



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE  
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola



**SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE**

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo «Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

# SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional  
de Escultura Religiosa  
«La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico  
D<sup>a</sup> Loreto Mallol Sala, vocal  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal  
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas.  
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.  
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.  
Dra. D<sup>a</sup> María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.  
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).  
D<sup>a</sup> Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis.  
D<sup>a</sup> Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Santiago Varela Botella.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.



## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo . . . . .	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina . . . . .	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina . . . . .	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal . . . . .	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria . . . . .	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa . . . . .	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz . . . . .	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento . . . . .	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX . . . . .	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante . . . . .	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell . . . . .	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea . . . . .	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia . . . . .	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra . . . . .	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 . . . . .	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) . . . . .	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante . . . . .	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

## Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. . . . .	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza . . . . .	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla . . . . .	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada . . . . .	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco . . . . .	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época . . . . .	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo . . . . .	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte . . . . .	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII . . . . .	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista . . . . .	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián . . . . .	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. . . . .	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra. . . . .	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española . . . . .	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial . . . . .	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? . . . . .	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española . . . . .	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) . . . . .	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). . . . .	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” . . . . .	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno . . . . .	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

#### **Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa**

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza . . . . .	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón . . . . .	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia . . . . .	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

## LA MELANCOLÍA DE ROMA: LA ESCULTURA RELIGIOSA ACADÉMICA EN LA CORTE ALFONSINA. ECOS PURISTAS EN LA OBRA DE MARTÍN RIESCO, LOS HERMANOS VALLMITJANA O SAMSÓ

Leticia Azcue Brea  
Museo Nacional del Prado

Roma fue la fuente de inspiración de un gran número de escultores españoles a lo largo de la historia, y muy especialmente en el siglo XIX, para aquellos que pudieron disfrutar una larga estancia en la ciudad, financiada con pensiones oficiales o bajo la protección de un mecenas. Artistas de diversas partes de España, en su mayoría, intentaron vincularse a la Corte en Madrid como primer o segundo Escultor de Cámara, hasta que este cargo fue suprimido en 1871. La inspiración para el creador fue siempre tan intensa en Roma, que incluso hubo autores que compararon, con muy buen criterio, el entusiasmo y el estímulo que para un artista suponía la estancia en Roma frente a la soledad del trabajo en la Corte:

“La colonia de artistas españoles que con gran fe trabaja en Roma, sin gozar de pensiones, ni aun siquiera alimentar esperanzas de pronto, seguro ó próspero porvenir, vamos demostrando que persevera infatigable en el cultivo de las artes. Pero, en verdad, no es tanto su sacrificio y tan firme su voluntad como la de sus compañeros, los cortesanos de la madre patria. Pintar en Roma el pintor, modelar el escultor, escribir el crítico, estudiar el aficionado, en una palabra, practicar las nobles artes, tiene mucho menos mérito del que á primera vista aparece. Las brumas del Tíber, el aroma de la campiña por donde serpentea turbio y precipitado, el ruido del aire cortado por columnas de mármoles y granitos, estrellándose en montañas de ruinas, pasando entre arcos y pórticos, saturan aquella atmósfera de un perfume artístico que embriaga y arrebatá, que se hace dueño del alma, y abstrayéndola por completo de todo otro sentimiento, la impele y la prepara para el estudio del arte. Allí el artista no ve, no respira, no siente más que arte. Si cruza el campo, sí pasea la calle, si penetra en el santo templo de Dios, en la suntuosa mansión del *Príncipe*, en la frondosa *villa*, en el popular y modesto coliseo – donde al aire libre escucha el pobre menestral, poco menos que de balde, las producciones de la escena–si va al paseo, al café, al estudio del amigo, no halla más que arte por todas partes; arte

en las ruinas del campo, en los palacios y monumentos de la calle y en las iglesias, y de arte le hablarán sus amigos en el café, y de arte tendrá que hablar en los paseos, porque doquiera pose su mirada brotará un recuerdo del arte de un tiempo pasado; la obra de un gran maestro, la tradición, la historia, la vida de lo bello. Comparad ahora este cuadro de Roma con el que ofrece Madrid, y decidme, vosotros de mis lectores que conocáis ambas capitales: ¿puede ofrecerse, bajo el punto de vista artístico, antítesis más grande que la que resulta de la comparación de ambos pueblos? ... los que en Madrid residen no olvidan tampoco su noble profesión. que, si bien la cultivan lánguidamente, forzados por las tristes condiciones que para las Bellas Artes ofrecen los tiempos que corren, hace cada uno lo que puede, y la mayor parte mucho más” (CRUZADA, 1870, pp. 21-22).

En paralelo, fueron muchos los escultores que desarrollaron parte de sus trabajos integrados en la sociedad nobiliaria y burguesa que les hizo diversos encargos, y en la mayor parte de los casos, los escultores concurren con éxito y consiguieron medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, convocadas cada dos o tres años desde 1856. En estos certámenes, el galardón suponía la difusión, el prestigio, un ingreso económico y, sobre todo, la adquisición de su obra por el Estado y su incorporación al Museo del Prado – Institución que tuvo diferentes denominaciones desde 1838 Real Museo de Pintura y Escultura hasta 1868, Museo Nacional de Pintura y Escultura hasta 1923 y desde entonces Museo del Prado –. De hecho su presencia era muy valorada, y se echaba en falta cuando los artistas importantes no participaban, como leemos por ejemplo en 1871 sobre escultores que se tratan más adelante en este texto: “Dejaron desamparado el palenque escultores de mérito, que tienen conquistada una reputación. Piquer ha fallecido; Sabino de Medina, que tan de cerca sigue las tradiciones clásicas, voluntariamente se veda la ocasión de un triunfo casi seguro; los Vallmitjanas, que tienen genio, no exponen” (TUBINO, 1871, p. 261).

Desde 1898 las obras galardonadas en estos certámenes pasaron al recién creado Museo de Arte Moderno (M.A.M.) ubicado en una planta de la Biblioteca Nacional de España en el paseo de Recoletos de Madrid, institución creada para asumir las colecciones de arte del siglo XIX que no tenían cabida, por falta de espacio, en el Museo del Prado, y cuyos fondos decimonónicos se integraron en el Museo del Prado desde 1971.

Roma, y por extensión el mundo italiano, especialmente milanés y genovés en el ámbito funerario, suscitaba para los artistas el conocimiento de todo tipo de iconografía y de temáticas, pero muy especialmente los asuntos históricos y mitológicos.

“L’arte sacra dell’Ottocento, di cui la Roma di seconda Restaurazione è assoluta capofila, e in particolare l’arte che prospera sotto il segno di Pio IX, appare infatti fondata sui valori conservatori della tradizione ... dialoga con il passato” (CAPITELLI, 2011, p. 17).

Es un hecho que, cuando los escultores de la segunda mitad del siglo XIX, vinculados a la Corte y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acometieron temáticas religiosas, lo hicieron en general de manera muy residual, y en circunstancias muy concretas, en unas décadas en las que la demanda de estos

asuntos en escultura escaseaba. Temas religiosos, sin embargo, no siempre fueron destinados al culto en Iglesias, y se esculpieron, en general, alejados de la tradición de las tallas en madera policromada, que apenas fue una opción en sus propuestas. Los escultores de Corte prefirieron expresarse a través del mármol o la piedra, y en las fases previas, la escayola a partir de los modelos en barro. En pocas ocasiones utilizaron el bronce, que tuvo una presencia mayor en la escultura romántica, y en monumentos públicos pero ya muy avanzado el siglo XIX.

El concepto de belleza ideal y su búsqueda para representar la iconografía religiosa, subyace prioritariamente en todos los casos, así como el de equilibrio, armonía, serenidad, “gracia”, una suave idealización, y una mirada personal en clave realista hacia el naturalismo, prioridades que debían combinarse con la idea expresiva de un destino, mayoritariamente, devocional. La formación académica siguió primando, el neoclasicismo se iba superando, pero los premios y la obtención de pensiones era siempre una meta a conseguir, por lo que hacía falta un lenguaje que aunara la historia sagrada con nuevas formas de mirar al arte. Los escultores de la segunda mitad del siglo se centraron, precisamente, en posiciones en las que primaba la estética, la belleza y la serenidad, para concebir todo tipo de imágenes religiosas que, en ocasiones, y en nuevas versiones, reaprovecharon además con destino a panteones funerarios. Los escultores sublimarán el tema religioso llevándolo a su lenguaje formal y al material no tan habitual para la escultura religiosa, mármol y escayola, pero sí para el que dominaban los Escultores en la Corte.

Quizá esto explique, entre otras razones, por qué al analizar con detenimiento la obra religiosa de estos escultores se llega a una conclusión, muy evidente, que se intentará desarrollar a lo largo de este ensayo, de una indudable impronta en su producción del arte denominado “purista”, que se desarrolló en Italia desde mitad del siglo XIX, impregnado de un academicismo aprendido y desarrollado en el entorno de la Corte, lo que también se ha llamado academicismo purista. Porque de una forma más evidente, mientras los pintores, claramente advertidos por las enseñanzas académicas que no aconsejaban vincularse a ningún tipo de grupo, buscaron el reconocimiento de la identidad española en la mayor parte de los casos, los escultores abrazaron el ideario nazareno mucho más abiertamente, y de forma más estricta.

No es este el lugar para profundizar sobre la situación de la religión y la Iglesia en la segunda mitad del XIX, y las diferentes cuestiones sobre la enseñanza, la secularización, o los nuevos desafíos, para lo que sugerimos lecturas más detalladas que profundizan sobre el regreso de las órdenes religiosas desaparecidas tras la desamortización, o la llegada de nuevas congregaciones religiosas (entre otros, REVUELTA, 2005, RINCÓN, 2017b, pp. 488-489). Pero si parece útil establecer las claves que, sin duda, marcaron los ejemplos de la escultura religiosa española desarrollada a partir de la década de 1860, que evidentemente no vivía aislada del mundo de la pintura<sup>1</sup>.

---

1. Agradezco las orientaciones y la valiosa colaboración de Carlos G. Navarro y de Juan Ramón Sánchez del Peral, así como la de Yolanda Cardito y Almudena Pérez de Tudela.

Hay que remontarse a 1809, cuando tuvo lugar en Viena la fundación de “La Hermandad de San Lucas” por alumnos de la Academia que no compartían los postulados artísticos que allí se enseñaban. Instalados en 1810 en Roma, donde se les llamó “nazarenos”, se alojaron en el monasterio de San Isidoro, un lugar de recogimiento cercano a la naturaleza, y se intensificó la incorporación al grupo no solo de artistas austriacos sino, también, de artistas románticos alemanes.

La huella de los artistas nazarenos, representados por Friedrich Overbeck (Lubecca 1789 – Roma 1869), uno de los firmantes de su ideario, junto con Pforr, Ludwig Vogel y Johann Konrad Hottinger, iba a marcar la evolución del arte en Italia en la primera mitad del siglo XIX, teniendo como premisa la inspiración en el arte de los siglos XV y XVI, y la perfección clásica de los modelos ideales de Rafael, el interés por temas religiosos, particularmente bíblicos, pero también poéticos y alegóricos. Eran meticulosos, de concepción clara en el modelado, y a la vez delicados. No en vano el cuadro de Overbeck “Italia y Alemania” (1815-1828), conservado en la Neue Pinakothek de Múnich será una representación reflejo de la ideología de este grupo, y un icono para las siguientes generaciones.

La lectura de los pensamientos de Federico de Madrazo en una carta de 1845 a Eugenio de Ochoa nos lleva, directamente, a este mundo que también conocieron los escultores:

«Ya sabrás que Overbeck es el jefe de los puristas, y por consiguiente su pintura es del todo opuesta á la de los barrocos (..) estos dos partidos están en guerra abierta, pero el barroco está hundido. El purismo cuenta con los hombres más célebres que hay en Europa, tanto en pintura como en escultura y arquitectura (...) Sería nunca acabar sí te hablase de todos los cuadros y preciosos dibujos que me ha enseñado Overbeck (...) El primer día que fuí á su estudio ha sido para mí uno de los más felices de mi vida (...) ¡Cuánto estudian estos alemanes!» (DIEZ, 1994a, p. 54)

El movimiento nazareno, con su identidad básicamente centro europea, pero desarrollada en Roma, dio paso a un movimiento en el ámbito italiano denominado “purismo”, que caló muy hondo, también, en varios pintores y escultores españoles. Estos segundos lo adaptaron con absoluto rigor. La teoría purista fue definida en el manifiesto titulado *Dell purismo nelle arti*, publicado en 1842, que redactó Antonio Bianchini, y que fue asumido por los que serían sus más importantes representantes: Tommaso Minardi (1787-1861), en pintura y Pietro Tenerani en escultura. También fue suscrito, además, por el propio artista nazareno Overbeck. Bianchini había acuñado el término purista referido, fundamentalmente, a los pintores que volvían sus ojos también a los siglos XV y principios del siglo XVI, en este caso particularmente al arte de Rafael, enlazando, casi de una forma sincrética en algunos referentes, con el ideario de los nazarenos, pero ampliando su espectro a la valoración, especialmente, de la pintura de Ingres. De alguna forma, frente a la sociedad laica, buscaron reforzar la moral cristiana y, como los nazarenos, su ideario tenía signos de un arte confesional. El purismo italiano se desarrolló con intensidad en la década de 1860, con una impronta que buscaba, en cierto modo, una identidad propia italiana.



Conceptos como la sencillez, la claridad, el orden, las formas suaves y equilibradas, una cierta frialdad y una expresividad contenida, la pureza de líneas, el abandono de excesos compositivos, y la intencionalidad de un arte que invitara a la oración, espiritual, que tenía como meta lo que ellos valoraban como una pureza tanto moral como estética fueron esenciales, y la encontraron en el arte de finales del siglo XV, buscando la esencia católica. Lejos quedaban las formulas dramáticas, y las escenografías de intenso patetismo y dolor, para centrarse en la serenidad y el equilibrio. Al final, “la polémica entre idealismo y verdad conduce inevitablemente a un renovado eclecticismo, donde la tradicional base clásica se sustituye por una más genérica base historicista, que es capaz de justificar las inclinaciones a la verdad a través de modelos respetados por el academicismo” (REYERO, 2004, p. 17).

El papel de Minardi fue esencial como teórico del purismo: “Capace di dialogare con gli archeologi cristiani, come con gli architetti e gli antichisti, Minardi esercitò la sua influenza su tutta la stagione artistica dominata da Pio IX. La straordinaria coincidenza tra il progetto purista, condiviso con Tenerani e altri pittori e scultori romani o residenti a Roma, e l’impegno del papa Mastai Ferretti per le arti, diede esiti verificabili e di lungo corso» (CAPITELLI, 2011, p. 39). Y lo fue, también, para toda la colonia española que vivía en Roma, destacando los Madrazo en pintura, y Juan Samsó en escultura:

«Minardi... Activo gran parte de su vida en Roma, desempeñó un relevante papel en el desarrollo artístico del Estado Pontificio durante todo el papado de Pío IX, precisamente cuando Federico de Madrazo, lo mismo que otros pensionados españoles, interpretaban aquellas corrientes como lo más avanzado del arte de su tiempo. La propia denominación de purismo para calificar el arte de Minardi ha encontrado fortuna –sin duda justificada– para definir también el arte de Madrazo» (DIEZ, 1994a, p. 20).

Sin duda Luis de Madrazo fue una verdadera correa de transmisión de esta estética, que compartió con su generación y con sus amigos, como Venancio Vallmitjana:

“Desde la segunda mitad de la década de los cincuenta hasta finales de los años sesenta del siglo XIX, la presencia de Luis de Madrazo en la Corte supuso uno de los mayores puntales para el afianzamiento y la difusión del purismo en España – doctrina artística con la que estuvo fielmente comprometido –, y tanto su vida como su obra son nítidos ejemplos del profundo calado que esas ideas estéticas tuvieron en las enseñanzas de la Real Academia de San Fernando de Madrid (...) la generación de pintores que se formó a finales de los años cincuenta fue la que más acusó su influencia” (NAVARRO, 2007, p. 124).

Por otro lado, y junto a esta conclusión del evidente influjo purista en parte de la escultura religiosa española de las décadas de los 60 a los 80 del siglo XIX, que alguno ha denominado romanticismo académico, resulta importante también resaltar que, en un buen número de ocasiones, fueron precisamente referencias profanas, laicas, civiles, las que sirvieron a los escultores españoles para componer temas religiosos, dentro de la modernidad que la religiosidad escultórica

significaba. No todos los escultores pudieron estar en contacto directo con los artistas italianos puristas, o visitar Roma, pero si recibieron a través de su entorno y de otros artistas españoles con los que estaban el contacto, las influencias más o menos diluidas. Conocieron las obras a través de las exposiciones internacionales y universales, y reelaboraron con un lenguaje propio maneras de entender el arte, probablemente, sin ser conscientes de ello en muchos casos. Incluso aquellos como Venancio Vallmitjana que demostraba más interés por París que por Roma, fueron receptores de planteamientos defendidos por los puristas.

La amplia familia Madrazo, tuvo un peso esencial en este proceso de asunción de postulados puristas por parte de artistas españoles. Los Madrazo mantuvieron contacto con toda la colonia española, y particularmente Federico visitó los estudios de escultores como Bellver o Moratilla. De hecho, su hijo pequeño Ricardo de Madrazo y Garreta, estudió con Ponzano y viajó a Italia con la idea de dedicarse a la escultura de la mano del escultor Luigi Amici, lo que finalmente descartaría para dedicarse a la pintura.

Quizá, en lugar de ordenar este ensayo en función de la iconografía, sea más sencillo comentar la obra de los escultores de manera individual, ya que ello permite ver su evolución, sus referentes, y los momentos en los que esta temática fue importante en su trayectoria, entendiendo que la mayoría están a caballo entre la época isabelina y la época alfonsina con la restauración de los Borbones, y la vuelta de Alfonso XII a principios de 1875.

Se han seleccionado en este artículo los más destacados, pero no son los únicos. No pretende ser este texto un catálogo exhaustivo de todas las obras religiosas de cada autor, sino las más representativas, en términos generales, para valorar el proceso creativo de signo religioso en cada caso. Habría que empezar por señalar cual era, en este campo, el ambiente en época isabelina. Hubo un número relativamente importante de encargos de temática religiosa, en los que los escultores más realistas combinaron sus conocimientos con una manera más clásica de plantearlos, destacándose entre ellos el escultor Piquer, cuya producción de ámbito religioso tiene cierto peso en su carrera profesional.

Efectivamente, esta etapa isabelina, estuvo marcada por la producción de **José Piquer y Duart** (Valencia, 1806 – Madrid, 1871)<sup>2</sup>, un joven formado en su ciudad natal, que superó intensas experiencias vitales en sus viajes, esencialmente, en París y México, y supo en 1844 en su grupo de *San Jerónimo Penitente* (AZCUE, 2007a)<sup>3</sup> aportar una manera diferente de modelar la figura, enlazando con la iconografía propia de la pintura, pero dándole una gran expresividad, que consiguió con la unión de sinergias a través del estudio anatómico, la tensión y la captación de un momento emocionalmente intenso, de gusto romántico. Su estancia en París marcó el modelado de esta obra, que enlaza en estética, movimiento e interés por la anatomía, con el *San Jerónimo* del escultor Luc Breton (1731-1800),

---

2. SERRANO FATIGATI, 1912, pp. 224-30. SENTENACH, 1914. PARDO, 1947. PARDO, 1951a, pp. 121-132 y 292-304. AZCUE, 2012a, pp. 350-1. AZCUE, 2013a, pp. 708-711.

3. Museo del Prado, E 791, Bronce, 105 x 148 x 99 cm. Toda la bibliografía actualizada en AZCUE, 2007a.

realizado en el tercer cuarto del siglo XVIII, que presentó a la Academia Real de pintura y escultura de París, y hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes y Arqueología de Besançon.

De nuevo y en los años siguientes recibió el encargo de cuatro esculturas en madera en 1845 que concluyó en Madrid entre 1847 y 1850, *San Ignacio de Loyola*, *San Antonio de Padua*, *San José* y *San Juan Bautista* para Santa María de Tolosa, en Guipúzcoa, tras el incendio sufrido en el templo en 1781 (PLAZAOLA, 1993. RINCÓN, 2017b, p. 477) donde refleja su formación académica. Quizá son del mismo momento los dibujos que hoy conserva el Museo del Romanticismo de *la Virgen* y *San Juan*, en los que mostró su conocimiento de la iconografía tradicional. Se tienen noticias, aunque hoy esta obra no se localiza, de que en 1843 había diseñado una *Magdalena*, parece que en este caso de pequeño formato y en madera, que se conoce a través de un grabado publicado en prensa (ANÓNIMO, 1843, p. 417), donde además se valora que no había ideado una figura magra y consumida, sino que casi de forma algo sensual, había optado por una mujer de formas rotundas, que absorta en su penitencia, sin embargo se envuelve en una amplia tela que deja entrever una gran parte de su anatomía, distanciándose sin duda de la interpretación habitual del tema, y trabajándolo desde una perspectiva clásica en la importancia máxima concedida al trabajo de plegados. En Madrid, encontramos obras de su mano, pero todavía adaptándose a una tradición alejada de su formación, *La Soledad* de 1850, una imagen de vestir para la Real Capilla en madera policromada (TORMO, 1927, p. 101), y quizá no del nivel artístico que otras de sus esculturas, como *la Santísima Trinidad* que el 6 de abril de 1854 había terminado para la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y de San Luis Obispo en Madrid (AGULLÓ, 1961, nº 2, p. 256). También se han mencionado como obras suyas, entre otras “*un Cristo* colosal encargo del Conde del Peñasco para Méjico en 1837, *San Nicolás de Bari* para las Escuelas Pías de San Fernando, *San José* y *la Virgen del Carmen* para la Catedral de Santiago de Compostela” (SENTENACH, 1914, pp. 14-15).

Como parte de la consolidada carrera profesional de Piquer, Primer Escultor de Cámara, gran retratista del entorno cortesano, y hombre de amplia cultura, particularmente interesado por el teatro – él mismo construyó uno –, tuvo un sorprendente encargo real, un proyecto menos conocido, por ser para el Caribe. Tenía como destino una una de las islas del archipiélago de Puerto Rico, la isla de Vieques, donde en 1843 se había fundado la población de «Isabel II», esculpió *la Virgen del Refugio* (DÁVILA, 2967) para colocar en el camarín de su iglesia parroquial. Llama la atención este encargo de la Reina para regalar a la isla, y su formato en madera, en el que ya estaba trabajando el 20 de marzo de 1857 (AGULLÓ, 1961, nº 2, p. 261), concluyó en 1858, e instaló en 1862, y que desapareció después de 1941.

Por su parte **Ponciano Ponzano** (Zaragoza, 1813-1877)<sup>4</sup> estudió en la Academia de San Luis, y en 1828 consiguió una pensión para formarse en la Academia de San Fernando. Tras una breve estancia en Roma entre 1841-42, volvió pensionado a Roma donde estuvo hasta 1849, y tuvo la oportunidad de conocer a grandes escultores de la segunda generación de artistas neoclásicos, tanto al español Antonio Solá como al danés afincando en Roma Bertel Thorvaldsen. Reforzó la amistad desde 1839 con su compañero en las clases de la Academia de San Fernando, Federico de Madrazo, que llegó ese año a Roma, año en que el escultor fue nombrado Académico de la Real Academia de San Fernando. Federico describe en sus cartas los avances de Ponciano, y señala que ha visto de él muy buenas cosas. Ambos compartieron amigos, veladas y excursiones artísticas: “El domingo pasado estuvimos (...) Ponzano y yo [Federico de Madrazo] a ver las pinturas al fresco ejecutadas por Overbeck, Cornelius y Veit en la casa de Claudio del Tempietto (...) después fuimos al estudio de Overbeck”<sup>5</sup>.

Las investigaciones de Pardo y Rincón repasan la dilatada biografía de Ponzano, y señalan que ya 1840 concluyó un relieve en escayola con una *escena del Diluvio*, que se conservaba, al parecer, en un pasillo de la Embajada española ante la Santa Sede en Roma, que originariamente iba a representar una escena mitológica, el paso de Juno con un joven por un río, pero que el Conde de Toreno sugirió a Ponzano modificara “el carácter pagano de la obra por un asunto cristiano”, lo que el escultor aceptó de buen grado, negándose sin embargo a aceptar la ayuda económica que le ofrecía, que solo admitió cuando estuvo terminado, una obra que hoy no está localizada.

*La piedad* (PARDO, 1971b, RINCÓN, 2002, pp. 46-47. RINCÓN, 2003, pp. 54. PÉREZ RAMÍREZ, 2003) obra de Ponzano de 1842 le fue comisionada en mármol por Julián de Villalba, encargado de negocios en la embajada en Roma. Fallecido Villalba, el grupo escultórico fue adquirido en 1843 por la reina M<sup>a</sup> Cristina de Borbón, quien finalmente lo llevaría a la ermita de la Virgen de Riansares, en Tarancón (Cuenca), ciudad natal de su segundo esposo. Allí quedó, y desde 1873 se situó sobre la cripta donde fue enterrado el segundo marido de la reina, Fernando Muñoz, primer duque de Riansares. La obra fue gravemente dañada en 1937: “Después de la Guerra, según testimonio de Dimas Pérez Ramírez, se conservaban las dos piernas de Cristo y una de la Virgen” (RINCÓN, 2002, p. 46). De esta *Piedad* se localiza una acuarela en el Museo del Prado (Fig. 1)<sup>6</sup>, adquirida en 1880 a la nuera del escultor, María Guaci y Montes, viuda de Luis Ponzano, tras el informe favorable de la Academia de San Fernando – solicitado por el Director General de Instrucción Pública – en la sesión académica del 17 de noviembre de 1879.

4. SERRANO FATIGATI, 2012, p. 302-305. PARDO 1951. RINCÓN, 1984, pp. 75-79. RINCÓN 1995. RINCÓN, 2002. RINCÓN, 2003, pp. 49-56. REYERO, 2004, pp. 40-42. AZCUE, 2012a, pp. 349-350. RINCÓN, 2013b.

5. DIEZ, 1994b, carta 117, Roma, 25 de marzo de 1840, p. 303. RINCÓN, 1995, p. 24.

6. D 4957. RINCÓN, 2013a, p. 54.

El propio Piquer señaló que dos artistas nazarenos le habían inspirado, el pintor Overbeck que “le asesoró sobre el carácter de las figuras y el tratamiento de los pliegues”, y el escultor Tenerani “en el modelado” (PARDO 1971b, p. 268). De hecho, la posición del Cristo, y particularmente de la cabeza y el cuerpo, recuerda al dibujo catalogado como obra del círculo de Overbeck, de h. 1830-1839, cuya iconografía se inspira a su vez, en modelos del *Quattrocento*<sup>7</sup>.

Su estancia en Roma dejó también un destacado ejemplo en el *sepulcro del cardenal aragonés Juan Francisco Marco y Catalán*, conservado en la iglesia romana de Santa Agata dei Goti o in Suburra, de 1843-44, que presenta en la parte superior un relieve en arco de medio punto con la Virgen María con el Niño Jesús, sentado en un cojín, que está bendiciendo al difunto cardenal que reza ante él, muy en la línea del purismo emergente, tanto en la manera de tratar las figuras como en el estilo idealizado<sup>8</sup>. El modelo en escayola se conserva, indica Rincón, en la Embajada de España antes la Santa Sede, aunque hoy no parece localizado. Y antes de su regreso a España, realizó en la iglesia española en Roma, Santa María de Montserrat, el cenotafio del diplomático *José Narciso Aparici y Soler*, fallecido en la Ciudad Eterna el 20 de marzo de 1845, donde, junto al busto retrato de Aparisi de perfil, esculpió las alegorías de la *Fe* y la *Caridad*.

Viajó a Madrid en 1845 al ser nombrado escultor de Cámara honorario, pero volvió a Roma durante cuatro años más, y siempre mantuvo una estrecha amistad con Jose de Madrazo y sobre todo con su hijo Federico. Su vinculación a la Corte y su cargo oficial explica la colaboración en la década de 1850, en la fachada de un templo tan ligado a la Corona española, *la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid*. Bajo los auspicios del Rey consorte Francisco de Asís, que se ocupó de la restauración y conclusión del exterior, y según el diseño de Narciso Pascual y Colomer, Ponzano colaboró en el ornato de la portada del templo con el más importante testimonio escultórico de la fachada, un relieve de medio punto que representa el *Nacimiento de la Virgen*, en un estilo que enlaza con el Trecento italiano. Una colorida acuarela de este relieve, así como otra de la *Virgen de las Gracias* (Fig. 2), con resabios de la *Virgen de Terranova* de Rafael, conservada en la Gemäldegalerie de Berlín, fueron propiedad de los Duques de Montpensier – para quienes Ponzano trabajó en una escultura orante de una de sus hijas fallecida, Amalia (MARTINEZ, 1875) –, acuarelas que se subastaron en 1992 (*Album*, 1992), hoy en paradero desconocido.

Por la prensa también se sabe que ejecutó *veintidós santos* para el oratorio del Duque de Sexto, lo que de nuevo mostraba su importante reconocimiento en la Corte madrileña<sup>9</sup>. Para ampliar los datos de otras obras de ámbito religioso en el entorno nobiliario vid RINCON, 2002 y RINCÓN 2017b, pp. 476-478.

7. Conservado en el Museo Cívico G. Bellini, Asola.

8. CRUZADA, 1862, p. 100, lám. “Esculpido y litografiado por Ponciano Ponzano”. RINCÓN, 2002, p. 50, lám. RINCON, 2003, p. 54.

9. MARTINEZ, 1875, p. 4. Describía una visita al estudio de Ponzano donde menciona más de trescientas obras incluyendo proyectos y acuarelas.

Otro de los más destacados artistas de la Corte, fue el escultor de Cámara **Sabino de Medina** (Madrid, 1814-1888) (MARTÍN, 1890. PARDO, 1978. PORTELA, 2012. AZCUE 2012a, pp. 13-14), importantísimo precedente y referente para la generación siguiente. Centrado en la iconografía mitológica y civil, tras su estancia de seis años en Roma, donde completó su formación con el escultor Tenerani y en la Academia de San Lucas, llegó a ser escultor de Cámara honorario en 1844. Fue Académico y presidente de la sección de Escultura de esta Corporación, y fue nombrado escultor honorario de la Villa de Madrid. En escasísimas ocasiones se ocupó de asuntos religiosos, pero cuando lo hizo, fue reconocido y valorado por su calidad. Una de las que se tiene noticia por la prensa es una *Santa Filomena* modelada en 1845 para la iglesia de Tarancón (ANÓNIMO, 1845), obra probablemente destruida en la Guerra Civil. Esta ciudad estaba vinculada a la Reina María Cristina, pues como ya se ha mencionado, su segundo esposo – a quien Medina ya había retratado en 1841– nació allí.

Una de sus obras más importantes, con varias versiones en Madrid, fue una *Inmaculada Concepción* que Medina modeló con gran elegancia. Para valorar la importancia de esta obra en su contexto nacional, y su ejecución como consecuencia de las novedades que habían tenido lugar en Roma, hay que recordar que el 8 de diciembre de 1854, Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada, lo que significó un nuevo punto de partida para que se promoviera con intensidad este culto. Inmediatamente se erigió en Roma en 1857 el monumento a la *Inmaculada* en la plaza de España frente al edificio de Propaganda Fide, en un diseño coronado por la estatua en bronce de la *Inmaculada* obra de Giuseppe Obici, simbolizando también la victoria de la Iglesia sobre el mundo pagano, y además se decoró con este mismo tema una estancia en los Palacios Vaticanos (ROBLES, 2001).

El gran especialista en la escultura española del siglo XIX, Pardo Canalís, señaló la existencia de una *Inmaculada* en mármol de tamaño natural, cuyo paradero se desconocía, y de la que había una réplica en estuco en la fachada de la Iglesia de las Calatravas.

«Muy significativamente –por tratarse de un escultor del siglo *de las luces*–, hemos de resaltar que de la única obra religiosa de Medina que nos ha llegado noticia es la estatua en mármol, en tamaño natural, representando a la INMACULADA, con destino y paradero ignorado. Al parecer data de 1863 –según la descripción que hemos encontrado en un periódico de la época (*El Pensamiento Español*, Madrid, 13 de julio de 1863) y que por su interés reproducimos ...» (PARDO, 1978, p. 68).

Este investigador tenía toda la razón, y hoy podemos aportar en este artículo cuál es su actual localización, en un lateral de la capilla del Santísimo en la Catedral de la Almudena de Madrid, así como dar noticia de dos fotografías históricas de esta escultura con sendas dedicatorias a la Reina Isabel II y al Rey consorte Francisco de Asís<sup>10</sup>(Fig. 3). Se trata de una imagen muy serena, descrita como «llena de candoroso recogimiento», que inclina levemente la cabeza y cruza ambas

10. Archivo General de Palacio [en adelante AGP] nº 10179393 dedicada a la reina, y nº 10179392 dedicada al rey, que el escultor debió enviarles en 1867.

manos sobre el pecho, de 1,58 cm. de alto, que durante años permaneció, al parecer, en colección particular. En octubre de 1994 sus propietarios, los descendientes de Juana Claudia Fernández – Fuentenovilla y Ruiz, la donaron con la condición de que se destinara a una capilla dedicada a la reina María de las Mercedes de Orleans, esposa de Alfonso XII, en la cripta de la Almudena, donde se iban a trasladar, como así se hizo, los restos de la reina desde El Escorial, cumpliendo el deseo de su esposo (GONZALEZ, 1996. NAVASCUÉS, 1999). Finalmente, el proyecto de un importante cenotafio no se ejecutó, y hoy solo hay una sencilla lápida recordando que allí se encuentran los restos de la reina. La *Inmaculada* de Medina en mármol se localiza, por este motivo, en la Almudena, pero sin referencias a su autoría o al proyecto inicial<sup>11</sup>.

Casi sin ninguna duda se puede poner en relación esta obra con la *Inmacolata Conzezione* que el escultor italiano Giovanni Maria Benzoni (1809-1873) había realizado hacia 1856 en mármol en la que interpretó, tan adecuadamente el renovado fervor de la Roma de Pio IX y de la que hizo, al menos, nueve versiones. Esta obra tuvo tanto eco, que fue reproducida por Francesco Podesti en el fresco de 1858, la *Discusión en torno al dogma de la Inmaculada Concepción*, para la Sala de la Inmaculada en el Vaticano (CAPITELLI, 2003, p. 254. CAPITELLI, 2011, p. 67).

Medina solicitó el 14 de enero de 1867, como algo excepcional, poder exponer su obra en el Real Museo de Pinturas y Escultura, alegando falta de espacio en su estudio, para que Sus Majestades pudieran verla “cuando tuvieran por conveniente”. Ya le habían autorizado en 1865 a exponer en esta Institución su obra *Eurídice*, y ahora, pedía que esta autorización se hiciera extensiva a la *Inmaculada*. La Reina lo autorizó el 25 de enero de 1867. El artista, después de la Revolución de 1868, escribió el 20 de noviembre del mismo año al Consejo de Conservación y custodia de los bienes que constituyeron el Patrimonio de la Corona solicitando se ratificara el permiso que le había concedido la Reina Isabel para exponer ambas obras en el Museo, sin limitación de tiempo, y confirmando que eran de su propiedad, pero que estaría muy honrado si se las compraban<sup>12</sup>. Cuando Madrazo publicó en 1872 la guía del Museo, incluyó estas dos obras, puntualizando que estaban en el Museo en depósito (PARDO, 1978, p. 68. AZCUE, 2007b, p. 406). Años después, y con el informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 6 de julio de 1882 el rey Alfonso XII dispuso que se adquiriera para el ya entonces denominado Museo Nacional de Pintura y Escultura, exclusivamente su obra *Eurídice*.

Efectivamente, existe una versión de esta *Inmaculada* que hizo Medina después de 1858 en estuco, que aun hoy se contempla en la fachada de la iglesia de la Concepción Real de Calatrava, en la calle madrileña de Alcalá 25, conocida como las Calatravas (EGUREN, 1858. TORMO, 1927, pp. 151-153. PARDO, 1958, p. 68.

---

11. Agradezco la colaboración de Emanuela Gambini y Cristina Tarrero.

12. AGP, Administrativa. Museo de Pinturas y Escultura legajo 460., instancia de solicitud, concesión del permiso por Isabel II, e instancia de solicitud de ratificación del permiso. Archivo del Museo del Prado [en adelante AMP], Caja 1367, Leg. 114.01, exp. 6, *Libro de apuntes de las entradas y salidas de objetos artísticos del Real Museo*, asiento 3039, 25 de enero de 1867. SERRANO FATIGATI, 1912 p. 301.

OSSORIO, 1975, p. 587. RINCÓN, 2011, RINCON, 2017b, p. 478). Se trata de un templo barroco, pero tras derribarse el convento al que pertenecía, la fachada de la iglesia fue remodelada en 1858 por encargo del rey consorte Francisco de Asís al arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz (1829-1880) (NAVASCUES, 1985, p. 82), hermano de Federico de Madrazo, en un estilo renacentista, aunque el color actual no es el que eligiera Madrazo. En la fachada principal de la iglesia tres artistas aportaron sendas imágenes religiosas, en todos los casos acometiendo una temática apenas tratada por ninguno de ellos: junto con la *Inmaculada* realizada por Sabino Medina por ser la patrona de la orden de Calatrava, se pueden contemplar las figuras al santo fundador de la Orden de Calatrava *San Raimundo de Fitero* obra de Andrés Rodríguez (Santiago de Compostela, 1821? – Madrid, 1884) y del colaborador del abad de Fitero *San Diego Velázquez* de José Pagniucci y Zumel (Madrid, 1821-1868), los dos últimos, escultores pensionados en Roma en 1848 (EGUREN, 1858, pp. 18-19. RINCÓN, 2011, pp. 57, 59. AZCUE, 2012a, p. 356, AZCUE, 2012b, p. 225, AZCUE, 2019, p. 26-28).

Debió existir otra tercera versión de la Inmaculada partiendo de este modelo, pero mucho más elaborada, fundida en bronce, según referencia que Pardo localizó en la prensa de 1863, y que, en este caso, hoy sigue sin localizarse:

«13. – Descripción anónima del texto aparecido en «El Pensamiento Español», El tan reputado escultor D, Sabino de Medina... ha concluido una preciosa efigie de la Purísima é Inmaculada Concepción, de bronce, dorada á fuego, digna de llamar la atención pública y de figurar en una de nuestras catedrales.

He aquí una imperfecta descripción de esta notabilísima obra. Aparece la Virgen en el centro del disco opaco de la luna y apoya los pies en una ligera nube que descansa sobre la luz ó sea la media luna, como se nos presenta en su cuarto creciente: ... destaca sobre su cabeza el Nimbo, donde se ve al Espíritu Santo y á su alrededor la inscripción *Regina caeli et terrae*, y sobre dicho Nimbo la corona de estrellas, símbolo de los Apóstoles.

Salen las ráfagas alrededor de todo un disco lunar,... El pie o basa que la sostiene es, a la par que nuevo en su género, filosófico: principiando en forma circular, va á concluir en un cuadrilongo formando cuatro puntas arquitectónicas, que simbolizan las cuatro partes del mundo: en el borde circular de la base está grabada la inscripción. *Tota pulcra es María et macula non est in te*; en los cuatro frentes de la misma, están representados los cuatro profetas Ezequiel, Isaías, Moisés y David, por medio de inscripciones alegóricas á los mismos: en el frente anterior, á Ezequiel, por las palabras de la profecía de la Encarnación divina: *Et Verbum caro factum est...* Sin temor de equivocarnos al contemplar esta obra, al para que artística, religiosa, creemos que el escultor Medina ha querido hacer renacer en nuestra patria el perdido arte de Benvenuto, Ghiberti y Donatello. Si este ha sido su propósito, le felicitamos por la gloria que alcanzará y por lo que honra a las artes y á su patria; ciñéndole además digno de toda protección del Trono, del Clero y del Gobierno, para que no sea ésta la primera y última obra de este género que Medina legue a la posteridad» (PARDO, 1978, pp. 79-80).

Es probable que un vaciado patinado de esta escultura sea el que se conserva actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que mide 130



x 30 x 25 (E711), donado junto con una fotografía antigua del autor por José Luis Sampedro, y que ingresó en la Corporación el 29 de julio de 2016.

Es comprensible que Sabino de Medina modelara estas versiones de la Inmaculada, era un ambiente propicio. En la década de los 50 y 60 un gran número de artistas, y desde luego un importante grupo de españoles, elaboraron diferentes propuestas para esta iconografía, y en general todos coincidieron en utilizar un esquema compositivo de raíces nazarenas y desarrollado por los puristas, representándola de manera muy serena, en general con las manos unidas delante del pecho, con una belleza sosegada que invita al recogimiento. Desde el pintor Rosales, en su dibujo de la *Inmaculada Concepción coronada por ángeles* (DÍEZ, 2007, p. 182), de 1860, en el que La Virgen María responde exactamente a este planteamiento, o las dos pinturas sobre este tema de Federico de Madrazo de 1855, con sendos estudios preparatorios conservados en el Museo del Prado<sup>13</sup>, junto con otra pintura de 1856 (DÍEZ, 1994, p. 256).

Se puede también mencionar, de manera colateral en el ámbito cortesano, como escultor que pocas veces acometió asuntos religiosos, a **Felipe Moratilla y Parreto** (Madrid, 1823/7 – doc. 1887) (MELENDRERAS, 2008. AZCUE, 2012d. AZCUE, 2014, pp. 366-378), un sólido artista que, tras estudiar en la Real Academia de San Fernando, completó su formación en Roma donde fue discípulo de Giuseppe Obici (autor de la *Inmaculada* en la plaza de España en Roma), y ciudad en la que luego residió muchos años. Junto con su amplia producción para el ámbito civil, presentó también en la Nacional de 1862 la estatua de *San Sebastián* (en bronce) con la que consiguió premio de tercera clase<sup>14</sup>, y especialmente esculpió un asunto de temática religiosa, un elegante grupo de *Fe, Esperanza y Caridad* de 1876 (Fig. 4), premio de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, que fue adquirido por el Estado para el Museo del Prado (REYERO, 2002, p. 273. AZCUE, 2014, pp. 371-373)<sup>15</sup>. Lo que llama la atención es observar que, para un asunto religioso, los precedentes que le pudieron inspirar son civiles, tanto del mundo clásico, en especial la iconografía de *Hécate triformis* (tripe diosa griega), por ejemplo la copia romana conservada en el Rijksmuseum, como del mundo del Renacimiento, y en particular el grupo de *Las tres gracias con la urna del corazón de Enrique II*, obra de Germain Pilon, datada en 1560-1563, expuesta en el Museo del Louvre.

El modelado del grupo de las tres virtudes teologales, le sirvió posteriormente para sendos proyectos funerarios, uno como autor integral, y otro como participante en una decoración exterior. Por un lado, un grupo similar corona el *Monumento funerario al ex presidente chileno Manuel Bulnes (1799-1866)*, realizado el mismo año de 1876 en el Cementerio General de Santiago de Chile. Por otro, talló de nuevo en Roma, en 1882, solo la figura de la *Esperanza* (REYERO, 2004, p. 205. AZCUE, 2014, p. 373), que colocó en una de las hornacinas exteriores del

---

13. P4462.

14. *Catálogo*, 1862, n° 332, p. 60. A., M. de, 1887.

15. *Catálogo*, 1876, p. 89. E 787, mármol, 307,5 x 81,5 cm., 1575,4 Kg.

*Panteón de la familia de la Gándara* en el Cementerio de San Isidro en Madrid. El ambiente en el que había completado su formación y desarrolló su obra nos llevan a obras que le pudieron inspirar por tener una estética similar, como la de *Ingeborg con el halcón a sus pies* de Joseph von Kopf (Unlingen, 1827 – Roma, 1903), hoy en el Städtisches Lapidarium de Stuttgart, o la *cabeza de la Inmaculada* de Giosuè Argenti (1819-1901).

Una nueva generación, está representada por **Elías Martín Riesco** (Aranjuez, 1839 – Madrid, 1910)<sup>16</sup>, discípulo de Sabino de Medina, que obtuvo, junto con Juan Figueras y con Fernando Tarragó<sup>17</sup>, una medalla de tercera clase en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856 con un tema religioso. Martín Riesco presentó una escultura en escayola de *San Juan Bautista*<sup>18</sup> que, adquirida por R.O. de 4 de marzo de 1859, se depositó en la Capilla de la Escuela Normal Central el 28 de noviembre de 1863, pero hoy no tenemos noticia de como era su diseño, porque está sin localizar<sup>19</sup>.

Marchó pensionado a Roma en 1862, durante seis años, fue un gran admirador del arte griego y particularmente de Fidias, y eligió para el envío de 1864 desde Roma un grupo de *San Juan de Dios conduciendo a un joven enfermo* (Fig. 5) (PARDO, 1973. REYERO, 2002, pp. 254-255)<sup>20</sup>, planteado en una estética académica serena y equilibrada, aunque faltó todavía de la perfecta corrección de un artista consolidado, en las proporciones y el tratamiento de telas. El santo no expresa abiertamente los sentimientos, ni refleja de manera realista el esfuerzo que supone el peso del joven que lleva auestas. Además, su juventud probablemente le hizo ser demasiado prudente, y tomó la decisión de dejar un “tirante” o pieza sin desbatar, excesivamente a la vista, entre los dos tobillos del joven que lleva en brazos, temeroso de que un golpe no certero pudiera llevar al traste la talla de las piernas.

Esta obra en mármol de Carrara, cuya temática fue elegida deliberadamente por el artista, consiguió el mismo año, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, una medalla de segunda clase, galardón que le abría las puertas con tan solo veinticinco años, de la Institución cultural por excelencia, pues la obra fue adquirida por la Reina Isabel II el 30 de junio de 1865, y pasó al Real Museo de Pinturas y Escultura<sup>21</sup>. Durante gran parte del siglo XX estuvo en el Museo de Arte Moderno, donde con un criterio que hay que entender adaptado a la época, aunque hoy no lo compartamos, se decidió exponer durante un tiempo en el exterior de este Museo, en los jardines de la Biblioteca Nacional, junto con los grandes formatos de piedra, por lo que el material de la obra ha quedado afectado por esta exposición

---

16. MARTÍN RIESCO, 1872. OSSORIO, 1975, p. 422. REYERO, 2000, pp. 134-136. LASHERAS 2001. AZCUE, 2012a, pp. 358. AZCUE, 2012c.

17. También galardonados con tercera medalla, el escultor Figueras presentó una *Casta Susana* con el nº 229, y Tarragó *El Profeta Jeremías*, nº 251. RÍOS, 1856.

18. *Catálogo*, 1856, nº 236, pp. 29-31; PANTORBA, 1980, pp.67-68.

19. Figura entre las obras del Museo del Prado con el nº de referencia de obra no localizada I 1041.

20. *Catálogo*, 1864, pág. 84. *Catálogo*, 1900, p. 110. AZCUE, 2012a, p. 351. AZCUE, 2012b, p. 229.

21. E 888. 216 x 76 x 96 cm. 1584 Kg.

prolongada a la polución y los agentes climáticos externos. Años después, Agapito Vallmitjana trataría el mismo tema (ver más adelante en este ensayo), aunque valorando prioritariamente la relación más intensa entre el Santo y el niño que sostiene en sus brazos, buscando mover la sensibilidad hacia el cuidado de la infancia.

Como un posible referente escultórico de este grupo, se encuentra una de las obras de Pompeo Marchesi (1783-1858), alumno de Canova en Roma, autor de varias obras en el Duomo de Milán, que desarrollaría una destacada carrera profesional sucediendo a Camillo Pacetti en la cátedra de escultura de Brera, conocido en Milán como «el Dio dei piccaprei», y que esculpió en muchas ocasiones asuntos religiosos. Se trata del *Monumento a San Giovanni di Dio fondatore dell'Ordine Ospedaliero*, obra de 1837 que hoy se encuentra en el centro de claustro del hospital milanés ex «Fatebenesorelle» procedente del hospital Fatebenefratelli de la misma ciudad, en cuya sede fue colocado originalmente.

Esta concreta iconografía, no era entonces muy habitual pues el santo se solía representar solo, con la cruz, y si se presentaba acompañado solía sujetar entre sus brazos al Niño Jesús. Sin embargo en estos momentos aparece reforzada su significación en el socorro al desvalido y la dedicación a los enfermos. De hecho es el fundador de la Orden Hospitalaria, que estableció en 1538-1539 un hospital en Granada para atender a todos los que tenían más necesidades, y en el siglo XIX, el papa León XIII declaró a San Juan de Dios Patrono de todos los hospitales y enfermos del mundo, e incluso fue nombrado en el siglo XX co-patrono de la Ciudad de Granada y patrono del Cuerpo de Bomberos de España.

De esta forma, el momento elegido por el escultor es simbólico, referido a las veces que el Santo protegió a jóvenes y adolescentes acogidos en el Hospital. El pintor Bernardino Montañés recurriría a la misma iconografía, actitud, composición y estética en 1887, que parece partir del grupo escultórico de Martín Riesco, en su pintura *San Juan de Dios* como fundador de los Hermanos Hospitalarios (Fig. 6) para el retablo de la Inmaculada Concepción en la antigua iglesia del Hogar Pignatelli, en Zaragoza, propiedad de la Diputación y depositado hoy en la iglesia de Fuendetodos<sup>22</sup> (HERNÁNDEZ LATAS, 2002 y 2012).

El tratamiento de este asunto en pintura, y dadas las posibilidades que este arte permite, fue más habitual, eligiendo un momento más dramático cuando, en 1549, el santo socorre a varios enfermos en medio del humo producido por un incendio en el Hospital Real de Granada. Esta escena alcanzó su cenit iconográfico en la pintura de Manuel Gómez-Moreno González (Granada 1834-1918), quien, pensionado en Roma por la Diputación de Granada, y conecedor del texto de Govea<sup>23</sup>, hizo su segundo envío en 1880 con el monumental cuadro de *San Juan de Dios salvando a los enfermos de incendio del Hospital Real*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada, obviamente con una composición más compleja,

---

22. Agradezco la colaboración de Wifredo Rincón, y de José Ignacio Calvo en la Diputación de Zaragoza.  
23. GOVEA, 1659, pp. 139-140, “Capitulo XXVIII. Como libró a los pobres del fuego, y a él Dios milagrosamente”.

obra con la que ganó medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1881 (SANTOS, 1997, pp. 410-415. MOYA, 2015, pp. 150-160).

Martín Riesco, instalado en Madrid en la calle Santa Engracia 53, dedicó gran parte de su vida a la enseñanza y a tareas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que llegó a ser director en 1887 hasta su fallecimiento. De su mano se tiene noticia de una *degollación de los inocentes* presentada la Exposición Nacional de 1866<sup>24</sup>, y de una *Santa Teresa* en mármol con la que participó en la Nacional de 1871, obra que perteneció al III duque de Bailén y Marqués de Portugalete (CRUZADA, 1870, p. 28. TUBINO, 1871, p. 270. BARRÓN, 1910)<sup>25</sup> en la que la Santa se representa en éxtasis, sentada en un sillón de cuero, y en un momento de gran espiritualidad. Esta escultura, de la que Tubino dijo que “este escultor siente lo bello”, fue muy difundida desde 1870 y reproducida en varias ocasiones, aunque hoy no está localizada:

“Uno de los más distinguidos individuos de nuestra aristocracia, el Sr. Marqués de Portugalete, ha hecho construir para su habitación un magnífico palacio en los solares del Buen Retiro, inmediatos á la Puerta de Alcalá, reuniendo en él bellísimas obras del arte moderno, debidas á nuestros primeros pintores y escultores. Entre ellas figura la estatua cuyo dibujo ofrecemos hoy en la primera plana de nuestro periódico, hermosa y elegante escultura que honra á su autor, el joven artista D. Elías Martín, y al arte español contemporáneo. Al ver esta preciosa estatua, no se dirá ciertamente que nuestra época se niega á reflejar en sus obras aquel espíritu religioso, aquel sentimiento de piedad sublime – que immortalizó en sus producciones á tantos de nuestros antiguos, artistas. Ciertamente que el sentimiento místico ha perdido su carácter generalizador. Los tiempos pasan y con ellos las ideas y las formas que revisten. ... El arte se ha hecho menos dramático y espontáneo, bajo el punto de vista religioso; pero está más conforme con las manifestaciones de nuestra propia naturaleza, y á veces sin dejar de ser humano es tan conmovedor y no menos grandioso. ... Al interpretar el sentimiento religioso, el Sr. Martín ha evitado este escollo, y su estatua da completa idea de esa feliz unión del sentimiento antiguo y de la forma moderna. Está llena de espíritu al propio tiempo que de elegancia y sencillez. Las líneas de esta composición son tan felices, que parecen las únicas convenientes para esta figura. Son las líneas de la verdad trazadas por la inspiración. No puede expresarse en nuestro concepto de un modo más sentido aquellos éxtasis en que la piedad bañaba con la pura luz de una sublime melancolía el rostro de Santa Teresa, cuando en su solitaria celda y reclinada en el monástico sitial, quemaba las alas de su alma en el fuego del amor divino, melancolía sublime que imprimía al propio tiempo en su pálido y bello semblante el sello del dolor que el espíritu sentía dentro de la prisión de carne, que le estorbaba ascender completa y libremente al dichoso lugar de sus visiones celestiales. Tan acertado en el pensamiento como en la forma; el señor Martín ha creado con su cincel una estatua

---

24. Este certamen se retrasó a 1867. *Catálogo*, 1867 p. 78. GARCÍA, 1867, p.188, lo valora por la expresión de los sentimientos de la madre y la fiereza de los soldados. VICENS, 1867, p.60, critica duramente un grupo en madera que podría corresponderse con éste, y que regaló a la iglesia de El Pardo. Agradeczo a Cholé Sharp su colaboración.

25. ANÓNIMO, 1878, portada: “El señor duque de Bailén guarda en su palacio del Retiro la citada estatua”.

que se contemplará siempre con interés por el público y que siempre merecerá los elogios de los inteligentes...<sup>26</sup>.

Se sabe que, entre los asuntos religiosos de los que se ocupó, en muchas ocasiones por encargos privados y continuando la tradición más arraigada, realizó varias obras en madera policromada: “*Un Cristo y un San Vicente de Paul* para América, una *Purísima Concepción* para la iglesia de Santurce por encargo de la Viuda de Olea, un *San José* para la iglesia del Hospital de los Flamencos de Madrid, la *Purísima Concepción*, *San Ramón y San Isidro* para Santander, y *La Virgen del Carmen* para la quinta parroquia de Bilbao. Además, talló en mármol dos obras en el cementerio de San Isidro de Madrid, un *Cristo en la Cruz* para el panteón de la Condesa de Santa Marca, y un bajorrelieve de *la Caridad* para el panteón de la Marquesa de Revilla la Cañada, así como una alegoría de *la Religión* en bronce por encargo del diamantista Sr. Martínez en Madrid” (BARRÓN, 1910).

También, como se comentará más adelante, Martín Riesco fue autor de dos de los apóstoles para el templo de San Francisco el Grande. El resto de su producción, estuvo decididamente centrada en el ámbito civil, en los retratos, temas de género, cenotafios y personajes históricos. Sus conceptos artísticos quedaron plasmados en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (MARTIN RIESCO, 1872).

Este panorama de los escultores vinculados a la Corte y al mundo oficial se completa con los hermanos Vallmitjana que conforman una referencia esencial en Barcelona y Madrid, y aunque no viajaron a Roma, tuvieron suficiente información en su entorno sobre lo que allí sucedía para asimilar las nuevas tendencias. Sobre todo en los comienzos, ambos hermanos, Agapito y Venancio, formados en la tradición académica de la Escuela de la Lonja de Barcelona, compartieron taller y trabajos. Su taller fue visitado en 1860 por la Reina Isabel II porque estaba emplazado en la nave de la Real Capilla de los Reyes de Aragón, visita que repitió el rey consorte Francisco de Asís en 1861, quien les invitó a presentar sus obras ante la Reina en el Palacio Real en Madrid y a concluir las en la Corte, como así sucedió.

Poco a poco ambos fueron evolucionando de manera personal, lo que ha provocado en ocasiones confusiones en la atribución de obras individuales porque colaboraban entre sí y a veces se ayudaban aunque no fuera un proyecto común, o en ocasiones se encuentra la referencia genérica a Vallmitjana sin especificar a cuál de ellos se hace mención, e incluso la equivocación, en algún caso, de confundir a Agapito Vallmitjana Barbany con su sobrino, Agapito Vallmitjana Abarca, si no se menciona el segundo apellido. Entre los trabajos compartidos en los inicios,

---

26. ANÓNIMO, 1870a, texto y grabado según dibujo de Elías Martín. Parte del texto y lam. reproducidos en ANONIMO, 1870b. *Catálogo*, 1871, p. 124, “74 x 35 x 50 cm”. ANÓNIMO, 1875. SANCHIDRIÁN, 2010, p. 244, menciona que se reproduce en el catálogo de Laurent 1879, nº A-1755. Lo ha difundido M<sup>a</sup> José Pérez, <https://delaruecaalapluma.wordpress.com/2017/02/07/becquer-ante-una-estatua-de-santa-teresa/>

realizaron las esculturas de la *Fe y los Evangelistas* en 1853-1854 para el hoy destruido altar mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor en Barcelona<sup>27</sup>.

Pero si se valoran algunas de sus obras a nivel individual, hay que señalar que **Agapito Vallmitjana Barbany** (Barcelona, 1832-1905)<sup>28</sup>, fue el hermano que más intensidad emocional aplicó a sus esculturas, fruto de su propia personalidad y de su introspección. Modeló una escultura de *San Sebastián* atado al árbol de martirio, escayola de tamaño menor que el natural, con la que obtuvo en la Exposición Nacional de 1862 un premio de tercera clase<sup>29</sup>, (asunto que también presentaría al mismo certamen Ricardo Bellver) y en la que tratando un tema religioso, el escultor mostraba su interés, particularmente, por un destacado estudio anatómico, alejándose de la expresión del dolor y concentrándose en los valores escultóricos y la belleza de la anatomía. Esta obra fue adquirida por R.O. de 14 de enero de 1863 en 6.000 reales con destino al Museo Nacional de la Trinidad<sup>30</sup>. El 28 de noviembre de 1863 se trasladó a la capilla de la Escuela Normal Central de Maestras, por orden de la Dirección General de Instrucción Pública y desafortunadamente hoy no está localizada (REYERO, 2002, p. 352).

Agapito tras su éxito en la Universal de Viena en 1873 con su *Cristo yacente*, realizado en mármol en 1872, presentó la misma obra en Madrid, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876, una escultura que a nadie dejó indiferente (Fig. 7) (AZCUE, 2007d. AZCUE, 2014, pp. 380-386)<sup>31</sup>. En el certamen de Madrid consiguió la segunda medalla, pero no la primera, que quedó desierta por «no atenerse a la tradición». Tratado con un impresionante realismo, interpretaba la escultura barroca española de los yacentes en madera policromada con un nuevo lenguaje. El material, mármol, y por tanto un único color para la escultura podría, para algunos, dar sensación de cierta frialdad, pero su planteamiento era contemporáneo, sobre todo en la huida del dramatismo, la búsqueda de la fuerza y la emoción, pero de forma muy contenida, y sobre todo, de la belleza.

De manera excepcional para lo que se suele conocer del proceso creativo de una escultura decimonónica, en este caso se conservan los bocetos en los que llevaba trabajando desde 1869, que muestran como de una primera idea que cubría con el sudario prácticamente todo el cuerpo (Fig. 8), terminó decantándose por un importante estudio anatómico y la reducción sustancial del sudario que le cubre. El análisis a fondo de esta obra, junto con las versiones en mármol, una similar a la del Museo del Prado en Comillas, otra con la versión del primer boceto en la Catedral de Vic, y la versión en madera policromada para la Hermandad de la Pasión en Pamplona, así como la mayor parte de los bocetos, ya

27. BASSEGODA 1990, pp. 30-31. Se especifica aún más en UDINA 1977, p. 63-75.

28. PÉREZ y GARCÍA, 1879. RODRÍGUEZ, 1936 y 1947. SUBIRACHS, 1994, pp. 115-122. AZCUE, 2007d. AZCUE, 2009, pp. 114-115. AZCUE, 2012a, p. 353. MARÍN, 2013b. AZCUE, 2014, pp. 380-386.

29. *Catálogo*, 1862, p.63, nº 316. ANONIMO, 1862. CRUZADA 1863, p. 83 y lám. PANTORBA, 1980, p. 82. REYERO, 2002, p 352 y lám.

30. Museo del Prado, nº inv. de obra no localizada, I 1047.

31. E 815. 44,5 x 211 x 70 cm., 833 Kg. AZCUE, 2007d estudia prácticamente todas las versiones y bocetos. RIBERA, 2008, p. 19.

fueron estudiados y publicados por Azcue 2007b, y 2014. El dato del alto número de bocetos existentes muestra como éstos se comercializaron, y a todos los publicados en 2007, hay que sumar otro ejemplar del primer boceto con el sudario cubriendo todo el cuerpo, conservado desde 2017 en el Museo de la Abadía de Montserrat donado por el matrimonio de Julián de los Pinos y M<sup>a</sup> Àngels Pont, de Sant Feliu de Codines, parece que adquirido en mercado a principios de los 2000. Además este Museo cuenta con una terracota repintada en blanco de la última versión en boceto – que se corresponde con la obra de definitiva conservada en Madrid–, y al que llaman «Cristo del Prado», que fue un regalo a la Abadía de Montserrat de un descendiente directo del escultor en 1984<sup>32</sup>. Recientemente ha sido adquirido en el mercado inglés otro boceto con el sudario completo, y policromado a la manera de las tallas barrocas, para la Spanish Gallery de Bishop Auckland en Durham, Gran Bretaña, centro especializado en arte español cuya apertura está prevista en la primavera de 2020<sup>33</sup>.

Se ha publicado que Agapito Vallmitjana obtuvo la medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1887, con la obra *San Juan en el desierto*, en escayola. Sin embargo, hay que reseñar que no se trata de una obra de este escultor, sino de su sobrino, también escultor, Agapito Vallmitjana Abarca (Barcelona, 1860-1915), (RAFOLS, 1980, p. 1310. REYERO, 2002, p. 347. AZCUE, 2009, p. 124. MARIN, 2013a). La Dirección General de Instrucción Pública y Bellas Artes decidió adquirirlo el 14 de noviembre de ese año, con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, en el precio que la había tasado el jurado, 2000 pesetas<sup>34</sup>.

Agapito Vallmitjana retomó el tema de *San Juan de Dios* que había esculpido en mármol Martín Riesco en 1864, como se ha comentado más arriba, para enlazar con la tradición y realizar su personal interpretación en madera en 1883, que luego policromó, “signada y datada el 1891, imagen de 1,95 x 65 x 42 cm.” (RIBERA, 2004, p. 242) (Fig. 9), que se venera en el Hospital de San Juan de Dios de Esplugas de Llobregat, Barcelona (RODRIGUEZ, 1940, p. 2. RIBERA, 2009b. MARÍN, 2013, p. 111). En este caso el Santo aparece sereno, vestido con el hábito y cubierta la cabeza, lleva en los brazos a un niño pequeño herido – aunque su rostro parece corresponder a una persona de más edad –, adormilado, envuelto en una sábana, mientras San Juan, porta en el otro brazo una bolsa.

“San Juan de Dios, escultura de D. Agapito Vallmitjana (Salón Parés) –La historia artística de este distinguido escultor es, al igual de la de su hermano D. Venancio, una continuada serie de triunfos. Su nombre, digno de respeto en el mundo del arte, lleva consigo el concepto de la maestría, del gusto y del sentimiento. Nacido también al calor del renacimiento patrio, ha sido uno de sus más laboriosos é inteligentes campeones, debiendo á su ingenio, á sus no comunes cualidades y á su propio esfuerzo la envidiable fama que ha logrado alcanzar. La mayoría de los que hoy se titulan sus compañeros fueron ayer sus discípulos, siendo de notar que

32. 24, x 56 x 21 cm. Núm. inv. 100.528. Agradezco la colaboración de Ramón Ribera y de Josep de C. Laplana, Director del Museu de Montserrat en 2017.

33. Agradezco la noticia a José Luis Colomer. La adquisición la ha realizado Jonathan Ruffer.

34. E 600, 1,30 alto, depositado en el Museo de Bellas Artes de La Coruña.

todos reconocen en Agapito Vallmitjana la superioridad indiscutible, á la que le dan derecho los largos años de penosa labor y el testimonio fehaciente del mérito de sus obras, algunas de las cuales sirven de preciado adorno en aristocráticos salones ó de complemento al embellecimiento de nuestra ciudad. La sentida y bien modelada estatua que reproducimos es una de sus últimas obras; en ella notase desde luego la genialidad del escultor, la maestría y el sentimiento del arte. Es una feliz representación del apóstol de los desgraciados, de Juan de Dios, á cuyo ejemplo y buena memoria debe la humanidad una de las más grandes y bellas instituciones”<sup>35</sup>.

Fue tallada con gran sobriedad, y a la vez de forma muy expresiva del sentimiento de la caridad cristiana, obra equilibrada y tratada con una gran dignidad, con la exquisita sensibilidad y emoción que marcó una gran parte de su producción religiosa. “El día que sea debidamente conocida, se la incorporará con poderativo [sic] elogio, y en lugar destacado, a la teoría de las imágenes sagradas que en nuestro país surgieron por milagro del arte y como reflejo de la devoción popular” (RODRIGUEZ, 1940, cap. IX).

Se trata de una obra que alcanzó gran devoción, y que el escultor regaló en 1893 al Asilo-Hospital de los Hermanos de San Juan de Dios. Ribera Gasol recuerda que formaba parte del retablo mayor de la iglesia de ese hospital, situado en el barrio de les Corts de Sarrià hasta 1936, y que la obra parece que tiene una segunda lectura de tipo personal, según relata, porque fue un regalo de agradecimiento tras la curación del hijo del escultor, que sufría de raquitismo. El boceto en escayola patinada, imitando terracota, de 91 cm. de alto, (SUBIRACHS, 1994, p. 122. ALCOLEA, 1989, n° 50. RIBERA, 2009b), se conserva en el Museu Comarcal de la Conca de Barberà, como parte del legado de Federico Marés<sup>36</sup>, y otro boceto en terracota se encuentra en el MNAC.

Agapito trabajó también en dos importantes apostolados: el más conocido, a partir de 1887 para la fachada de la Catedral de Barcelona, junto con la figura del *Cristo* del parteluz, (SUBIRACHS, 1994, p. 122), y el otro en 1901 para la fachada de la Abadía de Montserrat. En ambos, se atuvo a la tradición y a la adaptación al marco, con figuras serenas y de suave modelado. Se conservan bocetos de varios de los apóstoles, de hacia 1887-89, como el *San Mateo*<sup>37</sup> (Fig.10) en terracota de una de las estatuas destinadas a la fachada de la Catedral de Barcelona, existiendo además cuatro apóstoles en el Museu Comarcal de la Conca de Barberà, obras previas seguramente del proyecto definitivo para la catedral, que presentan diversas variantes (RIBERA, 2009a, pp. 17-19).

Aunque siguió con encargos civiles y en contacto con la Corte, en los últimos años del siglo XIX, continuó ocupándose con cierta asiduidad de asuntos religiosos, proyectó en terracota un *altar con la Sagrada Familia*, conservado en

---

35. Expuesto en la 9ª exposición de la Sala Parés en enero de 1892. *La Ilustración Artística*, 7 de marzo de 1892, lam.

36. N° inventario MFM 1390, 65 x 22,5 x 18 cm, y n° inv. MNAC 011552-000.

37. Museo Marés MFM 1275, 82 x 34 x 23 cm. Agradezco a Montserrat Torras su colaboración.



Barcelona<sup>38</sup>, y modeló para Montserrat su conocida talla policromada de *San Jorge* (LAPLANA, 1982), de 2,30 de alto, ya no a caballo sino como escultura individual, con la intensidad que trasmite el momento del golpe al dragón. Estaba previsto inicialmente para colocarse en el presbiterio, tanto esta escultura de San Jorge batallador, patrón de Cataluña, como otra de un Santiago peregrino, patrón de España. Desde 1944 está ubicada delante de una vidriera en el Cambril.

Hay que hacer también mención de que el Museo Diocesano de Barcelona conserva de su mano el *Ángel del Juicio* de 1884 en terracota, la *Inmaculada* en mármol de 1898 y *San Antonio de Padua* en terracota policromada (MARTÍ, 1991, p. 31. SUBIRACH, 1994, p.122. ALCOLEA, 1989, nº 49 y 55. MARTÍ, 2013), además de otras obras de tema religioso con otros destinos que se mencionan en su biografía (SUBIRACHS, 1994. MARIN, 2013). También realizo con su hermano *La Santísima Trinidad*, de 1902 destinada al altar mayor de la Iglesia Parroquial con esta advocación en Villafranca del Penedés<sup>39</sup>.

Por su parte **Venancio Vallmitjana Barbany**<sup>40</sup> (Barcelona, 1830-1919), mucho más longevo y de una personalidad más abierta, que, como se ha comentado trabajó inicialmente con su hermano Agapito, realizó bastantes esculturas en el ámbito religioso.

Parece que sus intereses se decantaban más por París que por Roma, “amb la seva vidència artística veia que el de Roma anava de cap per avall i els seus dissenys eran d’anar a París” (FOLCH, 1919, p. 908), a donde, de hecho, viajó en 1873. Es lógico pensar que la ciudad cosmopolita empezaba a atraer a gran número de artistas, pero no es menos cierto que su formación académica y su entorno le llevaron a utilizar inspiraciones italianas de obras renacentistas, a la manera de los puristas.

Participó en el concurso para el grupo escultórico de *San Jorge* para la fachada de la Diputación provincial de Barcelona (vid. nota 50). Su propuesta quedó en segundo lugar, y tanto ésta como la ganadora modelada por Aleu, obviamente tenían una inspiración mucho más centrada en el concepto de «monumento» que en la posible religiosidad del asunto, ya que lo importante era el estudio del movimiento, del caballo, y la intensidad de la escena. Se conserva el boceto de 1856 en terracota con restos de patina en el MNAC<sup>41</sup>. La obra en escayola, a tamaño real, estuvo durante muchos años en el antiguo palacio de los Condes de Barcelona, en el rellano de la escalera del actual Archivo de la Corona de Aragón, y se conservan fotografías de esta obra y de su ubicación. Sin embargo, cuando se le encargó al escultor contemporáneo Subirachs otra escultura de San Jorge para colocar en su lugar, la obra de Vallmitjana se retiró de la exposición:

---

38. MNAC, 22,5 x 14 x 10,5 cm, nº inv. 011557-000, Donación de Pere Casas Abarca, 1934.

39. *La Hormiga de Oro* nº 22, 31 de mayo de 1092, portada, lam. <http://lavilafranquina.blogspot.com/2018/09/150-anys-de-la-parroquia-de-la.html>,

40. ELÍAS, 1889, p. 715. VVAA, 1912. FOLCH, 1919. RIVAS, 2013, no incluye todas las obras del Prado. 41. 46,2 x 35,5 x 20,6 cm, nº inv. 010672-000. Adquirido en 1922.

«La porta de Sant Jordi està ubicada en el replà de l'escala noble del Palau del Lloctinent i fou inaugurada el 16 de desembre de 1975. Anteriorment, davant de la porta que comunicava el Palau amb el Saló del Tinell del antic Palau Reial Major, es situava una escultura de guix de Sant Jordi realitzada per l'escultor Venanci Vallmitjana. A causa de què aquesta escultura era un motlle presentat a un concurs, la seva fragilitat material va fer que es retirés del Palau en 1966. En lloc de substituir aquesta escultura es va pensar en crear una porta amb baix relleus al·lusius al sant patró de Catalunya que facilités la comunicació entre un palau i l'altre...» (UDINA, 1977).

Venancio Vallmitjana concluyó en 1862 en mármol, en colaboración con su hermano Agapito, pero firmada por él, un grupo de *Santa Isabel de Hungría curando a un niño cojo* (Fig. 11), hoy en el Museo del Prado, y del que se conserva un boceto en barro cocido en el Palacio Real de Madrid con el sello impreso de este escultor<sup>42</sup>. Como se ha mencionado anteriormente, el rey Francisco de Asís visitó el estudio de los hermanos Vallmitjana en 1861, y entre los diversos bocetos que pudo contemplar, estaba el de *Santa Isabel amparando con su manto a un menestero*. «A tal extremo gustaron al Monarca, que encareció a los autores se remitieran inmediatamente a la Villa y Corte para que les diera la Reina su conformidad y no se dilatara su realización en el material que conviniera. ... Concedida audiencia por Doña Isabel II, se mostró encantada de los modelos llevados a Palacio, y fue a la sazón cuando les anunció a los artistas que asignábales dos mil reales mensuales durante el tiempo que emplearan en la definitiva ejecución de las obras que resueltamente les encomendaba» (RODRIGUEZ, 1947, cap. VI).

Concluida esta obra, fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, con el nº 343, y el 12 de diciembre de 1862 ambos hermanos firmaron en Madrid un escrito en la que regalaban a la Reina este grupo escultórico de Santa Isabel. El escrito iba dirigido al Administrador de la Real Casa y Patrimonio indicando que estaban en la Corte con motivo de la Exposición, y que se había

“Admitido el ofrecimiento que le han hecho a S.M. la Reina N<sup>tra</sup> S<sup>ra</sup> (q.d.g.) de la Estatua de S<sup>ta</sup> Isabel presentada en d<sup>ha</sup>. Exposición por los remitentes, como una prueba del gratísimo reconocimie<sup>to</sup> y adhesión a su R. Persona por la venevolencia [sic] que les ha dispensado, ignoran a quien y en donde deben entregar la referida estatua, lo cual les interesa saber por la necesidad en que se hallan de regresar a Barcelona lo más pronto posible. Al efecto le suplían a V.E. se sirva elevar a conocimiento de S. M. esta manifestación con el fin de que se les señale el punto donde deben depositar la Estatua mencionada.// Gracia que esperan merecer de la reconocida de V.E.”, y al margen figura una anotación de la benevolencia de la Reina ya que se señala “Pal<sup>o</sup> 16 d dic<sup>e</sup> 1862 // Líbrenles 20.000 R<sup>s</sup> // entreguen la estatua en la Insp<sup>on</sup> gral. De of<sup>s</sup> y gastos de la Real Casa // L<sup>bto</sup> en d<sup>ha</sup>. f<sup>o</sup> nº 6016”<sup>43</sup>.

La Reina ordenó remitir la estatua con su pedestal, “su autor Vallmitjana” [sin especificar nombre de pila] al Real Museo el 16 de febrero de 1865, y dos días después llegó el grupo escultórico y se colocó en la Galería de Escultura,

42. *Catálogo*, 1862, p.62, nº 313. Boceto de Patrimonio Nacional, Inv. 10222251.

43. AGP, Sección Administrativa, Fondo Bellas Artes, Leg. 41 (3), exp. 151.

inventariándose con el número 1007 y con autoría de Vallmitjana, de nuevo sin especificar. Hoy se exhibe en la sala 61 del Museo<sup>44</sup>. La obra figura firmada en la base de forma algo llamativa, las dos V entrelazadas y la j en posición contraria a la correcta “V. Vallmitjana /1862”. La intervención de su hermano Agapito debió ser importante, hasta el punto que en los primeros Catálogos del Museo de Arte Moderno, la obra *Santa Isabel de Hungría* aparece catalogada como obra, únicamente, de Agapito (*Catálogo*, 1899, n° 67, p. 95. *Catálogo*, 1900, 12 n° 80, p. 117).

Es muy interesante comprender que éste era un tema vinculado especialmente a la Corte y en particular a la reina. Años antes, el rey consorte había encargado en 1856 a Luis de Madrazo una *Santa Isabel de Hungría con los menesterosos*, que concluyó en 1859, cuadro regalado por la Reina Isabel II al Hospital de la Princesa y que hoy se encuentra en la capilla del palacio de Aranjuez<sup>45</sup>. «Entre los encargos promovidos desde Palacio a distintos artistas a lo largo del reinado isabelino, puede rastrearse una voluntad clara e inequívoca de vincular la figura de Isabel II con Santa Isabel de Hungría como ejemplo de virtud y caridad cristiana, bajo cuya protección se pondría la propia Reina, mostrando por ella una devoción no solo justificada por su misma identidad onomástica sino además por la pertenecía del linaje histórico de la santa protectora de los pobres a las raíces dinásticas más antiguas de la Monarquía, que la hacían entroncar a través de alambicados lazos familiares con la propia Isabel II» (DÍEZ, 2010, pp. 75-76). La reina tuvo la intención, tal como relata Diez «de crear una nueva orden femenina propia que reemplazara a la existente [de Damas Nobles de la Reina Maria Luisa], precisamente bajo la advocación de Santa Isabel de Hungría (...) como ejemplo inspirador de los desvelos de la Reina por los pobres» (DÍEZ, 2010, p. 78) y encargó a Federico de Madrazo propuestas de diseño de la nueva condecoración<sup>46</sup>.

No es pues, de extrañar, que Venancio Vallmitjana se planteara esculpir un tema tan del gusto de la reina, una Santa con la que Isabel II sentía una evidente vinculación moral. Recordemos que fue la hija del rey Andrés II de Hungría (1207-1231), que dedicó su vida al cuidado de los necesitados, en particular de los niños, pues tras quedar viuda a los veinte años, se incorporó a la seglar Tercera Orden Franciscana, vendió sus bienes en favor de los pobres y financió la construcción de un hospital en Marburgo (Alemania).

Prácticamente toda la obra de Venancio, y particularmente la religiosa, se puede conocer a través de los textos y las fotografías del monográfico que la revista “Mercurio”, dirigida por su sobrino, le dedicó el 26 de diciembre de 1912, con breves textos de amigos, artistas y críticos. Entre las obras allí reproducidas, se encuentra la *Virgen de la paloma* en terracota esmaltada de 1887 (Fig. 12) que se

44. AMP, leg. 18.12, exp. 3, doc. 2. Museo del Prado E 830. 128 x 62 x 56 cm. 326,2 Kg. *Catálogo* 1899, pp. 95. *Catálogo*, 1900, pp. 117 entre las obras de Agapito. ALCOLEA, 1989, p. 190. REYERO, 2002, p. 360. AZCUE, 2009, p. 112. RINCÓN 2017a, p. 200.

45. Patrimonio Nacional, n° inv. 10039153. Museo del Prado D 7822. También el Museo conserva el positivo fotográfico H543.

46. Museo del Prado, D 6513 y D 6974.

conserva en el MNAC de Barcelona<sup>47</sup>. Es una obra relacionada, por un lado, con el mundo renacentista, con *La Madonna del Cardellino* de Rafael conservada en los Uffizzi, muy especialmente en el paralelismo con la madre, en la actitud y tratamiento del Niño. Y por otro lado con la reinterpretación decimonónica purista que hicieron varios artistas, particularmente Alfonso Chierici (1816-1873) y en concreto su *Virgen con el Niño, San Francisco, Santa Apolonia, Santa Lucia y Santa Agata* de 1854, conservada en la Capilla Brami de la Basílica de la Ghiara en Reggio Emilia, magnífico ejemplo de pintura purista de este académico de san Lucas y alumno de Tommaso Minardi. También tiene una evidente inspiración en la actitud de la Virgen con el grupo que esculpió Miguel Ángel para la catedral de Brujas.

La descripción, pocos años después, y la valoración de la obra son inequívocas:

“Compuesta con sencillez en las líneas generales y en el legado de los ropajes, tratada con holgura en todas sus partes, perfectamente sentida en la expresión de la Virgen Madre y del Niño Jesús que acaricia la paloma en su regazo, produce en el que la contempla una impresión tranquila, severa, de respeto, que se aumenta con la delicada tinta que reviste todo el bulto. Son trozos de gran maestría la testa de la Virgen, que puede compararse con la figuras dibujadas o esculpidas por los artistas del Renacimiento italiano. ¡Qué hermosos puntos de vista presenta la cabeza de la Virgen y toda su imagen! ¡Qué elegancia, qué garbo, qué donosura se advierten en la deliciosa figura del Niño Jesús y en su rostro, en que se trasparenta la divina dulzura! ¡Cuánta habilidad ha desplegado el artista en los paños, cuyos grandiosos partidos ocultan un estudio realizado con gran detenimiento y cariño. La Virgen de la Paloma figurará sin disputa entre las más inspiradas y más acabadas obras de D. Venancio Vallmitjana, y en su taller, en donde la tiene expuesta, será elogiada y admirada por cuantos tengan ocasión de examinarla. Esta obra es, por lo tanto, un trabajo escultórico de gran vuelo y al mismo tiempo, según aparece de lo que llevamos ya dicho, una atinada restauración en nuestro país del artístico procedimiento que pusieron de moda los della Robbia en la época de los Médicis y al que se debe aparte del valor escultórico de los ejemplares, el subido precio a que se pagan hoy día los pocos originales de aquellas esculturas o de sus continuadores e imitadores que salen a la venta, ya que los más se guardan como oro en paño en los primeros museos de Europa. La riqueza que a la Virgen de la Paloma le imprime el barniz blanco vidriado la nota en seguida el visitante, quien repara a poco que fije su atención en la escultura, en los preciosos efectos de modelado y transparencia que se ven en las carnaciones y que ponen de relieve el habilísimo trabajo del escultor. Con él ha realizado el Sr. Vallmitjana una magnífica obra de arte en todos conceptos, ha dado pruebas de entusiasmo artístico, puesto que no le ha arredrado el gasto de tiempo y de dinero que ha exigido la empresa, y ha iniciado de una manera brillante el renacimiento en España de una clase de escultura, tan apta para las más elevadas concepciones artísticas, como indicadísima para aplicarla a la decoración interior y exterior de los edificios, con

---

47. “Mare de Deu de la Paloma”, 93,7 x 53,2 x 51,7 cm. N° inv. 010674-000, Adquisición en 1922. MIQUEL, 1890, pp. 352-353, lám. VVAA. 1912. FOLCH, 1919, p. 907, lám. la titula “La Verge”. RODRIGUEZ, 1936, lám. RODRIGUEZ, 1940, lám. SUBIRACHS, 1994, p. 117. ALCOLEA, 1989, n° 142. Agradezco la colaboración de Mariàngels Fondevila.

provechosos resultados para el arte” (MIQUEL Y BADÍA, F. † en VVAA, 1912, p. 407 y lám.).

La importancia que el entorno personal del artista dio a esta obra, se comprueba al observar la fotografía del estudio de su sobrino por línea materna Pedro Casas Abarca, y además su discípulo, una imagen de hacia 1916 conservada en el Museo Sorolla (nº iv. 81415), donde se reconoce este grupo escultórico o una versión del mismo. Era un ejemplo importante, como otros que vendrían después, de sus preocupaciones técnicas y de su reto por retomar y dominar esta técnica, relacionada con las artes decorativas.

Otra de las obras de temática religiosa de Venancio fue *La Trinidad* de h. 1889, también en terracota esmaltada<sup>48</sup>, “Amb amplitud miquelangelesca, i uns relleus que es diria que són florentins” (FOLCH, 1919, p. 911, ALCOLEA, 1989, N° 54), y que se corresponde con el monumento funerario a José Arnau Presas en el cementerio de Arenys de Mar.

Uno de los conjuntos escultóricos más importantes de finales del siglo XIX es el que se encuentra en el exterior de la montaña de la Abadía de Montserrat, el *Rosario* con los 15 Misterios, representados por sendos grupos escultóricos con diseño de diversos arquitectos. En este proyecto participaron destacados escultores, entre ellos, los hermanos Vallmitjana. En este sentido, la implicación de la sociedad civil en asuntos religiosos, quedó patente aquí muy claramente, por ejemplo en el segundo Misterio de Dolor de este Rosario, *La flagelación*, modelado en mármol de Carrara por Agapito Vallmitjana en 1898, que fue regalado por las Hermanas Elvira (Civitavecchia 1843 – Barcelona 1908) y Emilia Llagostera i Suris (Civitavecchia 1846 – San Feliú de Guíxols 1913), benefactoras del santuario<sup>49</sup>. Al año siguiente, en 1899, Venancio Vallmitjana se hará cargo del cuarto Misterio de Dolor, *El Camino al Calvario. Jesús llevando la Cruz*, y en 1900 del quinto Misterio de Gloria, *La Coronación de la Virgen María*.

Venancio colaboró en 1901 en la fachada de la Abadía de Montserrat con la ejecución de tres tímpanos: en el central *el obispo Urquinaona solicita al Papa León XIII la proclamación de la Virgen de Montserrat como a patrona de Cataluña*; y los otros dos presentan las escenas del *Nacimiento* y la *Dormición de la Virgen*. También decorará dos tímpanos en las puertas laterales con *la Natividad de la Madre de Dios*, y la *Dormición de María*. En el interior del templo, también una escultura de San Clemente.

Como inciso dentro de este pequeño repaso por los escultores de la Corte, pero paradójicamente conocido por una de sus dos obras de temática religiosa, y vinculado a un momento de la vida de Venancio Vallmitjana, señalamos al escultor **Andrés Aleu y Teixidó** (Tarragona, 1829 – Sant Boi de Llobregat, Barcelona, 1900), (SUBIRACHS, 1994, pp. 123-125. SUBIRACHS, 2009), que, poco tiempo después de volver de Roma, participó en 1865 en el concurso para un *San Jorge*,

48. 59,5 x 35 x 27,3 cm. Nº inv. 010673-000. Adquisición, 1922. MNAC. RODRIGUEZ, 1940, lám 49. ANÓNIMO 1898a y 1898b. ANÓNIMO, 1899. *Guía*, 1922 p. 130. AZCUE, 2014, con bibliografía.

*patrón de Cataluña* compitiendo con la obra presentada por Venancio Vallmitjana. Se trataba de un certamen convocado para decorar la fachada principal del Palacio de la Diputación Provincial de Barcelona (hoy Palacio de la Generalitat). Aleu consiguió la medalla de primera clase, con la versión de este grupo ecuestre en escayola, en la exposición Nacional de Bellas Artes de 1871<sup>50</sup>. Fue la primera obra en la historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que consiguió un primer premio con un asunto religioso, y por tanto con derecho a ser adquirida por el Estado. Su valoración era unánime: “Se recomienda su ejecución: el pensamiento está cortado en el patrón de la alegoría religiosa o de la leyenda” (TUBINO, 1871, pp. 269-270), e incluso entre sus propios colegas escultores, como Ponzano que señalaba: “Exquisita composición. Brillante juego de líneas. Feliz agrupamiento. Alegoría o dragón excede de volumen. Su claroscuro bien entendido; modelado elástico: los tres puntos principales por los que se ha de juzgar son buenos” (PARDO, 1971a, p. 343).

Sin embargo, podría parecer que hay una cierta confusión sobre el material de este grupo escultórico, ya que se ha publicado que consiguió un premio en 1871, y en unos casos se menciona un ejemplar presentado en escayola, y en otros casos en mármol. En realidad, no es una contradicción, sino que es un error de transcripción sobre la Exposición citada. Lo que sucede es que en 1871 Aleu se presentó a dos exposiciones: al certamen Nacional en Madrid, con la obra en escayola, y a la exposición de Obras de Arte en Barcelona, con el ejemplar pasado a material definitivo, en mármol<sup>51</sup>. En 1872, el grupo ecuestre se colocó en la hornacina de la fachada para donde fue pensado. “Cabe destacar el armónico dinamismo de la composición, el realismo en el tratamiento de la anatomía del caballo y de la indumentaria del caballero y, sobre todo, el espíritu patriótico de raíz romántica, muy cercano a la estética nazarenista, con que el escultor representó el tema legendario de san Jorge matando el dragón, que la llamada *Renaixença* había recuperado con fuerza” (SUBIRACHS, 1994, p. 124).

La escayola fue adquirida por el Estado para el Museo Nacional de Pinturas y Escultura el 28 de junio de 1873 en 4000 pesetas, pero se suspendió su incorporación al inventario del Prado por encontrarse en mal estado. Una vez restaurada fue recibida en el Museo en agosto de 1873 (REYERO, 2002, pp.148-149). El estado de conservación era tan delicado que fue una de las obras que se decidió no trasladar al nuevo Museo de Arte Moderno en 1896<sup>52</sup>. Hoy no está localizada. El Prado

50. *Catálogo*, 1871a, p.118 n° 596, 1,80 x 1,80 x 0,48 cm. ANÓNIMO, 1871, lám.

51. *Catálogo*, 1871b, pp. 16-17. Lo deja claro la investigadora SUBIRACHS, 1994, p. 124, nota 132. “Aleu: Estátua ecuestre de San Jorge, en mármol, destinada para el ornamento de la fachada del edificio de la Diputación provincial. Habiéndose presentado dificultades para la traslación de la obra á este local, queda expuesta en el taller del autor, calle de Pelayo, n° 10, bajos. (Frente al carril de Sarria), donde se hallará de manifiesto las mismas horas establecidas en esta exposición”. Lo deja claro la investigadora SUBIRACHS, 1994, p. 124, nota 132.

52. A.M.P. Caja 1367, Leg. 144.01, Exp.15, doc. 1.

conserva una fotografía de esta obra tomada por Juan Laurent, y dedicada por el escultor a su querido amigo Luis de Madrazo<sup>53</sup>.

La otra obra que Aleu realizó de temática religiosa fue un *San José* en 1876, que se conservaba en altar de San José de la Iglesia de Mataró, y fue destruido durante la Guerra Civil<sup>54</sup>.

El escultor **Juan Samsó y Lengly** (Barcelona, 1834 – Madrid, 1908)<sup>55</sup> fue, realmente, uno de los que mejor interpretó el sentir clásico en la escultura religiosa, y uno de los escasos artistas que trabajaron este género, de manera habitual, y alejado del uso de la madera policromada. La iconografía mariana estuvo muy presente en su producción, y contrastan sus Vírgenes e Inmaculadas de estética tradicional, serena y bella, con otros asuntos de temática bíblica en las que expresa sus conocimientos de anatomía, e incluso del desnudo. Desde el primer momento y a diferencia de sus compañeros, los asuntos religiosos formaron parte de las obras seleccionadas para presentarse y exponerlas en las Exposiciones Nacionales, hasta ser denominado “escultor espiritualista” (TORDESILLAS, 1889). Su estudio madrileño fue habitualmente visitado por diversos miembros de la familia real.

Era un hombre de fe y, en su caso, vinculaba la capacidad de hacer escultura religiosa a la creencia y a la búsqueda del bello absoluto. Esta manera de pensar es difícil de compartir, él lo hacía desde la perspectiva de que, en cierto modo, cuestionaba las facultades de los artistas en general, a lo largo de la historia, para ejecutar adecuadamente a una obra de arte religioso si no se tenía fe, una suposición obviamente personal.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, nada mejor que leer sus propias palabras para entender cuál fue su particular manera de entender el arte, que vinculaba a sus propias creencias. Diseñó con una inspiración purista, pues aunque no viajó a Roma, conoció a través de los testimonios artísticos y del entorno de los españoles en Madrid que si lo aprendieron directamente. Imbuido de razones estéticas, consideraba que el ideal en la escultura cristiana era la belleza moral y divina; “y aunque para expresarla tuviera que luchar siempre con la tosquedad de la materia, ello es fuerza que la suavice y la venza, hasta llevar siquiera un destello de aquel ideal á la fisonomía humana”. En su particular formulación del arte reflexionaba:

---

53. A.M.P. Caja 354, Legajo 18.15, nº Expediente 1, “Oficio de José Grajera, Director interino del Museo Nacional de Pintura y Escultura, al Conservador del Establecimiento por el que le traslada Orden de la Dirección General de Instrucción Pública relativa al ingreso en la colección de la obra «San Jorge» de Andrés Aleu una vez restaurada”. Aun así parece que el estado de conservación no era bueno. Fotografía del Museo del Prado nº HF 212 del San Jorge de Andrés Aleu, ejemplar suelto de los álbumes que publicaba el fotógrafo, adquirida a los descendientes de los Madrazo en 2006.

54. SOLER, 1999, p. 14, “Els desgraciats fets de 1936-39 ocasionaren la destrucció de quasi totes aquestes imatges i retaules ... Agàpit Vallmitjana, Andreu Aleu, Pagès i Serratosa ...”. GUANYABENS, 1994 p. 47, nota 25, “L’altar de sant Josep va ésser destruït l’any 1936 ... De l’altar de sant Josep es conserva també una fotografia de Marià Ribas i Bertran, feta l’any 1936, poc abans de la seva destrucció”.

55. ELÍAS, 1899, t. II 577. SAMSÓ, 1899. SERRANO FATIGATI, 1912, pp. 47-48. AZCUE, 2009, pp. 117-118. AZCUE, 2013b.

“No siempre hemos sabido sacar de las enseñanzas del Renacimiento todo el provecho que deberíamos haber sacado en orden a la Escultura religiosa. Sí: porque unas veces escandalizados, acaso con exceso, del derroche de plasticismo de los italianos, casi nos hemos sentido tentados a volver a los moldes de la escultura medieval, exagerando el desprecio de la forma e imitando hasta las incorrecciones de aquellas obras, sin acertar, en cambio a igualar, cuanto más a sobrepasar a expresión espiritual y mística; y otras veces seducidos por las pasmosas creaciones del cincel insuperable de Miguel Ángel nos hemos resbalado hacia la copia de unos modelos que, por su filiación y carácter paganos, jamás podrán servirnos para hacer vislumbrar, a través de los lineamientos y modelado de la figura humana, ese algo de inspiración que anhelamos imprimir sobre la faz de las imágenes destinadas al culto cristiano. ¿Por qué ha de ser tan difícil a la escultura religiosa moderna alcanzar ese desiderátum estético ¿¿en qué consiste que en nuestros días, época de indudable progreso cuando las artes plásticas se muestran florecientes, y sobre todo fecundas, a pesar de producirse tantas obras en todos los géneros, escasean las de carácter religioso verdaderamente inspiradas en aquel espíritu que envidiamos a los artistas de otras épocas, menos cultas que las de hoy, menos hábiles, menos perfectas en la labor del procedimientos?... Lo bello en la esfera del arte, lo mismo que lo verdadero en la esfera de la ciencia, y lo bueno en la esfera de lo moral, tiene su origen y su ideal perfecto en la belleza, la verdad y la bondad absolutas; y lo bello, lo verdadero y lo bueno absolutos no pueden hallarse más que en Dios. Si, por el contrario, el artista ha sentido algo superior, algo que se separe de lo bello real y se aproxime á lo Bello Absoluto, ese algo se reflejará en su obra á través de la forma material de expresión, y despertará en el alma de quien la contemple la cuerda del corazón templada para vibrar al unísono de la inspiración expresada” (SAMSÓ, 1899, pp. 13-14).

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, que se retrasó a 1867, presentó a un *San Francisco de Asís en meditación* en escayola, “Toda ella es reposo y carácter (...) interpreta un sentimiento verdadero y necesario” (GARCÍA, 1867, p. 190) obra que obtuvo medalla de segunda clase, y que volvió a presentar en 1868 en Barcelona. Años después, en 1915, fue donada, junto con otras obras de Samsó, al Museo de Arte Moderno por Rodrigo Álvarez Blanco, familiar y discípulo de Samsó<sup>56</sup>. Desafortunadamente, en la actualidad esta obra no está localizada. De ella se dijo que

“Entre las esculturas de la escuela moderna o realista, pocos ejemplos hemos contemplado de mérito tan singular como la presente figura, donde el Sr. Samsó ha estado inspiradísimo en cuanto a la piadosa expresión de éxtasis religioso que le ha dado, y la verdad del movimiento del cuerpo. En efecto, toda ella es reposo y carácter, y solo en ocasiones como esta, en que la escultura se ve obligada como otras bellas artes a interpretar un sentimiento verdadero y necesario, y no un símbolo alegórico o profano, es cuando el artista tiene que buscar la forma real de la naturaleza, sin el perfeccionamiento con que revistieron los antiguos las creaciones de sus

---

56. *Catálogo*, 1867, p. 79. PANTORBA, 1980, p. 96. AZCUE, 2013b. AMP, Comunicación de la aceptación de la donación, dirigida al Museo de Arte Moderno por la Dirección General de Bellas Artes, 18 de octubre de 1915.



ídolos. Reciba el Sr. Samsó nuestra enhorabuena” (GARCÍA, 1867, p. 190, transcrito en SUBIRACHS, 1994, pp. 293-294).

1878 fue un año importante para el escultor y para la escultura religiosa, ya que obtuvo la primera medalla de la Exposición Nacional con el grupo en escayola *La Virgen Madre*, que presidía el centro de la sala dedicada a escultura de este certamen (Fig. 13). (Catálogo 1878a, p. 93. ANÓNIMO, 1909. FONTBONA, 1985, p. 252). Se trata de un grupo que expresa con intensidad la vinculación maternal y de ternura de la Virgen y tiene, una clara relación con la pintura de Rafael, concretamente la *Madonna col bambino e San Giovannino* de 1506 conservada en los Uffizi, o *La bella giardiniera* de 1507 conservada en Louvre (REYERO, 2004, p. 247). Precisamente esa inspiración, sigue el camino de los esquemas nazarenos, como los del pintor alemán afincado y fallecido en Roma Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) y en particular su obra de 1825 *María e Isabel con Jesús y Bautista niños*, hoy en la Neue Pinakothek de Múnich, y también se relaciona con la estética del escultor Rinaldo Rinaldi, alumno de Canova.

Ese mismo año de 1878, ya instalado en Madrid, participó con la citada *Virgen Madre*, en escayola, en la Exposición Universal de París – como también lo haría Ricardo Bellver que obtuvo primera medalla por el *Ángel caído* –<sup>57</sup>, pues como en una mayoría de casos en la escultura, no tenía medios para pasarla a material definitivo. Debido a la fragilidad del material, no está en perfecto estado de conservación, ya que le faltan algunos fragmentos de la base (Fig. 14). Esta obra, fue también donada al Museo de Arte Moderno por el Sr. Álvarez Blanco en 1915. Pertenece hoy a las colecciones del Museo del Prado, después de que, en 2015, concluyera y se hiciera efectiva la división de colecciones con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Quizás por ello, sea una noticia para algunos lectores el hecho de que las obras de Samsó estén en el Prado<sup>58</sup>.

Además de ganar por concurso la “Cátedra de modelado del antiguo y ropajes”, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró el 20 de mayo de 1878 Académico correspondiente por Barcelona. Esta Corporación académica madrileña le eligió Académico de Número el 29 de octubre de 1888 e ingresó, en 1899, ocupando la vacante dejada por Sabino de Medina.

De 1880-1881 dataría, su obra *Inmaculada Concepción* “que mostró, tallada en madera, para el altar mayor de la iglesia de su advocación en la calle del Ensanche de Barcelona”, escultura que el Rey había visto en su visita al estudio de Samsó (OSSORIO, 1975, p. 621): “La escultura religiosa se ha enriquecido con una joya [...] la Inmaculada [...] que llama la atención de las muchas personas que visitan estos días el estudio del renombrado artista, y que justifica las dotes excepcionales [...]”<sup>59</sup>.

---

57. Catálogo 1878b, nº 84. *Exposition 1878*, p. 256, nº 22.

58. E 1027. 127 x 83 x 102 cm.. Así se indicaba en 2009, en la nota 67 de AZCUE, 2009, p. 130, pues la división efectiva todavía no había tenido lugar.

59. *La Correspondencia de España* 14 de noviembre de 1881, p. 2.

La versión previa en escayola de esta *La Inmaculada Concepción*, sería la que se conserva en el Museo del Prado<sup>60</sup>, donada al Museo de Arte Moderno por Rodrigo Álvarez y Blanco por R.O. de 18 de octubre de 1915, y en la que retoma lo ya comentado sobre la proclamación del Dogma de la Inmaculada en 1854<sup>61</sup>. Samsó ejecutó una elegante composición, continuando la tradición de una figura idealizada, serena y dulce, de pie sobre la luna y el globo con las manos juntas delante del pecho. Esta obra, fue fotografiada una vez concluida, y a pesar de ser fotos en blanco y negro<sup>62</sup> (Fig. 15 y 16), se intuyen los detalles del acabado y la cuidadosa factura final policromada, en la que el ornato de la corona, el broche y el manto eran de pedrería. Esta fotografía tiene además el interés de que está dedicada por el escultor a Luis de Madrazo, el gran intérprete del arte purista en España.

“En la *Purísima Concepción* de la iglesia de este nombre en Barcelona. Samsó, acogiéndose a la escultura colorida, ha demostrado poseer un sentimiento que se avecina con el de los artistas místicos de la Escuela de la Umbría. Sin menoscabo de la forma, sin traspasar los límites de la idealidad verdadera, ha huido de los accidentes sobradamente naturalistas, logrando así, para aquella imagen, el aire cristiano que han aplaudido con entusiasmo los conocedores” (MIQUEL, 1890, p. 357).

El párroco de la iglesia de Purísima Concepción y la Anunciación de nuestra Señora, tras leer el largo artículo que Pedro de Madrazo dedicó a esta obra, publicado en dos números de *La Ilustración Española y Americana* en diciembre de 1881, y en donde se incluía el grabado de la imagen, solicitó ese mismo mes permiso al autor para imprimirlo en edición separada. Madrazo aceptó gustoso en enero de 1882, y así se imprimió<sup>63</sup>. Esta obra tuvo tanta aceptación que la esculpiría en mármol, años después, para las Salesas de Vitoria (Fig. 17).

Además, fue atendiendo diversos encargos privados. En 1881 concluyó el sepulcro de los Duques de la Victoria, con un ángel.

En algunos casos, hizo composiciones más sencillas, como la lápida para el sepulcro del arzobispo benefactor Anastasio Rodríguez Yusto (1814 - 1882) en 1885 en la capilla del Santo Cristo de la Catedral de Burgos, en la que junto al retratado en el centro en un medallón, esculpió bajo un arco conopial dos bellos ángeles sentados sujetando los Diez mandamientos y la trompeta de la Resurrección, elegantemente tallados con los modelos puristas, y en medio una inscripción<sup>64</sup>.

Al Museo de Arte Moderno pasó también un grupo en escayola de tamaño natural de *La Visitación* (Fig. 18) que tenía concluido en 1886<sup>65</sup>. Es una composición íntimamente relacionada con *la Visitación* de 1867 pintada por Overbeck – cuadro hoy conservado en Spoleto –, donde, a diferencia de la mayor parte de

60. E 1032, 248 x 62 x 69 cm.

61. Vid. *Inmaculada* de Sabino de Medina en páginas 68 a 71.

62. Museo del Prado HF 218, fotografía de M. Sala hacia 1881. ANÓNIMO, 1904.

63. MADRAZO, 1881 y 1882. PIFERRER 1884. ELIAS, 1884, p. 579. MELENDRERAS, 1996, p. 18.

64. Llacayo, 1886, p.69. Desafortunadamente unos textos han ido tomando referencia de las antiguas guas de la Catedral, y en todas suele aparecer escrito “Sansó” con n en lugar de m. Agradezco la colaboración de Beatriz Fernández García en el Archivo de Burgos.

65. Museo del Prado, E 1028, 165 x 105 x 44 cm. AGULLÓ, 1961-1972 n° 4, 23 de febrero de 1886, p. 350.

las Visitaciones, en las que Santa Isabel es anciana y se representa en una actitud de respeto ante la Virgen, en estos dos casos se plantea como una relación casi de igual a igual, afectiva y protectora.

Se trata de la escayola previa a la realización del grupo definitivo para el Monasterio de la Visitación de Santa María (Salesas) en Vitoria, que se había fundado en 1879, y tenía como misión la “honra a la Virgen María en su Misterio de la Visitación”. Esta obra, ya pasada a mármol, fue admirada en el estudio de Samsó en 1886.

“Toda la obra revela un profundo sentimiento artístico, una gran corrección de dibujo y un gusto exquisito en la dispersión del ropaje, que justifican y aumentan la fama de que goza el ilustre escultor. S. M. la Reina, S. A. la Infanta Isabel, y un numeroso y selecto público, han acudido al estudio del Sr. Samsó á admirar su obra, que á estas fechas ha partido ya para su destino” (ANÓNIMO, 1886 y 1892).

Efectivamente, el grupo en material definitivo, coronadas ambas figuras con nimbo, se puede contemplar hoy al fondo del altar mayor de la iglesia del citado monasterio (AZCUE, 2013b).

Además, para esta Iglesia de Vitoria encargaron a Samsó, también en mármol, dos obras más: una *Inmaculada* que concluyó en 1889, y un *Sagrado Corazón de Jesús / Salvador* que concluyó en 1892, ambas ubicadas hoy en sendos altares de las naves centrales de esta iglesia. Para la primera utilizó el modelo de la que había hecho para Barcelona, aunque algo más pequeña, y para la segunda, ya inició una reflexión sobre el tema, planteado con sobriedad y gran pureza de líneas, y que seguramente sirvió de inspiración a la Reina Regente para hacerle, años después, un encargo para Palacio. La falta absoluta de difusión de gran parte de la obra de Samsó se manifiesta, especialmente en este caso, al ver que no se habla nunca de Samsó al referirse a las esculturas de Vitoria, y que en la monografía editada en 1998 sobre este templo ni siquiera menciona al escultor autor de estas tres obras, que se describen someramente.

Junto a estos grandes formatos en los que seguiría trabajando para templos importantes, realizó también delicados bocetos en terracota, muy bien conservados, (ALCOLEA, 1989, n<sup>o</sup> 148 y 149. AZCUE, 2009, p. 91), en particular *La Piedad*<sup>66</sup> (Fig. 19) de 1882 y *El Beato Raimundo Lulio*<sup>67</sup> de 1895, ambos pertenecientes al Museo del Prado. La primera presenta una composición que transmite el profundo sentimiento de la escena. La figura de Cristo es un cuerpo menos robusto que el modelado tradicionalmente, no se apoya en su regazo sino que cae al suelo, y la Virgen apenas lo sostiene, sino que se inclina hasta casi besarle, consiguiendo una expresión de íntima sensibilidad. Se encuentra un paralelo muy cercano, quizá una inspiración, en el grupo del mismo tema obra de Joseph von Kopf (Unlingen, 1827 – Roma, 1903) expuesto en la Universal de 1873 en Viena. Con respecto a la segunda, no hay datos que indiquen si se trataba de un estudio para un monumento, si era un proyecto a desarrollar o solamente un trabajo personal.

66. E 829. 20 x 22 x 14 cm. AZCUE, 2009, p. 130.

67. E 826. 38 x 17 x 16 cm.

El trabajo en la Corte, que alternó con sus tareas de Catedrático en la Escuela de San Fernando, o de jurado en diversos certámenes, tuvo el máximo reconocimiento profesional, al recibir el encargo de la Reina Regente María Cristina, en 1898, para realizar en mármol las esculturas del *Sagrado Corazón de María* y del *Sagrado Corazón de Jesús* (TORMO, 1927, p. 100. MELENDREAS, 1996) de tamaño algo mayor que el natural, destinadas a la Capilla del Palacio Real de Madrid<sup>68</sup>. Las concluyó y entregó en 1901, donde todavía hoy se pueden contemplar, a ambos lados del altar de la Asunción. La Reina Regente visitó su estudio en la calle Goya el 16 de marzo de 1898 (AGULLÓ, 1961, n° 5, p. 258), quizá para ver iniciado el encargo, o conocer otras obras del escultor. Fueron muchos los avatares y dificultades, tal como relata Melendreras, para el traslado de las figuras en mármol desde su estudio, y para solventar el sistema de elevación en Palacio para instalarlas en la Capilla Real.

Hay que considerar que se trataba de la iconografía más moderna y actual en aquel momento. La devoción al Sagrado Corazón, en la medida que también se politizó, y reforzó la influencia de la Iglesia en la sociedad, muy especialmente desde el último tercio del siglo XIX, se extendió por todo el mundo católico con gran rapidez, en una iconografía con relativamente muy pocas variantes. En esta ocasión, este encargo testimoniaba la culminación de la promoción y la importancia dada a los Sagrados Corazones, que iban a presidir, nada menos, que la capilla del Palacio Real, respondiendo a una nueva visión del Sagrado Corazón que superaba el ámbito puramente religioso. Para entender esta situación, también desde el punto de vista social y artístico, hay que recordar que aunque el culto al Sagrado Corazón se extendió en el siglo XVIII, “En los años centrales del siglo XIX la devoción fue promovida de manera especialmente entusiasta desde el Vaticano, sobre todo por Pío IX, que recibió por ello el sobrenombre de “papa del Sagrado Corazón” (QUERALT TEIXIDÓ 2001).

“... Con el objetivo último de reforzar la devoción en medio del creciente laicismo de la sociedad europea, también Pío IX instituyó en 1856 la celebración festiva del Sagrado Corazón de Jesús en la Iglesia Universal. Y en 1875 promulgó la consagración definitiva de la Iglesia al Sacratísimo Corazón. En el caso de nuestro país, estas iniciativas encajaron con gran comodidad en una sociedad en la que el catolicismo no sólo había afianzado sus posiciones, merced al concordato firmado con la Santa Sede en 1851, sino que, además, se mostraba cada vez más politizado ... En 1899, León XIII proclama la consagración del mundo al Sagrado Corazón de Jesús a través de la encíclica *Annum Sacrum*. En el mismo año, la Sagrada Congregación de Ritos aprueba las Letanías del Sagrado Corazón, que desde entonces iban a figurar en todos los misales y devocionarios. Y, por si todo ello no bastara, como réplica a las celebraciones del centenario de la Revolución Francesa, surgió una corriente que impulsaba la consagración de naciones, familias, hogares y entidades de todo tipo al Sagrado Corazón (...) en 1911 tuvo lugar la consagración oficial de España

---

68. Escayolas en el Museo del Prado, E 1030 y E 1031.

al Sagrado Corazón y un lustro más tarde se puso la primera piedra del conjunto del Cerro de los Ángeles” (HERRADÓN, 2009, p. 197-99)<sup>69</sup>.

El culmen de esta iconografía en escultura, el monumento al Sagrado Corazón en el Cerro de los Angeles, realizado por el escultor Aniceto Marinas, fue inaugurado el 30 de mayo de 1919 por el rey Alfonso XIII, justo en el centro geográfico de España, leyendo la oración: “España, pueblo de tu herencia y de tus predilecciones, se postra hoy reverente ante ese trono de tus bondades que para Ti se alza en el centro de la Península... Reinad en los corazones de los hombres, en el seno de los hogares, en la inteligencia de los sabios, en las aulas de las ciencias y de las letras y en nuestras leyes e instituciones patrias”.

Este pequeño resumen es una muestra inequívoca de lo que significó la devoción a los Sagrados Corazones, y la implicación de la realeza y la política en su promoción, recordando además que en 1870, en que Italia se reunifica y el poder del Papado se reduce, hubo un fuerte movimiento católico promoviendo esta devoción. Por otro lado, y abundando en ello, sobre “las publicaciones periódicas, cuyo número y pervivencia a lo largo del tiempo constituyen el mejor testimonio de la fortaleza y del arraigo de una devoción que muchos califican como netamente española ... La decana es El mensajero del Sagrado Corazón de Jesús: boletín mensual del Apostolado de la Oración, publicada sin interrupción entre 1866 y 1953” (HERRADÓN, 2009, p. 197)

Desde el punto de vista de las artes, se ha señalado que “la representación artística de la devoción se dieron a conocer varias prescripciones eclesásticas. En 1877 se establecía que la imagen del corazón de Jesús tendría que representarse en medio de llamas o rayos, con la herida y rodeado horizontalmente de una corona de espinas y rematado por una cruz en medio de llamas. No estaba permitida la representación del Sagrado Corazón sin que el corazón sea visible. Con respecto a la veneración pública en los altares, el corazón tenía que estar unido a la figura de Cristo y aparecer como cosa principal, y tener relieve; corresponder a las proporciones de la imagen y estar colocado en la forma descrita (cruz, llaga, corona de espinas) sobre los vestidos y sobre el pecho. La costumbre de colocar el corazón en la mano de Cristo no era recomendable, pero no estaba estrictamente prohibida. No se permitía colocar en los altares la representación del corazón solo, separado de la figura del Redentor; se permitía sin embargo en objetos de devoción privada, y como ornamentación de toallas de altar, antependios, etc.” (DÍAZ PATIÑO, 2010).

Con respecto a la ejecución de las obras encargadas a Samsó, se conserva, al menos, una fotografía de medio cuerpo del Sagrado Corazón de Jesús<sup>70</sup> que hace pensar en una primera idea, o quizá en otra versión de la imagen, con los cabellos mucho más rizados, y con ricos bordes de la túnica, que en el modelo del Palacio Real no tiene. Este detalle, también pone en relación la imagen de la fotografía

---

69. Sobre la importancia y dimensión de esta devoción, vid entre otros, QUERALT, 2001 y el capítulo III de CANO, 2007.

70. Museo del Prado, HF 193.

con la vestimenta de la *Inmaculada* del Museo del Prado, que coincide en el diseño de la túnica bordada.

El planteamiento conceptual de esta iconografía partía del primer modelo de *Cristo* de Thorvaldsen de 1821 para la Catedral de Copenhague, que desde su óptica neoclásica había fijado un canon ideal, sereno, bello, con un profundo estudio de plegados y un gran trabajo técnico. Este modelo, repetido hasta la saciedad, fue evolucionando en las obras del escultor purista Pietro Tenerani (1789-1869), colaborador de Thorvaldsen, tanto en el *Cristo del Monumento funerario de Pio VIII*, de 1829-1830 en la Basílica de San Pedro en el Vaticano, como en otros bustos de Jesucristo. Pero ahora, Samsó, a partir de estas claves estéticas, modificó la posición de los brazos, habitualmente extendidos y abiertos, y se centró en las nuevas indicaciones iconográficas y en el lenguaje aprendido, para representar, en definitiva, la figura que simbolizaba el amor divino por la humanidad, y por tanto, señalando con ambas manos su corazón (Fig. 20). La serena creatividad de Samsó debía tener una identidad propia, lo que resultaba, además difícil, cuando ya se estaba reproduciendo esta iconografía, de forma seriada, en talleres que suministraban a iglesias y a particulares, figuras en materiales que no eran nobles pero mucho más económicos, frente a lo que hasta entonces establecía la tradición para obras que se iban a exponer en los templos.

En el caso del Sagrado Corazón de María, enlazaba directamente con el tratamiento de la iconografía de la *Inmaculada* en la actitud y el recato, en este caso enseñando, lógicamente, su corazón, y cubriéndose con una capa sujeta por un broche en el cuello.

Las escayolas originales de los Sagrados Corazones llegaron al Museo de Arte Moderno también como donativo de Rodrigo Álvarez Blanco en 1915. Un tiempo después, fueron depositadas en el Grupo Escolar Pardo Bazán por R.O. de 28 de abril de 1928, de donde fueron devueltas por Orden del Director General de Bellas Artes el 22 de mayo de 1933, y el grupo escolar propuso que se llevaran a la Iglesia de la Virgen de la Paloma. Son dos de las obras que permanecían adscritas al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, hasta la regularización de la división de colecciones, y pertenecen desde 2015 al Museo Nacional del Prado, si bien por motivos prácticos, dado el tamaño de todas las escayolas citadas en este ensayo, están depositadas en el MNCARS donde ya tenían un acomodo.

En 1889 la prensa informó de la conclusión de una pequeña imagen de barro cocido de la *Virgen de las Mercedes*, sobre peana de mármol rojo vetado, adornado de metales, con el escudo de la Merced, que dedicó la Infanta María Isabel a la pequeña Princesa de Asturias, “en recuerdo de su primera confesión” (TORDESILLAS, 1889, p, 170). Se trata, previsiblemente, de una imagen muy tradicional en la que la Virgen, de pie, sujeta al Niño de frente (FR. M. C., 1904), y cuyo paradero desconocemos.

Esta dedicación a la iconografía religiosa no es óbice para comprobar, precisamente por su conocimiento de la estatuaría clásica romana, que Samsó trabajó haciendo algunas “reconstituciones”, documentadas en el antiguo Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, hoy integrado en el Museo Nacional de

Escultura de Valladolid<sup>71</sup>. Y además, este conocimiento descubre a “otro” Samsó, cuando modela en 1887 en barro cocido la obra de pequeño formato *Adán dormido*<sup>72</sup>, en la que se encuentran claras referencias a sus estudios académicos y a los modelos de la antigüedad, y muy especialmente a la obra en mármol *Fauno*, del escultor danés Tobias Sergel<sup>73</sup>, realizada en Roma, en donde estuvo Sergel de 1767 a 1778.

En 1902 firmó y dato una Virgen Dolorosa<sup>74</sup> en mármol, sentada, discretamente cubierta con una capa con capucha que le cubre completamente, dejando solo a la vista el rostro dulce, sereno y pensativo, en un tamaño poco habitual, quizá para algún compromiso con el comitente que le hubiera encargado un formato mayor (Fig. 21).

Probablemente la última obra en la que Samsó trabajó fue *La Virgen de Covadonga*<sup>75</sup> (Fig. 22) donde, a diferencia de la composición de *la Virgen madre* de 1878, la relación entre ambas figuras ya no es maternal y cercana, sino que es muy formal. El Niño está bendiciendo, a la manera del gusto del Cuattrocento, en una forma compositiva muy cercana a la planteada por pintores como Federico de Madrazo, en su dibujo de 1841 conservado en el Museo del Prado *Sagrada Conversación con Santiago, San Fernando, Don Pelayo e Isabel la Católica*, pero muy especialmente con la obra de 1853 de Pietro Bearzi (1809-1870), en el *Altare della Madonna delle Grazie* del Santuario di Santa Maria Maggiore en Trieste, realizado por encargo del baron Pasquale Revoltella. En ambas obras se contempla una expresión dulce y armoniosa de la Virgen, y la sensación de perfecto equilibrio en la composición.

El modelo en escayola de esta obra se conserva en el Museo del Prado – desafortunadamente le falta la mano del Niño bendiciendo –, también donado, como las obras anteriores, en 1915 por Rodrigo Álvarez Blanco. El grupo escultórico en material definitivo, se hizo en madera policromada ornada con pedrería, que pudo ser contemplado en su estudio en mayo de 1908 antes de su entrega. Se encuentra en su lugar de destino, el interior de la Basílica de Covadonga. Junto a la imagen que se venera en la Cueva, se quería disponer de otra imagen en el interior de la Basílica que se había inaugurado en 1901, y fue colocada en un lateral del Presbiterio remodelado. El escultor donó la obra definitiva a la Basílica en 1908, y falleció muy poco después, sin llegar a poder entregarla, aunque estaba acabada, porque parece que deseaba tenerla todavía un tiempo en su estudio, de forma que la entrega la hizo su heredero<sup>76</sup>. No parece que haya más datos en relación con la obra en las Actas Capitulares, y desafortunadamente la

71. Por ejemplo el barro cocido de Baco, ingresado en 1924, con registro de entrada 2963, que “reproduce la reconstrucción reducida hecha por Juan Samsó” cuyo original se conserva en el Museo Arqueológico de Tarragona.

72. Museo del Prado, E 823. 0,20 x 0,36 x 0,14 cm.º donada también en 1915. AZCUE, 2009, p. 130.

73. Nationalmuseum, Copenhagen, nº inv. NMSk 357.

74. Museo Marés, Barcelona, obra expuesta, nº inv. MFM 1234, 75 x 38 x 51,5 cm. Agradezco a Montse Torras, Conservadora del Museo, su amable colaboración. Museo Mares, 1979, nº 2292, p. 79.

75. E 1029. 127 x 61 x 72 cm. ANÓNIMO, 1909.

76. DÍAZ QUIRÓS, 2001.

Guerra Civil afectó gravemente al Archivo del Santuario, por lo que no se conserva correspondencia<sup>77</sup>.

Hay que mencionar también a otro gran escultor, **Ricardo Bellver y Ramón** (Madrid, 1845-1924), criado en una familia de tradición escultórica y conocedor del mundo de la iconografía religiosa en distintos materiales, que avanzando sobre la tradición de sus familiares, representó una nueva generación que buscó la modernidad en temas y estilo y que utilizó otras referencias como punto de apoyo. Ello no significa que en alguna ocasión tratara temas religiosos, como el grupo en escayola *La Santísima Virgen teniendo en su regazo el cadáver de su divino hijo* que presentó a la Nacional de 1866<sup>78</sup> y con la que obtuvo mención honorífica de primera clase, o el *Ángel Caído*<sup>79</sup>, primera medalla en la Exposición Nacional de 1878 que adquirió el Estado en 1879 y depositó en el Ayuntamiento de Madrid, un tema muy poco habitual en escultura. Se trata de una interpretación a la manera clásica, con un excepcional estudio anatómico y utilizando con maestría el recurso dramático del forzado movimiento de la figura. Para profundizar en la obra de este escultor, remitimos a los detallados estudios sobre su obra<sup>80</sup>.

No es posible concluir un panorama general sobre la escultura religiosa en la Corte, sin mencionar el gran proyecto que tuvo, por fin, su oportunidad de concluirse como templo, tanto con la decoración pictórica, como la escultórica, y donde la política y la religión se aunaban con beneficio mutuo. Se trata de **San Francisco el Grande**, finalizado por el apoyo decidido de Cánovas del Castillo, presidente del Consejo de Ministros<sup>81</sup>. Puesto que es un proyecto conocido, solo se hará mención esencial del proyecto, y de los importantes escultores que en él intervinieron.

La idea de un apostolado de gran formato, de 2,10 m. de alto cada figura, para colocar delante de las pilastras de la rotonda, era el complemento perfecto al programa pictórico, y para ello había que contar con los grandes escultores del momento, muchos de los cuales han sido mencionados ya en este ensayo. La mayoría de los escultores seleccionados habían completado su formación en Roma, y con seguridad dibujaron y conocieron a fondo, entre otros, dos de los templos con excepcionales modelos de figuras de apóstoles: San Pedro en el Vaticano y San Juan de Letrán. En San Pedro hay tantas referencias iconográficas que no es posible ahora detenerse en cada detalle, pero si mencionar las obras barrocas de Gian Lorenzo Bernini, en particular las estatuas monumentales de *Longinos*, la

---

77. Agradezco las facilidades concedidas por el Abad, Adolfo Marino Gutiérrez, y muy especialmente el apoyo y la colaboración en la investigación de la documentación in situ de Javier Remis.

78. *Catálogo*, 1866, p. 75.

79. E 727.

80. SERRANO, 1912, pp. 305-313. MELENDREAS, 2009Bb. HERNÁNDEZ, 2012. RINCÓN, 217b, pp. 492-493.

81. Esencialmente la bibliografía se centra en la arquitectura y la pintura, y apenas a la escultura. Si se comenta la escultura, en MESONERO ROMANOS, 1889. BECERRO DE BENGOA, 1889. CALABUIG, 1919. TORMO, 1927, pp. 66-77. GARCÍA BARRIUSO, 1975. RIAL, 1976. NAVARRO, 2003. BONET 2008. MELENDREAS, 2009a.



*cruz de San Andrés, la Verónica y Sta. Elena.* En San Juan de Letrán pudieron inspirarse conceptualmente en las obras de gran calidad y planteamiento intenso y movido de los apóstoles barrocos de Camilo Rusconi, Angelo de Rossi o Pierre Legros, si bien con una estética muy lejana en estilo y actitudes a lo que harán los españoles en Madrid. Y muy probablemente también tuvieron en mente el conjunto escultórico renacentista del exterior de Orsanmichele en Florencia – con apóstoles de Juan de Bolonia, Donataello o Nanni di Banco –, o el apostolado de la escuela de Giovanni Pisano (s. XIII – XIV) procedente de la nave central, delante de las pilastras, de la Catedral de Siena y hoy conservado en el Museo diocesano de la ciudad.

Evidentemente en España esta iconografía en escultura se había realizado, pero no en demasiados casos en formato cercano al monumental. Sí hay que recordar el apostolado de José de Arce, realizado entre 1637 y 1639, en principio para el retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera enmarcando los cuadros de Zurbarán, que hoy se pueden contemplar delante de las columnas de la nave central de la catedral de la ciudad jerezana.

Para la selección de los escultores que participarían en el proyecto se pensó, mayoritariamente, en aquellos que habían sido premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, muchos de ellos los más destacados del momento. Sus nombres fueron propuestos en 1883, según R. O. de 28 de febrero de 1883 – aunque alguno de los designados finalmente no participó –. El reconocido escultor Jerónimo Suñol y Pujol (Barcelona, 1839-Madrid, 1902)<sup>82</sup> fue quien coordinó los trabajos, que tuvieron lugar entre 1884 y 1886, pero a los escultores seleccionados solo se les pidió, y pagó a cada uno, el boceto de unos 60 centímetros, ya que las esculturas se ampliaron y tallaron directamente en Carrara, con el mármol de mayor calidad. Este hecho molestó a varios de los escultores, que estaban acostumbrados a controlar hasta el último detalle la ejecución de las obras que habían modelado, especialmente a Benlliure, quien en total desacuerdo, se negó a que la estatua en mármol llevara su firma, que si figuraba en el boceto que ejecutó en 1884 (QUEVEDO, 1947, pp. 61-62). Seguramente este fue el sentir general, y la razón por la cual las esculturas definitivas no se ven firmadas.

A los lados de la capilla mayor están *San Pedro* y *San Pablo*, obras del mismo Jerónimo Suñol<sup>83</sup>, artista de señalada sensibilidad, que dominó las figuras serenas y reposadas. Siguen frente por frente, *San Bartolomé* y *San Andrés*, de Ricardo Bellver<sup>84</sup>, de gran intensidad emocional. *San Tadeo* fue modelado por Justo de Gandarias (*Enciclopedia*, 1924. AZCUE, 2015, con toda la bibliografía), en actitud altiva, transmitiendo la intensidad del sermón – a la manera de las esculturas de Rusconi – y *San Juan* se debe a Juan Samsó, cuya biografía se ha tratado en páginas anteriores. *San Mateo* fue realizado por un jovencísimo Mariano Benlliure (QUEVEDO, 1947, pp. 61-62. [www.marianobenlliure.org](http://www.marianobenlliure.org)), sustituyendo a Aleu cuyo boceto no

82. ALCÁNTARA, 1893. PARDO, 1951. AZCUE, 2007c. AZCUE, 2013c.

83. Blanco y Negro, 25 de octubre de 1902, p. 1 y lám.

84. *La Ilustración Artística* 30 de marzo de 1891, pp. 197 y 200

debió ajustarse a lo solicitado. Agapito Vallmitjana<sup>85</sup> es el autor de *Santiago el Mayor* ante la renuncia el 15 de octubre de 1883 de Eugenio Duque (GARCIA BARRIUSO, 1975, p. 451. PORTELA, 2011), representado con su característica venera. *San Felipe* y *San Simón* fueron modeladas por Antonio Moltó Such (Altea, 1840 – Granada, 1901) (LLORENS, 1992. REYERO, 2004, pp. 107-109) pensionado de mérito de la Academia de la Real Academia de Bellas Artes en Roma, que se hizo cargo de ambas esculturas – como obra del tercer año de pensionado en Roma pero que solicitó disfrutar en Madrid –, ante la renuncia de quien había sido elegido en primera instancia, el escultor Manuel Oms, aunque señala García Barriuso que no hay expediente de la estatua de San Simón, y que el boceto lo entregó más tarde, una figura elegante, bien compuesta y con un destacado estudio de paños. Finalmente, *Santo Tomás*, muy pensativo, y *Santiago el Menor* se deben a Elías Martín Riesco, cuya biografía también se ha tratado en página anteriores, si bien García Barriuso señalaba a Santiago el Menor como obra de Sanmartí porque se le encargó, probablemente, en primera instancia.

Este rápido repaso ha pretendido detenerse en algunas claves relativas a la segunda mitad del siglo XIX, que fue una época desigual que “asoció de manera indisoluble religiosidad y modernidad como un lugar común de reivindicación de la escultura como arte” (MONISTROL, 1877, p. 38, recogido por REYERO, 2004, p. 18). Este espiritualismo religioso de origen romántico huyó del dramatismo, y buscó la belleza, se alejó de los Crucificados, y se centró en Vírgenes y Santos, obvió en buena medida los belenes, y valoró la empatía que una iconografía serena y delicada podía tener con el fiel, y también con el espectador.

## Bibliografía

- A., M. de. (1887). “El Arte religioso”, *La Ilustración católica* 15 de octubre, p. 345.
- ANÓNIMO. (1843). «Galería de Escultura. La Magdalena de Piquer». En *Semanario Pintoresco español*, 31 de diciembre, p. 517. Lám. dibujada por Ortega.
- ANÓNIMO. (1845). «Noticias de la Capital [Sabino de Medina]». En *El Tiempo*, diario conservador 3 de abril, p. 2.
- ANONIMO (1862). “Parte Oficial. Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862. Nota de los expositores que han obtenido premios y menciones honoríficas”. En *El Arte en España*, nº 10. Madrid, 30 de noviembre, p. 38.
- ANÓNIMO. (1870a). “Estatua de Santa Teresa de Jesús, ejecutada en mármol por Elías Martín”. En *La Ilustración de Madrid* 27 de marzo, pp. portada, lám, 16.
- ANÓNIMO. (1870b). “Estatua de Santa Teresa de Jesús, ejecutada en mármol por Elías Martín”. En *Almanaque de La Ilustración de Madrid para 1871*, pp 51-53, lam.
- ANÓNIMO. (1871). “Exposición Artística”. En *La Ilustración Española y Americana* 23 de noviembre, p. 573 y lám.
- ANÓNIMO. (1875). “Grabados. Bellas Artes. Santa Teresa de Jesús, copia de la estatua labrada por Elías Martín”. En *La Ilustración Española y Americana* 8 de octubre, portada.

---

85. La bibliografía, en ocasiones, confunde a Agapito Vallmitjana Barbany con su sobrino Agapito Vallmitjana Abarca.

- ANÓNIMO. (1878). “Nuestro grabado [Santa Teresa de Elías Martín]”. En *El Globo* 8 de abril, portada.
- ANÓNIMO. (1886). “Noticias [Juan Samsó]”. En *La Unión*, Madrid, 31 de julio, p. 3.
- ANÓNIMO. (1892). “Una obra de arte [El Salvador de Samsó]”. *La última moda. Revista ilustrada hispanoamericana* n° 213. Madrid: p. 7.
- ANÓNIMO. (1898a). “Nuestros grabados. Montserrat. Rosario monumental en la Via Sacra. Segundo Misterio de Dolor, escultura de Agapito Vallmitjana”. En *La Ilustración Española y Americana* 22 de octubre, p. 257 y lám.
- ANÓNIMO. (1898b). “Rosario monumental de Montserrat. Segundo Misterio de Dolor, obra de Agapito Vallmitjana y Francisco del Villar”. En *La Ilustración artística* 31 de octubre, p. 706 y lám.
- ANÓNIMO. (1899). “Montserrat”. En *Álbum Salon* n° 57, 1 de marzo, Barcelona: M. Següi ed., pp. 197-207.
- ANÓNIMO. (1904). “Nuestros grabados. Estatua de la Inmaculada, por D. Juan Samsó. A la bienaventurada Virgen María, Madre de Dios y de los hombres en el quincuagésimo aniversario de la definición dogmática de su Inmaculada Concepción”. En *España y América* n° 23, 1 de diciembre, pp. 464 y 512.
- ANÓNIMO. (1909). “La Virgen madre, grupo en yeso de Juan Samsó”. *Boletín de la Academia de San Fernando* 1909, p. 21.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1961-1972) Madrid en sus diarios n° 2. 1845-1859. Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1961-1972.) Madrid en sus diarios n° 4. 1876-1890. Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1961-1972.) Madrid en sus diarios n° 5. 1891-1899. Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Album (1992) des Infanten Herzog Von Montpensier. Prinz Antoine Marie Philippe Louis Von Orleans. München: Schneider Henn.
- ALCANTARA, F. (1893). “La vida artística de nuestros escultores. Jerónimo Suñol”. En *El Imparcial* 24 de agosto, p. 4.
- ALCOLEA, S. (1989). *Escultura Catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya. D.L.
- AZCUE BREA, L. (2007a). “La escultura. José Piquer. San Jerónimo penitente”. En *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 401-403 / lám.100.
- AZCUE BREA, L. (2007b). “La escultura. Sabino de Medina. La ninfa Eurídice mordida por la víbora”. En *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 404-407. Lám.
- AZCUE BREA, L. (2007c). “La escultura. Jerónimo Suñol. Dante pensativo». En *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 411-413 y láms.
- AZCUE BREA, L. (2007d). “La escultura. Agapito Vallmitjana. Cristo yacente». En *El siglo XIX en el Prado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 414-416 y láms.
- AZCUE BREA, L. (2009). “Escultores catalanes del siglo XIX en el Museo del Prado. Una primera aproximación”. *Bulleti del Museu Nacional d'Art de Catalunya* n° 10. Barcelona: pp. 111-139.
- AZCUE BREA, L. (2012a). “La escultura española durante el Romanticismo: continuidad y cambios”. En F. CALVO SERRALLER (Dir.). *El arte de la era romántica*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, pp. 335-364.

- AZCUE BREA, L. (2012b). "Roma y la Escultura del siglo XIX en el Museo del Prado. La odisea de los pensionados hasta 1873". En *El taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en escultura moderna europea. I. Encuentro europeo de museos con colecciones de escultura*. Valladolid: Museo de Escultura de Valladolid, pp. 211-249.
- AZCUE BREA, L. (2012c). "Voz de Elías Martín Riesco". En *Diccionario biográfico español XXXIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 91-92.
- AZCUE BREA, L. (2012d). "Voz de Felipe Moratilla y Parreto". En *Diccionario Biográfico Español XXXVI*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 233-234.
- AZCUE BREA, L. (2013a). "Voz de José Piquer y Duart". En *Diccionario biográfico español XLI*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 708-711.
- AZCUE BREA, L. (2013b). "Voz de Juan Samsó". En *Diccionario biográfico español XLV*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 465-466.
- AZCUE BREA, L. (2013c). "Voz de Jerónimo Suñol". En *Diccionario biográfico español XLVII*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 506-507.
- AZCUE BREA, L. (2014). "La escultura española hacia el cambio de siglo y algunos de sus protagonistas en el Museo del Prado: Felipe Moradilla y Agapito Vallmitjana", En F. CALVO SERRALLER, (Dir.), *Del realismo al impresionismo. El arte en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid / Barcelona: Museo del Prado, Fundación Amigos del Museo del Prado, pp. 365-386 y lam. LXI-LXIV.
- AZCUE BREA, L. (2015). "Justo de Gandarias autor del grupo en bronce de 1886 tradicionalmente atribuido a Mariano Benlliure". En *Boletín del Museo del Prado*: Madrid, 51, pp 132-143.
- AZCUE BREA, L. (2019). *Tres escultores rescatados del olvido: José de Vilches, Eugenio Duque y Andrés Rodríguez en la escalera monumental del Instituto de España*. Madrid: Instituto de España.
- BARRÓN, E. (1910). "Datos biográficos del Excmo. Sr. D. Elías Martín Riesco". En *Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Recepción pública del Ilmo. Sr. D. Eduardo Barrón el día 11 de diciembre de 1910*. Madrid: Imprenta Lacoste, pp. 5-8, 21-23.
- BASSEGODA I NONELL, J. (1990). *Arquitectura profanada. La destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico religioso catalán (1936-1939)*. Barcelona: Mare Nostrum, pp. 30-31.
- BECERRO DE BENGUA, R. (1889). "El Templo de San Francisco El Grande. Recuerdos". En *El Imparcial*, 24 de enero, pp. 4-5
- BONET SALAMANCA, A. (2008). "El templo de San Francisco el Grande de Madrid". En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte. Actas del Simposium*. Madrid: Ediciones Escorialenses. pp. 901-922.
- CALABUIG REVERT, J. J. (1919). *El Real Templo basilical de San Francisco el Grande en la historia y en las artes*. Valencia: Imp. La Gutemberg.
- CANO MEDINA, L. (2007). *La devoción al Sagrado Corazón y a Cristo Rey en España y su recepción por los metropolitanos españoles (1923-1931)*. Roma: Pontificia Universitas Sanctæ Crucis Facultas Theologiæ.
- CAPITELLI, G. (2003). "Icône del culto in difesa dell'identità anti moderna". En *Maesta di Roma: Da Napoleone all'unità d'Italia*. Milano: Electa, pp. 249-254.
- CAPITELLI, G. (2011). *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*. Roma: Fondazione Roma Arte-Musei, Viviana Editore.
- Catálogo (1856) de las obras de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado y Litografía presentadas en la Exposición General de Bellas Artes, verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de Mayo de 1856. Madrid: Imprenta Nacional.

- Catálogo (1862) de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, abierta en la Nueva Casa de Moneda. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano,
- Catálogo (1864) de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. Madrid: Imprenta y Litografía del Atlas.
- Catálogo (1866) de la Exposición de objetos de Arte celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en el año 1866. Barcelona: Imprenta de Verdaguer.
- Catálogo (1867) de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-mudos y de Ciegos [1867].
- Catálogo (1871a) de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos.
- Catálogo (1871b) de la Exposición de objetos de arte, celebrada en el edificio de la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes en Barcelona, Mayo de 1871, Barcelona.
- Catálogo (1876) de la Exposición General de Bellas Artes de 1876, Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello,
- Catálogo (1878a) de la Exposición General de Bella Artes de 1878. Madrid: Tipografía-Estereotipia Perojo.
- Catálogo (1878b) de la Sección Española: Exposición Universal de París de 1878. publicado por la Comisión General de España. Madrid: Imp. de Manuel Minuesa de los Ríos.
- Catálogo (1899) Provisional del Museo de Arte Moderno. Madrid: Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.
- Catálogo (1900) del Museo de Arte Moderno. Madrid: Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.
- CRUZADA VILLAAMIL, G. (1862). “De lo mucho que hay que hacer en Bellas Artes”. En *El Arte en España 1862*, tomo I. Madrid: Impr. M. Galiano, pp. 94-100.
- CRUZADA VILLAAMIL, G. (1863). “La escultura en la última Exposición Nacional de Bellas Artes”. En *El Arte en España 1863*, tomo II. Madrid: impr. M. Galiano, pp. 81-84.
- CRUZADA VILLAAMIL, G. (1870). “Las Bellas Artes en España en 1870”, *Almanaque de El Museo de la Industria para 1871*, Madrid: Imprenta de Rivadeneyra, pp. 18-32.
- DAVILA, A. (1967). “Un regalo de Isabel II a la isla de Vieques: la Virgen del Refugio, obra de José Piquer y Duart». En *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* n° 36, julio-septiembre, pp. 6-9.
- DÍAZ PATIÑO, G. (2010). “Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús”. En *Plura, Revista de Estudos de Religião*, publicação eletrônica, vol. 1, n° 1, p. 86-108.
- DIAZ QUIRÓS, G. (2001), “La Virgen de Covadonga de Juan Samsó”, en *Covadonga, Iconografía de una devoción*, catálogo de la exposición, Oviedo. Patronato Real de la Gruta y Sitio de Covadonga, Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura, Arzobispado de Oviedo, DL 2001, pp. 493-496.
- DIEZ GARCÍA, J. L. (1994a). *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2 vol.
- DIEZ GARCÍA, J. L. (1994b). *Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- DÍEZ, J. L. (2007). *Eduardo Rosales (1836-1873): dibujos*, catálogo razonado. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- DIEZ GARCÍA, J. L. (2010). *La pintura isabelina: arte y política. Discurso de ingreso*. Madrid: Real Academia de Historia, D.L., pp. 75-76
- EGUREN, J. M. de. (1858). *Noticia de la restauración del templo de las Señoras Comendadoras de Calatrava*. Madrid: Imprenta, fundición y librería de Eusebio Aguado.

- ELÍAS DE MOLINS, A. (1889-1895). Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX: apuntes y datos, tomo I. Barcelona: Imp. de Fidel Giró Enciclopedia (1924) Universal Ilustrada Europeo-Americana, Voz de Justo de Gandarias, Tomo XXV. Madrid: Espasa Calpe, p. 677.
- Exposition (1878) Universelle Internationale de 1878, à Paris: Catalogue Officiel, Tomo I, Paris: Imprimerie Nationale.
- FOLCH, L. (1919). "Un gran artista. Venanci Vallmitjana". En D'ací d'allà nº 10, octubre, pp. 902-911.
- FONTBONA, F. MIRALLES, F. (1985). Del Modernisme al Noucentisme. En la Història de l'art català vol VII. Barcelona: Edicions 62.
- FR. M. C. (1904). "Nuestra Señora de las Mercedes, por Samsó". En España y América nº 18, 15 de septiembre, p. 77 y lám.
- GALOBART I SOLER, J. (1997). "El Rosari Monumental del camí de la Santa Cova de Montserrat". En Butlletí del Santuari nº 47 y nº 49, pp. 38-53, y pp. 29-43.
- GARCÍA, J. (1867). "Escultura". En Las Bellas Artes en España. 1866, Madrid: Imprenta de D. Ernesto Ansart, pp. 179-193.
- GARCÍA BARRIUSO, P. (1975). San Francisco el Grande, Aportación documental para su historia. Madrid: Gráficas Letra, pp. 450-456.
- GONZALEZ VEGAS, M. (1996). «Patrimonio da luz verde a al traslado de los restos de Maria de las Mercedes», ABC 12 de febrero, p. 64.
- GOVEA, A. de, (1659). Historia de la esclarecida vida y milagros del Bienaventurado San Juan de Dios Patriarca y Fundador de la Religión de la Hospitalidad de los pobres enfermos. Madrid.
- Guía (1922) histórico-descriptiva de Montserrat, Montserrat.
- GUANYABENS I CALVET, N. (1994). "La primera monografía sobre L'església de Santa María de Mataró", En Revista Fulls del Museu – Arxiu de Santa Maria de Mataró, nº 50, octubre, p. 47.
- HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (2002). Bernardino Montañés (1825-1893): arte y erudición en la Edad Media de la inocencia. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (2012). «Voz de Bernardino Montañés», Diccionario biográfico español XXXV. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 673-676.
- HERNÁNDEZ CLEMENTE, A. (2012) Ricardo Bellver y Ramón: su obra escultórica: un estudio historiográfico y documental. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- HERRADÓN FIGUEROA, M<sup>a</sup> A. (200)). "Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús". En Dialectología y Tradiciones Populares, nº 2 julio-diciembre, pp. 193-218.
- Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos, tomo I: Artistas Plásticos. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005.
- LAPLANA, J. C. de, (1982). "Una Imatge de Sant Jordi, d'Agapit Vallmitjana, al Cambril de Montserrat". Montserrat: butlletí del Santuari, nº 2 maig, pp. 41-42.
- LASHERAS PEÑA, A. B. (2001). "El monumento a Pedro Velarde en Santander, 1880". En Trados, Revista del Museo de Bellas Artes de Santander nº 3, pp. 99-117.
- LLACAYO, A. (1886), Burgos: Catedral. Cartuja. Huelgas. Monumentos religiosos, artísticos e históricos, curiosidades, cosas) notables de Burgos y sus cercanías, Burgos, Timoteo Arnaiz Ed.
- LLORENS BARBER, R. (1992), Vida y obra de un escultor alitano: Antonio Moltó Such. Alicante.

- MADRAZO, P. (1881). “La Inmaculada Concepción: estatua policroma del escultor D. Juan Samsó”. En *La Ilustración española y Americana* 8 y 22 de diciembre, pp. 334-335 y 374-376, lám.
- MADRAZO, P. (1882). *Imagen policroma de la Concepción Inmaculada obra de D. Juan Samsó, profesor de escultura en la Escuela Especial de Madrid y breve noticia de la estatuaría policromada “Gemmata”*. Barcelona: Jaime Jepús.
- MARÍN SILVESTRE, I. (2013a). “Voz de Agapito Vallmitjana Abarca”. En *Diccionario biográfico español XLIX*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 109-110.
- MARÍN SILVESTRE, I. (2013b). “Voz de Venancio Vallmitjana Barbany”. En *Diccionario biográfico español XLIX*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 110-112
- MARTÍ BONET, J. M. (1991). *Museu diocesà de Barcelona*. Barcelona.
- MARTÍ BONET, J. M. (2013). *Patrimonio Cultural*. Arzobispado de Barcelona. Pro Memoria, Barcelona, 23 de diciembre, p. 4. <http://www.culturaarqbcn.cat/arxius/Memoria%20DPC.pdf>
- MARTÍN, E. (1890). “Apuntes biográficos. D. Sabino de Medina”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 96.
- MARTIN RIESCO, E. (1872). *Consideraciones sobre la Escultura, Discursos leídos en la Real Academia de San Fernando por Elías Martín*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MARTINEZ GINESTA, M. (1875), “Estatua de S.A.R. la Infanta doña Amalia de Orleans Borbon [por Ponciano Ponzano]”. *La Época* 10 de enero, p. 4.
- MASSOT I MUNTANER, J. (2012). *Els creadors del Montserrat modern*. Barcelona: La Abadía de Montserrat.
- MELENDRERAS, J. L. (1996). “El escultor Juan Samsó, autor de los Sagrados Corazones de Jesús y María para la Capilla del Palacio Real de Madrid” En *Reales Sitios* nº 130. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 17-23.
- MELENDRERAS GIMENO, J. L. (2008). «La obra en Roma del escultor Felipe Moratilla». En *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Actas del congreso. Palma de Mallorca: vol. 1, pp. 867-87
- MELENDRERAS GIMENO, J. L. (2009a). *La obra escultórica del apostolado de la basílica de San Francisco El Grande de Madrid*. Murcia: J.L. Melendreras, D.L.
- MELENDRERAS GIMENO, J. L. (2009b). “Voz de Ricardo Bellver”. En *Diccionario biográfico español VII*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 610-612.
- MESONERO ROMANOS, M. (1889). *San Francisco el Grande: Descripción del estado actual del templo precedida de una sumaria noticia de su historia, recuerdos y tradiciones*. Madrid: Imp. M. Minuesa de los Ríos.
- MIQUEL Y BADÍA, F. (1890). *El Arte en España: Pintura y Escultura modernas*, [c. 1890]
- MOYA MORALES, J. (2015). *Manuel Gómez-Moreno González. Pintor*. Granada: Diputación.
- MONISTROL, MARQUES DE (1877). « Discurso de contestación a Francisco Tubino”. En *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid. Museo Federico Marés Deulovol (1979), Ayuntamiento, Barcelona.
- NAVARRO, C. G. (2003). “Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)”. *Boletín del Museo del Prado* nº 39. Madrid, pp. 60-87.
- NAVARRO, C. G. (2007). “Luis de Madrazo, pensionado en Italia: El entierro de Santa Cecilia y sus dibujos preparatorios en el Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado* nº 43, Madrid, pp. 125-141.

- NAVARRO, C. G. (2013). "La arqueología sagrada y los pintores españoles pensionados en Roma durante el pontificado de Pío IX". En *Ricerche di Storia dell'Arte*, nº 110-111, pp. 75-88.
- NAVASCUÉS, C. de. (1999). "La catedral de La Almudena espera los restos mortales de la Reina María de las Mercedes". En *ABC* 20 de noviembre, p. 13
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1985). "El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz". En *Los Madrazo: una familia de artistas*. Madrid: Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. pp. 81-98.
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1975). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Giner.
- PANTORBA, B. de. (1980). "Registro de las exposiciones". En *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García-Rama J., reimpresión, pp. 67-68.
- PARDO CANALÍS, E. (1947). "Contribución al estudio biográfico de José Piquer y Duart". En *Archivo español de Arte* nº 20, pp. 292-302.
- PARDO CANALÍS, E. (1951). *Escultores del siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- PARDO CANALÍS, E. (1971a). "Ponzano y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871". En *Revista de Ideas Estéticas* nº 116, Madrid, t. XXIX, octubre - diciembre, pp. 335-349.
- PARDO CANALÍS, E. (1971b). "Un dibujo inédito de Ponzano. El grupo de «La Piedad»". En *Goya* nº106, pp. 268-269.
- PARDO CANALÍS, E. (1973). "El San Juan de Dios, de Elías Martín". En *Goya* nº 112, pp. 257-258.
- PARDO CANALÍS, E. (1978). «Sabino de Medina». En *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* nº 3-4. Madrid: Artes Gráficas Municipales, pp. 51-82.
- PÉREZ M. P., GARCÍA, J. (1879). *Los hermanos D. Agapito y D. Venancio Vallmitjana, reputados escultores catalanes*. Madrid.
- PÉREZ RAMÍREZ, D. (2003) "Ponzano y la Piedad". *La Tribuna de Cuenca*, 29 de enero, p. 31.
- PIFERRER, P., PI MARGALL. F. notas y adiciones AULESTIA PIJOAN, A. (1884). *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Adición: Barcelona en 1884. Tomo 1 Publicación original, Barcelona: Daniel Cortezo. Repimpresión, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- PLAZAOLA, J. (1993). «Las esculturas de José Piquer en Santa María de Tolosa». En *Revista Goya* nº 235-236, julio-octubre, pp. 7-10.
- PORTELA SANDOVAL, F.J. (2011). "Voz de Eugenio Duque". En *Diccionario Biográfico Español XVI*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 669-670.
- PORTELA SANDOVAL, F. J. (2012). «Voz de Sabino de Medina y Peñas». En *Diccionario Biográfico Español XXXIV*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 206-207.
- QUERALT TEIXIDÓ, A. (2001). *Pío IX, el Papa de la Inmaculada y del Sagrado Corazón*. Barcelona: Apostolado de la Oración.
- QUEVEDO PESSANHA, C. de (1947). *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid: Espasa Calpe.
- RAFOLS, J.F. (1980). *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares V*. Gran Enciclopedia Vasca. Barcelona-Bilbao: Edicions Catalanes.
- REYERO, C. (2000). "La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 12, pp. 131-144.



- REYERO, C. (2002). *Escultura, Museo y Estado en la España del Siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la Colección Nacional de Escultura Moderna, 1856-1906*. Alicante: Fundación Eduardo Capa.
- REYERO, C. (2004). *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- REVUELTA GONZÁLEZ, M. (2005). *La Iglesia española en el siglo XIX, desafíos y respuestas*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas
- RIAL, C. (1976). *Real Basílica de San Francisco el Grande: descripción histórico-artística*. Madrid: Ed. Cisneros.
- RIBERA GASSOL, R. (2008). “Crist yacent o mort d’Agapit Vallmitjana”, *Museu. Butlletí informatiu del Museu-Arxiu Comarcal de la Conca de Barberà* nº 4, Montblanc, p. 19.
- RIBERA GASSOL, R. (2009a). «Esbossos per un apostolat» [Sobre l’escultor Agapit Vallmitjana Barbany], nº53 marzo – abril, *El Foradot de Montblanc* p. 17-19
- RIBERA GASSOL, R. (2009b). «Un Sant hospitalari» [Sobre l’escultor Agapit Vallmitjana Barbany], *El Foradot de Montblanc* nº 57, p. 15-16.
- RIBERA MITJANS, E. (2004). “Ficha de San Juan de Dios”. En J. BRACONS, *Christus splendor in charitate. Pia Almoína, Museu Diocesà de Barcelona*. Barcelona, pp. 242-243.
- RINCÓN GARCÍA, W. (1995). “Federico de Madrazo y Küntz y los artistas aragoneses Valentín de Carderera y Ponciano Ponzano”. En VV. AA., *Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894)*. Zaragoza: Caja Rural del Jalón, pp. 21-27.
- RINCON GARCIA, W. (1984). *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*. Zaragoza.
- RINCON GARCIA, W. (2002). *El escultor Ponciano Ponzano (1813-1877)*. Caja Inmaculada, Zaragoza.
- RINCON GARCIA, W. (2003). “Ponciano y Pradilla, dos artistas aragoneses pensionados, que se quedaron en Roma”. En M. CABAÑAS (Coord.), *El arte español fuera de España, XI Jornadas de Arte*. Madrid: CSIC, pp. 49-56.
- RINCON GARCIA, W. (2011) *La Iglesia de la Concepción Real de Calatrava: las Calatravas de Madrid*. Madrid: Fundación Lux Hispaniarum.
- RINCÓN GARCÍA, W. (2013a). «Escultura del siglo XIX en Zaragoza. De la imagen devocional al monumento conmemorativo». En M<sup>a</sup> C. LACARRA, (Ed.). *Arte del siglo XIX*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, pp. 13-80.
- RINCÓN GARCÍA, W. (2013b). “Voz de Ponciano Ponzano”. En *Diccionario biográfico español* XLI. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 1020-1023.
- RINCÓN GARCÍA, W. (2017a). “Muerte y amor en la escultura española del siglo XIX”. En A. CASTÁN Y C. LOMBA (Eds.). *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, [Simposio, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 2015]. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, Diputación de Zaragoza, pp. 183-206.
- RINCÓN GARCÍA, W. (2017b). “Aproximación a la escultura religiosa del siglo XIX en España”, En A. CAÑESTRO (Coord.), *Estudios de escultura en Europa: materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa «La luz de Dios y su imagen», Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 471-504.
- RÍOS, J. A. de los. (1856). “Exposición General de Bellas Artes de Madrid en 1836. Algunas observaciones sobre la misma”. En *Revista Peninsular, Primeiro Volume*, nº 12. Lisboa: Typographia do Progresso, p. 558.
- RIVAS GÓMEZ-CALCERRADA, G. (2013). “Voz de Venancio Vallmitjana Barbany”. En *Diccionario biográfico español* XLIX. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 112-113.

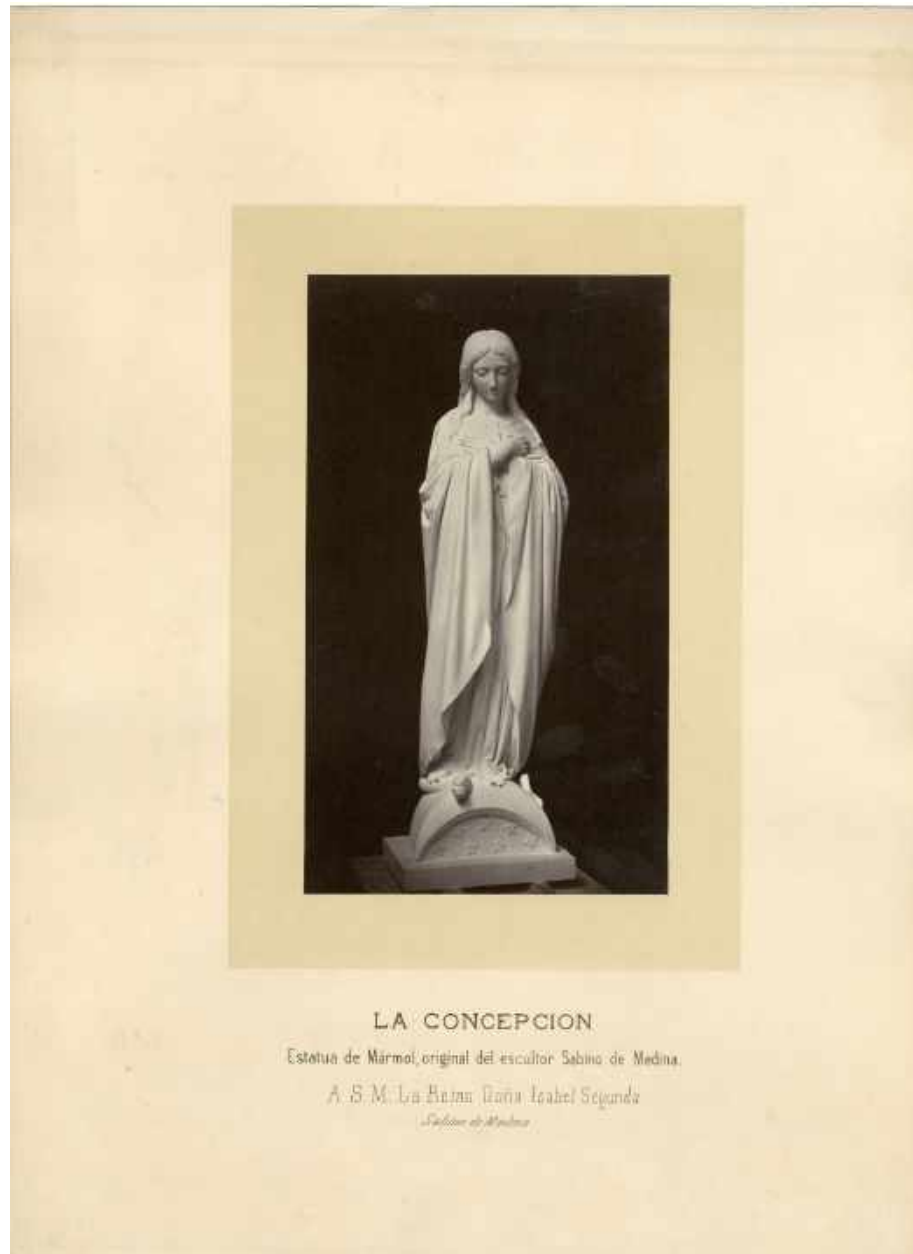
- ROBLES ROBLES, A. (2001). "Escenografía teatral, festividad y decoración. El dogma de la Inmaculada y su proclamación en la Roma de Pio IX". En *Boletín de Arte* 22, Málaga: Universidad, pp. 219-244.
- RODRÍGUEZ CODOLA, M. (1936). "Els escultors Vallmitjana". En *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (Publicació de la Junta de Museus), vol. VI, n.º 60 (mayo), pp. 136-151.
- RODRÍGUEZ CODOLA, M. (1940). «Vida artística. Una obra maestra apenas conocida». *La Vanguardia española* 24 de marzo, p. 2.
- RODRÍGUEZ CODOLA, M. (1947). *Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany*. Barcelona: Amigos de los Museos, Ediciones patrocinadas por la Dirección General de Bellas Artes.
- SAMSÓ, J. (1899). *Consideraciones sobre iconografía religiosa. Discurso leído en la recepción pública de Juan Samsó el 22 de enero de 1899*. Madrid: Imprenta de Viuda e Hijos de M. Tello.
- SANTOS MORENO, M<sup>a</sup> D. (1997). *Pintura del siglo XIX en Granada: Arte y Sociedad*. Granada: Universidad, pp. 410-415 (Tesis Doctoral Inédita)
- SANCHIDRIÁN GALLEGO, J. M<sup>a</sup> (2010). *Ávila romántica en la fotografía de J. Laurent (1864-1886)*. Ávila: Gráficas Varona.
- SENTENACH, N. (1914). "Don José Piquer". En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales, pp. 171-180.
- SERRANO FATIGATI, E. (1912). "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días". En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid: Hauser y Menet.
- SILVESTRO, F. (2006) "Tre quadri per un altare. Cappella Brami Basilica della Ghiara", *Revista IF Arte Reggiana maggio*, I, p. 134. <http://www.filipposilvestro.com/IFmaggio061.pdf>
- SOLER I FONRODONA, R. (1999). "Les Capelles de Sant Josep a La Basílica de Santa Maria de Mataró", *Revista Fulls del Museu – Arxiu de Santa Maria de Mataró* nº 63, enero, p. 14.
- SUBIRACHS BURGAYA, J. (1994). *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del romanticisme al realisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SUBIRACHS BURGAYA, J. (2009) "Voz de Andrés Aleu Teixido", *Diccionario biográfico español II*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 611-612.
- TORDESILLAS. (1889). "La década [trabajos expuestos en su estudio por Juan Samsó]". En *La Ilustración Católica*, Madrid 25 de mayo, p. 170.
- TORMO, E. (1927). *Las Iglesias del antiguo Madrid*. Madrid: Instituto de España, reedición de los dos fascículos publicados en 1927, edición de 1972.
- TUBINO, F. M., (1871). "Segunda parte. VIII. La escultura". En *El Arte y los Artistas Contemporáneos en la Península*, Madrid, Librería de A. Durán, pp. 263-272.
- UDINA I MARTORELL, F. (1977). «La Porta de Sant Jordi, de l'Arxiu de la Corona d'Aragó al Palau dels Virreis». *Miscel·lanea Barcinonesa*, Barcelona, núm. 46 (16), p. 63-75.
- VICENS Y GIL DE TEJADA, B. (1867). "La escultura en la Exposición de 1866". En *El Arte en España*, t. VI. Madrid: impr. M. Galiano, pp. 55-66.
- VVAA. (1912). "Tributo de admiración al escultor D. Venancio Vallmitjana", *Mercurio*, revista comercial ibero-americana 26 de diciembre.



1. *La piedad*, Ponciano Ponzano, 1842. Museo Nacional del Prado, nº inv. D 4957 © Museo Nacional del Prado.



2. *Virgen de las Gracias*. Ponciano Ponzano, década 1850?. Paradero desconocido.



3. *La Concepción*. Sabino de Medina. 1863. Archivo General de Palacio, nº 10179392 © PATRIMONIO NACIONAL.



4. *Fe, Esperanza y Caridad*. Felipe Moratilla. 1876. Museo Nacional del Prado, n° inv. E 787 © Museo Nacional del Prado.



5. *San Juan de Dios conduciendo a un joven enfermo*, Elías Martín Riesco, 1864. Museo Nacional del Prado, nº inv. E 888 © Museo Nacional del Prado.



6. *San Juan de Dios*. Bernardino Montañés. 1887. Diputación de Zaragoza, depositado en la iglesia de Fuendetodos © Diputación de Zaragoza.





7. *Cristo yacente*. Agapito Vallmitjana, 1872. Museo Nacional del Prado, nº inv. E 815 © Museo Nacional del Prado.



8. *Boceto. Cristo yacente.* Agapito Vallmitjana, 1872. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, nº inv. E 2620© © Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor.



9. San Juan de Dios Agapito Vallmitjana. 1891. Hospital de San Juan de Dios, Esplugas de Llobregat, Barcelona. © Propiedad particular.



10. *San Mateo*. Agapito Vallmitjana. H. 1890. Museu Frederic Marès, nº inv. MFM 1275 © Guillem F-H.



11. *Santa Isabel de Hungría curando a un niño cojo*. Venancio Vallmitjana. 1862. Museo Nacional del Prado. nº inv. E 830 © Museo Nacional del Prado.



12. *Virgen de la paloma*. Venancio Vallmitjana. 1887. Museu Nacional d'Art de Catalunya, nº inv. 010674-000 © Museu Nacional d'Art de Catalunya.



13. *La Virgen madre de Juan Samsó*. Fotografía de Jean Laurent, h. 1878. Museo Nacional del Prado, nº inv. HF00833/64 © Museo Nacional del Prado



14. *La Virgen madre*. Juan Samsó. 1878 Museo Nacional del Prado, nº inv. E 1027 © Museo Nacional del Prado.

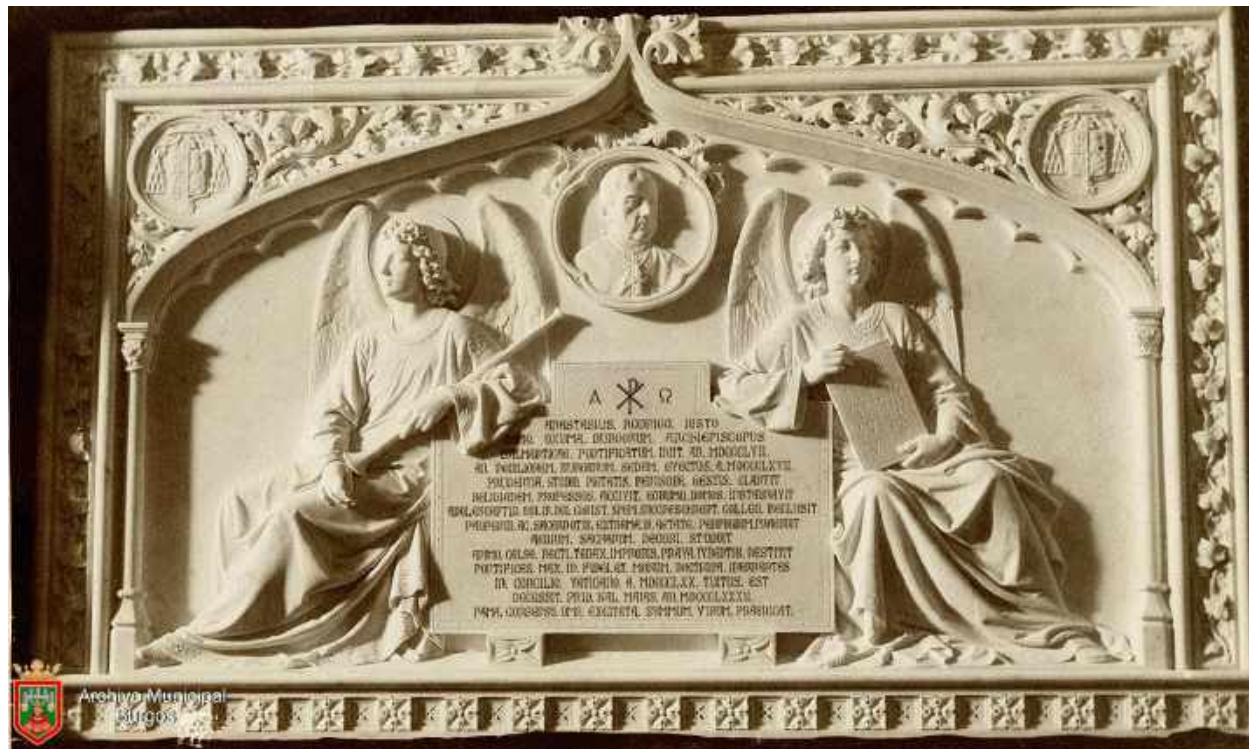




15. *Inmaculada*. Juan Samsó. 1881. Museo Nacional del Prado, nº inv. E 1032 © Museo Nacional del Prado.



16. *Inmaculada* de Juan Samsó. Fotografía de M. Sala. 1881. Museo Nacional del Prado. n° inv. HF 218  
© Museo Nacional del Prado.



17. *Relieve del sepulcro del arzobispo Anastasio Rodrigo Yusto. Juan Samsó, capilla del Santo Cristo, Catedral de Burgos, 1885. Fotografía dedicada por el escultor a Juan Antonio Cortés García de Quevedo. Archivo Municipal, Burgos, sig. AMBu FC - 4083 © Archivo Municipal, Burgos.*



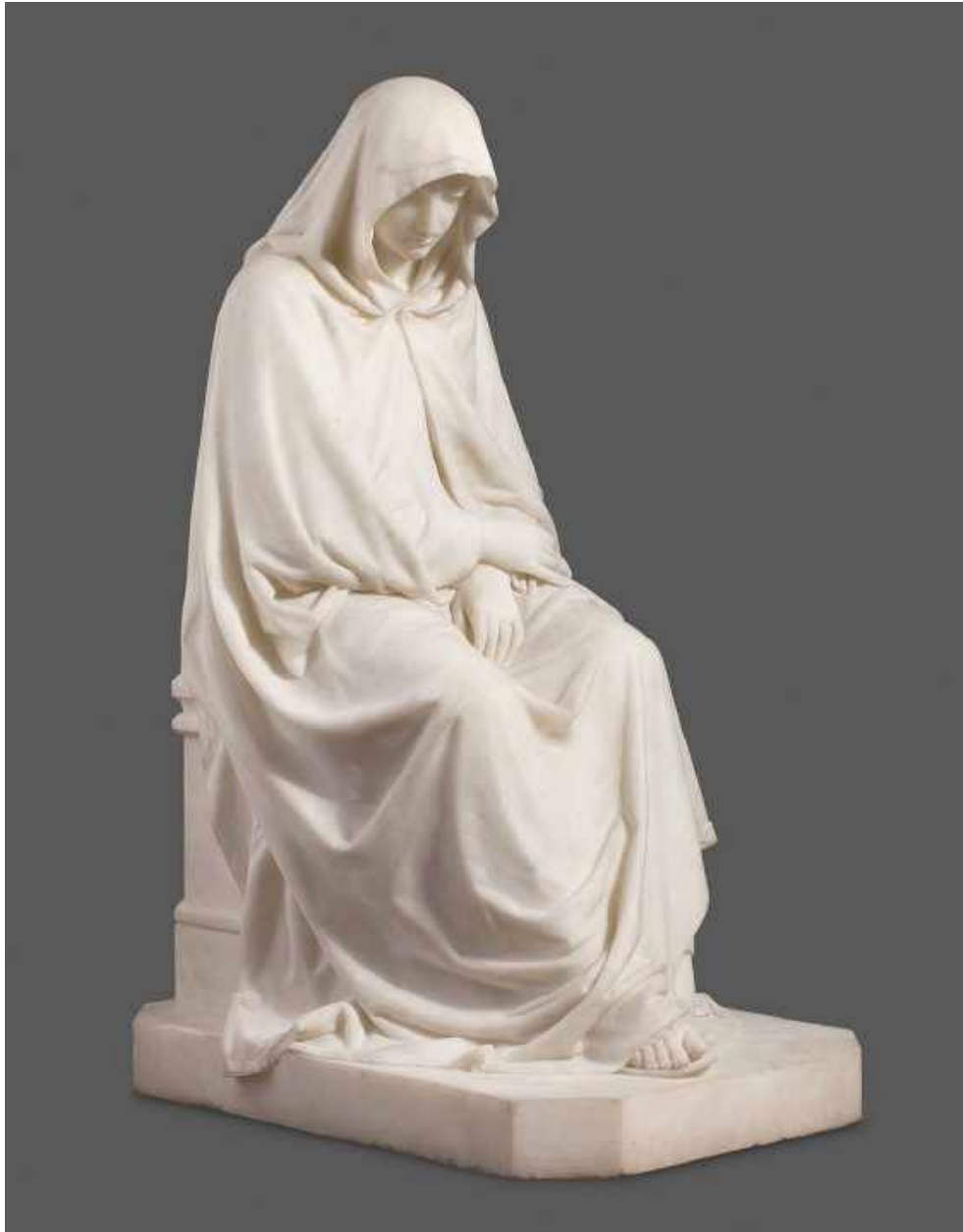
18. *La Visitación*. Juan Samsó. 1886. Museo Nacional del Prado, nº inv. E 1028  
© Museo Nacional del Prado.



19. *La Piedad*, Juan Samsó. 1882. Museo Nacional del Prado, nº inv. E 829 © Museo Nacional del Prado.



20. *Sagrado Corazón de Jesús*. Juan Samsó. 1901. Museo Nacional del Prado, nº inv. E 1031 © Museo Nacional del Prado.



21. *Virgen Dolorosa*, Juan Samsó. 1902. Museu Frederic Marés, nº inv. MFM 1234 © Guillem F-H.



22. *La Virgen de Covadonga*. Juan Samsó. 1908. Museo Nacional del Prado, nº inv. E 1029 © Museo Nacional del Prado.