

de l'artista, que alhora patí problemes econòmics importants. Malgrat això, Rembrandt va seguir experimentant i rebent encàrrecs tant pictòrics com gràfics, entre els quals destaquen els retrats. Furió comenta aquí amb detall un dels temes preferits de l'artista, el de la *Fugida a Egipte*, del qual la col·lecció n'exhibeix una versió en nocturn. Alhora que ens n'assenyala un model possible, la versió de l'artista Hendrick Goudt també en desvetlla les particularitats que Rembrandt hi afegeix, i ens recorda que existeixen fins a deu estats d'aquest gravat, dels quals se'n pot aprendre el procés de realització de l'obra i el seu enfosquiment progressiu. Es tracta d'apreciacions que tan sols pot fer algú que conegui en profunditat el món del gravat. Les novetats iconogràfiques o temàtiques de Rembrandt són ressaltades altre cop per Furió en el cas del gravat que representa *El jugador de golf*, una imatge d'una modernitat sorprenent, tant per la temàtica com per la composició i els jocs lumínics que confereixen una aura de misteri al rostre del protagonista. Precisament la llum i els jocs de clarobscur i de contrastos que Rembrandt elaborà en molts dels seus gravats són un altre aspecte molt destacat i explicat per Furió en els seus comentaris, com en *L'adoració dels pastors (escena nocturna)* de cap al 1657, el darrer gran nocturn de Rembrandt, en el qual, tal com diu Furió, hi «veiem el silenci». Just a través d'aquestes analogies eloqüents, Furió ens introdueix al món par-

ticular de Rembrandt. Un món que es tanca aquí amb dos gravats de nus femenins del 1658, en què l'artista torna a explorar recursos formals i compositius i converteix una dona asseguda en una «escultura de llum», segons la descriu Furió. Malgrat que Rembrandt va morir el 1669, sembla que va deixar de gravar els darrers anys, i Furió explica que, a parer d'alguns especialistes, havia estat una decisió presa el 1661 després d'haver retocat una de les seves obres mestres, el gravat de *Les tres creus* del 1653, amb què possiblement considerà que ja havia explorat totes les possibilitats del gravat. Certament, el llibre traspuja l'admiració de qui ha pogut observar amb atenció les magnífiques obres de Rembrandt i de qui coneix la història del gravat per poder remarcar al lector els elements essencials de la revolució que aquest artista establí en el món gràfic. Un llibre amb voluntat pedagògica construït a partir del rigor i la sensibilitat, en què l'historiador català tradueix en paraules les consecucions visuals del geni holandès.

Cristina Fontcuberta Famadas  
Universitat de Barcelona  
cristinafontcuberta@ub.edu

## MODERN SCULPTURE AND THE QUESTION OF STATUS

Edited by  
Cristina Rodríguez-Samaniego  
Irene Gras Valero



Col·lecció Singularitats

CRISTINA RODRÍGUEZ-SAMANIEGO,  
IRENE GRAS VALERO (ed.)

*Modern Sculpture and the  
Question of Status*

Edicions de la Universitat de  
Barcelona, Barcelona, 2018

Disponible en:  
[www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812](http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812)

El llibre *Modern Sculpture and the Question of Status*, editado por las doctoras Cristina Rodríguez-Samaniego e Irene Gras Valero, pertenece a la colección Singularitats y ha sido publicado por el grupo de investigación GRACMON y Edicions de la Universitat de Barcelona. Es un trabajo colectivo que sirve como síntesis del proyecto financiado Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Profesió, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica (HAR2013-

43715-P), que ha liderado como investigadora principal Cristina Rodríguez-Samaniego.

Uno de los objetivos esenciales del volumen que nos ocupa era dar un paso más allá en el estudio de la escultura moderna, focalizando su atención en el inicio de la formación artística reglada en Cataluña hasta la guerra civil. Barcelona se sitúa como punto neurálgico del estudio, pero también ejerce como conector con las producciones que se estaban llevando a cabo en Iberoamérica. Los mecanismos de producción y de comercialización que se desarrollaron en ese momento son fundamentales para comprender la posterior evolución que tuvo la práctica artística de la escultura en un contexto tanto local como internacional.

Es interesante descubrir los diferentes prismas teóricos a través de los cuales, en este estudio, se han analizado la escultura moderna y sus agentes, ya sea desde una perspectiva estética, arquitectónica, urbanística o sociológica. Probablemente esta sea la última y la más inédita, si hablamos en exclusiva de los acercamientos a la escultura de este periodo, a caballo entre las décadas finales del siglo XIX e inicios del XX, también a la que se le ha dado un mayor protagonismo en el libro que nos atañe.

En la primera de las cinco partes en las que se divide este volumen, encontramos uno de los escritos que enlaza con la vertiente sociológica que destacábamos antes: «Sobre el tema del prestigio en la escultura: una mirada socio-

lógica», firmado por los doctores Vicenç Furió y Tomas Macsotay, profesores de la Universitat de Barcelona y de la Universitat Pompeu Fabra, respectivamente. El doctor Furió es de sobras conocido por su dilatada trayectoria en el campo de la sociología del arte, mientras que el doctor Macsotay es uno de los mayores especialistas europeos en escultura académica moderna. Podríamos decir que el poder de este texto es el de actuar como marco teórico de toda la investigación, ya que parte de las recientes aproximaciones que se han producido en torno al prestigio y al estatus del escultor en la época moderna. El mercado se torna el elemento vertebrador dentro del cual se entremezclan los engranajes de prestigio, como la apreciación de los creadores *a posteriori*. Y cuán cruciales son las valoraciones que se emiten en un determinado contexto, ya sea desde la atalaya erigida por el propio ego del artista como desde la que se produce en el escalón más bajo, que los doctores llaman el «público profano». Todas esas reacciones, que, sin duda, se pueden estudiar de una manera individualizada para conseguir tramar una pauta general son las que construyen la imagen de prestigio del escultor entre otros muchos agentes y mecanismos de reconocimiento que entran en juego en la valoración artística.

Importantes son los ejemplos que utilizan para probar sus hipótesis, que proceden tanto del entorno europeo como del español o catalán de los siglos XVIII al XX. En este sentido, es un estudio de ca-

rácter teórico que busca despertar el interés de otros investigadores para poder profundizar y reflexionar sobre la faceta sociológica del ámbito escultórico en la modernidad.

Uno de los puntos interesantes del presente volumen y que se vincula con este objetivo de discernir los mecanismos de estatus social y artístico es querer manifestar y ensalzar ciertos grupos o cooperativas de escultores que se movieron en lugares y en cronologías muy dispares, pero que tienen en común ese juego de conexiones y agentes que los beneficiaron en algunos casos; en otros se ejerció la fuerza contraria para llegar a ser lo que hoy en día conocemos.

Las doctoras Tania Alba y Laura Mercader, profesoras de la Universitat de Barcelona y especialistas en género y estética del arte, se encargan de visibilizar en su capítulo, llamado «Harriet Hosmer y la comunidad de escultoras norteamericanas en Roma (1852-1876): política artística y política sexual», a un grupo de artistas norteamericanas, feministas y empoderadas, que residieron en Roma a mediados del siglo XIX. Una historia social y política unía ambas patrias; una Italia que se agitaba buscando el cambio a través de la revolución y una América unionista, antiesclavista, que comenzaba a gestar su cambio de paradigma.

Mujeres del siglo XIX que querían ser profesionales, que deseaban ser escultoras en unos países que no gozaban de una tradición escultórica femenina. Mujeres que

se unieron en comunidad para ser libres, para poder crear sin el yugo masculino, que podía ser de tipo laboral, pero también personal, ya que muchas de ellas rechazaron vivir en matrimonio. Harriet Hosmer es una de las pioneras, la primera que llegó a Roma buscando las respuestas que no hallaba en su país natal, pero fue seguida por muchas otras, como Anne Whitney, Emma Stebbins o Edmonia Lewis. Todas ellas subvirtieron el orden establecido por el simple hecho de trabajar en un oficio que socialmente no parecía apropiado para ellas. El estigma y rechazo por parte de las instituciones, administradas por hombres, quedaron plasmados en sus producciones que, de una manera alegórica o mitológica, exploran la femineidad a través del empoderamiento que les proporcionaba su estatus de mujer, escultoras y emancipadas.

El capítulo de Àngel Monlleó, licenciado en Historia del Arte y especializado tanto en sociología del arte como en escultura medieval, «Mecanismes de reconeixement en l'escultura hispànica de l'Eclecticisme», pone de manifiesto el poco interés que existe por parte de la historia del arte en el estudio de la escultura hispánica ecléctica que se llevó a cabo a finales del siglo XIX e inicios del XX. Y como ya venimos comentando desde el comienzo de esta reseña, el autor también reitera los pocos ejemplos publicados en torno a la reputación y al éxito de los escultores patrios del periodo. Para ejemplificarlo, nos presenta los casos de Josep Alcoverro i Amorís,

Agustí Querol y Mariano Benlliure, creadores que tuvieron que marcharse a Madrid, ciudad que continuaba siendo el núcleo del poder en España, y cómo su popularidad en vida no se corresponde con el posterior reconocimiento que se les ha atribuido. Querol y Alcoverro, sin ir más lejos, gozaron de un éxito incommensurable en aquel momento. Sin embargo, hoy son prácticamente unos desconocidos para el gran público, y no mantienen el estatus que consiguieron a través de los múltiples encargos privados y públicos. Benlliure es el único de los tres que en la actualidad conserva gran parte de la valoración que se le brindó en vida.

Continuando la línea iniciada por Alba y Mercader, María Soto Cano, doctora en Historia del Arte con una amplia experiencia investigadora en museos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Centro Georges Pompidou en París, reconstruye la senda dibujada por los escultores españoles pensionados en la Academia de España en Roma durante los primeros quince años del siglo XX con su texto «Escultores pensionados en la Academia de España en Roma (1900-1914): artistas, obras e influencias». En él, Soto se propone estudiar el sistema de la pensión, los métodos que se seguían en los exámenes de acceso y también el papel que tuvo la academia como formadora, fuente creadora y canal de difusión de la obra de los elegidos con este privilegio. Encontramos a Manuel Garnelo Alda, Emilio Cotter Chacel,

Moisés de Huerta Ayuso o Manuel Piqueras Cotoí, entre otros. Soto también quiere hacer hincapié en los viajes formativos que realizaron todos ellos, sobre todo a París, y cómo estos pudieron influir en la concepción de su estética. Por último, aborda qué recepción tuvo su producción, valorando las críticas que recibieron, sin dejar de mencionar, asimismo, el poder que ejercía la academia para que sus pensionados pudieran exhibir sus obras en grandes exposiciones, tanto en su país natal como en el que los acogió.

Como acabamos de constatar, el viaje a París tenía un peso específico en la formación y la recepción del artista. Y es por ello que la doctoranda Clarisse Fava-Piz nos brinda un fragmento de su tesis, enfocada en los intercambios de arte y escultura internacionales de finales del siglo XIX, con el artículo «Mapping Spanish Sculptors in Paris (1880-1914): Artistic Exchanges and Identity Formation Across the Pyrenees». Escultores de la talla de Miquel Blay, Mariano Benlliure, Josep Clarà, Joaquim Claret o Enrique Clarasó formaron parte de la comunidad de artistas que se formó e internacionalizó allí. Fava-Piz se pregunta qué fue lo que los llevó a que se marcharan a una ciudad como París, recordando que gran parte de estos creadores ya se habían formado en la Real Academia de San Fernando si hablamos de Madrid, o en la Escola de la Llotja, en el caso de Barcelona. Enumera los salones que despertaron el interés de todos estos autores

—interés avivado por el prestigio que les precedía como espacios expositivos al haber sustituido a las magnánimas Exposiciones Universales— y estudia cómo finalmente son escogidos para exhibir su obra en ellos. También reflexiona sobre la diferencia que existía entre la proyección profesional ofrecida por las academias españolas y la que brindaba la *École des Beaux-Arts* o las *Académies* libres como la *Académie Julian*. Y en la medida de lo posible, explora cuál fue la recompensa, en forma de prestigio, que recogieron los artistas al ser miembros de ellas y al exponer en los salones parisinos.

Respecto a los ejemplos particulares que constan en el libro, hablemos del texto de Emily C. Burns, «With Eyes Half Shut: George Grey Barnard, Nationalism, the Innocent Eye and Sculptural Tradition in Paris». Burns es profesora de Historia del Arte en la Universidad de Auburn en Alabama y se ha especializado en las relaciones artísticas francoamericanas a finales del siglo XIX y principios del XX. En este caso centra la atención en George Grey Barnard, un escultor estadounidense que se formó en la *École des Beaux-Arts* con Pierre Jules Cavalier en la década de 1880. Regresó a Estados Unidos una década después gracias a su triunfo en el Salón de París de 1894 con su obra *The Struggle of the Two Natures in Man*, que fue considerada digna de un «discípulo» de Miguel Ángel para algunos y de Rodin para otros.

Burns destaca el «romanticismo» que el mismo artista promo-

vió en torno a la concepción formal de las piezas, a su manera orgánica de crear. Recoge cómo el escultor contaba que cuando se encontraba en su semioscuro estudio y entrecerraba los ojos conseguía vislumbrar las formas esenciales, la verdad entre sombras, lo elemental. Una técnica un tanto particular, ya que si entrecerramos los ojos no somos capaces de discernir la tercera dimensión, es decir, el volumen, elemento intrínseco en la elaboración de una pieza escultórica. Sin embargo, es este método el que según Burns le acabó aportando esa personalidad conceptual única, le dio valor y lo acabó vinculando formalmente con una técnica de clásicas reminiscencias neoplatónicas, y, a su vez, con la modernidad más apabullante.

En «A las orillas del Sena. El paradigma de Damià Pradell como escultor modernista, entre el academicismo y la renovación», Juan C. Bejarano, doctor en Historia del Arte especializado en el arte modernista y simbolista del siglo XIX, nos presenta el caso de Damià Pradell, escultor catalán del cual se conocen informaciones significativas en cuanto a su formación académica, pero del que existen pocas esculturas con las que poder valorar su trayectoria.

Fue aprendiz de algunos de los grandes exponentes de la escultura en la Cataluña del momento, como Rossend Novas y Venanci Vallmitjana y, más tarde, cuando decidió marcharse a París —rechazando de esta manera el clasicismo romano que otros compañeros habían querido abrazar—, continuó

sus estudios de la mano de Denys Puech. Este último, siempre partidario de la «obra bien hecha» y del estudio del natural, con toda seguridad le ayudó a conseguir algún que otro premio en la capital francesa. Pero si por algo es paradigmático Pradell es por su cierto aburguesamiento en el comportamiento, algo que compartía con otros artistas también socialmente bien posicionados. Y es que a nivel documental queda constancia de que presentó en más de dos ocasiones la misma obra en diversos certámenes de prestigio. Los factores son múltiples, aunque el más plausible sería cierta desidia al trabajo, que se podía permitir, dado que su familia podía mantener sus largas estancias en París. Bejarano apunta, incluso, a su poca originalidad al titular sus propias obras (cabeza de..., estudio de...). Todo ello nos muestra a un artífice bastante particular, que, sin duda, gozaba también de un gran talento. Y así lo demuestran esculturas como *Busto en bronce (San Juan Bautista)* o *Flor de lirio*, esta última hoy en paradero desconocido.

Y sin movernos de la capital catalana, nos encontramos con «Subirachs. Escultura d'avantguarda sota el franquisme», texto redactado por Judit Subirachs-Burgaya, historiadora del arte, curadora del Espai Subirachs y también hija del artista. Aun habiéndose formado en el novecentismo, del cual provenía su maestro Enric Casanovas, supo aplicar en su plástica las tensiones y disidencias que existían en la realidad que le había tocado vivir,

una Cataluña en pleno franquismo que buscaba una salida estética y conceptual que hiciera penetrar el espíritu rupturista a una escena artística todavía encorsetada, anclada en el pasado. Y como no podía ser de otro modo, Subirachs emprendió su viaje formativo a París para conocer todo aquello todavía inexistente en la gris España de Franco. Cortando con el mediterraneísmo encontró el expresionismo, que le llevó a concebir todo tipo de obras engendradas para el espacio público, sin ninguna duda el telón de fondo de la mayor parte de su producción. En este sentido, el texto destaca piezas como *Forma 212*, o *Evocació Marínera*, entre muchas otras. Pero los encargos provenientes del ámbito religioso fueron los mayores impulsores de la fortuna de Subirachs; como muestra de ello encontramos el santuario de la Virgen del Camino, donde aún identificamos resquicios del expresionismo antes mencionado, o la Cruz de Sant Miquel, que da la bienvenida a los visitantes en el camino que lleva al monasterio de Montserrat, concebida bajo una abstracción mucho más acusada.

Subirachs-Burgaya traza el retrato de un escultor que vivió la inapetencia gubernamental, pero que supo de un modo inteligente y sublime traducir la vanguardia artística en arte público, en un arte por y para el pueblo, aspirando, sin lugar a dudas, a la democratización anhelada por muchos.

Por otro lado, uno de los objetivos que subyacen en el presente volumen es el de aportar luz a uno

de los aspectos más desconocidos y poco analizados en los estudios sobre escultura, como es la estatuaria en escayola, en yeso. Se trata de un material con funciones intrínsecas e individuales que le aportan un protagonismo inequívoco o, como vemos en la mayoría de los ejemplos que se han conservado hasta hoy, que permite multiplicar la obra más allá de su realización en materia definitiva: mármol, bronce o cualquier otro material considerado más «noble» y adecuado.

El yeso, hasta ahora, ha suscitado escasa atención entre los especialistas en nuestro país. Sin embargo, en el ámbito más internacional, existen ya algunas obras de referencia, además de colectivos de expertos que promueven la conservación de las no muy numerosas colecciones de yesos escultóricos que hay en Europa. Por ello, en el libro que nos ocupa, destacamos la aportación de Jorge Egea con su texto «Plasters and Iconoclasm: Towards an Aesthetic Reflection on Plaster Sculpture». Doctor en Bellas Artes y en la actualidad profesor de teoría y práctica de la escultura en varios países europeos, Egea habla incluso de magia, esa magia que se produce cuando el yeso entra en contacto con el molde de la pieza primigenia. Y es ahí cuando, según el autor, se impregna formalmente de la esencia de la obra, pero también del espíritu o aura que desprende, como él mismo denomina. Una metafísica interesante que ya nos da una pista de la importancia que tiene el trabajo en yeso para un escultor como

Egea. Incluso nos habla de cómo la copia de estatuas clásicas nos permite conservar el alma original, adueñarnos de su inherencia y poder transmitirla.

El autor defiende que la posesión de copias en yeso de ciertas obras, ya sean de gran complejidad técnica o de grandes dimensiones, resignifica la reproducción y se convierte en obra por ella misma debido a su valor connatural. De igual manera, encarece su precio a causa de estas cualidades que podríamos denominar especiales. No obstante, transcurrido el siglo XVIII, cuando la máxima premisa era buscar la mimesis clásica y el mejor modo de captarla era realizando copias de obras de la Antigüedad, las esculturas en yeso dejaron de tener el protagonismo de antaño y acabaron por atestar los fondos de museos, o peor, fueron destruidas, en un acto que podríamos llegar a tildar de iconoclasta. El yeso, apunta Egea, en algún instante de la historia llegó a tener cierta importancia a causa de su color blanco, que hace que se asemeje de manera inexorable al mármol, material con una reputación y un estatus de calidad elevados. Las esculturas de dioses y diosas griegas realizadas en mármol eran veneradas como si en su interior se hallara parte del poder étéreo de la divinidad, lo llamado intangible. Y los yesos, en consecuencia, eran un apéndice receptor perfecto de todo lo incomprensiblemente divino.

Siguiendo la senda de Egea, aunque en un contexto británico, contamos con el relato de Ann

Compton, «Reproductive Plaster Casts in the Studios of British Sculptors c. 1850 and c. 1930». La doctora Compton es una de las investigadoras principales en el Paul Mellon Centre for Studies in British Art en Londres, y es especialista en escultura británica desde 1840 hasta nuestros días. En este caso, propone una nueva narrativa a través de un prisma distinto; centra su investigación en las imágenes (en especial las fotografías) que nos han llegado de los estudios de diversos escultores de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Al igual que Egea, advierte del escaso interés que despertaba el yeso por su naturaleza humilde y limitada valoración por parte de los críticos. Sin embargo, Compton se percata, gracias a las fotografías, de que son muchos los artistas que contaban con un gran número de reproducciones en yeso en sus talleres. Para ello, analiza los estudios de Carlo Marochetti, Joseph Edgar Boehm, Frederic Leighton, Edwin Landseer, Thomas Woolner y Alfred Hardiman, todos ellos británicos que, con mayor o menor éxito, cosecharon el arte de la escultura. Respecto a los tres primeros, las imágenes muestran unos estudios opulentos, llenos de muebles ricamente tallados y esculturas de atletas o bustos de hombres y mujeres de gusto clásico. Con lo que se puede deducir que contar con este tipo de reproducciones era símbolo de un buen nivel adquisitivo, por supuesto, pero también que estas producciones tenían un estatus similar al de un mueble de caoba hecho de un

modo artesanal. Pero si vemos los estudios del segundo grupo, como el de Landseer, la diferencia es abismal, ya que en ellos no existe ninguna muestra de esculturas en yeso. El espacio es austero y frío, y deja atrás la exuberancia de los primeros. Tal vez se deba, argumenta Compton, a que contaban con múltiples espacios de trabajo, por lo que estas fotografías retratan el estudio propiamente dicho y no el lugar donde almacenaban las obras. Pero Compton verifica las fuentes y busca en los inventarios de los artistas, para descubrir que la mayoría de ellos contaba con grandes colecciones de moldes en yeso. Las adquirían de modos muy distintos; escultores como Domenico Brucciani o la familia Smith las creaban ellos mismos.

También las producía la tienda del Museo de South Kensington, actual Victoria and Albert Museum, tema que entronca a la perfección con el capítulo de Marjorie Trusted, conservadora de escultura del Museo y especialista en escultura española, «Inspiring the Sculptor? South Kensington and the Role of Plaster Casts from Spain in the Late 19th and Early 20th Centuries». La colección de piezas en yeso del V&A se inició en la década de 1850, y no dejó de crecer durante las décadas posteriores. Poseían un conjunto magnífico de reproducciones de obras de origen español, como la portada de la Gloria de Santiago de Compostela, los relieves de Santo Domingo de Silos o la también portada de la sinagoga de Santa María la Blanca en

Toledo. Todas estas adquisiciones se debieron a la predilección manifiesta de John Charles Robinson, el comisario del museo, por el arte español de todas las épocas. Trusted investiga las vías y conexiones que se crearon entre el Imperio británico y España para que se produjera este intercambio tan sorprendente. Fueron piezas que, sin lugar a dudas, inspiraron a los artistas ingleses, como también lo hicieron los libros y cuadernos de escultura y arquitectura española, que contaban con múltiples ilustraciones de estatuaria peninsular, tanto medieval como moderna. Y, sobre todo, el Renacimiento es el periodo artístico que mejor acogida tuvo entre los creadores de la época, con artistas estandarte como Alfonso Berroguete. Como también la fuerte influencia islámica de la península que marcó decididamente la estética victoriana. Interesante es que Trusted apunte que una de las motivaciones para realizar todas estas copias y grabados fuera la de mejorar el diseño inglés, así como dejar constancia física de monumentos que fueron considerados en peligro de destrucción u olvido. Escultores como Eric Gill con la fachada de Broadcasting House, o Gilbert Bayes y su teatro Saville en Shaftesbury Avenue, en Londres, son algunos de los ejemplos más destacados de influjo español en la concepción artística británica.

Aunque en líneas anteriores nos hemos aproximado al contexto catalán, es importante destacar los estudios que llevan a cabo Ignasi



Domènech y Teresa Camps acerca del Novecentismo y la estatuaria de después de la guerra civil en Cataluña. Por un lado, «Inèrcies i continuïtats en l'escultura catalana de la postguerra», de Domènech, actual director de colecciones en el Museo de Sitges (Museo Cau Ferrat, Museo Maricel y Museo Romántico Can Llopis), reflexiona acerca de cierta desidia que existe actualmente entre los historiadores del arte hacia temas como la escultura catalana de posguerra. Muestra de ello son los poquísimos estudios sobre el tema con los que contamos en la actualidad. Reivindica la importancia de los artistas que no se adscribieron a las vanguardias, que iban tomando todo el poder conceptual e institucional; aquellos que continuaron una estética mediterránea y clásica ya iniciada antes de la guerra. Y critica también la tendencia que existe de vincular a los escultores que se quedaron en Cataluña durante y después de la guerra con la ideología fascista y, en consecuencia, con el gusto del dictador. Sin dejar de mencionar la fuerte demanda de estatuaria religiosa del momento, que muchos tienden a atribuir de nuevo al auge del nacionalcatolicismo imperante, y en parte era así, pero no en su totalidad. Domènech afirma que era un tipo de encargo muy popular ya a inicios de siglo xx, que puede vincularse a las directrices estéticas que estableció la asociación de Amics de l'Art Litúrgic durante la década de 1920, y que se desarrolló en durante la posguerra. Algunos de los artistas que si-

guieron esa línea fueron Rafael Solanic, Martí Llaurador, Enric Monjo, Carles Collet, Antoni-Ramon González, Joan Rebull o Pere Jou.

El otro capítulo del libro relativo al Novecentismo es el escrito por Teresa Camps, «Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra». La doctora Camps es profesora emérita en la Universitat Autònoma de Barcelona, especialista en arte catalán moderno y contemporáneo. Y, en este texto, reitera y profundiza en las tesis de Domènech, defendiendo la continuidad tanto formal como iconográfica de las formas novecentistas después de la guerra; clásicas y mediterráneas. La mujer se erige como la protagonista absoluta del periodo, recordando en muchos casos la belleza académica y, a su vez, la herencia rural novecentista. Era una amalgama de elementos que pretendía asentar las bases de una forma de crear de carácter nacionalista, una búsqueda de un arte catalán con sus singularidades y focos de atención heterodoxos. Además, Camps destaca cómo este clasicismo de las formas no molestó en ningún caso a las autoridades franquistas; más bien al contrario, propició la demanda de obras que satisficieran las necesidades estéticas de los burgueses ideológicamente cercanos al régimen. Y hasta la década de 1950, algunos escultores —como el ya citado Subirachs— no decidieron abandonar toda figuración para emplearse en la abstracción más rupturista.

*Modern Sculpture and the Question of Status* tiene el afán y el mérito de abrir nuevas perspectivas, en muchos casos casi inéditas, en torno a la idea de reputación y prestigio en la escultura peninsular durante las últimas décadas del siglo xix y los inicios del siglo xx. Un prisma sociológico que los historiadores del arte y especialistas han cosechado con discreción, e incluso podríamos decir que con poco entusiasmo. Y es por esto que estamos ante un valioso ejemplo de cómo revertir las tendencias dominantes e intentar no caer en lo evidente. Un volumen que inicia líneas de investigación que esperemos que otros muchos puedan continuar, profundizando en ellas, para así ampliar los horizontes de una disciplina, la escultórica, y, en consecuencia, de la propia historia del arte, que se resignifica de forma constante.

Judit Faura González  
Universitat de Barcelona  
judit.faura.gonzalez@gmail.com

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

