi les arts de l'objecte i el dibuix, sovint oblidats, i l'aportació d'un catà-

¹ La tesi, que duu per títol «Josep Llimona i el seu taller», està dirigida per la Dra. Cristina Rodríguez Samaniego i tutoritzada per la Dra. Teresa-Montserrat Sala, vinculada al grup de recerca GRACMON, i es desenvolupa en el context de la Universitat de Barcelona. Es va defensar al gener de 2016 al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, setmanes després d'haver-se redactat el capítol que esteu a punt d'encetar.

leg raonat definitiu de tota la seva obra. Si bé és cert que existia un primer estudi, bàsic, realitzat com a treball de llicenciatura per Manuela Monedero (elaborat el 1964 i publicat dos anys més tard),² les mancances i l'antiguitat que presentava, que el van convertir des de fa temps en obsolet tot i la seva importància, evidenciaven la urgència d'aquest treball. Les obres que no hi eren citades, algunes dades errònies i, fins i tot, el canvi en la història d'alguns dels conjunts de l'artista justificaven aquesta revisió necessària. Encara que podem trobar, també, publicacions puntuals posteriors, aquestes havien estat estudis parcials o bé poques vegades aportaven novetats respecte a la primera monografia.³ Sovint hem trobat dades de l'escultor i de les seves obres d'una manera indirecta a partir de textos monogràfics sobre monuments i edificis en els quals l'artista havia participat, però en cap cas s'havia recollit la informació que havia quedat totalment dispersa entre volums. De la mateixa manera, una bona quantitat d'hemerografia d'època guardava secrets que estaven a punt de ser descoberts. No obstant això, ens vam adonar que, tot i el reconeixement a Josep Llimona i Bruguera com un dels artistes decisius i culminants d'un dels períodes més brillants de l'art català, encara quedava molta feina a fer.

El punt de partida d'aquest projecte se situa en interessos que ja havien nascut abans i durant la llicenciatura, en la qual vam fer estudis sobre algun dels monuments de l'escultor.⁴ A més, ens endinsàrem en altres aspectes de la seva producció al llarg dels antics cursos de

² Manuela MONEDERO, *José Llimona, escultor*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

³ José Manuel INFUESTA i Manuela MONEDERO, *Josep Llimona i Joan Llimona. Vida i obra*, Barcelona, Thor, 1977, suposà una revisió del primer text de Manuela Monedero; Judit SUBIRACHS, «Josep Llimona, la superació de l'anecdòtisme vuitcentista», *El Modernisme: les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*, vol. 4, Barcelona, L'isard, 2003, és el text que considerem com la millor revisió, d'una manera general, de la producció de l'artista en forma d'article; *Joan Llimona (1860-1926) — Josep Llimona (1864-1934)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, catàleg de l'exposició temporal duta a terme entre el 7 d'octubre i el 14 de novembre de 2004.

⁴ La primer incursió en el món de la recerca llimoniana es va dur a terme en el context de l'assignatura Barcelona 1900, impartida per la Dra. Teresa Montserrat Sala, en la llicenciatura d'Història de l'Art. El treball en qüestió, un estudi sobre el *Monument al Dr. Robert*, fou presentat l'any 2004.

doctorat.⁵ El treball final de màster, l'antic DEA, no podia estar vinculat a cap més assumpte que no tingués relació amb un altre aspecte de l'autor: la figura femenina, un dels grans temes que gaudia d'un ampli tractament iconogràfic. L'experiència viscuda ens aportava més coneixement sobre l'estat de les investigacions prèvies i ens introduïa cada cop d'una manera més intensa al món de Llimona. La curiositat que ens havia fet acostar al creador del famós *Desconsol*, que vam descobrir durant l'adolescència mentre fullejàvem les pàgines d'un llibre de text del curs escolar, prenia cada cop més força i intensitat.

Els anys que ens precedeixen, sobretot en el transcurs de l'elaboració de la tesi doctoral, ens han portat a publicar diversos articles,⁶ a participar en seminaris i congressos⁷ i a fer conferències⁸ que mos-

⁵ A l'entorn dels cursos de doctorat, el curs 2006-2007, en l'assignatura Art i Indústria, impartida per la Dra. Mireia Freixa, vam presentar el treball «Josep Llimona: l'escultura aplicada a l'arquitectura», en el qual repassàvem els projectes més destacats de l'escultor en l'àmbit arquitectònic.

⁶ Natàlia ESQUINAS, «A l'entorn del *Sant Enterrament* de Josep Llimona (més enllà de Sóller)», *IX Jornades d'estudis locals de Sóller i Fornalutx*, Mallorca, Institut d'Estudis Balearics, 2015; Natàlia ESQUINAS, «*Monument al Dr. Robert*», *Emblecat*, Barcelona, núm. 2, 2013, pàg. 83-92, en línia: www.emblecat.com/esp/wp-content/uploads/2014/01/natalia2-revista-recerques.pdf; Natàlia ESQUINAS, «*Desconsol*» i «*Monument al Dr. Robert*», *Joies del Modernisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2011; Natàlia ESQUINAS, «La figura femenina dins l'obra de Josep Llimona (més enllà del *Desconsol*)», *Revista de Catalunya*, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, núm. 273-274, set./oct. de 2011, pàg. 100-129; Natàlia ESQUINAS, «Josep Llimona al Cementiri d'Arenys», *Salobre*, Arenys de Mar, desembre de 2010, pàg. 2-6.

⁷ «Josep Llimona i el seu Taller», comunicació llegida al Congrès Internacional CoupDefouet, Barcelona, del 26 al 29 de juny de 2013; «*Desconsuelo*, de Josep Llimona. Réplicas y variantes. La imagen del Dolor en la escultura del XIX-XX», comunicació llegida al II Encuentro Internacional de Museos y colecciones de Escultura: Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, del 14 al 16 de febrer de 2013; «Josep Llimona and Constantin Meunier», comunicació llegida a ModernArt.Cat, Internacional Conference, el 24 i el 25 de juny de 2011, organitzat per The Centre for Catalan Studies de la Universitat Queen Mary de Londres.

⁸ «Josep Llimona, una vida dedicada a l'escultura», conferència feta al Saló de Plens del districte de l'Eixample Aragó com a acte central de l'onzena edició de la Fira Modernista de Barcelona, el 5 de juny de 2015; «Una passejada per l'obra de Josep Llimona», conferència al Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona, 20 de

tren alguns dels aspectes que fins aleshores no havien estat estudiats i que seran completats amb la propera presentació de la recerca definitiva. Un altre projecte important, el comissariat d'una exposició dedicada a l'artista al Museu Europeu d'Art Modern, va tornar a fer sortir a la llum pública aquest escultor durant els darrers mesos i, tal com va merèixer per la seva fama en vida, va tornar a ser present en la vida ciutadana barcelonina, ja que se li va retre un homenatge merescut amb la primera retrospectiva sobre la seva vida i obra.⁹ Aquest fet va resultar tenir un gran interès per mostrar alguns primers resultats de la recerca duta a terme els darrers deu anys i per potenciar la coneixença d'obres que fins aleshores no havien estat documentades, sobretot perquè eren en mans de col·leccionistes privats. Algunes d'aquestes obres van formar part de la mostra, mentre que d'altres, han estat conegudes a partir de la mateixa exposició, després del contacte establert pels mateixos col·leccionistes. Hem de tenir en compte que, a part de l'àmbit de recerca en el món més especialitzat, una de les vies per publicar aquestes investigacions, de manera que es faci des d'un punt de vista més divulgatiu, és mitjançant exposicions que arribin a un gran nombre de ciutadans, perquè l'art estigui a l'abast de tot el públic possible. La creació del catàleg a l'entorn de la mostra donà més força a aquest fet i suposà una primera actualització de l'estudi de l'escultor.

L'home i l'artista

La vida

Un dels passos importants en el moment de plantejar la tesi era la reconstrucció definitiva de la vida i l'obra de l'escultor. Tot i que la documentació trobada és gairebé inexistent, sense comptar la ja cone-

gener de 2015; «Josep Llimona (1864-1934). Una vida dedicada a l'escultura», conferència duta terme a Palma (ARCA) i a Sóller (Museu Modernista Can Prunera) el 23 i el 24 de juliol de 2014; «Josep Llimona: del *Dolor* al *Desconsol*. Fragment d'un monument funerari», conferència feta al Museu de Maricel de Sitges, dins el cicle «La Peça del Mes», el 19 de febrer de 2010.

⁹ «Una passejada per l'obra de Josep Llimona. 150 anys», del 3 de desembre de 2014 a l'1 de març de 2015 al Museu Europeu d'Art Modern de Barcelona.

guda, les pistes a una banda i a una altra ens han fet anar una mica més enllà de les biografies recollides fins aleshores. En destaquem les notes publicades pel seu nebot, el crític i també artista Rafael Benet.¹⁰ En els textos, escrits just després de la mort del gran mestre, Benet explicà des de petiteses anecdòtiques, algunes de caràcter familiar, que donen més humanitat a la gran figura, fins a grans fets destacats que marcaren tota la producció de l'artista. En aquestes notes, Benet lamentava la manca d'interès dels fills i del mateix artista a documentar els diversos moments viscuts. Ho feia amb aquestes paraules:

Josep Llimona fou d'aquests: vingué a la terra per crear els seus personatges en marbre o en bronze, però mai sentí la necessitat d'ordenar els seus «fets» en un arxivador. [...] Els fills de Josep Llimona, que heretaren del pare moltes virtuts, també heretaren la seva despreocupació per la precisió històrica.¹¹

Dècades més tard, el gran Pla¹² novel·lava la vida de l'escultor, però no podem discernir en tots els casos què és més proper a la realitat i què és més proper a la ploma literària de l'inigualable escriptor. Llegint el text endevinem la barreja d'anècdotes viscudes en primera persona pel mateix literat i les llegendes del text esmentat de Benet, que Pla degué prendre com a referència en diversos moments de la narració.

Puntualment, les anècdotes explicades per familiars de l'artista, com també algun manuscrit inèdit d'algun dels descendents, han ajudat a completar petits trossets biogràfics que han enriquit els nostres reculls i a donar-los més forma.

L'obra

No tan sols volíem elaborar el catàleg raonat de tota la producció, sinó també reflexionar-ne a l'entorn. En aquest sentit, l'estudi de

¹⁰ Rafael BENET, «Notes biogràfiques sobre Josep Llimona», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, Barcelona, abril de 1934, volum 4, pàg. 100-129.

¹¹ Rafael BENET, *op. cit.*, pàg. 100.

¹² Josep PLA, «L'escultor Josep Llimona», *Tres artistes. Tres senyors*, Barcelona, Destino, 1992 (1971), pàg. 867-950.

l'obra de l'artista ens ha fet passar de peces concretes a grans tipologies; hem intentat captar-ne tot el corpus productiu, i hem establert diverses categories i connexions que ens fessin passejar per la gran diversitat de peces que arribà a executar.

Establim, a grans trets, tres línies iconogràfiques: la figura femenina com a peça central, que sovint adquirirà formes d'al·legoria; la figura masculina, tractada gairebé com a heroi d'una època, i la sempre present religiositat, que, de fet, es convertí en la base ideològica de Josep Llimona i d'un seguit d'artistes que fundaren i/o formaren part del Cercle Artístic de Sant Lluc. D'ells no podem deixar d'esmentar el seu germà gran, Joan Llimona (Barcelona, 1860-1926), els passos del qual Josep sempre seguí i sentí com a referència. En enllaçar diversos blocs temàtics i/o tipològics, hem anat desgranant una bona part de la producció de l'artista i hem destacat nombroses obres que fins ara no havien estat publicades o que han estat conegudes indirectament. En aquest sentit, la recuperació de molt patrimoni religiós és un dels temes que han donat força a alguns d'aquests apartats, tenint en compte que una gran quantitat de peces van desaparèixer, sobretot durant els anys de la Guerra Civil.¹³

Són més conegudes les peces vinculades a la representació de la figura femenina. Des de la imatge de la puresa de la Verge, model sagrat per a tota feminitat, que enllaça amb l'esmentada religiositat dins la seva producció, fins a la casta nuesa de les seves figures sinuoses i pures. Tot i la popularitat d'algunes d'aquestes obres, l'existència de variants i la multiplicació d'una mateixa peça ens han sorprès al llarg del nostre camí. N'és un exemple el famós *Desconsol*, del qual els darrers temps encara hem anat sumant a la llista inicial més versions de les que tenim, un mínim de catorze. La localització d'algunes peces que havien estat fotografiades en l'època i de les quals havíem perdut la pista ha estat una altra de les grans emocions viscudes durant la recerca.¹⁴

¹³ Podríem destacar la imatge de Crist a la creu, amb la Verge Maria i sant Joan als peus, que es trobava a la capella del Santíssim de l'església de Sant Romà, a Lloret de Mar.

¹⁴ Així com les dades que ens havien arribat a l'inici de la investigació, força anys enrere, ens advertien de la no-conservació d'una gran part dels guixos que

Una altra de les peces que gaudí de gran fortuna fou el reproduït *El forjador*, un emblema d'aquesta heroica masculinitat a la qual fèiem referència i el reflex que és capaç de transportar el més gran realisme belga del mestre Meunier al terreny del simbolisme escultòric.

El món dins un taller

Dos dels temes que sovint queden ocults en l'estudi del patrimoni escultòric, sobretot des del vessant més teòric que ens ocupa, és el del funcionament d'un taller, així com el de la creació escultòrica. En el nostre cas volíem endinsar-nos d'una manera específica al taller de Llimona per anar trobant els deixebles que van aprendre al seu costat, quin era el funcionament establert, com es relacionava amb els possibles ajudants... Però la manca de documentació sobre l'artista dificultà bastant aquesta recerca, de manera que una important pluja d'idees fou la solució per trobar alternatives que ajudessin a reconstruir una part d'aquest trencaclosques. La curiositat i les ganes de conèixer la realitat més pràctica ens van acostar al món del taller des de diverses dreceres, que, en alguns casos, ens van conduir a tallers d'escultors coetanis al del barceloní, i, en d'altres, ens van fer viatjar a través dels anys fins a l'actualitat. Una de les primeres opcions que vam tenir en compte va ser l'assistència, durant un parell d'anys, al taller de l'escultor Jorge Egea, també participant en aquest llibre, per mirar d'entendre els processos creatius i combinar alhora els aprenentatges en els diversos camps artístics que estaven al nostre abast.¹⁵ El pas del domini més bàsic del món del dibuix a les qüestions vincu-

haviem servit d'estudi i model per a les obres en material definitiu, ens ha sorprès la conservació de certes peces que, d'entrada, s'havien donat per perdudes o desaparegudes. Algunes peces van anar a parar a mans d'alguns deixebles (com a regal del mateix mestre o com a donació d'alguns dels seus descendents) i es conserven en col·leccions privades dels hereus d'aquests deixebles i en museus. En aquest darrer cas destaquem els guixos que l'escultor Francesc Juven-teny va conservar al seu taller i que, finalment, foren cedits per la vídua de l'artista al Museu d'Art de Cerdanyola, on avui es conserven.

¹⁵ Sovint, les persones que som especialitzades en els camps teòrics podem ser «acusades» de ser-ho massa. Tot i això, les curiositats que ens caracteritzen

lades a les diverses tècniques escultòriques ens van fer entendre la complexitat i les necessitats de cadascun dels moments viscuts durant la creació de qualsevol peça. L'experiència en primera persona i l'observació dels treballs d'altres alumnes que gaudien de més domini tècnic i coneixements pràctics, a banda dels treballs creats pel mateix mestre, ens van permetre aprofundir en l'enteniment de les rutines i les necessitats pròpies de les tasques d'un escultor. Els camins recorreguts ens han dut, a més, a la reflexió a l'entorn d'aquestes fases dins la creació escultòrica, que hem pogut treballar en alguns moments de la nostra carrera.¹⁶

Una altra manera d'apropar-nos al funcionament del taller de Llimona ha estat, com dèiem, a partir de l'estudi de tallers d'altres escultors. Hi ha casos que, tot i tenir un espai, aparentment no han transcendit tant en la historiografia, com ara el de Ricard Guinó, i d'altres que han estat més recurrents (però no per això menys interessants), com ara el del gran François-Auguste Rodin (París, 1840 – Meudon, 1917) i les relacions artístiques establertes, per exemple, amb Camille Claudel. L'estudi i l'anàlisi d'aquests fets, units a altres casos més propers a Llimona, ens interessaran per tal d'establir les connexions entre el mestre i alguns dels seus deixebles.

Les fotografies que ens han arribat del taller de Josep Llimona tenen uns denominadors comuns amb poques —gairebé cap— excepcions. El taller és ple d'escultures seves: guixos i models en prestatgeries o a terra, peces a mig treballar... Però sempre hi reconeixem les seves obres. Llevat d'una excepció: en una de les imatges trobem la reproducció d'una peça de Constantin Meunier (Etterbeek, Bèlgica, 1831 –Ixelles, Bèlgica, 1905), mig oculta perquè es troba al límit de la composició. Meunier és un dels noms que s'ha pres sempre com a referència per a Llimona. Escultor i fotògraf regalen aquest detall als més curiosos.

fan que alguns ens endinsem en allò més pràctic i vulguem conèixer la creació en primera persona, més enllà de les habilitats que puguin definir-nos.

¹⁶ Natàlia ESQUINAS, «Del model a la matèria definitiva: del guix a la pedra», *Els escultors de Lluís Domènech i Montaner. Arnau, Gargallo i Masana*, Canet de Mar, Casa museu Lluís Domènech i Montaner i Ajuntament de Canet de Mar, 2015, pàg. 28-29.

L'altre fet important que defineix les fotografies del taller llimonià és la solitud: o hi són només les seves creacions o és ell qui les acompanya. No hi ha cap imatge de taller entès com a grup de persones que treballen en una mateixa cosa. De fet, hi ha diverses maneres de concebre la idea de taller: el taller físic, el grup de persones que passen per aquest espai, els que treballen a les ordres del mestre... En plantejar aquesta tesi volíem anar més enllà de l'artista per arribar a establir qui eren els seus deixebles, quines relacions van mantenir, les funcions que tenien, si eren deixebles, ajudants o totes dues coses. La dificultat davant la manca d'informació ens va fer estirar diversos fils. S'hi sumava la complexitat de definir, en alguns casos, qui eren aquestes persones. Conscients de la necessitat de limitar les tasques per no perdre'ns entre tantes cruïlles i laberints, després de donar voltes per biblioteques i arxius vam triar tres noms, que consideràvem poc o gens estudiats i dels quals quedava gairebé tot per dir: Francesc Juventeny (Montcada i Reixac, 1906 – Cerdanyola del Vallès, 1990), Antoni Ramon González (La Unión, Múrcia, 1909 – Barcelona, 1980) i Margarida Sans Jordi (Barcelona, 1911-2006). Entre ells hem pogut localitzar dades i descendents que ens han començat a brindar pistes per continuar investigant. Més enllà d'alguns apunts biogràfics, la recerca en arxius de documents antics ens ha apropat a aquestes figures, de les quals amb prou feines trobem publicacions que hi facin referència.¹⁷ L'època que els tocà viure, en ple franquisme, i els tipus d'obres que crearen, amb un bon grapat de religiositat en la producció de tots tres, ajuden, sens dubte, al fet que hagin caigut bastant en oblit. Cadascú va establir una relació diferent a partir de les dades trobades. Tot i la inexistència d'un material directament relacionat amb aquesta qüestió, algunes postals conservades entre els documents i les carpetes deixades per Antoni Ramon González ens permeten establir la cordialitat existent entre el mestre i el deixeble, convertit en amic. González fou qui acompanyà, segurament

¹⁷ José Manuel INFUESTA, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Ediciones Aura, 1975, és una de les poques publicacions en què surten mencionats aquests tres artistes. La curiositat del llibre radica en què, com que encara eren vius els escultors esmentats, els feren una breu entrevista que ens permet sentir la veu dels protagonistes.

d'una manera més intensa, els darrers moments vitals i creatius de Llimona. Fou ell, precisament, qui realitzà la màscara mortuòria del mestre, després de treure el motllo del seu rostre en el llit de mort. Aquest sol fet ja ens fa imaginar el vincle que existí entre tots dos artistes.

Quan amb anterioritat fèiem referència a les nombroses còpies que existeixen d'obres com el *Desconsol*, ens adonàvem de certes realitats que defineixen un taller escultòric i que ens fan plantejar preguntes que s'acumulen en aquest *work in progress* llimonià vinculades a la realització de les peces, a l'execució de certs detalls, a la mà, al lloc i al moment en què s'efectuaren... Amb l'estudi de fets paral·lels, de casos particulars que ens duen a generalitats i de reflexions diverses, la tesi doctoral pretén arribar a conclusions, hipòtesis i fets que ajudin a esclarir aquestes i altres qüestions sobre les relacions entre els diversos membres dins el taller i també sobre el funcionament i les tasques que devien dur a terme.

En el moment en què la tesi va començar a veure els darrers passos i les pàgines enfilaven, l'una rere l'altra, reflexions, dades i conclusions, finalitzem aquí aquesta presentació, que mostra l'evolució d'un treball que s'ha viscut amb intensitat i que pretén aportar una mica de llum a la recerca en el camp de l'escultura catalana contemporània a partir de l'estudi d'una de les figures més reconegudes de l'entorn del 1900 i que visqué una clara fortuna, avui recuperada. També pretén posar unes notes de color al coneixement d'uns artistes que havien caigut en un oblit fosc. Amb tot, en desitjar potenciar la continuïtat entre uns i altres, entre generacions que a vegades han estat separades pels anomenats moviments i estils, volem donar més força a les transicions i connexions no sempre evidenciades entre diversos moments que se segueixen.

NOUCENTISTA SCULPTURE: TRADITION AND PRIMITIVISM¹

Cristina Rodríguez Samaniego

The processes of recovering and re-reading Noucentisme were consolidated throughout the 1990s in the wake of various timid attempts to remove this cultural and political movement from the oblivion it had fallen into during the latter half of the twentieth century.² Initiatives such as *L'època dels "artistes": Modernisme/Noucentisme* in 1991, or the great 1994 *Noucentisme: Un projecte de modernitat* retrospective helped a series of academic projects focussed on Noucentis-

¹ I would like to dedicate this chapter to Dr Mercè Vidal Jansà, who is responsible for my interest in the noucentista universe and to whom I owe so many things. This essay evolves from the paper that I presented at the XVII Congress of the Spanish Committee of History of Art (CEHA), held in 2008 in Barcelona and not published since.

² During the 1980s, some interesting publications on Noucentisme and its authors appeared in Catalonia: Enric JARDÍ, *El Noucentisme*, Barcelona, Proa, 1980, and Norbert BILBENY, *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*, Barcelona, La Magrana, 1988. From 1990, see Mercè VIDAL, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991; *L'època dels "artistes": Modernisme/Noucentisme*, Girona, Ajuntament de Girona, 1991; Martí PERAN, Alícia SUÀREZ and Mercè VIDAL (dir.), *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana – Generalitat de Catalunya – CCCB, 1994; Jaume VALLCORBA, *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994; Vinyet PANYELLA, *Cronologia del Noucentisme (Una eina)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996; Pere GABRIEL (dir.), *El Noucentisme 1906-1918, Història de la cultura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1997 (1996).

me to flourish, all the while establishing the movement's theoretical and iconographic bases.

From the 1990s onwards, the very nature of Noucentisme has been explained via an interesting formula that combines the concepts of tradition and modernity. The interest in tradition — both popular and classical — as well as the adoption of certain elements closer to avant-garde art are two factors that are generally used to frame the birth of this cultural movement. In effect, vernacular popular culture and the Greco-Latin inheritance, together with efforts to create a succinct kind of art, can be used to correctly define a large proportion of noucentista production. Thus, Noucentisme would bring together various aesthetic references: from an iconography close to humble and/or rural art, to subjects bearing the classical Mediterranean baggage via the adoption of a typically avant-garde language. As such, the majority of noucentista artistic production has a traditional component that either follows a line rooted in Catalan craftwork or meets and fulfils categories such as harmony, balance or order. In addition, it usually seeks to reduce forms and volumes to the bare minimum; a typical characteristic of avant-garde art.

However, there are certain production trends within Noucentisme that fall outside these concepts. I think that the inclusion of the “primitive” concept in discussions about Noucentisme could enrich analysis of the movement's own iconography and perhaps justify the existence of certain lines of creation inherent to it yet that do not exactly match the parameters mentioned previously. In fact, this chapter is suggesting a new reading of the term “primitivist” linked to one of the main elements of Noucentisme: tradition. The ideas expressed here seek to widen the possibilities of applying the primitivist concept and to extend its meaning in the two directions — the popular and the classical — that make up the tradition base Noucentisme was built on. Here, quite definitively, we seek to encourage discussion on the topic via the term we have mentioned, which has traditionally only been considered in relation to the production of historical avant-garde, with the aim of contributing to a critical renewal of the cultural movement we are concerned with.

In *The Preference for the Primitive: Episodes from the History of Western Taste and Art*,³ Gombrich debated the meaning of the word *primitive* and its various definitions in terms of art. Gombrich broadened the framework of meaning of “good primitive” and ascribed it to not only the well-known artistic production of the so-called primitive societies, but also to other concepts that might be considered popular, such as children’s or humorous compositions, or to creations made by people with no artistic training. The ideas expressed in this work seem to be especially relevant in terms of their possible implementation into the noucentista corpus, and, more specifically, into the area related to the popular part of its traditional iconographic and aesthetic base.

The reception of primitive material by avant-garde artists has already been widely debated and, in particular, the exhibition on this topic at New York’s MOMA relaunched the debate,⁴ taking a renewed vision of the dialogue established between the avant-garde creators and the ritual or magical origin of this material. Quite definitively, the artists of the twentieth century saw Primitivism as another innovative resource, just as Orientalism was in its day. However, in contrast to the latter, Primitivism was not overly narrative in structure, which allowed European artists to create a new form of representing shape, all the while concentrating on the visual aspect, and questioning the primacy of the naturalist representation dominant in European art from the Renaissance onwards.⁵ Paris, the world capital of the arts from the mid-nineteenth century onwards, saw three crucial events that helped to spread Primitivism: the opening of the Trocadéro Ethnographic Museum in 1878, the 1900 Universal Exhibition, and the 1907 Colonial Exhibition. Despite this, figurative artists — amongst whom we must count the *noucentistes* — did not relate to the primitive peoples’ creations in the same way as those

³ Ernst Hans GOMBRICH, *The Preference for the Primitive*, London, Phaidon Press Ltd, 2002.

⁴ “Primitivism” in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984.

⁵ Jack FLAM and Miriam DEUTCH (ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary Story*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2003, p. 3-37.



Xavier Nogués, detail of the mural at the cellar in the Galeries Laietanes, 1915, tempera on stucco. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/MAM 42411.

who followed an abstract adscription, although they did share a taste for the popular character of these objects, their relative conciseness and their link to the society that produced them.

Gombrich applied the term “primitive” to alternative concepts linked to “popularness” that moved away from avant-garde art and that were in fact closer to noucentista themes. In effect, Noucentisme, although particularly well-known for its civic aspect and its promotion of public art (monumental sculpture, gardens, urbanism, etc.), also encompassed a much more informal line of work. This work touched on an undoubtedly varied output: wall paintings, ceramic and glass decoration, ceramic objects, figurines, toys and illustrations — both for cultural publications and other more child — or youth-oriented ones. Xavier Nogués, one of the creators of Noucentisme, was one of the most exploratory on the topic and, either alone or in collaboration with others, was responsible for decorative production that inseparably links Noucentisme and Primitivism. This concept is understood here as an object with humorous content or a naïve spirit; two aspects common to objects created by people with no artistic training, which therefore fall into the noucentista sphere of the traditional. His wall decorations for the cellars of Barcelona’s Laietana Galleries, the enamelled glasses from the old Riera collection, and the ceramic wall decorations for the Can Culleretes restaurant in the city are wonderful examples of the trend we are dealing with.

Many other noucentista artists followed in Nogués’ wake, amongst whom we could mention Enric Ricart, Francesc Canyelles, Josep Aragay, Josep Obiols and Marian Anton Espinal. Their works went beyond mere depictions of rural life scenes as a kind of repository for a national essence — something very common in European art of the period⁶ — to present a fantasy and spontaneity far from the rigour

⁶ Romy GOLAN, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven-London, Yale University Press, 1995. See, in particular, chapter 2: “Rusticizing the Modern”, p. 23 and following.

and seriousness inherent in a civic message, characteristic of the majority of noucentista production. These works are relaxed, fresh pieces that almost verge on caricature, allowing us to apply the aforementioned concept of Primitivism to the traditional base of the noucentista corpus. That is to say, if we accept that Noucentisme has both contributions to modernity and to tradition, then we have to be aware that this tradition, in turn, has a primitive component that has expressive freedom as well as a recourse to the humour and innocent appearance of the works we have just highlighted.

In our analysis of the possibilities of applying a primitivist concept to the noucentista body of work, we shall stop at another line of creation that tends to be defined as inspired by the classical inheritance and that is usually circumscribed to the realm of sculpture. In fact, the term “primitive” has already been used to refer to specific noucentista sculptures, generally as a synonym of “archaic”, alluding to certain characteristics present in the more “Mediterraneanist” area of production. In general, these are small fired-clay statuettes, with a clearly synthetic style, that display the influence of Gallic sculptors such as Lucien Schnegg, Émile Bernard or Aristide Maillol. Certain pieces by Manolo Hugué, Enric Casanovas, Joaquim Claret, Esteve Monegal, Ricard Guinó and even Màrius Vives can be found in this trend that had traditionally been thought of as primitivist, understanding the term as a synonym of “archaic” or “robust”.

Despite this, there are other types of noucentista pieces that we might define as primitivist by following the various interpretations of the concept and therefore consolidating Noucentisme’s nexus between tradition and primitivism. In this case, we are talking about the sculptures commonly known as *Tanagra*, inspired by Archaic Greek figurines, which take their name from the towns of Tanagra and Myrina: two of the archaeological settlements at Boeotia in Greece where large quantities of small-sized terracotta pieces were found from the 1860s onwards, generally representing women or tunic-wearing divinities in various positions. These antiques began to



Joaquim Claret, *Rhythm*, terracotta with rose patina, 41.8 × 21.5 × 15.6 (base) cm. Private collection.



Anonymous, *Woman with tunic*, 340-320 bC, clay, 23.2 × 8.4 × 5.1 cm. Paris, Louvre Museum, MNB 576.

be introduced in France in the beginning of the 1870s and were considerably successful almost immediately, a fact which led to the appearance of collections and even fakes.⁷

There are an abundant number of Tanagra-style sculptures made in Catalonia during the noucentista period, and they respond to patterns that could be considered primitivist, although the application of this term to these works has been limited and partial, it is nonetheless correct.⁸ It is strange to see that there is a perception of a uniquely Greco-Latin influence on noucentista sculpture, especially when we know that the traditional components Noucentisme was based on were of a double-sided nature: on one hand the movement could be linked to a popular universe; on the other, it was related to the iconographic model of the classical world, the limits and nature of which are still only sketched out. Noucentisme would share the same aspiration to the ancient world as Neoclassicism, although the former moves away from formal Neoclassical copy to establish a freer dialogue with its classical inspiration. In the words of Joaquim Torres-Garcia: “But it is not in the forms of the past that we must seek

⁷ For more information on Tanagra figures and their diffusion, see *Tanagra. Mythe et archéologie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux; Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2003.

⁸ I have discussed the French influence over small-format *noucentista* Catalan sculpture in the essay “Greek and French: A New Vision of the Catalan National Myth of Origin at the Beginning of the Twentieth Century through Sculpture”, *Studies in Ethnicity and Nationalism*, vol. 14, n. 1, p. 101-118, April 2014. Online: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/sena.12078/abstract>> [last consulted: 12 November 2015]. See also, Juan Carlos BEJARANO VEIGA and Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, “Modelant el gust. L’escultura de saló a l’obra de Lambert Escaler i Joaquim Claret (1890-1930)”; Esteve CASTAÑER, Rosa CREIXELL and Teresa-M. SALA (ed.), *Espais Interiors: Casa i Art (s. XVIII-XXI). Jornades Internacionals*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 589-598.

the source of this tradition (which would take us towards an Imitation of the ancient), but rather in its structure, something internal, in *the spirit that created them*".⁹

Classical material, thought of in an eclectic fashion and as an aesthetic inspiration, was one of the pillars Noucentisme sculpture was built on. Thus, Archaic Greek statuettes become the most important reference that the creators of smaller pieces followed, albeit not the only one. The commercial success of exhibition sculpture during the previous *Modernisme* period helped the spread of the Tanagra model as an ornamental statue to decorate homes during Noucentisme, a phenomenon helped by mass production. In terms of large-scale, monumental and/or public sculpture, we find that it follows in the steps of Classical or Hellenistic Greek trends. As such, we can venture that the "classical tradition" of Noucentisme is not strictly classical, but it encompasses patterns from widely different times in ancient art history. In terms of noucentista exhibition sculpture, one has to respect its close relationship with Primitivism — understood as archaic — and therefore with the "non-classical".

Similarly, we have to be careful with associating the origin of these pieces with a pan-Mediterranean culture, a common theme for many revisions of Noucentisme from the movement's early critical reception. An example by Joaquim Torres-Garcia: "[...] we have to consider our Tradition as something very extensive *that encompasses all the Mediterranean people*, as Classicism was born in them. [...] But we should not only seek Tradition in artworks, but rather in everything living. Here too the two things must meld, for a study of the works without knowledge of the reality that inspired them would be quite imperfect, for it is a revelation, it is the explanation of its intimate meaning".¹⁰ Quite definitively, here we are talking about the

⁹ "Mes no és en les formes del passat (que ens portarien a una Imitació de l'antic) on hem de buscar la font d'aqueixa tradició, sinó en la seva estructura, en quelcom d'intern, a l'*esperit que les va crear*." Joaquim TORRES-GARCIA, *Essays sobre art*, Barcelona, Edicions 62, "La Caixa", 1986 (1980), p. 40. Italics exist in the original text.

¹⁰ "[...] hem de considerar a la Tradició nostra, com quelcom de molt extens, *que compregui a tots els pobles mediterranis*, ja que en ells va néixer el Classicisme. [...] Mes no sols deu cercar la Tradició en les obres d'art, sinó en tot lo viu.

shared vernacular artistic tradition shared by all Mediterranean peoples as defended by noucentista intellectuals so as to be able to justify the suitability of the sculpture output we are dealing with, amongst other things. A few moments before I was stating the need to be careful with this association, especially if we take into account that Tanager statues were never found at Catalan archaeological excavations — specifically those starting during the noucentista period — and that Catalan artists found out about them via specialized publications or their sojourns abroad. These considerations lead us to reconsider the relationship between Noucentisme, its traditional base, and its so-called “classical” substrate in a new light.

The co-existence of works with classical roots and others with archaic or primitivist roots in the heart of Noucentisme reminds us of the varied nature of this movement, while at the same time reproducing the two basic trends present in Western art history as manifested by Wilhelm Worringer on a small scale, i.e., the preference for naturalism and the approach towards abstraction.¹¹ As is well known, Worringer stated that imitative, naturalistic art (of “empathy”) tended to appear in times when the man-creator found himself in complete harmony with nature. By contrast, expressionist art (of “abstraction”) came about as a consequence or as a reaction to a hostile environment that had to be analysed or that man — the creator — was dependent on. Worringer’s thesis is particularly interesting because it speaks of a theory about the evolution of art that avoids presenting each trend as an improvement on the previous one. It also simultaneously contributes to the acceptance of proposals like Primitivism that do not call directly and exclusively to the viewer’s empathy. Thus, Worringer began a debate on the relationship between naturalist and expressionist art which, in his case, was restricted to pre-1900 art. This approach was soon taken up by Walter Deonna, who reduced the trends that artistic production had swung between

Aquí també deuen fondre’s les dues coses. Perquè un estudi de les obres, sense un coneixement de la realitat que les va inspirar, seria molt imperfecte, doncs és revelació, és l’explicació de son sentit íntim.” Joaquim TORRES-GARCIA, *op. cit.*, p. 41.

¹¹ Wilhelm WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908.

from Antiquity to the beginning of the twentieth century to a mere two: classical and primitivist, the same options presented by Worringer, but with different names.¹² However, Deonna clearly suggested these lines were irreconcilable, quite differently from Worringer, thus giving rise to a history of art featuring two clearly opposed lines of expression, although neither Worringer nor Deonna associated these concepts to the figurative art of the time. Robert Goldwater was one of the pioneers in establishing this relationship, and in his thesis published in 1938 he attempted to expand the range of application of the term “primitivist” as linked to contemporary art¹³ in a parallel exercise to what we are doing to Noucentisme in this text.

Goldwater is of particular interest because, like Worringer or Deonna, he modernised the field of application of the concept in hand, linking Fauvism and Expressionism with ideas as innovative and suggestive as mysticism, Romanticism or emotionality. Goldwater defended that in the twentieth century an approach to Primitivism could happen both in abstract and figurative production. Thus the author introduced a new path into the critical reception of primitivist art and, more relevant in terms of this chapter, he understood that contemporary figurative art can come to terms with categories that were generally interpreted as genuinely avant-garde. Thus, Goldwater overcame the gap between the trend towards abstraction and naturalism that Worringer and Deonna had theorised on. He sought to bring together two visions that diverged due to their aesthetic affiliations as well as the nature of their link with tradition.

Noucentisme managed to make allies of a movement towards synthesis — a characteristic of avant-garde art — and of the presence of tradition. But in order to understand this duality correctly, we have to keep in mind that both facets of the movement appealed to Primitivism, and in this article I have sought to present a renewed vi-

¹² Walter DEONNA, “Primitivisme et Classicisme les deux faces de l’histoire de l’art”, in *Recherche*, n. 2, Paris, Centre International des Instituts de recherche Art Archeologie ethnologie, 1946, p. 6-24.

¹³ Robert GOLDWATER, *Primitivism in Modern Painting*, New York, Harper and Brothers, 1938. See also Jean LAUDE, *La peinture française et l’art nègre*, Paris, Klincksieck, 2006 (1968), p. 350-351.

sion of Noucentisme by broadening the application of Primitivism. Noucentisme simultaneously incorporated works of a clearly naturalist trend and others closer to Primitivism, either by virtue of their proximity to the formal patterns of avant-garde art or their approach to tradition. We have seen how the traditional component inherent in Noucentisme is usually organised along two tracks: the popular and the classical. The aim here has been to try to reformulate this traditional base while questioning the content, interpretation and fields of application. The traditional component of Noucentisme is evident enough in the more naturalistic production, but it can also be primitivist, as might be the case with popular images in a childish, humorous or *naïf* context.

The idiosyncrasy of the traditional basis of Noucentisme allows for the incorporation of the discourse on Primitivism, all the while occupying a space similar to that held by Classicism. These are two ways of representing diametrically opposed ideas or objects that in fact complete each other. Classicism and Primitivism must share relevance in terms of composing the traditional basis of artistic Noucentisme, therefore creating an enriched and up-to-date aesthetic backdrop. The discussion on Primitivism and its reach applied to the traditional component of Noucentisme allows us to venture new theories that would affect the nature of its popular basis and the inheritance that gave it its origins. To conclude, through this article we have sought to explore the limits and frontiers of Noucentisme, taking it towards new concepts, confronting them with different contexts and looking to enrich its universe of meaning.

ESCULTURA I MÚSICA. ELS INSTRUMENTS BASCHET I LES SEVES IMPLICACIONS ESTÈTIQUES

Magda Polo Pujadas

Introducció

Des de l'àmbit de l'organologia sempre hi ha hagut, d'una manera manifesta, una voluntat de millora de l'acústica i la sonoritat dels instruments, com també de les capacitats d'execució dels intèrprets. Així, doncs, cada període de la història de la música es caracteritza per unes funcions específiques de la música i per uns instruments particulars que possibiliten de la millor manera que aquestes funcions es puguin realitzar.

Malgrat que la consciència estètica no aparegui fins a mitjan segle XVIII, l'art dels instruments, des de la concepció instrumental fins a la notació de les partitures, ha estat involucrat en una dimensió estètica inqüestionable. La bellesa dels instruments, l'antropomorfisme que presenten, en molts casos, i l'ergonomia s'han perseguit sempre buscant un equilibri entre la forma idònia i els paràmetres acústics més òptims.

Així, doncs, en el període de l'*ars subtilior*,¹ les partitures començaven a canviar pel que fa a la manera d'organitzar els sons: denotaven un aspecte lúdic que incorporaven una plasticitat i una semàntica refinades, que posaven fi a la practicitat de l'obra musical i obrien noves vies d'experimentació musical.

La sofisticació dels instruments sacres que s'utilitzaven aleshores presentava unes característiques de meticulositat artesanal que encaixaven amb un estil rítmicament i melòdicament complex, un

¹ Estil complex que succeeix a l'*ars nova*.

Orquestra Lasry
Baschet. D'esquerra a
dreta: Bernard Baschet,
Jacques Lasry, Daniel
Ouzounof, Teddy Lasry,
Ivonne Lasry. En el
gronxador, François
Baschet. Fotografia de
R. Moise per a la revista
Life, Nova York, 1963.



estil que volia obtenir noves sonoritats per acompanyar la veu, com ara l'organistrum.²

Com podem afirmar, el sentit estètic ha acompanyat la construcció dels instruments des de sempre. Arran de les primeres avantguardes artístiques (concretament el futurisme, el dadaisme i la Bauhaus) i del qüestionament del so i la inclusió del soroll, tot allò escultòric, d'acord amb la creació material en l'espai d'objectes, s'ha implicat amb una finalitat sonora. El soroll i els sons de la vida diària van alliberar-se i van originar un element expressiu més. A partir d'aquí, l'art de la música es transforma, amb una aliança amb les arts plàstiques, sobretot amb l'escultura i les noves tecnologies de la gravació i la reproducció del so, en un art sonor. Les segones avantguardes musicals —les que comencen a partir dels cursos d'estiu de Darmstadt, el 1946, i amb figures tan representatives com John Cage i el

² En podem observar un d'excel·lent al pòrtic de la glòria de Santiago de Compostella.

moviment Fluxus— són les que reforcen cada vegada més aquest vincle i les que desperten una nova consciència que ja no parla del «món de la música», sinó d'un món més ampli: el «món sonor».

L'art sonor i l'escultura

L'art sonor utilitza el so (so, soroll i silenci) com a element expressiu principal i implica una consciència molt estructurada de l'element sònic en les obres dels artistes. Les músiques experimentals: la música concreta, l'electroacústica i l'aleatòria potencien les escultures sonores,³ les instal·lacions sonores i l'audioart, per exemple.

Les escultures sonores neixen amb la finalitat de construir instruments que possibilitin noves pràctiques d'execució i noves maneres d'escoltar i de participar interactivament amb la música.

Per tant, és important deixar clar que, per a nosaltres, les escultures sonores a les quals ens referirem neixen d'una praxi compartida entre l'experiència artística i l'experiència acústica, i agafen com a premissa bàsica l'essència dels instruments musicals per explorar formes capaces de produir inesperades capacitats sonores. Descartem, doncs, aquelles obres que annexen el so a allò escultòric com un element més o les instal·lacions que obren l'espai a l'objecte sonor i que conviden a un passeig estètic.

Els inicis de l'escultura sonora es relacionen amb la importància de l'art cinètic i amb la idea de màquina. Fortunato Depero i Giacomo Balla van deixar clar el seu propòsit en el *Manifest de reconstrucció futurista de l'Univers*:

Nosotros, los futuristas Balla y Depero, queremos llevar a cabo esta fusión total, con el fin de reconstruir el universo y alegrarlo, es decir, recreándolo íntegramente. Daremos carne y hueso a lo invisible, a lo

³ Molts debats analitzen i intenten classificar les obres plàstiques en les quals intervé, d'una manera intrínseca o extrínseca, el so, però defugim d'entrar en aquest debat que comporta clares apreciacions en la nomenclatura i la semàntica del que s'entén per *escultura sonora*, ja que no és la finalitat de la nostra recerca. Per al desenvolupament d'aquesta qüestió remetem als assajos sobre escultures sonores de Hugh Davies, John Grayson, José Iges, Guy Schraenen, Hurly Burly i Javier Ariza.

impalpable, lo imponderable, a lo imperceptible. Encontraremos equivalentes abstractos de todas las formas y todos los elementos del universo, después los combinaremos según el capricho de nuestra inspiración, para construir conjuntos plásticos que pondremos en movimiento.⁴

Un dels pioners d'aquestes escultures sonores fou Luigi Russolo amb els *intonarumori*, però amb l'arribada de les creacions dels germans Baschet les escultures sonores no només responen a les noves necessitats acústiques, sinó que esdevenen peces per ser exposades en un espai determinat.

A començament dels anys cinquanta, molts artistes van treballar de ple en les escultures sonores com Harry Partch, Harry Bertoia, Jean Tinguely, Takis, Robert Morris, Paul Panhuysen, Max Neuhaus, Nam June Paik, Wolf Vostell, etc. A partir de les propostes d'aquests artistes, l'art sonor comprèn música, tecnologia i arts plàstiques.

Parlar d'escultura sonora implica tenir present el concepte de Rosalind Krauss, *escultura en el camp expandit*, un tipus d'escultura que, tot i que pren una significació específica en el context del minimalisme, té molt a veure amb la inclusió del so en l'escultura. Krauss assenyala que la pèrdua de lloc que ja es viu en el modernisme produeix una abstracció de l'obra i porta com a conseqüència l'autoreferencialitat, i és en aquest procés d'abstracció que l'escultura va mostrant la seva autonomia. Som davant del que s'anomena absència ontològica o el que nosaltres anomenem desmaterialització de la forma i formalització de la matèria.

A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía.⁵

⁴ *Arte sonoro*, en línia: www.uclm.es/arteSONORO/depero/html/recofuturista.html [consulta: 1 de juny de 2015].

⁵ Rosalind KRAUSS, «La escultura en el campo expandido», a Hal FOSTER, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, pàg. 65.

L'espai i el temps en les escultures sonores

Quan el so esdevé un element integrat en allò escultòric, els paràmetres *espai* i *temps* es transformen. La dimensió de l'espai en les arts plàstiques i la dimensió del temps en la música es fusionen en un sol objecte que les conté totes dues. El resultat d'això és la percepció temporal de l'espai i la percepció espacial del temps, i comporta el que en escultura s'anomena obra expandida, perquè s'experimenta una expansió de l'escultura amb el nou element temporal del so.

L'oposició dualista espai-temps queda superada en les escultures sonores i en les instal·lacions sonores perquè el temps va esculpint l'espai; perquè el so, amb la seva evolució en la matèria sonora, va canviant les particularitats de l'escultura. A més, algunes categories com la de timbre adquireixen nous matisos i plantejaments plàstics que fins aleshores mai no havien tingut una rellevància *per se* en l'àmbit de la creació musical. Amb les escultures sonores, la música s'allunya de la tradició i explora nous paisatges sonors.⁶

L'escultor sonor Harry Partch ja es va proposar alliberar-se de les limitacions i el dogmatisme que comportava la música occidental, perquè havia reduït el so a una escala temperada i a uns impulsos bàsics; per aquest motiu, va servir-se de les músiques del món, les d'altres cultures, per obrir l'escultura a noves possibilitats sonores i per poder-se acostar al que ell anomenava experiència total.

El so es converteix necessàriament en un contrapunt a allò visual; un contrapunt imprescindible en l'evolució de l'experiència estètica global i integradora. A més, manté viva l'escultura, li confeïx una dimensió orgànica, ja que esculpeix l'espai en el temps. La interacció entre temps i espai porta a una percepció més rica i descobridora de matisos dels materials fins aleshores inapreciats i de les formes de l'obra escultòrica. La dimensió física del so (la propagació de les ones sonores en l'espai, els rebots i les ressonàncies), amplia la dimensió escultòrica de l'obra i la transforma en una obra oberta.

⁶ Seria molt interessant desenvolupar el concepte *paisatge sonor* introduït per R. Murray Schafer, ja que, de fet, la majoria de les escultures sonores reproduïxen paisatges sonors urbans, maquinistes..., però aquest no és un dels objectius d'aquesta recerca.

L'experiència estètica esdevé, d'una manera especial per a l'espectador, una experiència ben diferent, sorprenent. La majoria de les vegades, l'espectador es transforma en intèrpret, ja que cal la interacció del contacte físic i l'acció directa de l'espectador en l'obra per poder experimentar la sonoritat de l'instrument, per fer que l'escultura esdevingui d'una manera expandida una escultura sonora.

Avec certaines sculptures sonores, la participation du spectateur prend un tout autre sens que celui qui lui est généralement attribué dans le cadre de représentations publiques. Afin que l'expérience acoustique ne soit pas réservée à ceux qui possèdent une technique instrumentale, les musiciens et/ou plasticiens préconisent alors le recours à des sources ou objets sonores des plus hétéroclites.⁷

Durant els anys cinquanta hi havia molts artistes que interaccionaven amb d'altres per crear obres conjuntes o fruit de la inspiració de tècniques i llenguatges que no els eren coneguts. La interdisciplinarietat anava guanyant terreny i implicava unes conseqüències que no s'albirarien fins ben entrats els anys seixanta. Dick Higgins fou qui va encunyar un altre terme molt important en la interdisciplinarietat que comporta l'escultura sonora: *intermedia*. Aquest mot el va presentar el 1966 en el text *Statement on Intermedia*, per intentar entendre el fenomen de la percepció d'obres que procedeixen de diferents llenguatges artístics i en els quals les dimensions de temps i d'espai canvien:

For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has arisen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic be-

⁷ J-Y. BOSSEUR, *Musique et arts plastiques. Interactions au xx^e siècle*, París, Minerve, 2006, pàg. 273.

tween the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world.⁸

Aquesta «intermedialitat» fa que l'escultura comenci a percebre's multisensorialment, que s'alliberi de la materialitat. I, al mateix temps que es va alliberant, que es carregui d'un potencial sonor que mai abans no havia tingut. La sonoritat escultòrica convida el públic a interpretar l'obra, a «tocar l'escultura», en el doble sentit. Les limitacions de la percepció tàctil desapareixen amb aquesta proposta sonora en allò escultòric. Les funcions dels sentits canvien: la vista ja no només és vista, sinó oïda; el tacte no només és tocar, sinó sentir, i l'oïda ja no tan sols hi sent, sinó que també toca i veu.

Les músiques experimentals i les arts plàstiques

A principis del segle xx, sobretot arran de les conseqüències de la *gesamtkunstwerk*, s'experimenta una integració de les arts a fi i efecte que l'expressivitat sigui un dels elements més destacats i produeixi un gran efecte al públic.

Si Richard Wagner va ser un model d'obra d'art total amb la creació del drama musical, la seves aportacions artístiques van comportar canvis radicals en l'art de principis del segle xx. Així, doncs, com a conseqüència de l'exploració de l'atonalitat i de la dissonància protagonitzada per Arnold Schönberg, molts artistes es van interessar per la interrelació de la música amb altres disciplines. En són exemples els casos de Kandinsky i Klee.

En aquest context de canvis, de crisi i de decadència, l'obra d'art total troba unes dreceres riques en matisos amb la seva aliança amb la pintura, amb l'escultura, amb l'arquitectura i amb la poesia.

El futurisme, tot i que hi ha més moviments que també ho exploren, és un dels més destacats a l'hora d'incorporar el so, el soroll a la dimensió plàstica, a l'escultura. Més endavant, un cop acabada la Segona Guerra Mundial, les músiques experimentals establiran uns llaços cada vegada més accentuats i fructífers.

⁸ www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html [consulta: 20 de maig de 2015].

Luigi Russolo: soroll i «intonarumori»

El 1913, Luigi Russolo, després d'escoltar la música futurista de Ballila Pratella, va començar a elaborar un manifest sobre l'art dels sorolls amb la finalitat de no entrar més en un hospital de sons anèmics. Per a Russolo, l'art ha de manifestar la vida diària, la quotidianitat, i aquesta vida diària té com a protagonistes les ciutats, el camp, les fàbriques, la màquina... Amb la màquina neix el soroll. Captar l'essència de tot això implica ampliar l'horitzó dels sons, comporta desarrelar el so del cànon musical occidental i transportar-lo a contextos i finalitat diversos. L'amalgama de sons (dissonants, estranys i aspres) a l'oïda provoca la consciència de la importància del soroll com a element constitutiu de l'activitat i el progrés de l'home i reclama noves emocions acústiques. A aquestes idees, s'hi va sumar el fet que el timbre —en el context maquinista— s'eixamplava cada vegada més, de manera que va comportar la creació de nous instruments que mostressin aquest ventall de nous sons-sorolls.

Para convencerse de la sorprendente variedad de ruidos basta con pensar en el fragor del trueno, en los silbidos del viento, en el borboteo de una cascada, en el gorgoteo de un río, en el crepitar de las hojas, en el trote de un caballo que se aleja, en los sobresaltos vacilantes de un carro sobre el empedrado y en la respiración amplia, solemne y blanca de una ciudad nocturna; en todos los ruidos que emiten las fieras y los animales domésticos y en todos los que puede producir la boca del hombre sin hablar o cantar.

Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos.⁹

⁹ www.uclm.es/ARTESONORO/elarteruido.html, *op. cit.*

Els sorolls tenen la facultat de transportar-nos directament a la vida diària, a allò que tenim més a prop i que forma part del context en el qual ens desenvolupem com a homes. I a la vegada ens omple de sorpreses. La reproducció dels sorolls no implica necessàriament la imitació, sinó la combinació de diversos sons per part de l'artista perquè la sorpresa sigui encara més evident. Segons aquesta finalitat, Russolo elabora una família de sorolls per a l'orquestra futurista que es resumeix amb trons, xiulets, rumors, veus d'animals i homes, explosions, etc.

Per elaborar aquest catàleg de sorolls, Russolo ha de crear necessàriament uns instruments propis per reproduir-los.¹⁰ Per això produeix les que serien les primeres escultures sonores, amb la vocació de crear nous instruments amb uns materials i una mecànica propis d'allò escultòric. Aquests instruments són coneguts amb el nom d'*intonarumori*.

Els «entonasorolls» són màquines capaces de generar els nous sorolls de la societat industrialitzada, de manera que amplien i enriqueixen el camp dels sons a partir dels sons-sorolls fruit dels nous tipus de timbres.¹¹

[...] el artista debe empeñarse en descubrir nuevas estrategias para la creación de nuevos ruidos, nuevas máquinas capaces de crear, generar y modificar nuevos tonos. En este aspecto, la contribución definitiva de



Jacques i Yvonne Lasry.
Fotografia: Helene
Adant, 1963.

¹⁰ I no només uns instruments, sinó també una notació específica diferent de la notació tradicional, com es pot observar en la partitura de *Despertar d'una ciutat*.

¹¹ Per a més informació sobre aquests instruments, recomanem l'article de Stefania Serafin titulat «Russolo's Intonarumori: acoustical description and real-time simulation using physical models», www.acma.asn.au/acmc05/acmc05-132-135.pdf.

Russolo al arte de los ruidos fue el diseño y fabricación, junto a Ugo Piatti, de los entonarruidos.¹²

Pierre Schaeffer i el «Tractat dels objectes musicals»

Pierre Schaeffer, juntament amb Pierre Henry, va crear una de les músiques experimentals més rellevants dels nostres dies: la música concreta¹³ i electroacústica. Els sistemes de gravació del so van possibilitar la revolució acústica i acusmàtica que el Groupe de Musique Concrète, creat el 1951,¹⁴ va desenvolupar per canviar els paradigmes de la música a partir de la Segona Guerra Mundial. La finalitat més important de la música concreta era recollir el concret sonor de qualsevol lloc i abstrèure'n els valors musicals potencials. A partir d'aquest moment ja es pot parlar d'una manera rotunda d'objectes sonors, tot i que l'antecedent el trobem en Russolo, tal com comenta l'especialista en futurisme Gerlac Holda:

Luigi Russolo fue el antecedente más directo de la música concreta, lenguaje sonoro que utiliza cualquier sonido, ya sea de la naturaleza o producido por la técnica, gutural o el resultado de la palabra hablada, tanto articulado como inarticulado. El ruidismo de Russolo desembocó, en los años cuarenta, en un afán de ampliar la organización rítmica y tímbrica de los ruidos con el fin de extraer mayor provecho de una nueva sonoridad. Su búsqueda se realizó sobre un material sonoro distinto de los sonidos habituales y de los producidos por los aparatos electrónicos, a la vez que investigó su notación simbólica y el logro de verdaderas composiciones musicales.¹⁵

Un dels documents més significatius en el qual es recullen les recerques de Schaeffer és el *Tractat dels objectes musicals*, publicat a

¹² J. ARIZA, *Las imágenes del sonido*, Conca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2008, pàg. 29.

¹³ Terme que va proposar Pierre Schaeffer el 1948.

¹⁴ Al cap d'uns anys s'anomenà Groupe de Recherche de Musique Concrète.

¹⁵ www.geocities.ws/paginatransversal/futurismo/index.html#musica [consulta: 2 de maig de 2015].

París el 1966. En aquesta obra es presenten les lleis generals de la percepció sonora i dels caràcters i valors de l'objecte musical, i també s'hi examinen les correlacions entre el senyal físic dels electrònics i l'objecte escoltat, primer com a senyal natural i després com a signe d'un determinat vocabulari musical. Aquesta anàlisi condueix a un estudi profund d'objectes i estructures que confronta la musicalitat amb la sonoritat, música i llenguatge, manera d'escoltar del músic i escolta musical.

La música concreta centra l'atenció en el so concret. El concret precedeix l'abstracte i només a partir del so concret es pot crear música.¹⁶ L'important és l'essència del so, la percepció de totes les característiques del so sense que necessàriament s'hagi de veure'n la font sonora —d'aquí sorgeix el fet que per a Schaeffer siguin tan importants l'acusmàtica i la concentració en l'escolta. Només si ens centrem en l'escolta, una escolta reduïda,¹⁷ podrem entendre i comprendre els sons, i serà llavors quan despertarem una consciència de l'escolta. L'objecte sonor és fruit de la fusió entre l'acció acústica i la intenció d'escoltar.

A partir de la música concreta, les característiques d'allò sonor es divideixen en freqüència (altura), intensitat (volum), durada i timbre (color), i les fases en què allò sonor es manifesta són la preparació, l'atac, el so estacionari, l'extinció, la reverberació i la mort i memòria del so. Tots aquests trets seran especialment tinguts en compte pels artistes d'escultures sonores.

John Cage i els pianos preparats

Les paraules de R. Murray Schafer respecte a les aportacions de la revolució cagiana a l'àmbit de la música ens semblen prou explícites pel que fa a la importància que va tenir el nou perspectivisme musical per a les músiques experimentals.

¹⁶ La música concreta convida a experimentar des del soroll blanc fins al so complex.

¹⁷ Aquest adjectiu està fortament influenciat per la fenomenologia.

Cuando John Cage abre la puerta de la sala de conciertos y alienta a los sonidos de la calle a intersectar sus composiciones, él ventila el arte de la música con conceptos frescos y análogamente informales.¹⁸

John Cage introdueix en el fet musical la dimensió d'*event* o acció. L'atzar, segons el músic nord-americà, enceta sense una casuística previsible elements consubstancials al fet musical. I no només el so i el soroll comparteixen escenari, sinó que el silenci també hi té un protagonisme especial.¹⁹ L'experiment que el 1951 va dur a terme John Cage a la cambra anecoica de la Universitat de Harvard va marcar l'abans i el després de la concepció de la impossibilitat de l'existència del silenci.

La estética de Cage es no-formalista al concebir la música en su máxima obertura y porosidad y al entenderse como global al abrazar todos los elementos que tiene el hombre a su alcance para producir expectación ante el drama de la vida y de su efímera existencia. Y dentro de esta estética el silencio es un centro gravitacional que permite, gracias a su valor aséptico, la acción premeditada y la indeterminada y una exaltación del gesto como un nuevo elemento a destacar en la música.²⁰

Però abans d'aquest experiment ja feia temps que Cage explorava un camp que serà molt important per a les noves concepcions acústiques i plàstiques de les segones avantguardes. El 1940, el compositor va escriure la seva primera obra per a piano preparat. La ballarina i coreògrafa Syvilla Fort li va encarregar, quan tots dos estaven a la Cornisch School, la música de l'obra *Bacchanale*. És en aquest moment, atès que no pot portar una orquestra de percussió per qüestions de l'espai on es representarà l'obra, que activa la imaginació i transforma el piano en un instrument de percussió, tot preparant-lo amb una sèrie d'elements²¹ que intercediran en les cordes i produiran

¹⁸ R. M. SCHAFER, *El nuevo paisaje sonoro*, Buenos Aires, Ricordi, 1969, pàg. 13.

¹⁹ Recordem la peça 4'33".

²⁰ M. POLO i J. M. MESTRES QUADRENY, *Pensamiento y música a cuatro manos. La creatividad musical en los siglos XX y XXI*, Murcia, Editum, 2014, pàg. 67.

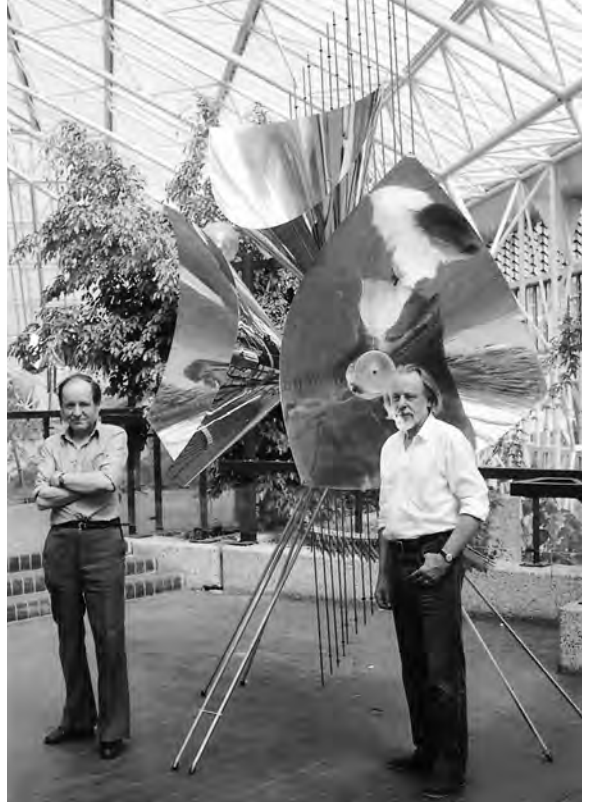
²¹ Hi va col·locar cargols, femelles, martellets, apagadors...

sons esmorteïts però percutits. L'alteració del so està al servei del resultat sonor. Hi ha una intervenció artística en un objecte sonor, el piano, per aconseguir uns resultats de la percepció del so ben diferents d'aquells als quals s'estava acostumat. Així, doncs, podem concebre aquests pianos preparats com a escultures sonores.

Els pianos preparats de Cage van anar adquirint una dimensió més plàstica i van arribar, entre els anys cinquanta i seixanta del segle xx, a grups prou rellevants, com ara Fluxus, i a la concepció d'obres com la de George Maciunas, Nam June Paik i Joseph Beuys. La càrrega irònica i de protesta va anar envaint aquests instruments, ja que al llarg de la història de la música només havien tingut petites transformacions decoratives i ara eren violats agressivament, en el cas de Maciunas i Paik, i conceptualment, en el cas de Beuys. La transformació del piano en objecte, en una peça concebuda per exhibir-la en un espai, penetrava en l'accionisme artístic europeu.

Les escultures Baschet: so, soroll i experimentació

El Taller d'Escultura Sonora François Baschet de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona ha desenvolupat un esforç meritori per introduir allò sonor en l'escultura a partir de l'experiència de les escultures sonores dels germans François i Bernard Baschet. Si bé és cert que Bernard va formar part de l'equip de recerca de Schaeffer, no podem oblidar la influència que exerciren el futurisme i les músiques experimentals per desenvolupar un nou projecte d'estètica sonora, estètica de la forma i pedagogia musical. En



François i Bernard Baschet al costat de l'escultura SAD del Barbican Centre de Londres. Fotografia: Octave Callot, 1983.

aquest darrer punt, doncs, ens centrarem en les implicacions estètiques de la proposta de les escultures sonores de Baschet.

L'estètica de l'obra oberta

Malgrat que el concepte d'*obra oberta* ens remet a Umberto Eco i als anys seixanta, no podem obviar que abans de la seva conceptualització semàntica molts artistes, entre d'altres John Cage, ja van posar-la en pràctica. La imprevisibilitat i la sorpresa eren dos dels ingredients d'aquests tipus d'obres, i la interdisciplinarietat, el tercer.

Dins d'aquest context avantguardista, els germans Baschet empren en les seves obres tots aquests elements, influenciats, com ells mateixos reconeixen, per la música concreta de Schaeffer i pels pianos preparats de Cage.²² Un dels aspectes més accentuats és l'èmfasi que posen en el fet que són músics, escultors, poetes, artesans i directors d'escena. Però el més essencial del seu ofici és la creació o invenció de sons i formes. El mètode que utilitzen, en primer lloc, és d'encuny teóricoempirista; primer són les mans que cerquen i l'orella resta atenta, després el dibuix d'algunes formes són governats per la matèria.

Per a la música, allò inesperat és fruit de la pràctica espontània de sons sense indicacions prèvies. El segon mètode que fan servir és la creació dels instruments nous. És important comentar que la necessitat de fer una guitarra transportable va conduir François Baschet a la creació de la guitarra inflable,²³ amb un mànec plegable i un globus com a caixa de ressonància.²⁴

La música concreta va servir als germans Baschet com a motor de les seves escultures sonores perquè comportava tenir present una

²² B. BASCHET, «Structures sonores», *Leonardo*, vol. 1, núm. 4, 1968, pàg. 398.

²³ "The plastic balloon was the start of our adventure. In 1945, I set off on a tour of the world which lasted seven years. On my way, I was imprudent enough to buy a guitar. We are told the world is large, but that is not true for someone carrying a guitar: railway compartments, hotel rooms, subways—everything seems small. I needed a guitar that was manageable." F. BASCHET i B. BASCHET, "Sound sculptures: sounds, shapes, public participation, education", *Leonardo*, vol. 20, núm. 2, 1987, pàg. 108.

²⁴ Aquesta guitarra es va patentar el 1952.

anàlisi fragmentada per trobar la idea simple que ho governa tot. A partir de la síntesi de formes, sons i participació pública van anar formant el seu projecte creatiu.²⁵ La idea principal era la creació d'instruments que permetessin modular i irradiar en l'aire els sons interiors dels metalls. Així s'obté un timbre que es pot anar transformant només modificant els elements de ressonància, que permet anar canviant de «color». Aquesta irradiació condiciona la forma externa i porta a la creació d'escultures abstractes. Per a aquesta finalitat empen globus de matèria plàstica, difusors cònics, planxes distorsionades com si es tractés d'origami, cristalls, fusta, ferro... L'ús d'aquestes formes i materials condueix al que anomenen objecte-escultura musical. Malgrat que utilitzem «escultura sonora», «objecte sonor» i «estructura sonora», els termes més emprats pels germans eren els d'«escultura» quan es treballava per a un entorn artístic, una galeria, i «estructura» quan es treballava per als músics.

²⁵ “Our works are a synthesis of shapes, sounds and public participation. Shapes. From an esthetic point of view, we stick to the ancient Greek principle: Art is made to make life more beautiful. Thus we try to build sculptures with clean lines and simple proportions. We believe there is no beauty without coherence, without homogeneity, without unity. We avoid found objects as, we must confess, we cannot give beauty to ugly and careless elements. We follow the principles of classical sculpture: coherence comes from the unity of materials and elements; beauty comes from simple proportions between the different elements. A good sculpture looks coherent from all directions. The public should be able to view the sculpture from all sides without feeling that there are ‘holes’ in the design. Sounds. Our sculptures produce only pleasant, harmonious sounds. Of course, I have found ways of making dreadful shrieking noises, but I would prefer to die with my secrets. Our search for harmony leads us to putting fine shapes together with pleasant sounds. Unfortunately, both things do not come together automatically: a beautiful violin can produce dreadful sounds, while an ugly piano can produce marvelous ones. There is no connection between the beauty of shapes and the beauty of sounds. Artists must pursue them on two different tracks and assemble them themselves. Public participation. Philosophically, we think that, in our machine-oriented, automated society, creativity is the only way to avoid mass ossification. Sound sculpture is a tool as much as an art form. The sculptor makes something, and musicians or visitors use it to create their own art. It is a double-trigger operation.” F. BASCHET i B. BASCHET, “Sound sculptures: sounds, shapes, public participation, education”, *op. cit.*, pàg. 110.

Given the scope of our interests, should we call our constructions sculptures or instruments? We decided to make the following distinction. When we work for an art gallery, museum or community center, the shape comes first and we call the work a “sculpture”. When we work for musicians, the sound comes first; the shape becomes the support or packaging of the sound. Then we call the work a “structure”.²⁶

Arran d'aquestes recerques s'inicien quatre direccions: en primer lloc, concebre un instrument de música; en segon lloc, construir un instrument simple per a persones que no tinguin formació musical atretes per un nou univers sonor;²⁷ en tercer lloc, crear un objecte escultura en què la forma serà precisament estudiada i el so en serà un complement, i, en últim lloc, utilitzar la forma com a escultura perquè sigui el punt de partida d'una tècnica de treball dels materials. Aquestes quatre línies de la recerca dels germans Baschet s'orienten a partir dels instruments de la gamma temperada, els instruments de percussió, els instruments que produeixen sorolls per provocar efectes diversos, etc.

Això els porta a establir, el 1956, la fundació Structures Sonores Lasry-Baschet²⁸ i a treballar fonamentalment l'acústica teòrica i pràctica, la construcció artesanal, la determinació dels pianos i la composició musical. El resultat és la concepció d'unes escultures sonores que permetin trobar una nova expressió musical a partir d'una nova instrumentació i accentuar el paper de la improvisació. Aquesta improvisació²⁹ treballa les «imprografies», en les quals es defineixen només paràmetres com els d'instruments, temps, atmosferes (mai les notes). En definitiva, l'eix central és el de l'obra oberta promoguda per l'«art sonor».

Por otro lado, el arte sonoro emancipa la música de la temporalidad que la definía y la aproxima a la toma de contacto con las potencialidades sonoras del espacio que la produce. Ello evidencia, cada vez más, el don

²⁶ Ibídem, pàg. 108.

²⁷ Especialment pels ressonadors com els del gamelan i els vibràfons.

²⁸ Aquesta fundació està formada pels germans Baschet, pel pianista i compositor Jacques Lasry i Yvonne Lasry.

²⁹ Influenciada indiscutiblement pel jazz.

de la ubicuidad de la música, pero también la necesidad de poder hacer un zoom o ampliación y amplificación del sonido para darnos cuenta de su textura y de su profundidad, cosa que lleva a reconsiderar la música como objeto y como proceso.³⁰

La democratització de la música

Les estructures musicals dels germans Baschet estan destinades al gran públic. Amb aquest projecte interactiu es pretén que qualsevol persona pugui pujar a l'escenari i tocar les escultures sense que hagi de tenir coneixements musicals. El que preval en l'experiència del públic és que gaudeixi d'una experiència artística, que no se senti limitat davant la possibilitat d'experimentar. Tocant les escultures accedeix a un resultat sonor, amb la presa de contacte amb el material i la forma que tenen.

La primera vegada que aquests instruments van obrir-se al públic va ser a l'Exposition des Arts Décoratifs del Pavelló de Marsan del Louvre el 1964. Allà es va preveure una sala perquè es poguessin tocar i, des de llavors, les exposicions posteriors als països escandinaus, Alemanya, Anglaterra, els Estats Units i Mèxic van tenir en compte aquesta pràctica.

La democratització de la música o, més ben dit, la democratització de la música a través d'una escultura que es pot tocar, palpar, i la democratització de l'escultura a través d'una música que es pot sentir, escoltar, provoca un gran pas als anys seixanta. Altres iniciatives de democratització com aquesta s'experimentaven ja a Anglaterra amb l'Scratch Orchestra, per exemple, impulsada pel músic Cornelius Cardew. A Europa i als Estats Units ja s'havia arribat a la conclusió de fer un art més popular, més accessible i proper al públic al qual anava adreçat —la participació fou un eix fonamental en la revolució que van presentar l'art d'acció i les *performances*.

La base estètica d'aquesta aproximació de l'art al públic es genera a partir de la creença que tothom té un sentit lúdic, i des de les escultures d'Alexander Calder fins als cinètics això cada vegada es fa més palès. L'art no es concep des del punt de vista de la seva sacralitat.

³⁰ M. POLO i J. M. MESTRES QUADRENY, *op. cit.*, pàg. 141.

zació, sinó des del punt de vista de la seva capacitat de generar una empatia als que l'observen i el miren amb ganes de tocar-lo. L'art i la vida es comuniquen cada vegada més en aquest ideari que potencia l'art sonor dels germans Baschet.

Transformar l'art en quelcom proper, en quelcom que es pot tocar amb les mans, sentir amb les orelles i veure amb els ulls atorga a l'art una funció social inqüestionable. El coneixement i el plaer es fusionen en una experiència personal i col·lectiva. Les barreres que separaven l'art del públic ja no tenen cap mena de sentit. L'artista no concep la seva creació únicament i exclusivament per a un ús contemplatiu, sinó per a una manipulació, per tal que el mateix artista pugui experimentar un allunyament de la seva obra i pugui passar de viure una experiència artística a tenir una experiència estètica. L'acostament de l'art al públic implica un allunyament de l'artista respecte a la seva obra. Però aquest allunyament no implica, en absolut, un allunyament de l'aura (si utilitzem el terme benjaminà), sinó un retrobament amb la seva obra des d'una òptica factual diferent i també més enriquidora. En tot aquest procés de democratització no només es comparteix una experiència col·lectiva, sinó una multiplicitat d'experiències individuals que comporten un redescobriments de la dimensió artística que amaga l'obra d'art.

Amb aquesta filosofia, les escultures dels germans Baschet responen a una primera exigència: la facilitat d'ús i d'interacció amb les escultures.

PRESENTACIÓ DE LA RECERCA A LA REIAL ACADEMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI SOBRE EL FONS DELS ESCULTORS MIQUEL I LLUCIÀ OSLÉ

Jorge Egea

Bernat Puigdollers

Els escultors Oslé

Miquel Oslé (Barcelona, 1879-1960) i Lluçia Oslé (Barcelona, 1880-1851) van ser dos germans que —com altres germans escultors al llarg de la història— treballaren d'una manera tan compenetrada que van arribar a fusionar-se en una sola entitat, un sol estil a quatre mans que fa molt complex i, sovint, impossible, establir l'atribució específica d'una obra, excepte en els casos en què estiguin expressament signades.

Encara que els ciutadans i visitants de Barcelona puguin trobar als llocs més emblemàtics de la ciutat l'obra d'aquests dos escultors (a la plaça de Catalunya i a l'avinguda Diagonal, per posar-ne només dos exemples), és molt probable que la majoria del públic no hagi sentit a parlar mai d'aquests artistes, que, tot i ser receptors de grans encàrrecs, han caigut en oblit.

La revisió de l'escultura figurativa del segle xx, la necessitat de realçar l'important patrimoni escultòric del nostre territori i la possibilitat de treballar a partir de material inèdit conservat actualment a l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ), a Barcelona, ens permet realitzar aquesta recerca amb la intenció d'oferir una revisió crítica i una contextualització amb perspectiva de l'extensa obra d'aquests germans escultors. En aquest capítol, representa només una forma resumida de presentar alguns dels aspectes d'aquesta recerca.



Miquel Oslé (esquerra) i Lluçia Oslé (dreta). Autoretrats exhibits a l'Exposición de Autorretratos de Artistas Españoles, al Reial Cercle Artístic de Barcelona, el 1907.

Per tal de donar breus dades que introdueixin la biografia dels germans Oslé, direm que eren fills d'un militar. Nasqueren a Barcelona, al barri de la Barceloneta, tot i que es traslladaren poc després de néixer a Madrid i Mondoñedo; tornaren a Barcelona, al pavelló de la caserna de Sant Pau, al costat del monestir de Sant Pau del Camp, per instal·lar-se, posteriorment, al barri de Gràcia, on establiren el seu taller a la travessera de Gràcia, un taller que romandrà intacte després de les seves morts respectives i fins a l'inici de la dècada de 1980 (un pla municipal enderroca l'edifici, els baixos del qual ocupaven els germans Oslé).

Per tal de complementar la seva formació freqüentaren diversos estudis d'artista mentre cursaven els estudis a l'Escola d'Arts i Oficis de la Llotja. El primer d'aquests tallers fou el dels també germans i escultors Josep i Andreu Bofill, al carrer de l'Hospital de Barcelona. En paraules de Miquel Oslé:

[...] dicho escultor era un bohemio que juntamente con su hermano se dedicaban a reproducir unos jarros decorativos que en aquella época los usaban la gente modesta para ponerlos encima de la cómoda, el uno los hacía y el otro, de espíritu comerciante, se dedicaba a venderlos.¹

Pel que sembla, l'experiència no fou gaire positiva, ja que als ulls de l'Oslé, Josep Bofill era una persona «de vida relaxada i noctàmbula».

La situació va canviar en entrar en contacte amb la foneria Masriera, un gran taller per a l'art barceloní i espanyol que reunia els millors escultors del moment. Allà van conèixer el que consideraren el seu mestre, l'escultor Josep Montserrat.² Així ho descriu l'artista:

Nuestro maestro fue Don José Monserrat. Solicitamos en la casa nos dejaran estudiar unas horas, lo que conseguimos, dedicándonos a nuestro estudio de la escultura; trabajábamos dos horas cada día y después

¹ *Autobiografía* de Miquel Oslé, 1951, pàg. 2. Document inèdit conservat a la col·lecció Javier Mollat, Saragossa.

² Josep Montserrat i Portella (Barcelona 1860-1923). Escultor format amb Josep Reynés a Llotja, enmarcat dins d'un estil realista que ha estat anomenat realisme anecdòtic.

para la fundición, aquello era una escuela de Artes y Oficios, allí se fundía, se cincelaba, forjaba, vaciaba. Allí acudían los mejores escultores de España para dar a fundir sus obras.³

Les qualitats dels Oslé, sobretot amb referència a Miquel Oslé, faran que Josep Llimona posi els ulls damunt d'ell. És el gran moment de l'escultor barceloní més important del Modernisme i, òbviament, és un dels artistes vinculats a la foneria Masriera:

El escultor D. José Llimona vio ciertas cualidades en ellas y no solo fueron admitidas sino que nos las premiaron con mención honorífica; este acontecimiento nos dio fuerza moral para luchar y estudiar con más entusiasmo; fuimos un curso a dibujar a la Casa Lonja pero nos cansamos porque no nos gustaba el método de enseñanza y fuimos a dibujar a una Academia particular que era de nuestro primo Antonio Coll y allí hicimos grandes progresos y a los dos años de haber ingresado fuimos a la clase del Natural.⁴

El 1908, Josep Llimona, a qui Natàlia Esquinas ha fet referència en el seu capítol d'aquest llibre, treballava en una de les seves grans obres: el *Monument al Dr. Robert*. Amb Llimona trobaren una sintonia, segurament per coincidència amb l'esperit d'inspiració cristiana d'aquest darrer, conegut fundador del Cercle Artístic de Sant Lluc. També els Oslé seguien un sentit de vida moral i rigorós, lluny d'allò que s'entenia com a vida bohèmia. Molt probablement no compartien el caràcter catalanista de Llimona, aleshores militant de la Lliga Regionalista, ja que ells mateixos es definien com a monàrquics.

Un malintencionat fet de periodisme polític sembla que va ser la causa de separació entre Miquel Oslé i Josep Llimona, un succés involuntari i perjudicial per ambdós:

[...] estuve con él una buena temporada hasta que, una causa inesperada me obligó a presentar la dimisión; en aquella época en Barcelona había dos partidos políticos que se disputaban la supremacía. La Lliga Catala-

³ *Autobiografía* de Miquel Oslé, 1951, pàg. 2.

⁴ *Ibídem*.

nista y el partido Radical Republicano, nosotros no pertenecemos ni al uno ni al otro. Pero hete aquí, que un día se le antoja a un diario que se titulaba *El Progreso* a escribir un artículo diciendo que todas las esculturas que hacía Llimona eran hechas por el escultor Miguel Oslé, que acababa de obtener 1ª. Medalla en Madrid. Ante tal patraña, no me tocó más remedio que marcharme.⁵

Miquel se'n va anar a Prades el 1909, al Pirineu francocatalà, a treballar amb l'escultor Gustau Violet,⁶ però igualment trobà deshonesta la seva feina perquè «lo que más me molestaba era que no le ayudaba a hacer esculturas que fuesen de él, sino que yo modelaba lo que a mi me parecía y después lo firmaba, tan fresco». Així, doncs, tornarà pocs mesos després per passar el Nadal a casa.

Aquí comença una trajectòria professional en la qual els dos germans Oslé esdevenen independents respecte als altres artistes i alhora complementaris entre ells, per tal de configurar una producció d'unes tres-centes obres que els portarà prestigi i particularitat durant la primera meitat del segle xx.

Els germans Oslé al fons Garrut, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

La procedència del fons documental i artístic referent als germans Oslé conservat a l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi està estretament lligada a dues persones molt vinculades a la vida dels escultors: Miquelina Oslé Marengo i Josep Maria Garrut i Romà.

Miquelina Oslé fou filla de Miquel Oslé Sáenz de Medrano i de Maria Marengo Salvador, única hereva dels escultors, atès que Lluçia Oslé morí sense descendència. Després de la mort del seu pare l'any 1960, n'heretà totes les propietats i les del seu oncle Lluçia, inclosos el taller, situat a la travessera de Gràcia número 252, i tot el seu

⁵ Ibídem, pàg. 5.

⁶ Gustau Violet (Tuïr, 1873-Perpinyà, 1952), escultor francès de la Catalunya Nord establert a Prades. Desenvolupà un cert primitivisme classicista, tot seguint l'empremta de Maillol.

contingut. Miquelina conservà el llegat del seu pare i del seu oncle, i en reivindicà la figura i la presència a la seva ciutat (n'és un exemple el monument a Fortuny, al qual dedicarem atenció més endavant) fins a la seva mort (febrer de 1982).⁷

Miquelina va morir a França sense descendència. Aleshores entrà en joc la figura de Josep Maria Garrut i Romà, home polifacètic, historiador i hereu accidental del llegat dels germans Oslé. Tal com explicava l'escultor Tomàs Bel, amic personal de Garrut i dels escultors, Garrut procurà repartir les escultures, segons la seva tipologia i funció, a entitats i particulars, especialment a esglésies (en el cas d'obres de caràcter religiós).⁸ Així, doncs, donà, per exemple, totes les obres relacionades amb Jacint Verdaguer al Museu de Vil·la Joana dedicat al poeta, actualment pertanyent a les col·leccions del Museu d'Història de Barcelona, o bé la fosa i col·locació del monument als pescadors inaugurat a Vilanova i la Geltrú l'any 1987. Ho demostra part de la documentació —sobretot contractes i correspondència— conservada al fons de la RACBASJ.

De la mateixa manera, algunes escultures, sobretot guixos, passen a formar part de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi a través d'una donació del mateix Josep Maria Garrut. Concretament són tres obres: un retrat de joventut de Miquelina Oslé i dos models en guix, un bust de mida real i un de cos sencer de menors dimensions, del monument a Fortuny.

Tanmateix, algunes de les obres procedents d'aquest llegat de Miquelina Oslé acaben formant part —juntament amb tota la documentació— de la col·lecció i l'arxiu particular de Josep Maria Garrut. Es tracta, sobretot, de guixos preparatoris, a excepció d'un bronze, *Nena amb galleda*, avui conservat a la RACBASJ, i una escultura ina-



Interior del taller de la travessera de Gràcia. S'hi pot identificar Miquel Oslé modelant i diverses obres dels escultors, com el sant Joan Baptista, la Mare de Déu de la Mercè, el model del monument a Fortuny, el grup escultòric per a la façana de l'edifici de Seguros La Estrella de Madrid i la Venus de Menorca. Fotografia: Arxiu de l'Institut d'Art i Investigació de Barcelona.

⁷ *La Vanguardia*, dimarts 16 de març de 1982, núm. 35998, pàg. 36.

⁸ Testimoni oral de Tomàs Bel Sabatés. 14 d'abril de 2013.

cabada en pedra, *El nen de l'oca*, actualment no localitzada. La col·lecció Garrut es dispersà en gran manera poc abans i poc després de la seva mort, fet que explica que avui estigui repartida entre col·leccions privades i entitats. Amb tot, disposava de diverses obres en guix força interessants: un fragment del guix del retrat de Basilio Paraiso per al monument a l'Exposició Hispanofrancesa del 1908 a Saragossa, un autoretrat de Llucià Oslé (c. 1903)⁹ i un cap de nen amb barretina, també en guix, avui conservat a la col·lecció Omella.¹⁰ A més a més, conservava un cap de nen inacabat i esculpit en marbre, del qual desconeixem la localització actual, i un cap en guix que representa el rostre d'un home vell, possiblement un cap d'estudi de la seva primera etapa avui conservat a la col·lecció Bernat Puigdollers.¹¹ Cal afegir una darrera escultura no inclosa en l'inventari de la col·lecció Garrut però que l'historiador conservava en un dels porxos de la casa d'estiueig que tenia a Menorca. Es tracta d'un nu d'una dona amb una llarga trena i un mirall que Garrut batejà amb el nom de *Venus de Menorca*, tot inspirant-se en els personatges de la novel·la *Piedras y viento*, de Màrius Verdaguer, que ell mateix traduí del castellà al català.

Tot i la dispersió de bona part de la col·lecció, el fons documental dels germans Oslé, juntament amb dues obres seves conservades a la col·lecció Garrut, passà a formar part de les col·leccions de la RACBASJ. Es tracta de l'esmentada *Nena amb galleda*, obra de Llucià Oslé, i l'esbós del *Monument als Pescadors* (1908), que s'inaugurà l'any 1987, després de la fosa pòstuma en bronze a partir d'un guix conservat al taller dels escultors.¹²

Però cal destacar especialment el fons documental procedent del taller dels germans Oslé, que també formà part de l'arxiu de la RACBASJ. Un conjunt de sis arxivadors amb 285 documents referents a diferents encàrrecs d'època i naturalesa diversa. Es tracta,

⁹ M. UTRILLO, «Los germans Oslé», *Revista Forma*, Barcelona, 1904, pàg. 83.

¹⁰ Totes tres obres es van subhastar a la casa de subhastes Balcli's el dia 16 de març de 2011 i actualment es conserven en col·leccions particulars.

¹¹ Inventari de la col·lecció Josep Maria Garrut conservat a l'arxiu de la RACBASJ.

¹² Arxiu RACBASJ. Llegat Garrut. Fons Oslé. Caixa 7. Carpeta 1.

sobretot, de contractes, projectes de monuments, correspondència, alguna fotografia i algun dibuix. És un conjunt valuósíssim per identificar el procés de treball dels germans Oslé, per conèixer obres avui desaparegudes o no realitzades i per aproximar-se a la personalitat dels escultors. Entre els monuments i obres als quals es fa referència és interessant destacar el dedicat a Jacint Verdaguer realitzat a la Diagonal de Barcelona, el monument als caiguts del Futbol Club Barcelona (no dut a terme) i el monument a Fortuny, del qual es pot seguir el llarg periple des del seu encàrrec fins a la realització i col·locació posterior.

La presència dels germans Oslé: monuments i exposicions internacionals

Els germans Oslé van conèixer la fama des de molt joves. Després de la seva irrupció en el món artístic barceloní l'any 1896 fins a la primera dècada del segle XX, tots dos van viure una etapa dolça de reconeixement públic. Són els anys en què desenvolupen una obra satírica, simbolista i de tipus social. Uns temes que contrasten fortament amb el caràcter de l'obra monumental que produiran amb el temps i el contingut temàtic, ideològic i polític de moltes de les obres fetes durant els anys de postguerra.

En aquest aspecte és interessant parar atenció a les obres presentades a les exposicions de belles arts. A través seu es pot veure clarament un procés de canvi en la seva obra. Abandonen ràpidament el to satíric, crític i social de la primera etapa per derivar cap a una obra monumental, més acadèmica i, en el cas de l'obra religiosa, de clares referències a l'escultura barroca espanyola.

Els germans Oslé concorrien assíduament a les exposicions d'art organitzades tant a Madrid com a Barcelona i a l'estranger. Hi participaven individualment o amb obres conjuntes, generalment presentant els projectes d'algun dels monuments en procés de realització. Miquel i Lluçia Oslé esdevenien un equip. Detallem aquí una llista d'algunes de les exposicions més rellevants en les quals van prendre part:

1896: III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, Barcelona

1898: IV Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, Barcelona

1899: Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
 1901: Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid
 1907: V Exposició Internacional de Belles Arts, Barcelona
 1907: Exposició d'Autoretrats d'Artistes Espanyols, Barcelona
 1908: Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid
 1910: Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles
 1910: Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos, Barcelona
 1911: VI Exposició Internacional d'Art, Barcelona
 1912: Latin-British Exhibition, Londres
 1912: Exposició Nacional de Belles Arts, Barcelona
 1922: Tentoonstelling van Catalaanse Kunst, Amsterdam
 1940: Exposició d'art religiós del Reial Cercle Artístic, Barcelona
 1942: Exposició Nacional de Belles Arts, Barcelona
 1944: Exposició Nacional de Belles Arts, Barcelona

Paral·lelament a la seva participació a les exposicions d'art d'arreu del territori, comencen a rebre els primers encàrrecs públics. Amb el temps, al costat d'encàrrecs de particulars, l'adjudicació de projectes monumentals s'acabaria convertint en el seu *modus vivendi*, amb totes les dificultats que això comporta. És habitual veure endarreriments en les entregues de les obres per problemes econòmics i, fins i tot, en alguns casos, amenaces per haver utilitzat els diners avançats amb altres finalitats que les establertes en els contractes.

El primer encàrrec important que van rebre els germans Oslé quan encara eren molt joves fou el monument a l'Exposició Hispano-francesa de 1908, inaugurat l'any 1910 a la plaça de Basilio Paraíso, al Parque Grande de Saragossa —actualment, parc José Antonio Labor-deta—, el 1951.¹³ Segurament no es tracta de l'obra monumental més reeixida dels escultors, però és una obra important de la seva trajectòria, atès que s'hi pot veure un primer pas cap a l'estil característic de la seva obra pública, al·legòrica, colossal i massissa. Uns trets que s'aniran concretant encara més amb els anys.

Després d'aquesta obra, per la seva rellevància, hi ha el *Monu-*

¹³ www.esculturaurbanaaragon.com.es/exposicion.htm [consulta: 10 de juliol de 2015].

ment a *Jacint Verdaguer* situat a l'encreuament de l'avinguda Diagonal i el passeig de Sant Joan de Barcelona, una obra que resulta de la col·laboració de l'equip format —després d'un llarg procés de selecció per concurs— per Josep Maria Pericas, Josep Borrell i Nicolau i els mateixos Oslé.¹⁴ Un procés ben explicat per Margarida Güell en un article publicat en l'*Anuari Verdaguer*¹⁵ però que es complementa amb les informacions contingudes en la correspondència i la documentació conservada a l'esmentat fons Garrut de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i a l'arxiu de Josep Borrell i Nicolau conservat pel seu nét Enric Morera i Borrell.

Posteriorment cal fer referència a la participació dels escultors Miquel i Lluçia en el procés d'urbanització de la ciutat de Barcelona durant l'Exposició Internacional de 1929, ja que hi van col·laborar amb diverses escultures. Ens referim a les figures allegòriques de la plaça de Catalunya i de la font monumental de Josep Maria Jujol de la plaça d'Espanya.

Com a exemple de l'obra monumental feta durant els anys de postguerra és necessari fixar-se en la Mare de Déu de la Mercè que corona la cúpula de la basílica de la Mercè de Barcelona. Una obra colossal de Miquel Oslé —Lluçia Oslé morí l'any 1951 i va recaure el pes de la major part de l'obra sobre Miquel—, que esdevé un bon exemple de l'obra religiosa dels germans Oslé, allunyada de l'art religiós que les noves generacions d'artistes començaven a reivindicar i arrelada als cànons clàssics de la imatgeria religiosa.

Finalment, creiem oportú fer referència a l'obra dedicada a Jacint Verdaguer destinada al parc d'El Retiro de Madrid i inaugurada pòstumament l'any 1961. El motiu és el fet que la relaciona amb una de les obres monumentals més interessants en les quals han participat els germans Oslé: el monument a Jacint Verdaguer de Barcelona, al qual ens acabem de referir. Com ja hem esmentat, el monument fou realitzat pels escultors Borrell i Nicolau i els germans Oslé seguint el

¹⁴ En aquest aspecte és interessant la monografia inèdita d'Aleix Cataús, en procés de publicació, titulada «El jove Pericas, una crònica del noucentisme a Vic», guardonada amb el Premi Plana de Vic l'any 2013.

¹⁵ Margarida GÜELL, «Vicissituds i fortuna del monument a mossèn Cinto Verdaguer de Barcelona», *Anuari Verdaguer*, Vic, núm. 19, 2011, pàg. 271-289.

projecte ideat per l'arquitecte Josep Maria Pericas. Tanmateix, la participació dels germans Oslé en aquest projecte no entrava en els plans de l'arquitecte i fou imposada pel jurat (arribaren a un pacte entre els germans Oslé i Borrell i Nicolau).¹⁶ Abans, però, els germans Oslé havien presentat un projecte propi del conjunt del monument. La proposta realitzada pels escultors consistia en una base rectangular amb una escalinata damunt de la qual s'aixecaria una gran creu de pedra flanquejada per dos grups escultòrics de caràcter alegòric. A la part frontal del monument havien projectat un retrat de grans dimensions del poeta vestit amb sotana i una corona de llorer al cap. Anys més tard de la realització d'aquest projecte s'inaugurava al parc d'El Retiro de Madrid una versió en pedra d'aquella mateixa escultura en guix que havia quedat arraconada al taller dels escultors.

La fortuna crítica dels germans Oslé. Art, política i cultura

Com comentàvem a l'inici, si bé els germans Oslé aconseguiren una fama notable a la ciutat de Barcelona, la fortuna crítica després de la seva mort va estar molt limitada. Els motius pels quals deixaren d'ocupar un espai dins el món cultural barceloní són diversos, però no es pot oblidar —sobretot en el període de la història d'Espanya que van viure—, la relació entre art, política i cultura de la qual els germans Oslé formaren part.

Encara que el canvi de gust en l'arribada de les avantguardes generés un oblit massiu de l'art figuratiu de la primera meitat del segle xx, no és menys important la necessitat sociocultural d'oblidar el passat, (en aquest context, s'entén per «passat» tot allò relacionat amb el règim franquista). Hem de fer aquí un al·legat per l'art, més enllà de les idees polítiques, per bé que defensar el valor artístic d'aquests autors podria semblar la defensa del règim al qual s'acolliren els darrers vint anys de les seves vides. Res més lluny de la nostra intenció.

L'obra inicial dels Oslé és plena d'al·lusions al realisme social, imatges del món del treball, tot seguint el camí del belga Meunier, de Llimona i de contemporanis com Casanovas i Mani. Hi ha una

¹⁶ Ibídem, pàg. 277.

certa predilecció per l'escultura humorística i satírica, com hem comentat, i fins i tot pel «lletgisme» de la temàtica social que envaïx l'estil realista de les primeres dècades del segle. Però també és cert que, entre els anys 1939 i 1951-1960, els germans Oslé representaren una part de l'art de la dictadura, tot i que no se'ls pot atribuir una estètica determinadament feixista (que podríem identificar amb escultors com Juan de Ávalos¹⁷ a Madrid). Els Oslé s'afiliaren a la Falange i realitzaren un dels primers bustos del dictador (cal dir que potser el de més qualitat artística com a retrat). Les seves relacions familiars per via paterna amb l'exèrcit van ser clares, i també van produir obres monumentals associades al règim, com ara el monument als caiguts del fossat de Santa Elena, potser l'únic en el qual el conjunt arquitectònic s'embolcalla d'una estètica «fascio». Aquests fets afavoriren substancialment la caiguda en picat dels Oslé i una clara desgràcia crítica, sobretot després del seu traspàs. A aquest fenomen contribuïren dos factors principals: d'una banda, la caiguda de la dictadura, i, de l'altra, l'aparició de les avantguardes al nostre territori com a contestació estètica associada a un nou ideal polític.

Un cas excepcional de potenciació de l'obra dels Oslé fou la mostra de les seves escultures que el 1970 tingué lloc a l'Hotel Manila de Barcelona. Patrocinada per l'empresari Luis María de Zunzunegui,¹⁸ va tenir lloc al Camarote Granados de l'establiment, que esdevingué un nucli cultural per a tertúlies, exposicions d'art i concerts. Zunzunegui va finançar endemés l'única publicació monogràfica dedicada als germans Oslé, amb text de Miquel Saperas.¹⁹

¹⁷ Juan de Ávalos y Taborda (Mèrida, 1911 – Madrid, 2006) va ser un escultor associat al règim franquista, l'expressió del qual es desenvolupà principalment al faraònic projecte del Valle de los Caídos a San Lorenzo de El Escorial.

¹⁸ Luis María Antonio de Zunzunegui Moreno (Bilbao, 1902 – Madrid, 1980), empresari d'origen basc resident a Madrid, fou un dels principals col·leccionistes de les escultures dels germans Oslé. Va conèixer Miquelina Oslé, única descendent directa dels escultors, gairebé per casualitat en un viatge entre Barcelona i Madrid, i d'aquí nasqué la iniciativa de promocionar l'obra dels germans Oslé.

¹⁹ Miquel Saperas i Auví (Barcelona, 1989-1978) fou escriptor, poeta i periodista. Va escriure diversos poemaris i obres teatrals. Fou secretari a l'Orfeo



El monument als caiguts del Reial Club Deportivo Espanyol és un exemple de l'escultura monumental franquista de la darrera etapa dels escultors. Fotografia procedent de l'arxiu Oslé del Llegat Garrut de l'Arxiu RACBASJ – Caixa 1.

L'estat de la qüestió: dispersió i catalogació de l'obra dels Oslé

L'obra dels germans Oslé, tal com hem exposat anteriorment, va caure en oblit després de la mort del darrer dels germans, Miquel Oslé, l'any 1960. L'obra, seguidora d'uns cànons clàssics, finalitza just en els anys d'eclosió de l'informalisme i l'abstracció. La sensibilitat artística del país estava canviant i es trobava a les mans dels artistes més joves. L'obra dels germans Oslé no hi tenia cabuda. D'altra banda, la seva proximitat al règim franquista propicià encara més l'oblit i la dispersió del seu llegat artístic.

Poc després de la mort de Miquelina Oslé, una part de les escultures i guixos provinents del taller dels escultors passà a formar part de les col·leccions

del Museu d'Art Modern i, posteriorment, ingressà als fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Una altra part del llegat dels escultors anà al Museu Verdaguer de Vil·la Joana, i la resta, com ja hem dit, es repartí en diverses institucions, esglésies i particulars. L'encarregat de fer aquesta repartició fou l'historiador Josep Maria Garrut, que s'ocupà de dipositar les escultures de caràcter franquista contingudes al taller de la travessera de Gràcia per por que fossin destruïdes.

Entre les escultures dipositades podem trobar, per exemple, el guix d'una de les dues figures laterals que flanquejaven el monument als caiguts del Reial Club Deportivo Espanyol, avui desaparegut, un guix exposat en la mostra «Un segle d'escultura catalana», organitzada pel Museu Europeu d'Art Modern (MEAM) de Barcelona, juntament amb un altre guix erròniament atribuït a aquest monument.²⁰ L'altra escultura dipositada fou el *Discòbol* que van modelar per a l'estadi de Montjuïc. L'escultura que formava realment part del monument, un pres encadenat en bronze i que era obra de Miquel Oslé,

Català i promotor de la Fundació Jacint Verdaguer. També dirigí *La Veu Gracienca*.

²⁰ *Un segle d'escultura catalana*, Barcelona, Fundació de les Arts i els Artistes, 2013, pàg. 117.

fou subhastada el 16 de novembre de 2006 a Londres per la casa de subhastes Sotheby's.

Com és lògic, amb l'arribada de la democràcia es van retirar tots els símbols franquistes de les ciutats i, per tant, també bona part de les escultures dels germans Oslé. Per aquest motiu, avui dia esdevé una tasca difícil seguir la pista de moltes escultures dels germans per la desaparició de bona part de la seva producció de postguerra, en part destruïda o en part oblidada en magatzems de diversos museus de Catalunya.

Malauradament, aquest fet ha eclipsat la qualitat de la seva obra primerenca, de contingut social, influenciada pel simbolisme i el realisme francès. Una obra d'una qualitat extraordinària que cal recuperar i reivindicar malgrat que els seus autors l'encaminessin posteriorment cap a l'escultura oficial, potser de menys qualitat. L'obra dels germans Oslé mereix un lloc en la història de l'escultura catalana que cal reivindicar.

Amb aquesta finalitat estem elaborant el catàleg raonat de l'obra escultòrica i, encara que menor en nombre i qualitat, de l'obra pictòrica. Per fer-ho, més enllà de les peces conservades en museus i institucions, estem catalogant totes les obres aparegudes en subhastes o conservades en col·leccions particulars. A més, gràcies al fons documental conservat, tenim notícia d'escultures a través de fotografies o referències escrites que ens permeten, a poc a poc, catalogar i conèixer amb propietat el conjunt de l'obra. Actualment en tenim catalogades més de dues-centes. Una llista que s'actualitza periòdicament i que creix progressivament.

A tall d'exemple: el cas del sant Joan Baptista

De tant en tant, la tasca de recerca dona resultats que fan valuosos tot un treball discret que es desenvolupa entre documents. Això és el que ens ha passat en analitzar una figura sense autoria coneguda i que, finalment, hem pogut identificar com a obra dels Oslé.

A les reserves del Museu de Montserrat, s'hi conserva una figura en guix d'uns 125 cm d'alçada que representa sant Joan Baptista, sen-



Una bona mostra de l'obra escultòrica de la primera etapa dels germans Oslé és *La inspiració* (1907), amb la qual van guanyar la primera medalla a l'Exposició de Belles Arts de 1907.

se més documentació que informacions orals que apuntaven a una possible filiació amb els germans Oslé. Tot i que, a primer cop d'ull, la peça es podia vincular a l'academicisme del segle XIX, l'obra traspuava trets d'una qualitat extraordinària: una factura i una expressió que l'allunyaven de les actituds estereotipades o amanerades. Alguns detalls, com ara unes marques a alçada del coll —a causa de futurs afegits— o els cops secs de l'enformador a les parpelles, als manyocs dels cabells, indiquen que es tracta d'un possible model per a una obra posterior (tallada o fosa) i alhora denoten una gestualitat i un caràcter propis d'un autor que no segueix l'obra «de repertori».

Però la tasca de reconeixement i determinació de la seva autoria no és només fruit del gust i de la intuïció. Era imprescindible trobar els documents adequats per poder comparar la peça i determinar-ne una correcta atribució.

Els Oslé havien fet una única escultura dedicada a sant Joan Baptista, la qual presideix l'altar de l'església de Sant Joan de Gràcia, en substitució de l'anterior altar destruït durant la guerra. Aquesta obra es troba enmig d'un embolcall que no en facilita l'apreciació. Forma part d'un conjunt pictòric en el qual l'escultura policromada i la pintura es confonen i produeixen un efecte de *trompe-l'oeil*. A més, la seva situació, molt elevada respecte al punt de vista dels fidels, crea una visió anòmala, allò que en fotografia o cinema s'anomena contrapicat. D'aquesta manera, la figura sembla tremendament heroica i, al mateix temps, distant.

A banda d'això, a la col·lecció Mollat de Saragossa teníem documentada l'existència d'un petit bronze dels Oslé que representa sant Joan. Un possible primer estudi de la imatge del sant, però amb variacions respecte a la solució final adoptada per a l'església de Gràcia. Així, doncs, cap de les dues imatges donaven contundència a la hipòtesi d'atribució als Oslé. En l'obra de Saperas surt, però, una clau que ens va situar en el camí correcte i que indicava el motiu de les diferències que podíem observar entre les tres peces (bronze de petit format, obra en guix i talla en fusta de gran format). Saperas comenta que la inauguració del sant Joan de Gràcia esdevingué un escàndol. Els feligresos més conservadors van afirmar «que la desnudez del santo es terriblemente pornográfica». Per a disgust de mossèn Carrau, que havia encarregat l'obra, i del mateix Miquel Oslé, es va



Imatge comparativa: guix al magatzem del Museu de Montserrat (esquerra); fusta al soterrani de Sant Miquel de Gràcia (centre), i fusta policromada a l'altar major de Sant Miquel de Gràcia (dreta).

haver de refer la draperia perquè cobrés les cames i part del cos. Aquesta peça havia estat qualificada per Adrià Gual com «una magnífica talla policromada que, siguiendo espontáneamente la tradición de nuestros imagineros, pone de relieve las cualidades heredadas de su casta de artistas, que sintieron a fondo el dramatismo con todos los matices de la elevación espiritual».

Per tant, calia investigar els arxius parroquials de Sant Joan de Gràcia per confirmar documentalment la connexió entre les obres. La primera sorpresa va ser negativa: no es conserva cap prova respecte d'aquests esdeveniments, ni els contractes amb els escultors. Però van trobar un document irrefutable amagat al soterrani de la parròquia. Allí romania, mig oblidada i polsegosa, una escultura de sant Joan Baptista, tallada en fusta i de la mateixa mida que el guix de Montserrat; tenia les correccions indicades al guix i els acabats perfeccionats pel coneixement del treball a la fusta i, el que és més significatiu: era signada per Miquel Oslé, de manera que deixava fora de dubtes la correcta atribució.

Per acabar aquestes confirmacions, una fotografia d'època del taller dels Oslé (vegeu pàg. 121) va corroborar l'existència d'aquest guix

a la imatge presa els darrers anys de la vida de Miquel Oslé, al taller de la travessera de Gràcia.

Conclusió

Aquestes línies han servit per mostrar l'estat d'una recerca, encara no conclosa, que s'està desenvolupant amb l'objectiu de configurar un catàleg raonat de l'obra dels escultors Miquel i Lluçia Oslé. La possibilitat de treballar amb material inèdit d'arxius públics com del colleccionisme privat és sempre un luxe i un estímul per a un estudi que, d'altra banda, recau sempre sobre l'esforç particular dels investigadors. Afrontar aquesta documentació significa aprofundir en el procés dels escultors Oslé: en el procés personal i creatiu; en les relacions amb els clients, en les problemàtiques amb els encàrrecs públics i, també, en les disputes ideològiques i polítiques pròpies del moment més dramàtic d'Espanya durant el segle xx. Tot i les orientacions polítiques d'aquests artistes, considerem que van preponderar la seva vocació d'escultors per tal d'arribar a l'esplendor del seu art. Van saber donar una personalitat pròpia, tot lligant la contemporaneïtat figurativa de l'art català amb la tradició clàssica d'inspiració romana (sobretot en les obres monumentals), així com en el Barroc espanyol (particularment per la imatgeria religiosa).

Un recerca que aprofundeixi en la complexitat i l'amplitud de l'obra dels germans Oslé ajudarà a entendre, contextualitzar i valorar tot el seu llegat extens en la història de l'escultura catalana.

L'escultura ha estat, potser, la més desconeguda de les disciplines artístiques al llarg de la història. Tanmateix, en els darrers anys s'han endegat una sèrie d'iniciatives que palesen un reviscolament de l'interès per l'escultura moderna i contemporània, un moviment de recuperació en el qual la universitat ha pres part.

Aquest llibre aplega estudis sobre aquesta matèria realitzats per diversos especialistes amb la voluntat de descobrir l'escultura i el seu univers creatiu, sovint desconegut però sempre sorprenent.

