

La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

Cuando los críticos de arte españoles comentan las esculturas que se exhiben en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, citan nombres de grandes artistas (como Fidias, Miguel Ángel o Berruguete) y épocas gloriosas (Grecia clásica, Renacimiento italiano, especialmente). Este conocimiento histórico sirve para juzgar las obras contemporáneas: la historia del arte se convierte en teoría del arte. Este artículo se ocupa de las diferentes funciones que tuvo la erudición, con el fin de apreciar el gusto por el pasado en España durante la segunda mitad del siglo XIX.

ABSTRACT

When spanish art critics comment on sculptures that are showed in the national exhibitions of Fine Arts, they quote names of great artists (as Phidias, Michelangelo or Berruguete) and glorious epochs (Classical Greece or Italian Renaissance, specially). This historical knowledge serves to judge contemporary works: Art History becomes Art Theory. This article focuses on different functions that erudition has, in order to appreciate the taste for the past in Spain during the second half of the Nineteenth-Century.

La dimensión más importante de la teoría artística decimonónica es su preocupación constante por enlazar la creación contemporánea con una historia del arte codificada a partir de momentos y nombres gloriosos, de los que el presente se siente heredero. La necesidad de construir un discurso histórico-artístico coherente, en el que queden enlazados, sin solución de continuidad, los usos y necesidades modernas con las obras y los artistas del pasado, que son, a la vez, ejemplo y meta, exige ciertos esfuerzos de erudición para aprovechar los mínimos resquicios formales, en su mayor parte, pero no sólo que permitan justificar la pertenencia de unos y otros a un mismo proceso.

La ilustrada idea de progreso, que, trasladada a la esfera de lo estético, sobrevive a todos los vaivenes revolucio-

narios, hasta su sustitución definitiva por las prácticas sensoriales y experimentales en el fin de siglo, implica la consideración de la creación artística como una realidad mensurable y perfectible, resultado de la evolución de un discurso temporal, donde no es posible entender el presente sino como producto "mejorado" del pasado. A pesar de que este optimismo creativo, en el que se sustenta una gran parte de la valoración de la creación artística contemporánea, no hace más que aumentar, a la larga, el abismo real entre pasado y presente, de modo que la erudición histórico-artística, que se utiliza para argumentar, termina por revelarse como un arma que se vuelve en contra, el fenómeno en sí resulta esencial para comprender tanto los primeros pasos de la historia del arte como disciplina, que tanta influencia ejerce sobre la creación contemporánea,

como para encuadrar a ésta sobre los parámetros estéticos que le corresponden.

Por todo ello, las distintas perspectivas que la interpretación del pasado proporcionan a la formación del gusto decimonónico inevitablemente propio, por más que los contemporáneos lo asumieran como prestado han constituido un fecundo campo de análisis, aunque, sobre todo en España, hayan sido los problemas relacionados con la pintura los más tenidos en cuenta¹. La escultura, en cambio, cuyo estudio es, de por sí, más minoritario, aparece descolgada, como no sea para evidenciar su acusada dependencia de modelos greco-latinos, de todo este tejido historicista, que se nutre de fuentes diversas, además de la Antigüedad, y aun a pesar de que esta dependencia es mucho mayor que en cualquiera de las otras artes, hasta los albores del siglo XX, cuando, para entonces, apenas ningún crítico recurre ya a citas históricas para justificar o censurar ninguna creación contemporánea.

A los críticos españoles no les cupo nunca ninguna duda acerca de esta dependencia histórica. Baste recordar, por ejemplo, la reflexión de Carlos Groizard cuando comienza a analizar la Exposición Nacional de 1895, a pesar de que dicha exposición marcó un punto de inflexión decisivo hacia la introducción de un realismo no historicista en escultura, al concederse la medalla de honor a Benlliure por la estatua de *Trueba*: “en el procedimiento técnico, en la gramática de ese lenguaje que ha de emplear el artista para dar expresión a su idea, interpretación a su pensamiento, no es posible olvidar las enseñanzas del pasado, no se puede prescindir del ejemplo, de la trascendental eficacia que tiene en el progreso del arte la tradición clásica. El presente es hijo del pasado, y en nosotros y en nuestro espíritu vive adormecido todo el proceso del pensamiento humano que alentó a las generaciones pasadas en el curso de la historia”².

EL ARTISTA COMO CRÍTICO ERUDITO

Mientras la consideración artística del crítico, como una especie de intérprete preclaro del mundo, al mismo nivel que el artífice plástico, marca la actividad de éste en el mundo contemporáneo, en la tradición académica decimonónica podría hablarse, a la inversa, del artista como crítico, en tanto que éste recurre a las señas de identidad propias del aquél, fundamentalmente a la erudición, pero también a su capacidad de intuición interpretativa, para ampliar y prestigiar el horizonte de su propia condición.

En ese sentido, aunque la crítica de arte en la España de la segunda mitad del siglo XIX parece haber estado mucho más en manos de aficionados a las letras que a las artes, lo que explica los abundantes recursos literarios en su estrategia narrativa (por si las propias obras no se prestaban ya bastante), resulta equiparable la reflexión histó-

rico-artística que realizan los profesionales de la crítica, respecto la que realizan los artistas, que parecen usurpar la misión de aquellos, en la medida que sólo los diferencia la predisposición a la ejecución material de las piezas.

Por otra parte, la erudición es un medio tanto para dar validez a la crítica de arte como una labor prestigiosa y especializada (a pesar de las constantes reclamaciones para que las obras de arte contemporáneas susciten un placer generalizado, el saber erudito permite distinguir una conciencia de élite cultural), como para proporcionar a la imagen del artista una dimensión culta, basada en el estudio, y no meramente intuitiva o contemplativa.

Ello no obsta para que en los discursos de recepción en las academias, que suelen constituir el principal ejercicio crítico de los artistas, los escultores empiecen sistemáticamente confesando, incluso, su escasa inteligencia, en un acto de humildad impropia y, desde luego, injustificada, como José Pagnucci, en 1859³; o subrayen un inexistente divorcio entre la plástica y la oratoria, como Elías Martín en 1872, que confiesa: “más amigo del cincel que de la pluma, no poseo en modo alguno las galanas formas de otro arte no menos elevado, el arte de bien decir”⁴; o Jeroni Suñol en 1882, que dijo: “A mí, que no la ligera pluma, sino el pesado martillo he usado en mis obras; a mí, que antes bien que pulir con artificios retóricos la frase, sé tan solo desbatar el duro mármol a golpe de cincel, cúpleme, no más, decir en llana prosa mi opinión sobre el arte que profeso”⁵.

En realidad, los escultores decimonónicos parecen resignados a fingir un papel de ejecutores materiales sin ideas estéticas (que, por otra parte, no terminan de creerse), con objeto de halagar la vanidad de los críticos, que no tienen otro arma que la erudición. Acaso por eso, Mariano Benlliure, que desprende en sus escritos una soberbia que no tuvieron sus antecesores en los sillones académicos, no vacila en proclamar en 1901, como si quisiera recorrer definitivamente el velo sobre una verdad asumida: “por punto general se nos considera cual seres aptos para ejecutar, pero incapaces o poco menos de tener ideal ¡Cómo si fuera posible producir cosas bellas sin sentir y sin comprender de belleza!”. No obstante, más adelante, para curarse en salud, añade, como los demás: “entro en materia como quien soy: un obrero del Arte, que apenas si alcanza a desceñirse la blusa, sin intentar, que fuera vano intento, pergeñarse con mayores galas que dejaría de transparentar al rudo trabajador a quien le tiembla la mano al coger la pluma, emblema de crítica y de saber de que carece... A un artista pedidle un obra, pero no le pidáis un discurso”⁶.

Pero fue precisamente entonces, en el momento en que la crítica más reaccionaria con Benlliure a la cabeza daba su más enérgico combate contra las nuevas tendencias, ya muy visibles, cuando se plantea, con toda su crudeza, el verdadero sentido que tiene teorizar sobre arte. Paradóji-

camente, el pensamiento académico, que se había sostenido sobre la erudición, reclama entonces más práctica: “Para combatir el impresionismo anárquico, ya verdaderamente intolerable, hay que librar una batalla opinando a tan peligroso enemigo un ejército joven e instruido por medio de una sabia enseñanza, que reduzca a sus justos límites el afán inmoderado de que la teoría sea elemento más esencial que la práctica. Tal creencia introduce en el mundo artístico, por la facilidad de hablar que tenemos, multitud de factores que lo perturban. Se induce a la juventud a imaginar que el arte está en las bibliotecas, sin pensar que antes que hubiese libros hubo estatuas y cuadros, y que la crítica siguió a la creación. El primer artista que cogió un buril o un pincel, de seguro que no tenía ninguna doctrina de Estética. En arte, como en todo, la humanidad adelanta a fuerza de hechos. La cultura y la erudición abrillantan los meritos de un artista, hasta pueden darle mayor categoría; pero no lo crean, ni le infunden ese *quid divinum* sin el cual no sentiría ni produciría belleza”⁷.

EL PRESTIGIO DEL ARTE GRIEGO

El discurso cíclico de la historia del arte, con momentos de esplendor y momentos de decadencia, tiene su primera cumbre en el arte clásico griego. Todo lo que sucede con anterioridad carece de importancia para los críticos de arte que comentan las exposiciones, en tanto que referencia formal, porque sólo se asume del pasado aquello que tiene interés estético en relación con una categoría ideal de buen gusto.

La erudición de los artistas, en cambio, les obliga a considerar la civilización egipcia como un momento, cuando menos, digno de reflexionar sobre él, aunque, siempre, en función de un después clásico. En ese sentido, Jeroni Suñol deja bien claro que “las estatuas egipcias eran como crisálidas de la mariposa griega”⁸. Unos años antes, en 1872, el escultor Elías Martín argumentaba que, entre los egipcios, las esculturas “gozaban de muy poca consideración, porque no profesaban el arte por el arte y como elocuente manera de demostrar el poder creador del genio, sino que obligados a reproducir lo concerniente al culto esterilizador de sus falsos dioses, o a la ilustración nacional, estaba la escultura ligada a formalidades simbólicas o a ceremonias groseras que impedían su libre desarrollo... sus estatuas revelan la carencia de este estudio, poca gracia en el movimiento, líneas siempre rígidamente rectas, y falta de precisión en la forma... tan oscuras como sus nociones sobre Dios, eran pocas bellas las manifestaciones de este en la esfera del arte”⁹. Los referentes de juicio son, pues, por una parte, de carácter moral, y, por otra parte, de carácter formal, en función de una evolución conocida y sacralizada de antemano.

Esta prevención moral o, más explícitamente, religiosa hacia las manifestaciones artísticas no cristianas, también

se constata, algunas veces, en relación con el arte griego, pero siempre acaba rodeada de formalismo. En tal sentido, el crítico Juan de Dios Mora escribía, a propósito de las esculturas expuestas en la Exposición Nacional en 1860: “En Grecia, la escultura era la arte encargada de representar la divinidad, y con el cristianismo cayó de su trono. Y este modo de representación se refería únicamente a expresar la individualidad *sustancial* con su carácter típico y general, predominando el elemento natural, inmediato físico, visible, objetivo, sin penetrar en las profundidades del alma, en la lucha de afectos individuales, fugitivos y variados, hasta el infinito; ... La escultura antigua, representando la idea general, ignorando la libre individualización, carece de movimiento y de flexibilidad, y permanece tenazmente asida al tipo... ¿Y que es un tipo? Es la disciplina del arte, la librea de la inspiración, el uniforme del pensamiento. La escultura griega sabe de antemano las proporciones de Venus, el talante de Diana cazadora, el talle de Juno. Pasa del cuadrante en el ángulo facial de Júpiter, toma del mancebo dórico las ocho cabezas, proporción de Apolo, prolonga los pies y las manos y disminuye la cabeza de Hércules, sin alterar nunca las proporciones prestablecidas por el canon artístico, que es una especie de almotacén a que se sujetan las varias medidas, un lecho de Procusto para el genio, una cadena para la libertad, una monotonía para la inspiración, una barreira insuperable para la originalidad”¹⁰.

De todas formas, este pensamiento, que, contra lo que pudiera parecer, podríamos considerar extraordinariamente moderno por sus implicaciones románticas, no es el que perdura a lo largo del siglo XIX, sobre todo entre los artistas, muy dependientes de la tradición winckelmaniana, cuyas explicaciones siguen, casi al pie de la letra, para justificar la belleza y articulación histórica del arte griego. Es el caso de los citados Suñol o Martín. Este último dice, expresamente: “La frecuente vista de aquella desnudez, de aquellas airoas actitudes, y el tema que modelar, las figuras de los atletas vencedores... condujo a estudiar la naturaleza con mayor atención”; y, más adelante, con objeto de conciliar la sensibilidad de su tiempo con la tradición clásica defiende que “la escultura fue siempre entre los griegos, en sus mejores tiempos, popular y religiosa, y que todo el poder del arte fue empleado en la idealización del hombre, único fin de la escultura helénica”¹¹.

FIDIAS Y EL USO DEL NOMBRE DE UN DIOS

Cuando en la rememoración del arte griego se abandona el discurso general, referido al talante de la civilización, para centrarse en nombres o en obras, el entusiasmo de los críticos hacia ellos es absoluto, aunque no faltan ocasiones en las que las figuras de los artistas se tratan de justificar en medio de un contexto histórico, fruto de las corrientes deterministas de la época: “Los pueblos sin

cultura artística, devorados por la miseria y desquiciados por intestinas luchas, no pueden aspirar a tener un arte estatuario. / Grecia ha podido legarnos las joyas de su arte plástico, porque Pericles derrochó cuantiosas fortunas en el embellecimiento de Atenas y del Pireo, de Coroebo y de Eleusis. Sólo teniendo el Partenón por pedestal pudo brillar Fidias entre aquella falange de artistas”¹².

En todo caso, la figura mítica es, sin lugar a dudas, Fidias. Su nombre se utiliza como sinónimo del arte de esculpir, el primero que viene a la mente de una persona culta: “Arrástrase entre nosotros, el bello arte de Fidias..., por el camino de la más enojosa e infecunda imitación”, escribe Tubino, que después justifica el prestigio del escultor griego en virtud del respaldo popular: “Labrando Fidias mármoles peregrinos para el Partenon, acordábase de las necesidades y exigencias del Agora: adornaba el pueblo griego con estatuas las plazas, los pórticos, los jardines, los edificios del procomún, los muelles y los caminos, y el artista recibía el galardón, no de un Senado académico, sino de la muchedumbre, que le alentaba con sus aplausos”¹³.

Elías Martín, fuertemente condicionado por justificar el academicismo que profesa, frente al realismo que ya se intuía, atribuye “a Fidias la gloria de haber desviado el primero la Escultura de la simple imitación de la naturaleza, dirigiendo aquella al culto de la belleza”, de manera que el nombre del escultor griego encabeza una larga retahíla de figuras de la Antigüedad¹⁴. Curiosamente, unos años más tarde, cuando el realismo ya era una corriente asumida, en el marco de las exposiciones, un crítico utiliza el nombre de Fidias para dar otro sesgo a sus argumentos: “Fidias, el primer escultor de los siglos, pedía datos y verdades a la naturaleza, y Vinkelman sic, el primer crítico de las artes, ha adivinado en los restos del Parthenon que el artista inmortal no labraba la piedra hasta que la meditación engrandecía sus recuerdos y los elevaba”¹⁵.

Entonces se recurre a Fidias como ejemplo de la sencillez en la ejecución de relieves. Así se expresa el crítico Luis Alfonso, en 1890: “Los maestros en los relieves, los únicos que los modelaron en buena ley... fueron los griegos; nadie puede motejarlos de meros realistas, y sin embargo, ni por asomo se metían en quintas esencias al plasmar; elegían un acto o una agrupación, los reproducían con verdad y belleza, y nada más. Nada más; pero han transcurrido más de dos mil años desde que por tan sencillo procedimiento labraba Fidias sus relieves, y todavía no le ha superado nadie”¹⁶. Igualmente, Ceferino Araujo, en las mismas fechas, aunque sin citar expresamente a Fidias, habla de “los relieves del Partenón, que son escultura pura de la mas elevada”¹⁷.

También se utiliza el nombre de Fidias para exaltar la figura de un escultor moderno. Al referirse a Querol, Vicente de la Cruz confiesa sentir “profundo orgullo patrio al ver... un artista de la gran raza de Fidias”¹⁸.

Hacia el fin de siglo, la utilización del nombre de Fidias, como de la de otros nombres míticos de la escultura de todos los tiempos, va ligada a la defensa de las corrientes del gusto moderno, con objeto de que determinadas figuras históricas, que resultan incuestionables, lo avalen. El objetivo más sorprendente es la ya mencionada defensa del Realismo, así como de las tipologías escultóricas propias del siglo XIX: “El artista griego, después de haber creado a los dioses, quiere escalar también el pedestal y encerrar en la estatua la expresión de la vida humana. Los dioses desaparecen. Los hombres imperan. El arte pierde la severa austeridad, la grandiosa calma, el soberano reposo que supo dar a sus obras el cincel de Phidias”¹⁹.

Como tal referencia al nombre de Fidias supone, obviamente, una inversión de los argumentos académicos tradicionales, no queda más remedio que justificar su uso en una mejor comprensión del pasado, en el “modernísimo y exacto conocimiento del arte griego, fuente perpetua de belleza escultórica, antes tan incompletamente comprendido”, donde “la escultura hallaba toda la realidad, toda la belleza, todo el calor y excelencia que perseguía en el gran realista helénico, en Fidias, al cabo conocido y estudiado por todas las escuelas europeas”, de manera que “la escultura moderna... retrocedió hasta el maestro del Partenón, para emprender desde él sus nuevos caminos. A esto debemos todo el nuevo estilo”²⁰.

A fuerza de exaltar el Realismo moderno, en relación con el supuesto realismo fidíaco, algún crítico, como el prestigioso Federico Balart, se ve empujado nada menos que a censurar la Antigüedad y a defender los vaciados, en una inusitada pérdida de referencias de la misión que ha de cumplir la crítica de arte a la hora de juzgar el objeto artístico. Cuando habla del grupo de Miquel Blay, *Los primeros fríos* (Madrid, Museo del Prado), que califica de “la obra capital del arte contemporáneo” no encontró mejor manera de ensalzarla que decir: “En vano se buscaría cosa más real en el Museo de escultura y aun en el de reproducciones: el Hércules de Fidias y el Hermes de Praxíteles son maniqués de sastrería junto a aquellas dos figuras descarnadas y feas, pero capaces de competir en exactitud con los mejores vaciados de la mejor colección anatómica”²¹.

El nombre de Fidias sobrevive a las transformaciones del cambio de siglo, en una defensa de los ideales contemporáneos: “Dicen los que no saben que es realidad ni arte que si viniera hoy un Fidias no sabría hacer una estatua con levita y pantalón. Un Fidias sabría sentir y haría cosas que revelasen su sentimiento de la realidad; no se empeñaría absurdamente en ir a las escuelas muertas en busca de lo que no pueden dar, procuraría para ser escultor de su tiempo olvidarse del pasado, pues toda obra antigua es una infección incurable para el que quiera vivir de veras su tiempo”²².

LA MEMORIA VISUAL DE LAS PIEZAS ANTIGUAS

Aunque tanto la historiografía como la crítica del siglo XIX es mucho más proclive a reconocer la figura del artista que a interpretar la obra, es ésta la que tiene una repercusión o constituye una referencia formal para el escultor contemporáneo. Además, en el caso de la Antigüedad, la desconocida autoría de la mayor parte de las más conocidas esculturas, obliga a tenerlas en cuenta en cuanto tales, cuando se trata de mostrar erudición histórica.

Por lo que se refiere al parecido, en relación con la obra de Agapito Vallmitjana titulada *Adán en el momento de ver a Eva*, presentada por su autor a la Exposición Nacional de 1864 un crítico la relaciona con el bien conocido *Torso Belvedere* (Roma, Musei Vaticani): “Aquel sublime torso del Vaticano, al cual Miguel Angel llamaba maestro suyo, es tal vez la obra humana que mejor pudiera pretender representarnos al padre y progenitor de la humana raza”²³. Al hablar de la figura de *Marte*, obra de José Alcoverro presentada a la Nacional de 1890, otro crítico reconoce que “trae a la memoria la estatua del *Gallo morente*, del Museo Capitolino de Roma”²⁴.

Como encarnación de “la belleza escultórica abstracta y absoluta”, que se relaciona con el arte antiguo y con los modelos clásicos de todos los tiempos, Tubino enumera diversas piezas: “Descúbrese aquella preciosa cualidad... en el *Apolo* de Belvedere; ... como se halla en *Toro Farnesio*, en *Laoconte*”²⁵. Las tres obras aparecen citadas en distintas ocasiones con fines diversos: por ejemplo, estas dos últimas, en relación con la necesidad de dotar de unidad a las esculturas compuestas por varias figuras. En tal sentido, escribe Carlos Groizard: “A esa unidad estética de todo grupo escultórico responden desde todos sus puntos de vista ‘El toro’, ‘Farnesio’ *sic*, ‘El Laoconte’, ‘Los luchadores’, ‘El rapto de las sabinas’”²⁶.

También aparece elegida al azar la *Venus de Milo* (París, Louvre), en tanto que modelo de unas proporciones ideales, como ejemplo de la inconveniencia de modificar tales proporciones cuando la pieza ha de verse de lejos. Así, en relación con la figura del *Genio* de Querol, expuesta en 1897 y con destino al frontón de la Biblioteca Nacional de Madrid, un crítico escribe: “Figúrese el Sr. Querol que se decidiese colocar la ‘Venus de Milo’ en el sitio que ha de ocupar la estatua del ‘Genio’, ¿qué se haría? Sencillamente ampliar la figura, sin alterar lo más mínimo sus líneas y el efecto sería grandioso”²⁷. Aunque probablemente el crítico entusiasta del clasicismo no pensó en la incongruencia de colocar una reproducción de la *Venus de Milo* en lo alto del edificio de la Biblioteca Nacional, no cabe duda de su fe en la autonomía de la forma artística, por encima del objeto real y de su uso.

Como elemento de juicio para la obtención de premios, los miembros del jurado de las exposiciones manejan el

nombre de algunas piezas. En concreto, en el preámbulo, recogido en el acta de premios, de la primera sesión del Jurado de la Sección de Escultura de la Exposición Nacional de 1876 se citan, además de obras de otras épocas, varias de época clásica. Así, se nombran la “Venus Calipigia y Narciso del Museo de Nápoles, la Cabeza de Júpiter y el Juno de Villa Ludovisi”²⁸, que sirven como pretexto para considerar que “el premio de honor, de adjudicarlo a alguna obra, debiera esta reunir las cualidades generales de algunas de las apuntadas o de otras que estuvieran en igual caso, de lo contrario no daría resultado a estimar la adjudicación de una distinción tan celebrada”²⁹.

DE ROMA A LA EDAD MEDIA, UNA ACEPTACIÓN AMBIGUA

En general, el prestigio de la cultura romana, según avanza el siglo XIX y se difunden las ideas románticas sobre Grecia, que mezclan pasado y presente, es mucho menor que la helénica. Lo mismo sucede con el arte, asociado con unos valores que no son los del siglo. En ese sentido, en el discurso de recepción en la Academia de San Fernando del escultor José Pagniucci se dice: “El espíritu del mundo romano era el dominio de la letra muerta, la destrucción de la belleza, la falta de serenidad en las costumbres, la antipatía a los efectos domésticos y naturales, y en general el sacrificio de la individualidad en aras del Estado, la dignidad impasible en la obediencia a la ley”³⁰.

Por eso, únicamente los académicos reflexionan sobre lo que consideran una etapa histórica que no puede ser pasada por alto. Pero la escultura no tiene valores estéticos significativos para los críticos. Tubino se justifica en su dependencia de Grecia: “Es la escultura romana una crisis: su fondo procede de Grecia... No es Roma una raza, ni un pueblo, ni una civilización, sino un sincretismo gigantesco, que tiene un nombre y un símbolo; Roma, como ciudad”; y cita algunas obras concretas, como ejemplo de las funciones docentes que cumple: “Los relieves del arco de Tito y de la columna de Trajano, ejemplares y enseñanzas son que los magistrados propinan diariamente a las muchedumbres. ... Abundan las estatuas icónicas, los bustos de los hombres notables por su poderío, saber y virtudes... Tan realista y naturalista es el arte como en Grecia”³¹.

En parecidos términos se expresa el escultor Eliás Martín: “los romanos no tuvieron arte propio, sobre todo en los primeros tiempos de su escultura. Limitados a copiar y a tomar lo que veían en los países conquistados... No podía suceder de otro modo, cuando les faltaba libertad política y afectos domésticos y naturales, y cuando sin creencias religiosas propias, admitían con punible indiferentismo las de todos los países subyugados al filo de su espada”³².

Esta prevención moral, más que propiamente estética, hacia la escultura romana se invierte en el caso de la Edad Media. Por una parte, la exaltación del espíritu cristiano que llevaron a cabo los románticos, invita a mirar con simpatía un periodo histórico que resulta, además, misteriosamente atractivo; pero, por otra parte, el eclecticismo clásico-naturalista por el que camina la escultura se encuentra en las antípodas del arte medieval. Por eso, sólo en las grandes reflexiones históricas se hace referencia a ella.

Un ejemplo típico de esta dualidad crítica hacia la escultura medieval se encuentra en la reflexión, que realiza sobre este periodo histórico, el escultor Elías Martín, quien reconoce con satisfacción, en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando: "Apareció por dicha la gloriosa era del Cristianismo. Este que había divinizado el orden moral, debía producir también en el estético una general transformación, imperando su espiritualismo en la idea fundamental del arte, no destruyéndola sino completándola". Pero finalmente admite que "desde la caída del Imperio Romano hasta el siglo XIII, la escultura no tuvo ni proporciones, ni dibujo, ni movimiento en las figuras, porque las esculturas de aquellos tiempos no se proponían el halago de los sentidos, sino la espiritualidad del culto"³³.

Sin meterse en juicios estéticos había resuelto el problema Pagniucci: "Con la Edad Media nació la Escultura cristiana, que al principio se limitó a ser ornamento a la arquitectura, colocando a los santos en nichos o torrecillas"³⁴. Tubino, en cambio, con una mentalidad más positivista y mucho menos prejuicios, trata de explicar las causas de la escasa importancia de la escultura, "en los primeros siglos del Cristianismo", en el hecho de que cambiara "la religión el derrotero de las corrientes de la vida, sustituyendo al sentimiento de la personalidad humana, el de la unidad y omnipotencia divinas"³⁵. Una década después, en 1882, en plena exaltación del eclecticismo clasicista, Suñol es expeditivo al calificar la Edad Media como: "paréntesis de letras y artes"³⁶.

LOS GRANDES ESCULTORES DEL RENACIMIENTO

Dentro de esa concepción cíclica que caracteriza el discurso historiográfico decimonónico, el Renacimiento constituye, ante todo, un nuevo momento álgido, fruto de un nuevo rumbo: "Afortunadamente en el... siglo XIII el arte se corrigió de... severas exageraciones. Nicolás de Pisa, Jacobo Quercia, y otros, fueron los primeros en volver a estudiar antiguas bellezas artísticas", explica Elías Martín que cita en su discurso a Ghiberti, Donatello, Pollaiuolo, Sansovino, Luca della Robbia, Berruguete, Borgogna, Becerra, Montañés y Alonso Cano, como herederos

de aquel impulso³⁷. De "efervescencia magnífica" califica Suñol aquel momento³⁸.

Pero el Renacimiento no significa solamente la recuperación de un esplendor perdido, eventualmente comparable a Grecia, sino que, ante todo, para la escultura, es el referente esencial para la formación del gusto moderno. En ese sentido, Tubino justifica, a partir de su análisis del Renacimiento, un elemento fundamental del academicismo decimonónico, como es la diferenciación cualitativa de las artes, sin la cual no puede juzgarse la pieza escultórica como una realidad autónoma, merecedora de ser contemplada: "A medida que avanza el Renacimiento, crece la distancia que separa a la arquitectura de la escultura, hasta que al cabo toman por derroteros diferentes"³⁹. Por eso, los escultores y las piezas que se citan tienen un carácter de modelos a seguir.

El nombre que más repiten artistas y críticos es, sin duda, el de Miguel Ángel, pero, por supuesto, no es el único. Otros artistas del Renacimiento aparecen citados con fines muy diversos. Por ejemplo, Benvenuto Cellini es utilizado por un crítico, en 1864, como ejemplo de la fe del artista en su obra, que ha de ser reconocida por todos: "el artista... ha de procurar que ese pensamiento artístico sea comprensible y fácil al mayor número de inteligencias. / ... así, el violento Cellini, cuando a despecho de su soberbia y de la amenazadora inscripción grabada en el pedestal de su Perseo: *Te, fili, quis loeseri, ulter ero* (Hijo, yo te vengaré, si alguno te ofendiere) exponía al pueblo florentino su gallarda estatua"⁴⁰. Pero, otras veces, el mismo escultor es referente de la habilidad técnica. Carlos Groizard, hablando de Susillo, sugiere, en 1895, que sus "bajo relieves encantadores... piden el cincel de Benvenuto para reproducirlos en plata"⁴¹.

Como toda la escultura europea finisecular, también la española se interesa por las formas gráciles y delicadas, relacionadas con Donatello, que se convierte entonces en una figura insoslayable del gusto finisecular moderno, aunque siempre subyace su inserción en un proceso que desemboca en Miguel Ángel. Cánovas y Vallejo escribe en 1892: "Sin conocer personalmente al señor D. Baldomero Cabré, juraría que es admirador del precursor de Miguel Ángel, del florentino Donatello. La expresión dulce y sencilla de su lindísima figura de niño, que titula *En la orilla*, me obliga a creerlo así"⁴². En la exposición nacional siguiente, la de 1895, Narciso Sentenach escribe, a propósito del *Afilador árabe* de José Viciano: "las extremidades... nos transportan al recuerdo de aquellos trozos florentinos que Donatello, Verrochio y los otros naturalistas presentaban en sus estatuas, antes que el titán del Renacimiento acentuara tanto en su escuela el sabor clásico de sus concepciones"⁴³. En 1899 es Balsa de la Vega: "el retrato de la niña Piedad de Iturbe de Blay... parece modelada por Donatello"⁴⁴.

Aunque la memoria de la forma es el pretexto más habitual para sacar a colación los nombres de los determinados artistas, no faltan críticos que se atreven a comparar el “renacimiento de la escultura española moderna” y su culto al desnudo corporal, con la coyuntura histórica de la península italiana durante los siglos XV y XVI, que produjo tal eclosión de genios: “Mientras Cosme de Medicis evoca en Florencia a Pericles, y los Leones y Julios en Roma el siglo de Octavio y Augusto, y Rafael pinta *Galateas*, y *Venus* y *Ledas* Correggio y Ticiano, y Sansovino, Cellini y Juan de Bolonia esculpen *Perseos* y *Mercurios*, y desde los días de Donatello hasta los de Thorwaldsen, el amor a la forma humana dejando esta de ser mirada como pecado, para ser admirada como bella hace que el arte escultórico adquiera ese desarrollo y esa grandeza en Italia primero y más tarde en Francia y en Alemania, aquí, en esta tierra de artistas, solamente al impulso de las revoluciones políticas del siglo, debemos que la escultura haya despertado del estéril sueño del idealismo místico del que le despertaran las fiestas paganas de los papas y de los príncipes italianos en aquellos días en que Savonarola tronaba contra Magdalena, bella como Aspasia, o contra Jesus, lindo como Cupido”⁴⁵.

Muy rara vez, sin embargo, la técnica de un escultor español contemporáneo es ensalzada por encima de la de los escultores italianos. Tal honor le merece Susillo, de quien el crítico Luis Alfonso dice, en 1890: “El Renacimiento tampoco soñó con las sutilezas que imagina Susillo; representaba escenas religiosas por medio de los relieves de La Robbia o Sansovino, o composiciones mitológicas o decorativas, por medio de los relieves de Cellini o Berruguete; pero si se aplaba a lo fantástico entiéndase bien, era en la forma. Esculpían, pues, monstruos y diablos, y grifos, bichos y quimeras, más de ninguna manera glosas de la teología ni comentarios de la metafísica”⁴⁶.

MIGUEL ÁNGEL, MODELO DE ESCULTOR MODERNO

Junto con Fidias, Miguel Ángel es el nombre más citado a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX por la crítica española. Su figura es el punto culminante de todo el movimiento renacentista, convertido en modelo para la modernidad, como afirma un cronista a propósito de la Exposición Nacional de 1860: “al Renacimiento le estaba reservada la gloria de levantar el arte de su postración, y levantarla a una altura tal que aun hoy es nuestra admiración, y entonces fue cuando la escultura volvió a presentarse en todo el esplendor de su belleza. Miguel Angel, Cellini y otros artistas italianos, supieron dar al mármol las puras formas del antiguo, y bien pronto la escultura cristiana se apoderó como si dijéramos del ritmo antiguo, y lo aplicó a las nuevas creencias”⁴⁷.

Ese mismo pensamiento se encuentra treinta años después, lo que prueba su vigencia. Cuando Balsa de la Vega comenta, a propósito de la escultura expuesta en la Nacional de 1899, escribe: “esta evolución hacia la representación y expresión de la vida moral cúmplase en el *Renacimiento*, al desarrollarse en todo su esplendor el arte bello psicológico por excelencia, *la pintura*, y al acomodar, desde Donatello hasta Miguel Angel, a la forma y al concepto de la belleza antropomórfica, en su más puro naturalismo, como lo imaginaron los griegos, esa otra belleza, por su carácter inconcreto más sugestiva, que llamamos *expresión moral*... Creedme que si la testa del *Apolo* de Belvedere me admira, la del *Moisés* de Miguel Angel me asombra y conmueve. / Y el *Apolo* responde al sentir de una sociedad, y el *Moisés* al de otra mucho más avanzada y más compleja”⁴⁸.

La admiración hacia Miguel Ángel es tanta que, desde las críticas que se realizan de las primeras exposiciones nacionales, sus obras constituyen lugares comunes, cuyas valoraciones son esenciales para comprender el gusto de la época. Incluso, en 1860, Juan de Dios Mora le atribuye obras que no son de su autoría, junto a otras bien conocidas, que analiza pormenorizadamente: “La estatua de Moisés, por Miguel Ángel en Roma, el Cristo muerto, el sepulcro del conde de Nassau en Breda, son obras tan admirables que asombran a la imaginación. La escultura colosal del Moisés puede considerarse como la obra maestra de la escultura en los tiempos modernos... la figura está llena de fuerza y dignidad la expresión es mucho más espiritual que las de todas las estatuas antiguas, y en cuanto a la ejecución bien puede asegurarse que compite con el Laocoonte. La misma fuerza de concepción y la misma energía y felicidad en la ejecución se advierten en el Cristo muerto. Más compleja por su composición y numerosas figuras es la obra del sepulcro del conde de Nassau. Este, de tamaño natural, está extendido sobre una mesa de mármol negro. A un lado está la esposa del conde, y en los cuatro ángulos se ven a Régul, Annibal, Cesar y un guerrero romano, que sostienen en alto otra mesa de mármol semejante a la de abajo, y que sirve como de bóveda al funerario monumento. Nada hay más interesante que ver un caracter como el de Cesar, ese Titan de la historia representado por Miguel Angel, ese Titan el Arte. / Tratándose de asuntos religiosos, se necesitaba nada menos que el genio, la fuerza de la imaginación, la energía, la profundidad, el atrevimiento y la habilidad de un Miguel Angel para poder combinar, desplegando tan grande originalidad creador, el principio clásico de los antiguos con la animación que caracteriza el arte romántico”⁴⁹.

Como ejemplo de “la belleza escultórica abstracta y absoluta”, Tubino, que, según ya se ha señalado, cita piezas de épocas diversas, también se refiere, en 1871, al “*Moisés* de Buonarroti” *sic* y al “*Cristo* de Benvenuto Celini *sic*”⁵⁰. En la también mencionada acta del jurado

de la Exposición de 1876 se citan como patrones formales los sepulcros de los Medici⁵¹.

Se llega a argumentar que la mera posibilidad de contemplar directamente su obra, resulta un caldo de cultivo ideal para la formación de un artista genial. A propósito de Mariano Benlliure, Comas y Blanco comenta que “viviendo como vive en Italia, estas tendencias, naturales y espontáneas en él, toman cuerpo y realidad al contemplar el arte estatuario de los discípulos e imitadores de Miguel Ángel”⁵².

Todavía en 1895, Narciso Sentenach recuerda a “Miguel Ángel, siempre el coloso del Renacimiento”⁵³; y Carlos Groizard reconoce sus formas en la obra de Alvarez Blanco, *David desafía a Goliath*: “no dice nada que no sepa ya el que le contempla. Recuerda su cabeza la hermosa cabeza del David de Miguel Ángel, sin tener la grandiosidad de líneas y la soberana elegancia de la estatua florentina... Son las piernas cortas, delgadas: no acusan la robusta complexión del retador de Goliath, con que dió realce a la expresión del personaje el cincel de Buonarroti”⁵⁴. Pero, en general, la imitación de formas miguelangelescas no sólo no es motivo de crítica, sino de justificación: “¿Se puede sacar en la mascarilla de yeso la expresión del rostro de la *Pietà*? Pues el vaciador que tal haga se parecerá muchísimo a Miguel Ángel”, escribe Navarro Ledesma en 1897, que en dos obras de Querol reconoce “un aire de ferocidad *miguelangelesca* que pasa los límites de la simple valentía”⁵⁵.

De todos modos, hacia el fin de siglo, el nombre de Miguel Ángel empieza a ser utilizado, más bien, para aludir a la encarnación de un espíritu genial, que insufla vida en la materia, dentro de la tradición romántica, escapando así a la mera admiración por las formas concretas. Así se expresa Balsa de la Vega: “Cuando Miguel Ángel se vió precisado a esculpir las simbólicas figuras de mujer que ornan el sepulcro de los Médicis en Florencia, creó dos tipos cuyas formas debían expresar el pensamiento que los inspirara; dejó el equilibrado y soberano molde pagano; y buscó en su propio corazón y en su agitado espíritu otra turquesa en que moldear su ideal, amasado con las luchas, con las ideas, con las aspiraciones de su tiempo. Y esto que realizó el gran florentino, cumpliendo la ley de la producción de la obra de arte, vino realizando el artista de todos los tiempos”⁵⁶.

En ese mismo sentido, también se opone el arte de Miguel Ángel a las modas realistas que, según algunos críticos, se limitan a “copiar” el natural. Así argumenta Rodrigo Soriano: “Cuando el divino Miguel Ángel, considerándose impotente para retratar con el cincel la faz hermosa de su amada Vittoria Colonna, exclamaba, presa de desesperación: ‘E finger no saprei / con ferro la pietra, in carte con pennello / divin semblante’ / y empuñaba su pluma de poeta, trocando la innoble piedra por el metro y abandonando el tosco *ferro* como instrumento rudo e inservible

para expresar las idealidades de su amor, no podría suponer que, andando el tiempo, escultores y pintores, saliendo de los respectivos límites de su arte, habrían de intentar convertir mármoles y colores en blando molde que transparentara el espíritu con todos sus refinamientos y sublimidades y pretendieran copiar la materia a lo vivo en una colosal fotografía de piedra”⁵⁷.

Sin embargo, Benlliure, enérgico defensor de un Realismo basado en la enseñanza histórica, no tiene reparo en utilizar el nombre de Miguel Ángel en un sentido opuesto: “No, impresionistas, no. No basta la impresión personal: se necesita la verdad, el estudio de la Naturaleza tal y como ella es. Y he ahí por que los maestros del Renacimiento estudian detenidamente el cuerpo humano. He ahí por qué Miguel Ángel disecó durante doce años. El detalle exterior del cuerpo humano es el tesoro del escultor y del pintor, como el alma es el tesoro del dramaturgo y del novelista”⁵⁸.

En cualquier caso, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, es muy difícil encontrar una alusión a Miguel Ángel como un camino que no deba seguirse. Únicamente en el discurso académico de Elías Martín se encuentra esta referencia: “En tal decadencia influyeron dos grandes escultores... Miguel Ángel y Juan Bologna... Especialmente Miguel Ángel, que con su imaginación fecunda y genio fogoso, sólo consideraba obligatorios los tipos históricos, porque era esclavo de la verdad real... no reconoce la idea cristiana... cayó para él en el olvido... entregado con todo el poder de su genio y de su amor propio al cautivo del ideal pagano y de la Anatomía”⁵⁹.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA Y EL NACIONALISMO ARTÍSTICO

Teniendo en cuenta que toda percepción del fenómeno artístico en el siglo XIX está condicionada por la óptica nacionalista, como si se experimentase mayor disfrute estético por el hecho de que un artista o unas formas determinadas queden asociadas, más allá del tiempo, a una comunidad de la que uno se considera miembro, el crítico se ve obligado a recurrir a nombres de escultores españoles de los siglos anteriores con la intención de demostrar una tradición gloriosa en esta especialidad artística. Así, en la popular revista *El Museo Universal* se puede leer, en 1860, que “Becerra, Berruguete, Cano, Hernández, fueron los que en nuestra patria conocieron el divino secreto de animar el duro mármol”⁶⁰, en un ejercicio de erudición poco afortunado, pues tales escultores no se caracterizan precisamente por haber empleado el mármol en sus obras, lo que prueba que la preocupación del crítico es arropar el gusto contemporáneo, y no realizar una investigación histórica, que hubiera demostrado la enorme distancia entre unos y otros.

También en 1860, Juan de Dios Mora utiliza nombres de artistas y obras españolas con la intención de conciliar no sólo escultura y españolidad, sino también cristianismo y modernidad, de manera que después de citar grandes obras de artistas extranjeros, a los que ya se ha hecho referencia en los párrafos precedentes, concluye con las siguientes piezas: “y en nuestra patria, el magnífico sepulcro del condestable D. Alvaro de Luna en la catedral de Toledo, por Pablo Ortiz; el bellissimo grupo de la Transfiguración, por Alonso de Berruguete; la estatua de San Jerónimo, por Gaspar Becerra, en la catedral de Salamanca, y otros muchos y muy notables monumentos que sería prolijo enumerar, prueban hartamente que la moderna escultura, bien que muy distante y muy distinta de la antigua, no es contraria al espíritu del cristianismo. Por lo demás, excusado parece decir que nuestros artistas, además de los asuntos propios de nuestra civilización, tienen por suyos todos los asuntos mitológicos”⁶¹.

Sobre esta perspectiva nacionalista se insiste en 1867, en relación con la posibilidad de haber “competido” en la Exposición Universal de ese año: “¿Y cual no sería el regocijo de la nación entera, habiendo visto en la decadente exposición de este año producciones de los maestros..., que no solo sirviesen para *ilustrar y alentar*, sino que también para mostrar hoy al mundo entero en París que éramos dignos descendientes de los Berruguetes, Canos, Velázquez, Murillos y Herreras?”⁶². Y un poco después, en 1871, cuando Tubino presiente que Rossend Nobas “un digno émulo de los Becerras y Berruguetes”⁶³, está pensando en español.

La mayor evidencia de que la cita de escultores españoles no tiene más misión que la exaltación nacionalista es el hecho de que sólo Berruguete sea en una ocasión utilizado, junto a Fidias, como sinónimo del arte de la escultura⁶⁴; y entre las piezas que menciona Tubino donde se descubre “aquella preciosa cualidad” que es “la belleza escultórica abstracta y absoluta” únicamente recuerda una obra conservada en España, por lo demás de autor italiano, “el *San Jerónimo* de Torregiano”⁶⁵.

La profundización en los estudios históricos sobre la escultura española de los siglos XVI y XVII, que revelan una producción tan alejada de los ideales del siglo XIX, obliga a realizar curiosos engarces entre pasado y presente. Alfredo Vicenti, por ejemplo, opta por decir que, en realidad, no hubo una “escuela española”: “Gil de Siloe fue entre nosotros el último representante del espíritu medioeval, sencillo, *impresionado*, característico y propio. A contar con su siglo el XVI arrastráronnos las italianas corrientes y convertidos al gusto dramático que, por aquel entonces, comenzaba a alterar, por vía de adelanto y de mejora, los eternos tipos griegos, ya nunca más pudimos librarnos ni de la imitación ni del tributo. No se entienda que al decir tal ponemos en duda el mérito sobresaliente de nuestros Berruguete, Alonso Cano, Zarcillo *sic*, por

Salcillo, Gregorio Hernández, Montañés, ni Felipe de Castro; lo que queremos significar es que ni entre todos ni ninguno, pese a la vigorosa originalidad de los tres primeros, alcanzaron a constituir una verdadera y legítima escuela española. A bien que en idéntico caso se hallan las demás naciones de Europa, excepción hecha, si acaso de Inglaterra, como que se trata de un achaque, del cual adolecerá siempre por su naturaleza misma la escultura”⁶⁶.

De hecho, en los años finales del siglo, cuando la pintura se ha revelado ya como la especialidad que había renovado el gusto del XIX, pero, también, cuando una destacada generación de escultores españoles empieza a cosechar triunfos dentro y fuera de nuestras fronteras, se insiste en la idea de la escasa importancia de la escultura española: “Aunque no de tan brillante historia en España la escultura como la pintura, durante este siglo no deja de notarse cada día más movimiento en el arte que Berruguete, Gaspar Becerra, Montañés y Alonso Cano, más tantos otros imagineros, ilustraron en los pasados”⁶⁷. Lo mismo reconoce Carlos Groizard “No tiene la Escultura patria la gloriosa tradición de la Pintura, que reina soberana en el mundo”, escribe lo que le da pie para justificar dicha “decadencia” en el exclusivo interés hacia la imaginería devocional, de carácter ascético, al igual que ya antes había hecho Tubino⁶⁸: “La escultura en España nació al calor del fervor religioso en los respaldos de las sillerías de nuestras catedrales, emulando las obras del renacimiento italiano y siguiendo a los maestros de la talla florentina, en la facilidad y gracia de la ejecución y en la esplendorosa inventiva de su acertada composición. Trepó de allí a los retablos de los altares, y pudo vanagloriarse de haber llegado, en la imaginería religiosa, adonde pocos alcanzaron. Pero no acometió nunca las formas clásicas de la estatuaría griega, y no pudo imperar, por tanto, en la plaza pública. Encerrada en la iglesia vivió modesta, sin grandes arranques originales, ni triunfos ruidosos. La imitación le llevó al amaneramiento y al barroco, y si brilló un día con luz propia, en Montañés, en Berruguete, pronto se eclipsó su estrella, entrando en una lamentable y absoluta decadencia. Desaparecida la escuela de nuestros imagineros y nuestros tallistas, no hemos tenido, y casi no tenemos escuela escultórica”⁶⁹.

En el mismo sentido insiste Balsa de la Vega, que sostiene: “No fue España patria de muchos escultores insig- nes, por más que a los nombres de aquellos admirables imagineros que ilustraron con sus atrevidas y a la par místicas esculturas, los principales monumentos de la Edad Media, hayan sucedido en el libro de la historia de nuestro arte nacional, los de Berruguete, Becerra, Montañés y Alonso Cano. Y las obras de estos insignes escultores, dentro siempre del más riguroso ascetismo cristiano, si bellísimas, significan el estacionamiento del arte del cincel, así en lo plástico como en lo intelectual; y ese mismo ideal, que no pude borrar en nada aquel Renacimiento que

rompió los tupidos velos que envolvían la pasión humana como la humana belleza, es el que las postrimerías del siglo pasado sigue inspirando a Zarcillo en Murcia y a Ferreiro en Galicia”⁷⁰.

El más prolijo en nombres y consideraciones es Augusto Comas y Blanco, quien con motivo de la crónica de la Exposición Nacional de 1890, hace todo un repaso de autores y obras de la escultura española, hasta terminar enlazando con el siglo XIX. Empieza por reconocer, como los demás, que “España no tiene historia en el arte estatuario” y selecciona aquellas figuras que le parecen más significativas: “Martínez Montañés con su *Cristo* y su *Santo Domingo*, Alonso Cano con su *San Francisco*, Zarcillo *sic* con su *Descendimiento* y Berruguete con la sillería del coro de la catedral de Toledo, no constituyen un arte nacional, sino esfuerzos aislados sin unidad de escuela”. Explica la recepción del Renacimiento, a través de “los italianos Felipe de Borgoña y Pompeyo Leoni, más puro y más ideal que saliera de manos de Miguel Ángel. Mientras Berruguete, esculpiendo la mitad de la sillería del coro de la catedral de Toledo, aparece como un discípulo servil del *buonaroti sic*, Felipe de Borgoña resulta más sencillo, más personal y más inspirado que el gran coloso”⁷¹.

A pesar de la generalizada idea de que no existe un arte escultórico nacional, la inercia de reclamar “espíritu patriótico” a los artistas, lleva a los críticos a recomendar la imitación de las tradiciones autóctonas, seguramente sin ser conscientes de las consecuencias que ello hubiera supuesto. Así, del mismo modo que, en muchos comentarios de cuadros, se invita a los pintores a que estudien a los antiguos maestros españoles, con objeto de forjar una especie de “estilo nacional”, algunos críticos sugieren que también los escultores deben estudiar las grandes figuras del pasado español. Tal desiderátum aparece en una fecha tan relativamente temprana como 1864, cuando, a propósito de una *Virgen* de Vallmitjana y del grupo de *La tentación de Jesús*, de Suñol, un crítico comenta “las maravillosas disposiciones que en nuestros artistas se encuentran para seguir la tradición de los grandes escultores en madera, de los Roldanes y Montañeses, tradición nacional, gloriosa, que los escultores españoles no debían desdeñar tanto, abandonándola, como lo hacen, casi por completo a las ignotas manos de oscuros artífices”⁷², pero se detecta, sobre todo, en los años finales del siglo, cuando el debate sobre un arte nacional está en su punto álgido. Así, en 1897, puede leerse en *El Imparcial*: “son muy pocos aquellos que han puesto empeño en estudiar el estilo de nuestros grandes maestros, como Gaspar Becerra y Berruguete. Se dirá que estos estaban formados en el gusto italiano, pero no es menos cierto que supieron muy pronto amoldarse y plegarse a expresar en sus obras el carácter, las ideas y la índole de nuestro pueblo, y esto es lo que hay que perder a los escultores españoles”⁷³. También

Balsa de la Vega dice: “en la técnica no atisbo la más pequeña reminiscencia del carácter de la escultura española; la de los Becerra, Montañés, Cano, etc.”⁷⁴. Groizard se pregunta, a propósito de la falta de sentido religioso del *Cristo* de Susillo: “¿Será preciso recordar para ello a nuestro Alonso Cano?”⁷⁵. Y, finalmente, para reivindicar el realismo moderno, Francisco Alcántara concluye, en este caso como un elogio: “Obras de jóvenes que desde los primeros pasos han vuelto espaldas a todo convencionalismo y miran cara a cara a la realidad con el sereno amor que dió a nuestras artes del siglo XVII la sencillez y libertad soberanas que son como su alma”⁷⁶.

OTROS ESCULTORES DE LA EDAD MODERNA

Salvo en el caso de la española, a causa las razones nacionalistas antes expuestas, la percepción que el siglo XIX tuvo de la escultura posterior a Miguel Ángel, no debió de ser muy entusiasta, a juzgar por los escasos ejemplos que se mencionan. Juan de Dios Mora nos proporciona, entre “muchas obras de extraordinario mérito”, un galimatías de piezas y autores diversos: “Adán y Eva, por Baccio, en Florencia; el grupo del juramento de Luis XIII, por Coustou, en París; el monumento de Colbert, ejecutado por los dibujos de Le Brun; el *Cristo*, la *Virgen* de la Misericordia y los ocho apóstoles de Bouchardon”⁷⁷, de los que nada dice, por lo que cabe pensar que se trata de una erudición alcanzada a través de libros o reproducciones, y no el resultado de un conocimiento directo.

Ningún crítico menciona expresamente al más grande escultor de la época barroca, Gianlorenzo Bernini, aunque es posible detectar su influencia en algunas piezas españolas del siglo XIX, como en el *San Juan en el desierto*⁷⁸, de Agapito Vallmitjana Abarca, que presenta un evidente parecido con el *San Juan Bautista* (Roma, San Andrea della Valle), de 1614-15, del genial escultor.

Que el escultor era bien conocido, en todo caso, lo demuestra la referencia que Elías Martín hace en su discurso: “Ya en el siglo XVII... aparece Bernini. Véase en él la fantasía en las creaciones, facilidad de ejecución, contraste de líneas que encontró sin ser convencional, buen conjunto de paños, aunque no plegados con sencillez. Sus obras no sólo son todas hermosas por la forma, sino algunas de ellas por el sentimiento... el Velázquez de la escultura”⁷⁹. Este último elogio era, sin duda, el mayor que un español podía hacer de un escultor extranjero, aunque sus alabanzas se detienen en él, porque termina recriminando “la anarquía barroca”.

El descrédito del Barroco parece, en efecto, muy extendido, gracias a la vigencia del pensamiento académico, aunque empiezan a levantarse opiniones que tratan de recuperarlo. En ese sentido, Ceferino Araujo confiesa que

halla “mucho que admirar en los denigrados barrocos, de los que no estaba el gran Miguel Angel tan lejos como se cree”⁸⁰; y Comas y Blanco, tras repetir que “nosotros no tenemos tradición propia en escultura; pero nos apropiamos las tradiciones ajenas, tomando de los griegos el clasicismo y de los italianos el barroquismo”, no utiliza este último con sentido peyorativo, cuando se refiere a Venancio Vallmitjana, aunque los escultores que cita son todavía del siglo XVI y no del XVII: “Vallmitjana es de los que prefieren la estatuaría hinchada y ampulosa de Miguel Angel a la sencilla y simple de Fidias, y por esto, Vallmitjana es un barroco, pero un barroco injerto en catalán, lo cual quiere decir que Vallmitjana deja muy atrás a Jerónimo Campagna, a Guillermo de la Porta, a Juan de Bolonia y casi todos los que quisieron imitar al genial autor del *Moisés*”⁸¹.

No obstante, una buena parte del pensamiento académico decimonónico se considera heredero del gusto neoclásico, forjado durante el siglo XVIII, con el que se cierra el ciclo de la memoria histórica. En tal sentido es significativo que el discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Tubino en 1877, que versó sobre la escultura contemporánea, cite a Caylus o Winckelmann, entre quienes contribuyeron a recuperar la Antigüedad, y los nombres de Houdon, Flaxman, Sergel, Thorwaldsen, Canova, Alvarez Cubero y Rauch, entre los de escultores que sentaron las bases del renacimiento moderno⁸².

Los críticos, sin embargo, no suelen recurrir a nombres del siglo anterior, sino es para referirse a una época ya pasada, a “aquella corriente neoclásica representada en su más alto grado por Canova, Thorwaldsen y Flaxman, tan

imitadores del antiguo por ellos conocido, que vestían a sus héroes contemporáneos con la clámide y la toga, y cuyo gusto se refleja entre nosotros”⁸³. El gusto neoclásico sólo se presenta próximo cuando se cita el nombre del escultor español José Alvarez Cubero, que se pone a la altura de Canova. Así se habla de él en 1860: “después se levantó un nombre, Alvarez, rival afortunado de Canova, y luego en estos últimos tiempos, algunos artistas, dignos de este nombre, abrieron de nuevo las puertas del templo en donde no sabemos aun quiénes serán los sacerdotes”⁸⁴.

La historia del arte o, más exactamente, determinados artistas y obras del pasado resultan, pues, para los críticos españoles del siglo XIX, los puntos de referencia de un juicio certero sobre el arte moderno. La consecuencia de una dependencia tan sumisa resultó ser que, después de un siglo de esfuerzos denodados por enlazar la creación contemporánea con la tradición histórico-artística, el pensamiento académico se encontraba, en los albores del siglo XX, incapacitado estéticamente para comprender lo sucedido, y, en virtud de una lectura tan sesgada, se generaba una definitiva escisión entre pasado y presente. Todavía el escultor Miguel Ángel Trilles hacía una propuesta que revela cuán incongruente podía llegar a ser la defensa a ultranza de una planteamiento improcedente: “Si posible fuera que en nuestras Exposiciones de Bellas Artes se introdujere la costumbre que en cada sala..., y como presidiéndola, se colocara... una reproducción de una estatua de los tiempos pasados, se vería claramente entonces la enorme distancia que media entre lo que es Arte puro y verdadero y lo que no es más que un pretexto para pasar el rato y para ir viviendo”⁸⁵. *Donatello parmi les fauves*, pero a la inversa.

NOTAS

¹ Véanse, sobre todo, las obras de HASKELL, F. y PENNY, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1990; y HASKELL, F., *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994. Sobre la fortuna crítica de la pintura española en el siglo XIX véanse los numerosos trabajos de GARCÍA FELGUERA, M. S., *La fortuna de Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1989; *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991; y ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco*. Madrid, FUE, 1987, entre otros.

² GROIZARD, C., “Exposición de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, 12 de junio de 1895.

³ Al comienzo de su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dijo: “Poco versado en la oratoria y careciendo de los conocimientos literarios con que muchos, más felices que yo, saben realzar sus méritos en las artes, no exornaré este mi breve discurso con las galas, los pensamientos profundos, el estilo severo o agradable, de que han dado tan relevantes muestras distinguidos académicos. No siempre la mano que emplea el lápiz, el buril o el cincel, es igualmente hábil y diestra en manejar la pluma. Requiere para esto dotes singulares, que se me oculta fueron negadas a mi escasa inteligencia”. Véase: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública a D. José Pagniucci y Zumel*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1859, p. 6.

⁴ *Discursos leídos ante la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Elías Martín el día 1 de diciembre de 1872*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1872, pp. 5-6.

⁵ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Jerónimo Suñol el día 18 de junio de 1882*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1882, p. 5.

⁶ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Don Mariano Benlliure el día 6 de octubre de 1901*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1901, pp. 7, 8 y 9.

⁷ *Discursos... Benlliure*, 1901, p. 12.

- ⁸ *Discursos... Suñol*, 1882, p. 7.
- ⁹ *Discursos... Martín*, 1872, pp. 8-9.
- ¹⁰ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860
- ¹¹ *Discursos... Martín*, 1872, pp. 10 y 12.
- ¹² COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 92.
- ¹³ TUBINO, F. M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, pp. 263-265. A lo largo del discurso hay alguna referencia a otros nombres de escultores griegos: "Conociéndose la historia griega y el teatro en que se representa, explícate el crítico fácilmente las maravillas producidas por el cincel de los Fidias, Polycletes y Myrones" (p. 38).
- ¹⁴ *Discursos... Martín*, 1872, p. 10.
- ¹⁵ SOLSONA, C. "En la exposición de Bellas Artes. Las esculturas", *La Correspondencia de España*, 14 de mayo de 1890.
- ¹⁶ LUIS ALFONSO, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 10 de mayo de 1890.
- ¹⁷ ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 29 de mayo de 1890
- ¹⁸ CRUZ, V. de la, *Historia general de la pintura y catálogo crítico completo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, p. 36.
- ¹⁹ GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 12 de junio de 1895.
- ²⁰ SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- ²¹ BALART, F., "Exposición de Bellas Artes, XI", *El Imparcial*, 17 de enero de 1893.
- ²² ALCÁNTARA, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 19 de mayo de 1904.
- ²³ J. GARCÍA, "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II", *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- ²⁴ ROBERTO, "Exposición de Bellas Artes. Cartas a un amigo. XVI", *La Iberia*, 2 de junio de 1890. El *Gladiador moribundo* (Roma, Musei Capitolini) es un mito del patetismo masculino. Véase: HASKELL, 1991, 247-251.
- ²⁵ TUBINO, 1871, p. 33. El *Apolo Belvedere* (Roma, Musei Vaticani) conserva el prestigio que le había proporcionado el influyente panegírico de Winckelmann; El *Toro Farnesio* (Nápoles, Museo Nazionale) estaba expuesto, desde 1828, en el entonces llamado Museo Borbonico de Nápoles, además de extraordinariamente reproducido, aunque siempre en menor tamaño, y grabado; el *Laoconte* recobra un interés en el siglo XIX a causa de su capacidad expresiva. Véase: HASKELL-PENNY, 1990, 166-169, 339-342 y 266-270.
- ²⁶ GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895. Un error, acaso del tipógrafo, lleva a entremillar, por un lado "El toro", y, por otro, "Farnesio". Respecto a las otras dos figuras citadas, el grupo de *Los luchadores* (Florencia, Uffizi) conservaron, en el siglo XIX, la fama que tenían desde su redescubrimiento en el Renacimiento (Véase: HASKELL-PENNY, 1990, 277-279); y en cuanto al *Rapto de las Sabinas*, ha de tratarse, con toda seguridad, de la pieza de Giambologna (Florencia, Loggia dei Lanzi), terminado en 1583.
- ²⁷ NAVARRO LEDESMA, F., "Exposición de Bellas Artes (Notas de un aficionado)", *El Globo*, 31 de mayo de 1897.
- ²⁸ La *Venus Calipigia* (Nápoles, Museo Nazionale) era, entonces, obra apreciada, a pesar de las prevenciones morales que suscitaba; el *Narciso* (Nápoles, Museo Nazionale) había sido descubierto poco antes, en 1862, y aclamado como obra maestra; el busto colosal de *Juno* (Roma, Museo Nazionale), procedente de la colección Ludovisi, vió impulsado su prestigio gracias a la obra de Winckelmann. Véase: HASKELL-PENNY, 1990, 348-350, 300-301 y 15. El Júpiter citado debe ser la estatua de Zeus en el Partenón.
- ²⁹ Archivo General de la Administración: Caja 6821.
- ³⁰ *Discursos... Pagniucci*, 1859, p. 12
- ³¹ TUBINO, 1871, pp. 39-40.
- ³² *Discursos... Martín*, 1872, pp. 12-13.
- ³³ *Discursos... Martín*, 1872, pp. 14-15.
- ³⁴ *Discursos... Pagniucci*, 1859, p. 13.
- ³⁵ TUBINO, 1871, p. 40.
- ³⁶ *Discursos... Suñol*, 1882, p. 16.
- ³⁷ *Discursos... Martín*, 1872, pp. 15-16.
- ³⁸ *Discursos... Suñol*, 1882, p. 17.
- ³⁹ TUBINO, 1871, p. 46.
- ⁴⁰ J. GARCÍA, "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II", *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- ⁴¹ GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- ⁴² CÁNOVAS Y VALLEJO, A., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 29 de octubre de 1892.
- ⁴³ SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- ⁴⁴ Balsa de la Vega, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 10 de mayo de 1899.
- ⁴⁵ Balsa de la Vega, R., "Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- ⁴⁶ LUIS ALFONSO, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 10 de mayo de 1890.
- ⁴⁷ "Exposición de Bellas Artes, XII", *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410.
- ⁴⁸ Balsa de la Vega, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 9 de mayo de 1899

- 49 MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860. Se refiere al mausoleo del Engelbrecht von Nassau, situado en la izquierda de la cabecera de la Grote Kerk de Breda (Países Bajos), que fue realizado entre 1533 y 1538 por Thomas Vincidor de Bologna, seguidor de Rafael (Agradezco a Aurelio Barrón su ayuda para identificar esta cita).
- 50 TUBINO, 1871, p. 33.
- 51 Archivo General de la Administración: Caja 6821
- 52 COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 103.
- 53 SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- 54 GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.
- 55 NAVARRO LEDESMA, F., "Exposición de Bellas Artes (Notas de un aficionado)", *El Globo*, 31 de mayo de 1897.
- 56 Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 29 de mayo de 1897.
- 57 SORIANO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 18 de junio de 1897.
- 58 *Discursos... Benlliure*, 1901, p. 30.
- 59 *Discursos... Martín*, 1872, pp. 16-17.
- 60 "Exposición de Bellas Artes, XII", *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410.
- 61 MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860. El sepulcro de Don Alvaro de Luna, de 1489, está situado en el centro de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, junto a la de su esposa Juana Pimentel. La Transfiguración de Berruguete se encuentra en la parte superior del trascoro de la catedral de Toledo. El San Jerónimo, que el crítico cita como de Becerra, tal vez se refiera a una figura del santo que hoy se conserva en el Museo Diocesano de Salamanca o, más probablemente, exista una confusión de nombres o ciudades.
- 62 DOMENECH, J. M., "Exposición de Bellas Artes de 1867. VIII", *La Esperanza*, 28 de marzo de 1867.
- 63 TUBINO, 1871, p. 272.
- 64 Véase nota 13.
- 65 TUBINO, 1871, p. 33. Se trata del *San Jerónimo penitente* (Sevilla, Museo de Bellas Artes), realizado por el florentino Pedro Torrigiano, que perteneció al desaparecido convento de Buenavista, muy elogiado por su estudio anatómico.
- 66 VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes, XIV", *El Globo*, 29 de junio de 1881.
- 67 SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- 68 "Montañés, Duque Cornejo, La Roldana cobraron renombre, como escultores de tipos litúrgicos. Sus estatuas y figuritas, aun dentro de la estrechez que el misticismo los encerró, realizaron en mucho lo bello; más al señalarse la decadencia, la escultura religiosa, sin artistas encumbrados que la sostuviera, vino al suelo con toda la pesadumbre del énfasis, de la exageración y del mal gusto". Véase: TUBINO, 1871, p. 264.
- 69 GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.
- 70 Balsa de la Vega, R., "Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- 71 COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 95. Se refiere al *Cristo de la clemencia* (Sevilla, Catedral), encargado en 1603 a Juan Martínez Montañés. El *San Francisco* de Alonso Cano bien pudiera referirse al *San Juan de Dios* (Granada, Museo de Bellas Artes), a él atribuido, o, más posiblemente, al *San Francisco* (Toledo, Catedral), de Pedro de Mena, también atribuido a Cano. El supuesto *Descendimiento* de Salzillo muy probablemente se esté refiriendo al celeberrimo paso del *Prendimiento* (Murcia, Museo Salzillo).
- 72 J. GARCÍA, "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II", *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- 73 "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de julio de 1897
- 74 Balsa de la Vega, R., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1904, n.º XXII, pp. 354-355.
- 75 GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- 76 ALCÁNTARA, F., "La Exposición de Bellas Artes, Los lunes de El Imparcial", 3 de junio de 1895.
- 77 MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860. El grupo *Adán y Eva*, de Baccio Bandinelli, firmado y fechado (1551) en la peana no es hoy la obra más popular del escultor florentino. La cronología del escultor Nicolás Coustou (1658-1733) no coincide con la de Luis XIII, que había muerto en 1643: tal vez se refiera la *Alegoría de Francia* en la *Chambre du Roi*, en Versalles, de 1701, obra de Coustou. Lo que el crítico denomina "monumento de Colbert" debe de ser la *Tumba de Colbert* (París, Iglesia de Saint Eustache), obra de Antoine Coysevox, efectivamente amigo de Lebrun, realizada entre 1685 y 1687. El escultor Edme Bouchardon (1698-1762) es sobre todo conocido por la *Fuente de las estaciones*, en la calle Grénelle. Todo esto refuerza la idea de que las citas eruditas de Juan de Dios Mora son indirectas.
- 78 Yeso, 1,30 x 0,70 m. Inv. Prado 87. Premiada con medalla de tercera clase en la Exposición de 1887, fue adquirida por el Estado en 2.000 pesetas por R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositada en el Museo de Bellas Artes de La Coruña (*Boletín del Museo del Prado*, VIII, 1987, n.º 3, pp. 55-56. Véase también: SUBIRACHS I BURGAYA, J., *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 144.
- 79 *Discursos... Martín*, 1872, p. 17.
- 80 ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 29 de mayo de 1890
- 81 COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 95. Al citar a estos últimos se está refiriendo a Guglielmo della Porta, autor de la *Tumba de Pablo III* en el Vaticano; y a Jean Boulogne, llamado Giambologna.

- ⁸² *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Francisco Maria Tubino*, Madrid, 1877. El propio Tubino, unos años antes, había reflexionado sobre las convenciones del ideal y había concluido que "se ajusta a la experiencia, a la educación y a la realidad. De hecho difieren las proporciones de la Venus de Milo de las que esculpieron Thorwaldsen y Salger Sergel" (Véase: TUBINO, 1871. p. 32); y también había considerado que, entre las piezas que encierran una "belleza escultórica abstracta y absoluta", se encontraba el *Perseo* de Canova (*Ibidem*).
- ⁸³ SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- ⁸⁴ "Exposición de Bellas Artes, XII", *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410. En el acta del jurado de la Exposición de 1876, mencionada con anterioridad, donde se citan varias obras como elemento de juicio, aparece también el *Ganimedes* de Alvarez (Véase: Archivo General de la Administración: Caja 6821).
- ⁸⁵ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Miguel Angel Trilles el día 30 de marzo de 1913*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913, pp. 18-19.