

GÉNEROS Y MODERNIDAD EN LA ESCULTURA
ESPAÑOLA DE FINES DEL SIGLO XIX

Una aproximación a través
de seis piezas del Prado depositadas en Canarias

CARLOS REYERO

Resumen: Se analiza un grupo de seis esculturas que pertenecen a las colecciones del Museo del Prado. Están depositadas en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife desde 1908. Estas piezas fueron expuestas en Madrid, poco después de esculpidas o modeladas por sus autores (Moratilla, Carretero, Menéndez Entrialgo, Cabrera, Ridaura y Coullaut-Valera), con motivo de las exposiciones nacionales celebradas en 1867, 1897, 1899 y 1901. A pesar de que la crítica contemporánea subrayó la importancia de los temas para valorarlas, este viejo punto de vista contribuyó a reflexionar sobre las modernas tendencias en la escultura española del siglo XIX.

Palabras clave: *escultura-siglo XIX, crítica de arte, arte español, arte en Canarias, exposiciones, museos.*

Abstract: The object of analysis is a group of six sculptures, that belongs to the Prado Museum Collections. They are deposited in the Fine Arts Museum of Santa Cruz de Tenerife from 1908. These pieces were exhibited in Madrid, soon after they were carved or modeled by their authors (Moratilla, Carretero, Menéndez Entrialgo, Cabrera, Ridaura y Coullaut-Valera), on the occasion of the national exhibitions celebrated in 1867, 1897, 1899 y 1901. In spite of contemporary criticism emphasised the importance of subjects in order to appraise them, this old point of view contributed to think over modern trends in nineteenth-century spanish sculpture.

Key-words: *sculpture-nineteenth century, art criticism, spanish art, art in Canary Islands, exhibitions, museums.*

La desaparición de los géneros constituye, en el fin de siglo, un síntoma de la pérdida de tradiciones académicas que, antaño, imponían la representación de las obras de arte como representación, antes que como solución a específicos problemas plásticos. Se trata, en definitiva, del punto de partida hacia su definitiva modernización. En pintura, en concreto, en la última

década del siglo, ha quedado prácticamente borrado el concepto de género como criterio clasificatorio y, mucho menos, jerarquizador, por más que los críticos, casi siempre más retrogradados que los propios artistas, mantengan esas anteojeras a la hora de juzgar las pinturas, incluso cuando muchos de los antiguos géneros, como la pintura de historia, ya no existían como tales, y todo invitaba a juzgar pintura y no temas pintados.

En escultura, en cambio, el problema es distinto. El fenómeno de la especialización y jerarquización de escultores, en función del género tratado, no existía, desde mucho antes de la renovación finisecular, más que para diferenciar la estatuaria y las grandes piezas de los *bibelots* y las objetos decorativos, y, por supuesto, en ese sentido continuó existiendo. Pero en lo que se refiere al específico problema del género como el modo de tratar un determinado tema, la escultura se había prestado, tradicionalmente, a menos distingos que la pintura. Nunca se habló -y es bien significativo- de escultor de historia, de escultor de monumentos o de escultor de anécdotas, por poner tres ejemplos que se podían haber dado. Y eso era así porque los grandes escultores pasaban de unos temas a otros, de unas tipologías a otras, aplicando unos mismos saberes técnicos y estéticos.

Por lo tanto, la forzada utilización, por parte de los críticos finiseculares, de una clasificación por géneros de las piezas expuestas en las Nacionales, que, sin duda, era el certamen donde se podían ver más cantidad y variedad de escultura, no debe interpretarse como una simple facilidad impositiva derivada del academicismo, cuando el fenómeno carecía de tradición, ni tampoco como una mera contaminación del modo de ver la pintura. Ciertamente es que algunos testimonios rezuman el más puro tradicionalismo y el inevitable *paragone* con la pintura. Así sucede, por ejemplo, con la aseveración de de Balsa de la Vega, que escribía en 1890: "Como en la pintura, los dos géneros difíci-

les son: el mitológico ó alegórico y el histórico; y tanto como el pintor el estatuario debe concretar el asunto, estudiar el tipo, analizar la idea para encontrar sucinta, brevemente, la forma plástica del asunto, de la idea, del tipo. Esto en cuanto se refiere al trabajo psicológico y al científico; en lo que respecta a la forma dentro de la obra, hallará el escultor el modo y su línea"¹.

Pero a pesar del escaso sentido modernizador que parece evidenciar este talante, el tratamiento crítico de la escultura desde la compartimentación que suponían los géneros llevó, curiosamente, a una reflexión individualizada sobre la contribución que cada uno de ellos suponía para la modernización de la escultura, en general, a diferencia de la pintura. Empezaron a reconocerse elementos específicos, a distinguirse los antiguos de los nuevos, y a defenderse la práctica de unos sobre otros. Así pues, la primera fase del reconocimiento de la modernidad en escultura es inseparable de una anacrónica distinción en el tratamiento de los temas, ajena, incluso, a la propia tradición en esta especialidad artística.

Todo ello es posible constatarlo a través de seis esculturas adquiridas por el Estado en las exposiciones nacionales de 1867, 1897, 1899 y 1901, que fueron depositadas por R.O. de 18 de julio de 1908, por el extinto Museo de Arte Moderno, en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y hoy pertenecen a las colecciones del Museo del Prado². Se trata, además, del más numeroso de los depósitos de esculturas del siglo XIX realizados en museos e instituciones públicas que se han conservado sin haber sufrido ninguna pérdida. El conjunto constituye, por lo tanto, un hito en la historia del coleccionismo público de escultura en España.

EL DESNUDO FEMENINO: ENTRE LA MEMORIA CLÁSICA Y EL EROTISMO MODERNO

Una buena parte de las esculturas que concursaban en las exposiciones nacionales

de Bellas Artes eran desnudos femeninos, más o menos relacionados, tanto por el tema como por el modo de tratarlo, con la tradición grecorromana. La dependencia de modelos clásicos es tal que los propios contemporáneos fueron conscientes del academicismo servil que representaban. Hacia finales de siglo se aprecia un cierto descrédito de la corriente. José de Siles, por ejemplo, escribe en 1887: "La escultura académica, la que es producto del genio que sueña con la gloria, la que se exhibe en las Exposiciones, sigue las tradiciones, sin aventurarse en nuevos procedimientos. No siempre logra desentumecerse de la rigidez de cadáver, que ya es usual en sus producciones, aun las de más fama"³.

No obstante, en particular los críticos más conservadores, como es lógico, continuaban identificando el ideal de belleza, al que supuestamente debe aspirar el artista, con las obras griegas. Balsa de la Vega lo argumenta del modo siguiente: "De distinta raza son los eslavos, y los teutones, y los latinos, y sin embargo, el ideal de la belleza es uno mismo: todos miran, como arquetipo de ella, la estatua griega. .../ El escultor moderno, siempre que su obra sea, puramente alegórica o mitológica, buscará con ahínco, no la verdad solamente, sino también el ideal de esa verdad, que necesariamente ha de ser objetiva para las razas civilizadas o susceptibles de civilización"⁴.

Pero tan importante como la validez del modelo griego en escultura, que de por sí constituye un lastre para su renovación, resulta la consideración esencial de su carácter ideal intrínsecamente ligado a la figura humana, a diferencia de lo que sucede en pintura, hacía tiempo desembarazada tanto de alcanzar un determinado ideal como de ceñirse exclusivamente a la representación anatómica. Así expresa un crítico este inevitable destino de la escultura: "No hay arte más ideal seguramente que este arte de expresar los encantos la belleza plástica. Dígase cuanto se quiera sobre su esen-

cia misma y su fin para la reproducción de la figura humana, la escultura ha sido y será hasta la consumación de los siglos, el arte de las ideas, porque es el arte de los símbolos”⁵.

Como es habitual en los críticos decimonónicos, no sólo caen en aseveraciones maximalistas, fruto de conclusiones basadas en un conocimiento selectivo del pasado, sino que no tienen reparo alguna en trasladar hacia el futuro aquello en lo que tan firmemente creen (¡Ingenua soberbia!). En lo mismo cae el crítico de *La Época*: “La escultura es, por naturaleza, el arte más sencillo y más claro; un cuerpo humano desnudo, sólo y exclusivamente un cuerpo humano desnudo -llámese Venus o Diana, Marte o Mercurio; llámese la Verdad o el Trabajo- es, hace más de veinte siglos, temas constante del estatuario, y es razonable presumir que lo será otros veinte, con todo lo cual apenas produce cada siglo más de una figura de esta especie que inmortaliza el arte”⁶.

En la Exposición Nacional de 1895 -cuyo jurado concedería, por vez primera, la medalla de honor a un escultor, Benlliure, por su estatua del cuentista *Trueba* (Bilbao, Jardines de Albia), una obra del más intrascendente realismo, a pesar de su destino monumental- hay críticos que continúan realizando una defensa cerrada del desnudo: “En mi sentir -escribe Carlos Groizard- en el desnudo está la base de la educación artística de nuestros escultores; allí las dificultades de la expresión del pensamiento y las trabas naturales de la ejecución; y allí se perfecciona y se elegantiza la corrección en el dibujo, la delicadeza en la línea, la facilidad en la factura, porque allí no caben subterfugios, no sirven recetas, no es posible engañar; o se logra el resultado en la medida debida, ó el fracaso es evidente y palmario”. Pero un componente nuevo empieza, sin embargo, a ser detectado y el crítico conservador, en el plano moral no menos que en el estético, se apresura a señalarlo: “Por eso he de la-

mentar yo sinceramente, que el desnudo, el *desnudo clásico*, no la *desnudez* pornográfica y escandalosa de ciertos modernistas, no brille en la actual exposición ... / El artista que no sienta la escultura en los mármoles griegos y romanos; los que no hayan luchado con las dificultades del desnudo y no hayan aquilatado sus condiciones artísticas en la ejecución de una obra de ese género, no pueden vanagloriarse de ser escultores, no pueden llegar a serlo”⁷.

Lo que el crítico describe como “desnudez pornográfica” no es más que el reconocimiento del natural en el tratamiento del desnudo, que nada tiene que ver con la tradición clásica. Pero no todos los críticos fueron tan pacatos a la hora de juzgar lo que ellos llamaba “modernismos”. Con ironía y sarcasmo reacciona Rodrigo Soriano, en defensa del escultor Roselló, a propósito del tratamiento dado a una pieza, que, por cierto, finalmente fue premiada con segunda medalla: “Suponemos que para las Exposiciones siguientes se subastara por el Ministerio de Fomento una partida de calzoncillos, medias, calcetines y ropa de punto, con objeto de cubrir estatuas, grupos y cuadros. / Porque con una de las obras más notables entre las notables de la Exposición actual, con la estatua de Roselló titulada “Desolación”, se ha hecho una cosa peor que cubrirla de camisetas o, a lo menos de hojas de parra: se la ha vuelto contra la pared; o poco menos. Si se hizo así, como parece, en nombre de la moral más ridícula y estrecha de las que se hayan practicado hasta el día; si ha considerado como propaganda de impudicia la exhibición de un espléndido *desnudo*, artístico, hermoso, y que tan solo despierta en el espectador propósitos de admiración serena y de contemplativo amor hacia lo bello; si este propósito se tuvo, debieran los señores jurados terminar su dichosa obra limpiando Museos, templos, ministerios y colecciones particulares de legiones de mármoles y yesos en que se ostentan desnudeces femeninas sin ofensa a alguien”⁸.

En un contexto previo a este “modernismo” hay que situar el desnudo femenino conservado en Tenerife, obra del escultor Felipe Moratilla y Parreto⁹, que lleva por título *Una ninfa en la fuente*¹⁰. La obra estaba ya terminada en 1866, fecha en la que figuró en la Exposición Nacional de ese año, celebrada en realidad a principios del siguiente, donde fue premiada con una medalla de tercera clase. La propuesta de premios por parte del jurado se acordó en la sesión celebrada el 11 de febrero de 1867¹¹. El 6 de marzo de 1867 la sección de escultura de la Academia de San Fernando realizó la propuesta de adquisición, donde aparecen, como para el resto de las piezas, dos cantidades, 1000 escudos y 1200 escudos. Finalmente, el 3 de mayo de 1867 se ordena el pago de 1000 escudos a don Felipe Moratilla por la estatua. El conforme lo firma el 4 de mayo, su padre, Francisco Moratilla, célebre platero, lo que indica que su hijo se encontraba fuera de Madrid en esa fecha, probablemente en Roma¹². Pasó del Museo de la Trinidad al Prado, cuando se integraron los fondos, y de éste al Moderno, según consta en los primeros catálogos, antes de su depósito en Tenerife.

Se trata de una escultura típica del clasicismo frivolidado, de moda en las exposiciones y salones oficiales de toda Europa en los años centrales de siglo, cuyo principal referente en Francia es James Pradier, al que, sin duda, mucho debe Moratilla. Como en el caso del escultor francés, Moratilla demuestra su admiración por la poética del pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres, en concreto a través de la asociación mental que se deriva de la complacencia visual y el sonido que sugiere la fuente.

La obra de Moratilla fue significativamente considerada por la crítica contemporánea, lo que llama la atención, pues, en esas fechas, sólo la pintura y las grandes piezas de escultura solían ser objetos de comentarios en la prensa. La razón fundamental para este detenimiento se debe, con toda certeza, a que se trataba de una pieza

de mármol, y no de yeso, como era lo habitual. Así parece confirmarlo un crítico: “La *Ninfa*, de Moratilla, es graciosa, á lo cual contribuye su ejecución en mármol, cuyo precioso auxilio nunca se comprende como cuando la vista, cansada de la crudeza del yeso, se recrea en una obra hecha de esta materia. Los pies de esta estatua son, en nuestro concepto, algo incorrectos y el plegado á veces defectuoso; pero la cabeza es bella, la espresion serena y propia la actitud”¹³.

La crítica no fue, como se aprecia, absolutamente entusiasta con la pieza, aunque algún comentarista explica el destino que tenía este tipo de obras, en este caso incumplido, pues pasó de inmediato al Museo: “Sin que la delicada estatua de la *Ninfa* nos convenza de que el autor conoce el arte a fondo, es tan gracioso el movimiento de ella, está trabajada con tal esmero y delicadeza, y es tan a propósito para embellecer el gabinete de una persona de gusto, que bajo este punto de vista podemos recomendarla a nuestros lectores”¹⁴. Menos objeciones realiza José María Domenech quien afirma que Moratilla, junto a otros escultores, “sostienen en las obras que han expuesto este año la merecidísima reputación que adquirieron en exposiciones anteriores”¹⁵.

LA ANÉCDOTA REALISTA

Del mismo modo que, en pintura, el Realismo se convierte rápidamente en un movimiento regenerador de las prácticas artísticas, sin cuya implantación no se entiende la difusión del gusto moderno, también en escultura, aunque fuera de distinto modo, las exigencias de realismo imponen nuevos usos. No deja de ser significativo que José de Siles, por ejemplo, se percate, en 1887, de la escasa adecuación de los “viejos” materiales de la escultura a las preocupaciones plásticas del escultor moderno: “Parece -escribe- que el mármol y el bronce tienen demasiada majestad para expresar las mil elegancias, delicadezas,

superficialidades, si se quiere, de la vida actual"¹⁶. No es probable que al crítico se le pasase por la imaginación la trascendencia de su reflexión, porque la utiliza exclusivamente para explicar lo que él define como crisis de la escultura, y no la baudeleriana defensa de lo contingente frente a lo permanente, pero no deja de ser, como tal, una sugerencia, más o menos consciente, de la estrecha relación entre materia y forma que marca los orígenes de la modernidad.

Frente a tal actitud se situaron los críticos más conservadores, que precisamente combatían el Realismo porque suponía el fin de unos parámetros inmutables con los que se construía el ideal destinado a ser imitado por los artistas: "El Realismo es la negación del arte, si por realismo se entiende la reproducción exacta de la verdad ... La escultura en que domine el elemento de la realidad, será algo, tendrá su valor, tendrá su mérito, todo lo tiene; pero a mi ver, es una categoría inferior del arte mientras no interrumpe por completo la relación necesaria entre la obra y el espectador; mientras éste puede asimilarse la vida que el artista le dió"¹⁷. Es asimismo significativo que el autor de este testimonio, Ceferino Araujo, reclame la necesaria distancia entre arte y vida, cuando precisamente la disolución de esta frontera es el objetivo del artista moderno.

Esta enconada argumentación en contra del Realismo evidencia el profundo calado que ya tenía, incluso en la escultura, en los años finales del siglo. Por eso, un crítico tan conservador como Balsa de la Vega se ve forzado a considerar el realismo algo peculiar de una especialidad escultórica, hasta adoptar un tono de irremediable concesión: "La escultura de género, como la pintura, tiene que luchar con dificultades graves para que, sin caer en la imitación servil de la naturaleza, sea real y bella, ... y asimismo ha menester el artista gran educación del gusto para que el motivo, la idea, sea lógica y además susceptible de desarrollar en el lienzo o en el barro. Y aun,

cuando es cierto que la sociedad actual abriga espíritu y necesidades morales que son peculiares a su esencia y a su vida, no puede admitirse como dogma estético lo de que en todo nos avasalla la ley de lo humano y de lo relativo ... por cuanto en el orden moral, si grandes virtudes y vicios y hechos heroicos realizaron las civilizaciones pasadas, heroicidades y virtudes grandes, como grandes vicios, también tienen asiento natural en la sociedad moderna ... Sin embargo, las alteraciones de la forma humana no son ni tan grandes ni tan duraderas que puedan influir en el concepto de la belleza suprema, a cuya representación tiende el arte"¹⁸.

Pese a tales gustos reaccionarios, las exposiciones nacionales de 1895 y 1897 constituyen una afirmación del realismo en escultura. Carlos Groizard reconoce, en aquella, que "los más acentúan su tendencia al género, a la nota moderna, a las escenas de costumbres, a la realidad viviente. / No combatiré yo esa tendencia"¹⁹. Respecto a la de 1897 Blanco Asenjo escribe: "En la estatuaria, si no con tanta profusión como en la pintura, viene también efectuándose este movimiento, que podemos llamar desamortización, en que las ligaduras de lo clásico se rompen y las oleadas palpitantes de la vida moderna invaden los modelados del yeso y templean las frialdades académicas del mármol"²⁰.

Fue precisamente en esa Exposición Nacional de 1897 cuando se dio a conocer la obra de Aurelio Rodríguez Vicente Carretero²¹, *Lamentos*²², una de las más características e importantes de este fenómeno realista. La obra fue premiada con medalla de tercera clase. Es una de las pocas piezas presentadas a exposiciones nacionales de Bellas Artes de las que se llevó a cabo la fundición con anterioridad a su adquisición, lo que, sin duda, ha favorecido su conservación. La realización del ejemplar en bronce corrió a cargo del fundidor de Madrid I. Arias, donde más tarde se tunduría también el monumento al *Conde An-*

súrez, del propio Carretero, y el de *Castelar* en Cádiz, de Barrón²³. La escultura *Lamentos* fue adquirida por el Estado por R.O. de 15 de julio de 1897 en 3.500 pesetas y se remitió al Museo de Arte Moderno el 21 de julio de 1897²⁴, en cuyos primeros catálogos figura, antes de ser depositada en Tenerife en 1908.

Los críticos no se prodigaron en comentarios, aunque mereció el honor -sólo reservado a piezas excepcionales o artistas muy relacionados, que debía de ser el caso- de ser comentada en la popular revista *La Ilustración Española y Americana*, donde siempre aparecen juicios elogiosos y descriptivos: "ha representado el artista un pobre rapazuelo, ciego, que implora la pública caridad por la calle rascando un mal violín. El momento en que a la música sucede el lastimero acento con que el mendigo implora, el mismo en que el perro se asocia con sus aullidos a la demanda, está muy bien representado"²⁵. Balsa de la Vega se limita a citarla en su crónica, aunque por otro título, *El ciego y el perro*²⁶, extraño equívoco, pues la obra, como casi todas las esculturas museables del siglo XIX, llevan el título inscrito en la peana. El más observador resulta ser Francisco Alcántara, cuyo comentario adquiere un tono de advertencia: "El grupo en bronce de Aureliano [*sic*] Carretero demuestra la saludable inclinación al estudio, con la cual se llega al triunfo. También se nota, no obstante ciertas incorrecciones, como la indicación de un temperamento sanamente idealista: mas conviene moderar la impaciencia y no emprender asuntos que exijan medios con los que todavía no se cuenta, pues son incalculables los daños que causa á un artista una caída en concursos tan solemnes como los nacionales"²⁷.

UN NUEVO SENTIDO DEL DESNUDO MASCULINO

Hasta cierto punto, la representación del desnudo estaba -o, al menos, trataba de estar, según los testimonios críticos aduci-

dos- al margen de cualquier referencia sexual, más allá de la evidente. Por lo tanto, para un juicio estético, era indiferente que se tratase de mujeres o de hombres. A los escultores les estaba tradicionalmente encomendada la misión de describir adecuadamente la anatomía humana, que constituía un problema como tal, relacionado con una interpretación neutra de la herencia clásica. Sin embargo, las distintas reacciones de los críticos ante el desnudo masculino y el diferenciado papel de los sexos, no sólo en la cultura artística, sino en la sociedad de fines del siglo XIX, invitan a plantear su particular significación.

Los avances del Realismo contribuyeron a sensualizar, también, el desnudo masculino, aunque al respecto no se oyeron voces escandalizadas (¡Los críticos eran varones!). Pero la verdadera preocupación no se situó en el eventual poder atractivo de la estatua, como en el caso del desnudo femenino, sino en la adecuación entre la verdad visual, reclamada por los realistas, y el concepto de hombre asumido socialmente. Domenech se hace el siguiente planteamiento: "¿Qué han de hacer nuestros escultores? Seguir el ejemplo de los clásicos. ¿Cómo? Reproduciendo nuestros cuerpos y nuestros ideales. / Pero se presenta ahora una cuestión importantísima, y es la siguiente: ¿Debe la escultura reproducir formas mezquinas, desproporcionadas, esto es, lo feo plástico? ¿Puede la escultura encarnar el gran desarrollo de nuestro espíritu, rompiendo el equilibrio de una forma perfecta, con un ideal de un desarrollo extraordinario? / Nada fáciles son las contestaciones a estas preguntas. Maeztu se esperanza en un futuro progreso de la estatuaria, determinado por un futuro desarrollo de nuestro cuerpo, gracias á los modernos juegos corporales; hay que crear una raza nueva, como así lo hicieron los griegos, y ya tenemos para rato de espera"²⁸. Aunque el crítico no hace explícita alusión a los varones, es evidente que se está refiriendo a ellos: es una nueva raza la que jus-

tificaría, de manera realista, la representación de cuerpos perfectos. Enrevesado argumento, en verdad.

Si consideramos, por una parte, uno de los desnudos masculinos conservados en Tenerife, el del joven adolescente, obra de Manuel Menéndez Entrialgo²⁹ que lleva por título *El mejor amigo*³⁰, nos encontramos ante una escultura que apenas rompe con la tradición. Desde un punto de vista formal, constituye una herencia del helenismo, ya retomado por famosos escultores del siglo XIX, que gustaron de representar niños desnudos en actitudes más o menos realistas, desde el temprano *Pescador napolitano* (1831-33, París, Museo del Louvre) de François Rude, hasta *El pescador* (1877, Florencia, Museo Nazionale) de Vincenzo Gemito, entre otras. En estos casos, como en otros similares, la representación del cuerpo de un adolescente constituía una manera de introducir "suavemente" el Realismo -que un niño pescara desnudo estaba dentro de la verosimilitud natural- sin por ello dejar de remitir a las tradicionales preocupaciones clásicas hacia el estudio anatómico, que eran objetivo primordial de todo escultor. Su desnudez es, pues, una desnudez doblemente inocente. Por otra parte, el niño en cuanto tal, se consolidó como una iconografía muy querida por de los artistas realistas, ya fueran pintores o escultores, en tanto que se prestaba a explorar la casualidad, el momento carente de tensa teatralidad, mejor que cualquier otro tipo humano.

Pero la obra de Menéndez Entrialgo es, en este sentido, ecléctica. Se mueve en una ambigüedad que oscila entre la selección temática, propia de un artista que se inspira en un motivo cuidadosamente preparado, y el entorno casual que rodea a la escenificación de esa pose, de manera similar a como hacen tantas pinturas coetáneas donde aparece el pintor y el modelo. En el caso de la escultura que nos ocupa, el mobiliario y los ropajes nos remiten a un *attrezzo* clásico, pero el niño es, anatómica-

mente, un modelo de un artista moderno que se ha cansado de posar, mientras sostiene aún el libro con el que se entretenía en su mano. Su cuerpo, por lo tanto, posee las imperfecciones propias de una percepción moderna, y la somnolienta dejadez lo acentúa más, pero la circunstancia remite a un dulce pasado melancólico. Por todo ello, es una imagen "imperfecta" del ideal clásico masculino, inseparable de la estética finisecular.

La obra apenas tuvo repercusión entre los críticos cuando fue expuesta en la Nacional de 1899, que seguramente la vieron anticuada. No obstante, fue premiada con una medalla de tercera clase y fue adquirida por el Estado el 28 de junio de 1899 en 1500 pesetas³¹, incorporándose a las colecciones del antiguo Museo de Arte Moderno.

Otra vía de modernización en el tratamiento escultórico del desnudo del varón, sin alterar los tradicionales papeles de dominio de lo masculino, ni siquiera los pretextos temáticos de la tradición, se consigue a través de una iconografía típica del siglo XIX como es la del hombre indolente³². La seducción intelectual a través de la presentación como víctima fue, en efecto, frecuente a lo largo de todo el siglo, si bien, al finalizar éste, se convirtió en un tema favorito de pintores escultores, en tanto que aludía a la supuesta debilidad masculina, en relación con la construcción social de nuevos tipos de mujer.

Así pues, entre la tradición histórica y la revisión nostálgica de esa tradición, con objeto de adecuarse a la sensibilidad moderna, hay que colocar el otro desnudo depositado en Tenerife, obra de Aurelio Cabrera Gallardo³³, titulado *San Sebastián asaeteado*³⁴. El viejo tema del cuerpo de San Sebastián atravesado por flechas y atado al árbol, casi el único tema que había permitido el estudio del desnudo en la cultura cristiana, se moderniza como icono laico, en tanto que se trata una bella víctima torturada por una creencia injusta. El fervor hacia esta iconografía, que mezcla el sufri-

miento y la trascendencia con la belleza inmediata, fue extraordinario en todas las artes plásticas del fin de siglo.

Desde el punto de vista de su tratamiento escultórico, el artista ha evitado no sólo la idealización, sino la consideración del tema como la exaltación de una figura religiosa venerable. Antes al contrario, la representación se limita a recoger la circunstancia física. El retorcimiento del cuerpo responde a una voluntad intencionada del artista por complicar la figura, con objeto de demostrar sus habilidades técnicas, pero, también, evidencia una ruptura con la serenidad clásica.

La pieza obtuvo medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1901, aunque apenas tuvo repercusión crítica³⁵. Fue adquirida por el Estado el 6 de julio de 1901 en 1000 pesetas, incorporándose a las colecciones del Museo de Arte Moderno³⁶.

EL RETRATO MODERNO

Las exigencias representativas del retrato, ya fuera en pintura o en escultura, ponen en evidencia las dificultades para su modernización como género. La selección de una personalidad está, de suyo, reñida con la mirada inocente que el artista realista trata de realizar sobre el mundo. Al respecto, un crítico escribe en 1897: "El hombre clásico, esculpido en mármol o piedra, vestido con el uniforme de inmortal, ha caído, quizá para siempre; hoy todos los tipos tienen derecho al cincel, que antes se consideraba divino; la democracia política y literaria impone también la democracia esculpida. Se ha dejado entrar el dolor en el arte plástico, y con él la expresión, los gestos y las pasiones, haciendo carne palpitante del mármol, y espíritu de las armónicas y tranquilas líneas; los moldes sagrados se han roto"³⁷.

Con objeto de evitar la entronización selectiva del efigiado, se le trata de representar, con frecuencia, con la indumentaria que lleva habitualmente. En el caso de ciertas profesiones, como la de pintor, cuya

condición social está en alza, dada la creciente valoración de la profesión de artista, ello causa una cierta perplejidad entre los críticos. Respecto a una escultura de Sorolla expuesta en 1901, el año de su gran triunfo, tras haber recibido la medalla de honor en la Universal de París del año anterior, un crítico escribe: "sinceramente creo que no es la misión de la escultura presentar á los hombres de notoriedad de ciertas maneras. Si Sorolla pinta en mangas de camisa, despechugado y con alpargatas, también sé yo de un hombre muy eminente, gloria de España, que durme completamente en cueros, y, sin embargo, no me parece el mejor aspecto para glorificarle y legar su figura a la posteridad"³⁸.

Por otra parte, la inevitable dependencia de tipologías clásicas en la representación de personajes -el busto, en el caso de la escultura- también parece un lastre. No obstante, en este punto, los escultores, ya desde Carpeaux, pero sobre todo desde Rodin, desarrollaron una extraordinaria habilidad para concebir el busto como una percepción fragmentaria de la realidad, no sólo por la detallista minuciosidad con la que se trasladan al yeso, mármol o bronce los pormenores físicos, sino, sobre todo, por la indefinición de los límites, que, desde luego, es un elemento moderno.

En este contexto hay que comprender el *Retrato de Casanova*³⁹, realizado por Lorenzo Rizaura Gosálvez⁴⁰. La obra, que obtuvo una consideración de medalla de tercera clase cuando fue expuesta en la Nacional de 1901, aunque, dado su carácter, no recibió particular atención de la prensa, fue adquirida por el Estado en la cantidad de 250 pesetas el 22 de julio de 1901. Fue recibida en el Museo de Arte Moderno el 29 de julio de 1901⁴¹.

El retratado es, con toda probabilidad, el pintor alcoyano Lorenzo Casanova Ruiz (1845-1900). Además de compatriota -ambos eran originarios de Alcoy- y llevar su mismo nombre, la escultura presenta un evidente parecido físico con los retratos

conservados del pintor⁴². Dada la diferencia de treinta años, Casanova pudo haber ejercido sobre el joven Ridaura un papel de referente artístico. En ese sentido, cabe también pensar que se trata de un homenaje al pintor recién fallecido, relativamente joven, a los cincuenta y cinco años de edad, que es, desde luego, la edad que refleja el busto.

LA VIA SIMBOLISTA DE LO RELIGIOSO

Al declinar el siglo XIX muchos críticos coinciden en observar el escaso espíritu piadoso de la estatuaría que se exhibe en las exposiciones públicas, por contraposición al papel que la religión había representado en la historia de la escultura occidental. Así reflexiona Carlos Groizard al respecto: "Con tener una tradición tan gloriosa, nuestros escultores no brillan en este género. No es esto debido, ciertamente, a efecto de los tiempos que corren, pues demanda hay en el mercado artístico de obras de carácter religioso, y fáciles triunfos, y positivos provechos lograrían los que cultivaran este género escultórico. Causa es, en mi juicio, de este apartamiento, la falta de ideales, la carencia de ideas, de argumentos, de asunto, que se nota en toda nuestra producción artística, dándole ese carácter frívolo, insustancial, formalista, más atento al *efectismo* real que a la alta *emoción* estética, que deber ser el único fin del arte"⁴³.

En realidad, no deja de ser una sensación relativamente falsa, condicionada por el impacto del Realismo dominante. Las nuevas corrientes idealistas y simbolistas del fin de siglo, opuestas tanto a la imitación servil del natural como a una lectura convencional de la tradición, no siempre se dejan ver con fuerza en los certámenes oficiales. Pero, en torno al cambio de siglo, esta vertiente del gusto moderno se encuentra en la base formativa de muchos escultores, cuyos ideales

se mueven entre las tradiciones decimonónicas y la definitiva renovación.

Es el caso de una parte de la obra temprana de Lorenzo Coullaut-Valera⁴⁴, a cuyo periodo pertenece una pieza poco tenida en cuenta en la historia de la escultura española, pero muy significativa, como es *La Anunciación*⁴⁵. La obra, que obtuvo medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1901, está inspirada en el pasaje evangélico que recoge el propio catálogo oficial de la mencionada exposición, para explicar la circunstancia temporal que representa la escultura: "En el momento en que la Virgen María dice al ángel Gabriel: Yo soy la esclava del señor, hagase en mí según tu palabra"⁴⁶. La escultura fue adquirida por el Estado en 1000 pesetas el 6 de julio de 1901 y se recibió en el Museo de Arte Moderno el 10 de julio⁴⁷.

El hecho de incorporar a la pieza el versículo evangélico, cuidadosamente inscrito en la peana, evidencia, por parte del escultor, una voluntad de relacionar estéticamente imagen y palabra de modo muy distinto a como se concebía la presencia objetiva del título en la tradición decimonónica: aquí hay una voluntad de evocación sugestiva, que aspira a extraer, desde la sencillez de la imagen y con ayuda del lenguaje, una idea trascendente. La crítica contemporánea también percibió ese simbolismo: "Mucho, muchísimo me gusta *La Anunciación*, de Valero [sic]; la frase *Yo soy la esclava del Señor* está admirablemente comprendida y explicada: hay en la Virgen, que, anonadada y humilde, escucha el divino mandato, hondo sentimiento"⁴⁸. Seguramente, Antonio Cánovas del Castillo, que firma la crónica, fue inconsciente, en medio de su intuición, del significativo cambio que suponía reconocer un pensamiento en el gesto de una figura. La servidumbre descriptiva de la objetividad visual se había terminado.

NOTAS

- 1 Balsa de la Vega, R. "Visitas a la Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- 2 Se trata de: *Una ninfa en la fuente*, de Felipe Moratilla; *Lamentos*, de Aurelio Carretero; *El mejor amigo*, de Manuel Menéndez Entrialgo; *San Sebastián*, de Aurelio Cabrera; *Retrato de Casanova*, de Lorenzo Ridaura; y *La Anunciación*, de Lorenzo Coullaut-Valera. Véase: *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, nº 31, 101. En el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife se conservan, también, otras dos piezas, réplicas otras tantas idénticas, procedentes de exposiciones nacionales y adquiridas por el Estado, *La Tradición*, de Agustín Querol, y *Jeremías* de José Alcoverro, cuya circunstancia crítica las hace comparables a las antes mencionadas, pero el hecho de que se trate de ejemplares pertenecientes al propio museo explica su exclusión de este estudio. Véase: FRAGA GONZÁLEZ, M. C. *Guía didáctica del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1980, págs. 15 y 54; y CASTRO BRUNETTO, C. J.: *Guía del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1991, págs. 15, 44 y 45.
- 3 SILES, J. de: "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 6 de julio de 1887
- 4 Balsa de la Vega, R. "Visitas a la Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- 5 SOLSONA, C.: "En la exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 14 de mayo de 1890.
- 6 LUIS ALFONSO: "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 10 de mayo de 1890.
- 7 GROIZARD, C.: "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.
- 8 SORIANO, R. "Esculturas de la Exposición". *La Época*, 11 de junio de 1897.
- 9 Felipe Moratilla y Parreto (Madrid, 1823-doc.1887) se formó en Roma como pensionado de la Academia de San Fernando, desde 1855, y donde pasó gran parte de su vida, ya que en 1874 fue nombrado académico correspondiente y allí continuaba cuando Ossorio redactó su galería. Se conoce obra suya, de un clasicismo correcto, de raíces italianizantes, en las colecciones del Museo del Prado y de la Academia de San Fernando (Véase: OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de Artistas Españoles Contemporáneos*, Madrid, 1883-84, págs. 464-465; AZCUE BREA, L. *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1994, págs. 431-433).
- 10 *Una ninfa en la fuente*, c. 1866, Mármol, 1,25 x 0,55 m. Inv. Prado E-902 (Bibliografía: *Catálogo de la Exposición Nacional de 1866*, Madrid, 1867, pág. 79 (nº 475); OSSORIO Y BERNARD, 1883-84, pág. 465; *Catálogo del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1899, pág. 90 (nº 39); *Catálogo del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1900, pág. 112 (nº 48); PANTORBA, B.: *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, pág. 96; *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, nº 31, 101.
- 11 Archivo General de la Administración (De ahora en adelante AGA). Caja 6818
- 12 AGA Caja 6818. La documentación conservada en el Museo del Prado indica que se le pagaron 2500 pesetas, lo que, sin duda, se trata de un error, ya que en esas fechas no se había implantado esa moneda. Agradezco a Don José Luis Díez, a Doña Ana Gutiérrez y al personal de la biblioteca del Museo del Prado la ayuda prestada. Igualmente conste mi especial gratitud a la directora del Museo de Santa Cruz de Tenerife, doña Carmen Duque, y a doña Petri Ramos por su desinteresada colaboración.
- 13 *La Época*, 13 de febrero de 1867.
- 14 GARCÍA, J.: *Las Bellas Artes en España. 1866*, Madrid, 1867, pág. 190.
- 15 DOMENECH, J. M. "Variedades. Exposición de Bellas Artes de 1867. VIII", *La Esperanza*, 28 de marzo de 1867.
- 16 SILES, J. de: "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 6 de julio de 1887.
- 17 ARAUJO SANCHEZ, C.: "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 30 de mayo de 1890.
- 18 Balsa de la Vega, R. "Visitas a la Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 12 de mayo de 1890.
- 19 GROIZARD, C.: "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.
- 20 BLANCO ASENJO: "Exposición de pinturas", *La Iberia*, 21 de mayo de 1897.

- 21 Aurelio Rodríguez Vicente Carretero, conocido habitualmente por Aurelio Carretero (Medina de Rioseco, Valladolid, 1863-1917) se formó en Valladolid, Barcelona y Madrid, siendo uno de los escultores castellanos más fecundos e interesantes del cambio de siglo. Entre sus monumentos más importantes figuran los dedicados a Zorrilla (1899, Valladolid, Paseo de Zorrilla), *Conde Ansúrez* (1900, Valladolid, Plaza Mayor), *Andrés Torrejón* (1908, Móstoles, Avenida del Dos de Mayo) y *Campoamor* (1912, Navia, Parque Municipal) (Véase, sobre todo, URREA, J. *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1980, págs. 32-36).
- 22 *Lamentos*, 1897, bronce, 1,17 x 0,80 x 0,52 m. Inv. Prado E-561. Inscripciones: "LAMENTOS" (al frente en la peana). Firmada: "AURELIO RV. CARRETERO", "Y. ARIAS FVN-DIO / 1897" (en la peana) (Bibliografía: PANTORBA, 1980, pág. 164; *La Ilustración Española y Americana*, 15 de julio de 1897, 32; Cat. MAM, 1899, 86 (n° 18); Cat. MAM, 1900, 106 (n° 20); FRAGA GONZÁLEZ, 1981, 15; *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, n° 31, 100).
- 23 REYERO, C. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 352.
- 24 AGA Caja 6836.
- 25 *La Ilustración Española y Americana*, n° XXVI, 15 de julio de 1897, pág. 22.
- 26 Balsa de la Vega, R. "La exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 26 de mayo de 1897.
- 27 ALCÁNTARA, F.: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid, 1897, pág. 157.
- 28 DOMENECH, R. "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 8 de julio de 1904.
- 29 Manuel Menéndez Entrialgo (San Andrés de la Pedrera, Gijón, 1860-doc. 1914) se formó en Madrid con los grandes escultores de su tiempo. Fue pensionado por la Diputación Provincial de Asturias en 1886 para estudiar en Roma. Concurrió reiteradamente a las exposiciones nacionales de Bellas Artes desde 1887 a 1912, donde obtuvo varias condecoraciones. Fue profesor de dibujo en el Instituto de Orense en 1913. En 1907 pasó a la Escuela de Artes e Industrias de Almería y en 1914 a la cátedra de Modelado y Vaciado de la Escuela de Artes y Oficios de esa ciudad (Véase: SUÁREZ, C.: *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, Oviedo, 1956, vol. V, pág. 290).
- 30 *El mejor amigo*, 1899, yeso, 0,90 x 0,80 m. Inv. Prado E-900. Inscripciones: "EL MEJOR AMIGO" (en la peana) (Bibliografía: *Catálogo de la Exposición Nacional de 1899*, Madrid, 1899, 139 (n° 962); Cat. MAM, 1900, 111 (n° 43); PANTORBA, 1980, 170; *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, n° 31, 101).
- 31 AGA Caja 1839
- 32 He tratado este tipo de iconografías en mi libro *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996. Véase, sobre todo, el capítulo VI: "Indolentes y deseados", págs. 165-196.
- 33 Aurelio Cabrera y Gallardo (Alburquerque, Badajoz, 1870-doc. 1925) se formó en Badajoz y en Madrid. Concurrió a las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1901, 1904 y 1906. Fue profesor de la Escuela de Artes e Industrias de Toledo. Colaboró en el desaparecido monumento a las *Víctimas de la guerra de Cuba y Filipinas* que estuvo en el parque del Oeste de Madrid.
- 34 *San Sebastián asaetado*, 1901, yeso, 2,15 x 0,45 m. Inv. Prado E-901 (Bibliografía: *Catálogo de la Exposición Nacional de 1901*, Madrid, 1901, 178 (n° 1250); PANTORBA, 1980, 178; *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, n° 31, 101).
- 35 Se cita como "obra discreta", entre otras. Véase: CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 25 de mayo de 1901.
- 36 AGA Caja 6843
- 37 SORIANO, R. "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 18 de junio de 1897.
- 38 CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 25 de mayo de 1901.
- 39 *Retrato de Casanova*, 1901, yeso, 0,70 x 0,45 x 0,30 m. Inv. Prado E-904 (Bibliografía: *Catálogo de la Exposición Nacional de 1901*, Madrid, 1901, 182 (n° 1339); PANTORBA, 1980, 178; *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, n° 31, 101).
- 40 Lorenzo Ridaura Gosálvez (Alcoy, Alicante, 1875-doc. 1926), hijo de un famoso fabricante de papel, muy conocido a principios de siglo XX, que llevaba su apellido, empezó a dibujar y modelar en su ciudad natal, pasando a formarse en el estudio de Agustín Querol en Madrid en 1895. Colaboró con él en la realización del *Frontón de la Biblioteca Nacional* y en las esculturas del Ministerio de Fomento. Con su obra *Semillas*, que expuso en la Nacional de 1908 y adquirió el Estado, obtuvo una medalla de segunda clase.

- 41 AGA Caja 6843.
- 42 Aunque mucho más joven, su rostro guarda una considerable similitud con el *Autorretrato* de Lorenzo Casanova que conserva el Museo del Prado. Inv. n° 4268 Véase: Díez GARCÍA, L. (dir.): *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1997, pág. 110-111.
- 43 GROIZARD, C. "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- 44 Lorenzo Coullaut-Valera (Marchena, Sevilla, 1876-Madrid, 1932) es uno de los más famosos escultores de su tiempo. Formado en Sevilla con Antonio Susillo y en Madrid con Agustín Querol, llevó a cabo, además de una producción considerable que abarca todas las facetas del quehacer escultórico, más de medio centenar de monumentos en toda España, los más importantes de los cuales son el de *Bécquer* (1910, Sevilla, Parque de María Luisa), *Pereda* (1911, Santander, Jardines de Pereda) y *Cervantes* (1926, Madrid, Plaza de España), éste terminado por su hijo (Véase, además de otra bibliografía anterior, GAJATE GARCÍA, J.M. *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut-Valera en Madrid*, Madrid, Safel Editores, 1997).
- 45 *La Anunciación*, 1901, yeso, 1,25 x 0,45 m. Inv. Prado E-562. Inscripciones: "YO SOY LA ESCLAVA DEL SEÑOR / HÁGASE EN MI SEGÚN TU PALABRA" (en la peana) (Bibliografía: *Catálogo de la Exposición Nacional de 1901*, Madrid, 1901, 185 (n° 1360); PANTORBA, 1980, 178; FRAGA GONZÁLEZ, 1981, 54; SALVADOR, M. S.: *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990, 227; *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, n° 31, 101; CASTRO BRUNETTO, 1991, 45).
- 46 *Catálogo de la Exposición Nacional de 1901*, Madrid, 1901, pág. 185.
- 47 AGA Caja 6843.
- 48 CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 25 de mayo de 1901.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA, F.: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid, 1897, pág. 157.
- ARAÚJO SÁNCHEZ, C.: "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 30 de mayo de 1890.
- AZCUE BREA, L. *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1994.
- BALSA DE LA VEGA, R. "Visitas a la Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- BALSA DE LA VEGA, R. "Visitas a la Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 12 de mayo de 1890.
- BLANCO ASENJO: "Exposición de pinturas", *La Iberia*, 21 de mayo de 1897.
- Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, nº 31, 101
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 25 de mayo de 1901.
- CASTRO BRUNETTO, C. J.: *Guía del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1991.
- Catálogo de la Exposición Nacional de 1901*, Madrid, 1901.
- Catálogo del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1899.
- Catálogo del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1900.
- DÍEZ GARCÍA, L. (dir.): *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1997, pág. 110-111.
- DOMENECH, J. M. "Variedades. Exposición de Bellas Artes de 1867. VIII", *La Esperanza*, 28 de marzo de 1867.
- DOMENECH, R. "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 8 de julio de 1904.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C. *Guía didáctica del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1980
- GAJATE GARCÍA, J. M. *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut-Valera en Madrid*, Madrid, Safel Editores, 1997).
- GARCÍA, J.: *Las Bellas Artes en España. 1866*, Madrid, 1867.
- GROIZARD, C. "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- GROIZARD, C.: "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.
- LUIS ALFONSO: "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 10 de mayo de 1890.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de Artistas Españoles Contemporáneos*, Madrid, 1883-84
- PANTORBA, B.: *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980.
- REYERO, C. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
- REYERO, C.: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.
- SALVADOR, M. S.: *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990.
- SILES, J. de: "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 6 de julio de 1887.
- SOLSONA, C.: "En la exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 14 de mayo de 1890.
- SORIANO, R. "Esculturas de la Exposición". *La Época*, 11 de junio de 1897.
- SORIANO, R. "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 18 de junio de 1897.
- SUÁREZ, C.: *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, Oviedo, 1956.
- URREA, J. *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1980.



Felipe Moratilla, *Ninfa en la fuente*.



Aurelio Carretero, *Lamentos*.



Manuel Menéndez Enríquez, *El mejor amigo*.



Aurelio Cabrera, *San Sebastián aseteado*.



Lorenzo Ridaura, *Retrato de Casanova*.



Lorenzo Coullaut-Valera, *La Anunciación*.