

LA OBRA DEL ESCULTOR RICARDO BELLVER*

Xana Álvarez Kahle**
y Teresa Guerrero Serrano***
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El trabajo de investigación (cuyo título original era *Los escultores de la primera promoción de la Academia de Roma. Catálogo-Inventario* y que fue subvencionado por la Universidad Complutense de Madrid a través de una ayuda a grupos precompetitivos) muestra un exhaustivo estudio que verifica y actualiza la información relativa a la obra del escultor Ricardo Bellver y Ramón. Por un lado, el trabajo ubica las circunstancias artísticas de la época, es decir, hacia 1874, cuando el escultor fue pensionado por la Academia, y relata los complejos comienzos para conseguir la fundación de la Academia en Roma y unos reglamentos que ayudasen a la conservación de las pensiones, y por otro, documenta la vida y trabajos del escultor Ricardo Bellver, de quien se han localizado veinte obras, aunque se describen en mayor o menor grado, dependiendo de los documentos hallados, otras dieciocho. Entre las obras hay monumentos, bustos, imaginería y grupos escultóricos, que se reparten por diversas ciudades de la geografía española, dando cuenta de su actual estado, su calidad, e incluso se rebate parte de la información más reciente publicada al respecto y se analizan los motivos que han provocado la pérdida de algunas piezas.

PALABRAS CLAVE: escultura, siglo XIX, academia, Roma, pensionado.

SUMMARY

«The Work of Sculptor Ricardo Bellver». The research project (whose original title was *The First Generation of Sculptors from the Rome Academy. Catalogue-Inventory* which was funded by the Universidad Complutense de Madrid through a grant for precompetitive groups), represents an exhaustive study that verifies and brings up to date information on the work of the sculptor Ricardo Bellver y Ramón. On one hand, the study locates the artistic context of the era, that is, around 1874, when the sculptor was given a pension by the Academy, and relates the complex beginnings of the founding of the Rome academy and regulations which helped preserve pensions, and on the other hand, it documents the life and work of the sculptor Ricardo Bellver, twenty of whose works have been found, although another eighteen have been described in documents to a lesser or greater extent. Among the works are monuments, busts, religious images sculptural groups, found in different Spanish cities, and the study describes their current condition, analyses the causes for the loss of some pieces and even refutes part of the most recent information published on them.

KEY WORDS: Sculpture, XIX Century, Academy, Rome, Pensioner.

INTRODUCCIÓN

El objetivo fundamental de la investigación fue cubrir algunas lagunas de información acerca de la obra escultórica que a lo largo de los años se ha llevado a cabo bajo las directrices de una institución tan relevante como es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y surgió por la necesidad de dar forma a un estudio cuyo homólogo ya existía para los pintores.

La investigación se centró en localizar el paradero de todas las obras existentes en la actualidad de los escultores de la primera promoción de becarios de la Academia de Roma, uno de número, Ricardo Bellver y Ramón, y otro de mérito, Juan Figueras y Vila.

Los resultados relativos al escultor Ricardo Bellver y Ramón son los que aquí se exponen y para su obtención fue esencial conseguir material fotográfico de primera mano y catalogar tanto las obras que han llegado hasta nuestros días, como las que se han perdido y las circunstancias que pudieron intervenir en tal desaparición. Se da cuenta igualmente del estado de conservación de las piezas que sí han llegado hasta nuestros días, denunciando, en su caso, las restauraciones necesarias, además de emitir juicios acerca del modelado y los detalles, para despejar las dudas que el paso del tiempo ha entretejido sobre la autoría de alguna de ellas, e incluso, sobre el emplazamiento actual de las mismas, teniendo que rebatir en algunos casos las tesis de otros autores que han dado por válidas versiones erróneas sobre la ubicación de las obras, sobre los materiales empleados o incluso han adjudicado obras a este autor, sin profundizar lo suficiente en su impronta personal como escultor.

Para el buen desarrollo del trabajo hubo que visitar los emplazamientos donde actualmente se localizan las obras o donde supuestamente se hallaban en su momento (Madrid, Sevilla, Bilbao, Gerona, Guetaria, Toledo). Centrados principalmente en la elaboración de un documento a modo de catálogo-inventario, se tomaron numerosas fotografías in situ, seleccionando unas ochenta imágenes generales y de pormenores, de entre más de quinientas originales, a las que se sumaron otras procedentes de fuentes histórico-artísticas, en pos de mayor claridad expositiva. Las comprobaciones necesarias para certificar la autoría de Bellver se hicieron mediante el estudio de documentación especializada, pensa de la época e investigaciones más recientes, profundizando en el estilo, la técnica, y localizando físicamente las firmas del autor grabadas sobre las propias obras. Diversas instituciones eclesiás-

* Aceptada por ambos revisores, versión original sin enmiendas el 24/10/2007 y el 26/11/2007, respectivamente. Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses, profesora titular de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

** Profesora contratada doctora, Facultad de BBAA, Universidad Complutense de Madrid. E-mail: xanaxl@ya.com. Dirección postal: C/Jazmines, núm. 10, Urb. Arroyo de Trofas, Torrelozanes, 28250, Madrid.

*** Profesora contratada doctora, Facultad de BBAA, Universidad Complutense de Madrid. E-mail: itaguerrero@yahoo.es. Dirección postal: C/La Luz, núm. 21-B, Las Matas, 28290, Madrid.

ticas, museos y organismos oficiales de todo tipo facilitaron los accesos a las obras o a la información requerida y, por último, historiadores, responsables de archivos fotográficos, responsables de Patrimonio Artístico Nacional, religiosos y descendientes del propio escultor también contribuyeron con datos de enorme valía.

LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES EN ROMA

La Academia de Bellas Artes en Roma que ya diera sus primeros pasos en 1680, reinando Carlos II, es actualmente gestionada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación a través de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas y de la Embajada de España en Italia, siendo desde siempre uno de sus cometidos el becar a estudiantes de arte para que completen su formación en este país.

A finales del siglo XVII era generalmente el rey quien corría con los gastos de manutención de los artistas españoles que se desplazaban hasta Roma, aunque éstos carecían de un apoyo estable o continuado y las irregularidades en las ayudas eran frecuentes.

En 1744 se funda la Junta Preparatoria, encargada de organizar las pensiones de Roma, y un año más tarde, gracias a una Real Orden, se encargará también de la selección de los artistas por concurso. Los primeros estatutos se redactaron en 1757 y, aunque pronto experimentarían repetidas revisiones, consiguieron regularizar el trajín de pensionados y sus obligaciones con la Corona Española, que exigía siempre su regreso a España cuando finalizaran la formación académica. Estos primeros pensionados, seis en total, disfrutaban de esta ayuda durante seis años (3).

Un año después surgiría la necesidad de nombrar un director para estos seis artistas, elección que recaería en Francisco Preciado de la Vega, ocupando el cargo hasta su fallecimiento en 1790.

Además de las oposiciones que se efectuaban en Madrid para acceder a una de estas pensiones, la Academia otorgaba ayudas extraordinarias a otros artistas que demostraran sobradamente su valía mediante su trabajo. Tal fue el caso del pintor Mariano Salvador de Maella, nombrado Académico de Mérito en 1765, tras años de constancia y esfuerzo, reflejados en los trabajos realizados en Roma. Por otro lado, la falta de disciplina o el escaso rendimiento de los pensionados durante su estancia en Roma podían dar lugar al caso contrario, es decir provocar la anulación de la ayuda.

A su regreso a España, los pensionados se podían encontrar con situaciones incómodas y dificultades para buscar trabajo, debido a las grandes rivalidades que se generaban con los artistas que no habían tenido la oportunidad de viajar a Roma.

Habría que esperar a las circunstancias políticas adecuadas en Italia y al establecimiento de la Primera República en España para que se constituyera la Real Academia de Bellas Artes en Roma como tal, con el objetivo de ayudar a los artistas españoles que se trasladaban a Roma para completar su formación. La Academia dependería del Ministerio de Estado, que ejercería su control a través de las dos

Embajadas que España tenía en Roma, la Legación de España en Italia y la Embajada ubicada cerca de la Santa Sede, las cuales se relevarían en sus funciones a merced de las transformaciones históricas y políticas (5).

El 5 de agosto de 1873 se establecen los nuevos reglamentos de la Academia. Entre las novedades está el número de pensionados, que se eleva a doce, ocho de número y cuatro de mérito, y se limita la duración de la pensión a tres años, dos de los cuales podían emplearse en viajes que enriquecieran los estudios de los artistas. Las pensiones de número requerían de la oposición de los candidatos y las de mérito se adjudicaban por concurso. Un Director, una Junta Consultiva y cuatro Jurados Artísticos llevarían todos los asuntos relacionados con la escuela (4).

Los primeros escultores pensionados por la Academia de San Fernando fueron Ricardo Bellver y Ramón y Juan Figueras y Vila. El primero, pensionado de número, y el segundo, de mérito, ambos nombrados el 27 de febrero de 1874, al tiempo que entraba como director José Casado del Alisal.

Los pensionados tenían la obligación de entrar al Ministerio de Estado una cantidad determinada de obras, que intervenía en la valoración económica de las mismas, ante una posible venta. Sólo las piezas realizadas durante el último año de disfrute de la pensión quedaban en propiedad de sus autores.

El reglamento de 1877 establecía que el último envío de los pensionados debía tratar sobre sucesos, literatos y demás personajes de la historia española, e introduce la posibilidad de recomendar obras para que sean adquiridas por el Estado; además, propone premiar en forma de subvención para un segundo año de pensionado a los que obtuvieran una calificación honrosa.

Las obras de Bellver *El Ángel Caído* y *El Entierro de Santa Inés* obtuvieron la máxima calificación gracias a su gran calidad. La misma calificación consiguió Juan Figueras con su monumento a Calderón de la Barca, probablemente su obra más conocida, ubicada en una céntrica plaza madrileña (4).

En 1878 Ricardo Bellver solicita la pensión de mérito, siendo lamentablemente rechazada, pues no contaba aún con la fama y el reconocimiento que le llegaría a través de los premios que recibiría su monumento al Ángel Caído en las Exposiciones Nacionales de la época.

En 1881, habiendo ya cesado Ricardo Bellver y Juan Figueras como pensionados y aún bajo la dirección de Casado del Alisal, la Corona Española cede a la Academia el Exconvento de San Pietro in Montorio como nuevo emplazamiento para sus instalaciones.

En 1894 desaparece la pensión de mérito y en cambio se incrementa en un año la estancia de los pensionados en la Academia de Roma.

La gran colección de obra de pensionados, que año tras año había logrado reunir el Ministerio de Estado, es desmantelada en 1930. Numerosas piezas se donan al Museo de Arte Moderno que, a su vez, distribuye una parte importante por diversos museos y organismos oficiales, provocando su dispersión a lo largo y ancho del territorio nacional y también fuera de nuestras fronteras.

En 1973 la duración de las pensiones se reduce de forma notoria, convirtiéndose en pensiones de un año para escultores, pintores, grabadores y músicos, que podrían continuar un segundo año siempre y cuando el trabajo lo mereciese, y

quedando para la rama de humanidades, historia del arte y arqueología, el concepto de becas anuales.

En la actualidad una comisión de valoración estudia los proyectos y currículos de los candidatos que desarrollan sus trabajos entre uno y nueve meses, con la posibilidad de obtener prórrogas.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

A mediados del siglo XIX se fundan las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, momento a partir del cual interviene el Estado en las funciones artísticas que hasta ese instante había desempeñado la Corona; por otro lado, proliferan los talleres dedicados a la producción de imaginería en serie, lo que trae consigo que los encargos de este género sean menos habituales entre los escultores de renombre. Estas circunstancias, junto con las exigencias de las bases de los concursos a los que optaban los artistas, con el único fin de conseguir prestigio a través de menciones y medallas, dan como resultado que aquéllos se vuelquen en temas mitológicos y de historia antigua, en detrimento de la creatividad.

Las esculturas que se presentaban a estos concursos eran, en su mayoría, realizadas en yeso debido al alto coste de materiales como mármol o bronce. Muchas de ellas sufrían por este motivo algún tipo de deterioro en los traslados o durante el almacenamiento; el olvido al que se veían relegados algunos artistas décadas después de su etapa gloriosa, unido a esta pobreza de material, también ha precipitado la pérdida de muchas obras de forma irremediable en algunos casos, quedando sólo como testimonio de su existencia las referencias bibliográficas del momento. Buen ejemplo de ello puede ser el escultor Juan Figueras y Vila, cuyas obras gozaron de críticas y elogios tan buenos como las de Bellver, pero del que se conservan sólo tres de las veinte piezas que se citan en documentos de la época.

Los artistas españoles que habían viajado a Italia, con o sin pensiones, para estudiar las grandes obras clásicas conservadas en las diferentes colecciones, a su regreso intentaban establecerse en la capital, Madrid, aunque también Barcelona era un importante foco artístico. Ambas ciudades recibían la mayor parte de los encargos del resto de España y también del extranjero. Las obras para estos encargos eran generalmente modeladas en yeso o en barro y los moldes se enviaban a Italia, para que especialistas italianos los esculpieran en mármol de Carrara (10).

En el último tercio de siglo se rompe prácticamente con la herencia neoclásica, la observación de la realidad cobra protagonismo, se da cierto gusto por la monumentalidad, se permite a los escultores lucir sus habilidades y todo ello se ve potenciado por una burguesía oficial con deseos de levantar monumentos a los personajes tanto históricos como a los más relevantes de la época. Se vive un momento de auge de los encargos de particulares, retratos ante todo, y de proyectos ambiciosos que hacen imprescindibles a los principales escultores.

Los grandes monumentos de la época eran casi siempre realizados por artistas de primer orden. Agustín Querol i Subirats, representante también del eclecti-

cismo escultórico español al igual que Ricardo Bellver, llevó a cabo gran cantidad de monumentos, que se reparten por toda la geografía nacional. El Ministerio de Agricultura muestra en su fachada obra de ambos artistas (10).

Entre los encargos de la época destaca también la decoración del interior de la Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, en 1878, donde participaron escultores de gran prestigio como Mariano Benlliure o Jerónimo Suñol entre otros, además de Ricardo Bellver.

Ricardo Bellver y Ramón desarrolla su vida y su obra inmerso en este ambiente de cambio, tanto en las tendencias artísticas como en la finalidad del arte en España. Sus esculturas muestran cantidad de registros, desde un estilo clasicista en las obras de juventud, a tendencias que se acercan al neoplateesco o al neobarroco, extrayendo siempre lo mejor de cada estilo y dejando ver, ante todo, mucho sentimiento (10).

VIDA Y OBRA DE RICARDO BELLVER

Ricardo Bellver y Ramón (foto 1), hijo y nieto de escultores, escultor precoz, de carácter inquieto y con gran imaginación, nace un 23 de febrero de 1845 en Madrid (15).

La dinastía de escultores de su familia comienza con su abuelo, Francisco Bellver y Llop, quien había sido imaginero, aunque Ricardo se inicia en la escultura con su padre, Francisco Bellver y Collazos. Colaborando con ellos y con su tío José Bellver¹, también escultor, adquirió los conocimientos y destrezas que le ayudarían a aprovechar al máximo sus estudios en la Academia de San Fernando, donde obtuvo premios en materias como anatomía pictórica o dibujo del antiguo y paños (12).

En su larga vida dedicada a la escultura desarrolla una variada producción artística, donde podemos encontrar piezas de aire neoclásico, conjuntos escultóricos de estilo neoplatanesco, obra religiosa de cánones manieristas, realismo y obras de marcado carácter personal.

Su producción escultórica en solitario comienza en 1862, con tan sólo diecisiete años de edad, presentando la obra titulada *El Cacique Tucapel* a la Exposición Nacional de Bellas Artes (12).

En el año 1874 consigue, por oposición, la pensión de número para continuar sus estudios en Roma, ayuda que disfrutará desde el 2 de abril de ese mismo año hasta el 4 de agosto de 1877, bajo la dirección de José Casado del Alisal². La obra presentada para optar a esta pensión es un *David* (9), realizado en yeso (foto 2),

¹ Cualquier duda respecto al árbol genealógico de los escultores de la familia Bellver, debida a la coincidencia de algunos de los nombres de pila, se despeja con el esquema tan preciso que aporta Manuel Ossorio y Bernard en *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, pp. 69, 74.

² Datos facilitados por el Sr. Javier Lozano y que constan en los Archivos de la Academia de España en Roma.



Foto 1. Ricardo Bellver y Ramón.

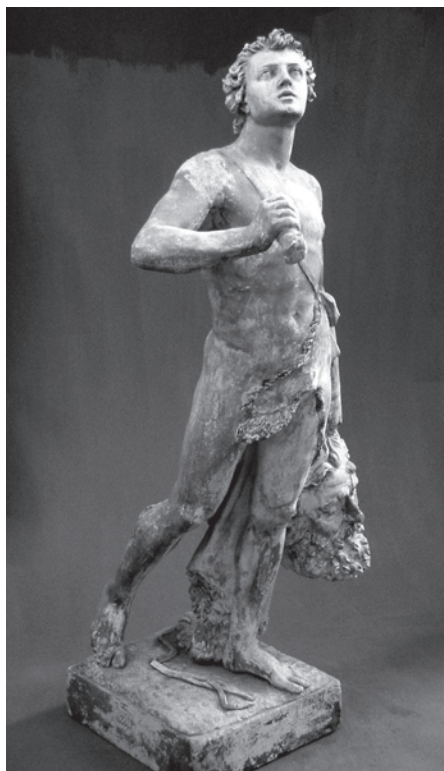


Foto 2. David, 1874.

con restos de pátina, de 120 cm de altura, actualmente propiedad de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, donde se encuentra (26). Se trata de una pieza de gran idealismo classicista que representa a un joven atlético en ademán de avanzar, sujeta la cabeza del gigante con la mano izquierda y el puñal con la derecha, del que falta la hoja, lleva una zamarra y la honda; es una figura bien proporcionada, de bello rostro pero sin demasiado compromiso en la búsqueda de la expresividad.

Sin fechar, pero seguramente de esta época, según los datos que aporta a Leticia Azcúe³, encontramos el busto de su padre, *Francisco Bellver*. Esta obra, realizada en yeso, de 74 cm de altura, que representa al padre vestido de académico, fue donada por Ricardo Bellver a la Academia de San Fernando.

En el año 1875 realizó en Roma otro busto, de 108 × 85 × 55 cm (2), copia en yeso, mediante vaciado, del ilustre guerrero Gonzalo de Córdoba, conocido como

³ Este retrato podría fecharse sobre la década de los setenta, época en la que moría el padre de Bellver, siempre según los datos que aporta Leticia Azcúe en *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la Escultura y la Academia*.



Foto 3. Detalles del relieve El entierro de Santa Inés, 1876.

el Gran Capitán. La figura original era una talla en madera, labrada por el escultor y arquitecto Diego de Siloé en el siglo XVI, por encargo de la duquesa de Sessa, esposa del retratado (25).

El primer envío de obra que realiza Bellver desde su pensión en Roma, en 1876 (9), *El entierro de Santa Inés* (foto 3), consiste en un relieve de yeso de 256 × 170 cm, con pátina dorada. Se trata de una composición de nueve figuras, en medio y altorrelieve, que escenifica el momento de la muerte de la mártir. Santa Inés, que ocupa el centro de la escena, yace en su lecho de muerte, en las catacumbas, al pie del nicho donde descansará su cuerpo (25), reflejando en el rostro la dulzura y pureza de sus trece años (18). La maestría que demuestra Bellver en el tratamiento de las figuras, la composición, el buen manejo de la perspectiva, la colocación de planos, los detalles, contrasta con la frescura del tratamiento abocetado del fondo. Esta magnífica obra se encuentra actualmente en la subida al coro de la Iglesia de San Francisco el Grande en Madrid.

El momento cumbre de la carrera de Ricardo Bellver llegaría en 1878, fecha en la que presenta el grupo escultórico *El Ángel Caído* (foto 4), tanto a la Exposición Nacional de Bellas Artes como a la Exposición Universal de París, obteniendo magníficos resultados en ambas convocatorias (23, 25).

Realizó esta obra en su tercer año de pensionado, en yeso y representa a Lucifer caído sobre una roca, con serpientes enroscándose entre sus miembros. El cuerpo, que mide 265 cm de altura, es el de un corpulento hombre atlético que refleja gran tensión muscular, en consonancia con la atormentada expresión del rostro, inspirado seguramente en el Laocoonte y en los frescos de Miguel Ángel.

Se trata sin duda de una de las mejores obras llevadas a cabo por Bellver, donde une con gran destreza idealismo y naturalismo, muy valorada en su momento, obteniendo Medalla de Primera Clase en la Exposición de Bellas Artes. Por su calidad, la Academia hizo los trámites necesarios para fundirla en bronce y poderla así presentar a la Exposición Universal de París.



Foto 4. El Ángel Caído. Detalle y vista del conjunto escultórico en los jardines del madrileño parque del Retiro.

Según consta en los archivos del Casón del Buen Retiro de Madrid⁴, el 4 de enero de 1879 fue adquirida por el Museo del Prado y el 31 de octubre de ese mismo año se trasladó a los jardines del parque del Retiro de Madrid, ubicándola sobre un pedestal octogonal decorado con rostros y animales grotescos de bronce, del arquitecto Francisco Jareño (21). El conjunto, convertido en fuente, mide en total 7 × 10 × 10 m (16).

Tras realizar *El Ángel Caído*, Bellver vuelve a Roma, pensionado en esta ocasión por el Ministerio de Ultramar, el actual Ministerio de Asuntos Exteriores, que le encarga el monumento al navegante español *Juan Sebastián Elcano* (foto 5) (12).

El boceto para esta obra fue realizado en 1877(16) y la escultura se presentó en la Exposición de Bellas Artes de 1881 (12). Se trata de una figura en mármol de Carrara, de unos 200 cm de altura, que se alza de pie, sobre un pedestal octogonal con un emblema en bajorrelieve, situada en la plaza Gidarien Empartza de Guetaria, en Guipúzcoa.

Los atuendos y atributos propios de un navegante del siglo XV sirven a Bellver para crear una composición casi teatral, con gran lujo de detalles, representando diferentes calidades textiles en los ropajes de un personaje de pose serena y firme, que logra movimiento con un bello contraposto y que refleja un espíritu

⁴ Datos facilitados por Ana Gutiérrez, conservadora del Casón del Buen Retiro.



Foto 5. Juan Sebastián Elcano.

audaz y carácter triunfante. El estado de conservación de esta pieza es excelente, con la salvedad de los problemas derivados de la contaminación ambiental que se traducen en forma de manchas de contorno bien definido, de una pequeña rotura en uno de los atributos que la complementan y la falta de una pieza metálica perteneciente al astrolabio (17).

Una vez que concluyó su pensionado, ya en España, trabajó en numerosos encargos, de los cuales la inmensa mayoría son de tema religioso, otros son monumentos funerarios y también hay algunos retratos.

La Iglesia de San Francisco el Grande, sita en Madrid, inicia en 1878 la decoración del interior del edificio (24), encargando para ello la ejecución de las figuras de los doce apóstoles a diferentes escultores nacionales. Ricardo Bellver sería el encargado de realizar a los apóstoles *San Andrés* y *San Bartolomé*. Ambas esculturas están materializadas en mármol de Carrara y miden 285 cm de altura (14) y, al igual que las diez restantes, se encuentran adosadas a las paredes circulares del interior, sobre pedestales de mármol rojo. A las imponentes medidas que tienen las esculturas, hay que sumar la expresividad de sus facciones y extremidades, de gran realismo, los pliegues de las vestiduras, de estilo neobarroco, otorgan movimiento a las figuras que en conjunto denotan una ejecución cuidada y un interés en la perfecta traducción del martirio de estos santos (el primero murió atado de pies y manos a la cruz y sobre el martirio del segundo hay diferentes versiones (18)), siempre sin restar potencia escultórica.



Foto 6. Detalle de la figura del Cardenal.



Foto 7. Detalle de uno de los dos ángeles que hay postrados a los pies del pedestal.

El Sepulcro del Cardenal Luis de la Lastra y Cuesta (foto 6) es un monumento funerario de estilo neoplatónico, realizado en Roma en 1880 (20), en mármol de Carrara, de 320 × 154 × 350 cm. Se encuentra en el interior de la Catedral de Sevilla, adosado al muro de la Capilla de Santa Ana. Fue un encargo de Juan José y Ramón de la Lastra y Cuesta, hermanos del Cardenal y de un sobrino, el Conde de la Lastra y Cuesta (25). Representa al Cardenal arrodillado y con las manos en posición orante. La complejidad grásica del personaje, la edad representada, unos sesenta años, los atributos propios del cargo que se transforman en pliegues y bordados finamente tallados y la riqueza de los ropajes que viste, con sus pliegues envueltos o marcados según cada caso, permiten a Bellver recrearse en los pormenores y las diferentes calidades de las prendas, hasta casi plasmar los reflejos de la tela. Completa la composición una guirnalda con volutas en sus extremos, todo ello tratado con sencillez de línea, concediendo importancia al claroscuro, para contrarrestar los efectos de distancia que separa la obra del espectador.

El monumento se complementa con un pedestal de mármol gris con bajo-relieves y dos figuras de ángeles (foto 7) tratadas con enorme dulzura y gesto triste, que parecen custodiar el cuerpo. Sin duda es una de las más bellas obras que nos ha legado Bellver y su estado de conservación es excelente.

En el cementerio de San Isidro de Madrid se encuentra el monumento funerario dedicado a *Moratin, Goya, Meléndez Valdés y Donoso Cortés* (foto 8). Este



Foto 8. Monumento funerario de Moratín, Goya, Meléndez Valdés y Donoso Cortés, 1886.

monumento fue proyectado por Bellver junto con el arquitecto de fomento Joaquín de la Concha Alcalde, siendo concluido en 1886 (25).

Está compuesto por una base circular donde se hallan las tumbas, sobre el centro de la misma se yergue un pedestal cuadrangular que sirve de soporte a los medallones circulares donde se inscriben los perfiles de los homenajeados (foto 9). Se trata de cuatro relieves de 46 cm de diámetro, realizados en mármol de Rabbaggioni (25), que ambicionan y consiguen el parecido físico con los representados.

Donde termina el pedestal se sitúan los cuatro escudos que relacionan a los personajes con sus ciudades natales y cuatro ángeles, símbolos de la Poesía, la Pintura, la Literatura y la Eloquencia, en consonancia con sus profesiones. El monumento se completa con una columna acanalada que termina en un capitel decorado con flores y estrellas, en piedra blanca de Monóvar (25), coronado por la figura de la *Fama*, de 200 cm de altura desde la base del plinto (16), realizada, al igual que los medallones, en mármol de Rabbaggioni.

La figura que corona este monumento es una copia exacta, a mayor tamaño, de la *Fama* de bronce que se localiza en el Casón del Buen Retiro de Madrid.

Esta última pieza, la *Fama*, realizada en bronce (foto 10), de 87 × 62 × 55 cm, está sin fechar. El Museo del Prado la adquirió en 1941, siendo hasta entonces propiedad de un familiar de Bellver. Se trata de una figura esbelta, alada y muy dinámica, de aspecto y modelado delicado, que pone el acento en el suave movimiento del cuerpo y los ropajes.



Foto 9. Detalle del modo en que están dispuestos los medallones sobre las tumbas. Medallón de Goya.

En 1890 Bellver llevó a cabo otro monumento de carácter funerario, el Cenotafio del Cardenal Martínez Silíceo (foto 11) de $305 \times 187 \times 175$ cm, de estilo neoplateresco, realizado en mármol de Carrara y mármol gris, que se encuentra ubicado en el centro de la nave de la Iglesia del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo.

La figura del Cardenal yace sobre un gran pedestal rectangular, con la cabeza apoyada sobre dos almohadones ricamente decorados y con las manos sobre el tronco, en ademán de oración. Tal y como ya habíamos observado en otras obras de similares características, la indumentaria propia del personaje es la excusa perfecta para que el escultor refleje con todo lujo de detalles su sabia habilidad técnica y gusto por un realismo elegante. El pedestal muestra símbolos, inscripciones, guirnaldas y atributos, todos ellos tallados, e incrustación de bajorrelieves en mármol de Carrara, con escenas de la vida del Cardenal y figuras alegóricas. Custodian el monumento, desde las esquinas del pedestal, cuatro figuras también de mármol de Carrara, que simbolizan las virtudes teologales (22).

El proyecto del conjunto sepulcral que ahora conocemos se vio sometido a diversas modificaciones una vez que Bellver lo presentara para su aprobación a la Comisión de Escultores y Arquitectos de la Real Academia de San Fernando. En el diseño original, tanto el sarcófago como el basamento eran de menor tamaño y los cambios que solicitaba la Comisión se creía que podrían facilitar técnicamente la colocación de la obra y lograrían que destacaran más las figuras situadas a los pies del pedestal y los demás detalles. Además recomendaban al escultor tratar la figura del Cardenal con mayor morbidez y naturalismo (10).





Foto 10. Detalles de la fama en bronce.



Foto 11. Cenotafio del Cardenal Martínez Silíceo, 1890.



Foto 12. Detalle de los laterales de la puerta de la Catedral de Sevilla.

Situada en el centro de la fachada principal de la Catedral de Sevilla, se halla la Puerta Mayor, llamada también de los Reyes y de los Arzobispos o de la Asunción (28). La ornamentación de esta puerta se llevó a cabo en dos etapas, la primera, entre 1827 y 1831, bajo la dirección del arquitecto Fernando Rosales, y la segunda, entre los años 1877 y 1899, donde intervino Ricardo Bellver (28). El legado testamentario del Pío Varón Mariano Desmáisieres financió toda la obra que Bellver realizó para la portada de la Catedral (25).

Bellver realizó en primer lugar el *Tímpano de la Asunción de la Virgen*, entre 1882 y 1885. Esta obra, que mediría 415 × 587 cm (20), se transfirió del yeso original a piedra de Monóvar y se colocó en su lugar en 1885 (25). Se trata de un trabajo donde las figuras del Padre Celestial, la Virgen y los numerosos ángeles que les rodean se resuelven combinando alto y bajorelieve, con algún elemento exento, en busca de un efecto de claroscuro que facilite la comprensión de las formas desde el nivel donde se sitúa el espectador.

El proyecto original pretendía decorar los laterales de la puerta con setenta y dos figuras de santos y apóstoles de cuerpo entero, y cuarenta y ocho de medio cuerpo, de las que sólo se llegaron a hacer ochenta en total (foto 12). Los envíos de

las cuarenta piezas que se encargaron a Ricardo Bellver, algunas de las cuales alcanzan los 215 cm de altura, comienzan a partir de 1887: *Pedro, Pablo, Andrés, Santiago el Mayor* ese mismo año; *Juan, Santiago el Menor, Felipe, Mateo, Tomás, Judas Tadeo* en 1888; *Matías, Bartolomé, Simón, Bernabé, Pedro* en 1889; *Marcos, Lucas, Clemente, Esteban* en 1890; *Lorenzo, Vicente, Joaquín, José* en 1892; *Ana, María Magdalena, Gregorio Magno, Ambrosio* en 1893; en 1898 enviaría para su colocación las figuras de *Basilio, Agustín, Jerónimo, Juan Crisóstomo, Francisco de Sales, Buenaventura, Tomás de Aquino, Alfonso María de Liguorio*, y por fin las últimas, *Benito, Francisco de Asís, Bernardo, Pedro Nolasco y Domingo de Guzmán*, en 1899 (28).

La tradición alfarera de la Sevilla de la época motivó que en principio se proyectaran todas estas obras en cerámica, material que además ya se había empleado anteriormente para muchas de las figuras que adornan otras puertas de la Catedral, aunque finalmente fueron realizadas con una mezcla de cemento de Portland y polvo de mármol⁵, lo que se conoce como piedra artificial (27).

Las diferencias estilísticas que se observan en la ejecución de las esculturas atribuidas a Bellver para la Portada de la Catedral de Sevilla hacen pensar que se dejó ayudar por otros escultores, claramente de categoría inferior, para así poder cumplir con la exigencia de la entrega de cuatro figuras al año, como constaba en su contrato, hecho que seguramente se dificultaba debido a sus frecuentes viajes a Roma (27).

A este gran encargo aún se sumarían otros para otras instituciones religiosas en distintas ciudades españolas. En 1899 realizó una pareja de Sagrados Corazones para la Quinta Parroquia de Bilbao. Ambas figuras miden 140 cm de altura por unos 55 cm de ancho, están realizadas en madera policromada con predominio de azules y marrones y exhiben un corazón tallado en altorrelieve sobre el pecho, finas grecas en los mantos, incrustación de ojos de cristal y unas poses muy cuidadas. En 1994 el *Sagrado Corazón de Jesús* fue trasladado a la Catedral de la misma ciudad, separándolo de su homónimo, el *Sagrado Corazón de María*⁶.

Realizaría otras dos obras para la Quinta Parroquia de Bilbao, *San Expedito* y *San Francisco de Asís*. La primera de ellas también fue trasladada en 1994, siendo su nuevo emplazamiento la Iglesia de San Vicente Mártir, sita igualmente en Bilbao. Se trata de una talla en madera policromada, con los atributos simbólicos del martirio del santo, representada con la vestimenta propia de un soldado romano, característica que la convierte en una pieza atípica en el amplio repertorio de la obra de Bellver. La talla de *San Francisco de Asís*, también de madera policromada, continúa en su emplazamiento original. Realizada en 1899 y de 175 cm de altura, se

⁵ Discrepamos de José Gestoso y Pérez (8), que duda del empleo de piedra artificial en todas las piezas, pues la exhaustiva documentación que aporta D.J.A. García Hernández (27), sobre los pormenores del contrato que Bellver tenía con Sevilla, no deja lugar a dudas sobre el material utilizado para la realización de las esculturas.

⁶ Datos facilitados por la propia parroquia.



Foto 13. La Virgen del Rosario con su Hijo.

trata de una figura que refleja con dramatismo el momento mismo del milagro y guarda grandes analogías con la que Bellver entregó para la Catedral de Sevilla. Los detalles como la incrustación de ojos de cristal, postizos de pestañas, el mimo en la descripción de los pormenores de la piel y de la vestimenta, junto con la policromía, consiguen transmitir gran realismo a la escena.

En Madrid, en la Iglesia de San José, encontramos otra talla religiosa de Bellver, la *Virgen del Rosario con su Hijo* (foto 13). El conjunto, de esbelta composición, mide 200 × 83 × 54 cm; está compuesto por la Virgen, de 170 cm de altura, que se yergue sobre un casco y un estandarte, y a su izquierda, y sentado sobre la esfera que representa al universo, está su Hijo. La figura del niño muestra un rostro muy barroco, con mucho movimiento en los mechones de su cabello. Ambos sujetan sendos rosarios, de los cuales recibe el nombre esta obra. El estilo de esta figura, muy lejos ya del academicismo de las obras de juventud del escultor, la sitúa más cerca de las obras realizadas en torno a 1899 donde, sin olvidar sus conocimientos, la genialidad de Bellver comienza a decaer.

Entre las últimas obras catalogadas y localizadas de Ricardo Bellver hay otro busto en yeso, el retrato de *Juan Facundo Riaño*, académico de San Fernando en 1878, figura que Bellver donó a la Academia (2), donde se encuentra actualmen-



Foto 14. Composición con escudo.

te. Es una pieza de $60 \times 43 \times 30$ cm, que persigue la intención clara del parecido físico con el retratado, en su papel de académico, luciendo la medalla de la Academia sobre el pecho.

Ricardo Bellver también colaboró, junto con el pintor y ceramista Daniel Zuloaga, realizando los moldes para los Hércules, los leones, los bustos de Minerva, las hojas de palma y los demás adornos, que se positivaban posteriormente en loza, para decorar la fachada del Ministerio de Fomento, el actual Ministerio de Agricultura (1). Para este mismo edificio llevó a cabo una *Composición con escudo* (foto 14), que se ubicaría centrada en la parte más alta de la fachada. Se trata de dos leones coronados que sujetan con sus miembros anteriores un escudo central. Este escudo fue modificado en al menos dos ocasiones debido a las diferentes etapas políticas que se vivirían en lo sucesivo, siendo la última transformación más similar al diseño original de Bellver, donde una gran corona casi exenta dominaba sobre el escudo. Completan la composición una guirnalda con volutas en sus extremos, todo ello tratado con sencillez de línea y concediendo importancia al claroscuro, para contrarrestar los efectos de la distancia que separa esta obra del espectador.

Realizó además otras muchas obras, que se conocen sólo por referencias bibliográficas, ya que permanecen sin localizar en la actualidad. La mayoría pueden haberse perdido definitivamente debido a la fragilidad del material empleado, casi siempre yeso, muy dado a sufrir roturas y a descomponerse por un exceso de humedad. Entre ellas se encuentra *El Cacique Tucapel, Héroe de la Araucana*, aquella primera obra realizada con tan sólo diecisiete años de edad (7, 9, 11) y también un

Bajorrelieve de Sátiros y Faunos, que Bellver presentó a la Exposición Nacional de 1864 (9, 12). Una *Piedad*, presentada a la Exposición Nacional de 1866, que obtuvo la Mención Honorífica de Primera Clase y fue propuesta para su adquisición al Gobierno (24), o los bustos de *José Bellver*, su tío, del pintor *Francisco Goya* y el de una mujer con las iniciales *E.R.*, todos realizados en yeso y presentados a la Exposición Nacional de 1871 (12) se encuentran igualmente sin localizar. Realizó otra pieza, *El Duque de la Victoria* que, según afirmaba Juan Facundo Riaño en 1889, debería hallarse en manos de particulares (15). En esta misma situación, debido a sus características, podría hallarse un *Brindis del Torero* de pequeñas dimensiones y realizado en bronce, que representa al torero cordobés «Lagartijo» (25).

Durante la Guerra Civil Española desaparecieron de sus emplazamientos muchas esculturas realizadas en bronce⁷, una de ellas fue la *Victoria* que Bellver realizó en Roma en el año 1882, para el *Sepulcro del General Gándara*. En su día coronaba la cúpula del Panteón funerario de la familia de la Gándara en el cementerio de San Isidro de Madrid (13), siendo sustituida por una cruz de piedra. En cuanto a la realización de dos medallones, uno de ellos un *Retrato de Fortuny* y el otro una *Conmemoración del Convenio de Vergara*, cuanto se sabe es porque Manuel Ossorio y Bernard (12) adjudica el primero a Bellver según se lee en la edición de 1975 del Diccionario de Artistas Españoles del Siglo XIX y, en el caso del segundo, Juan Facundo Riaño alude a su existencia en el discurso leído ante la Academia de San Fernando (15). Entre las obras sin localizar también se encuentran algunas de carácter religioso, como una *Santa Teresa de Jesús*, que hizo para la Iglesia de Chamberí en Madrid (17), un *Crucifijo* en madera, encargo también de alguna iglesia madrileña (15), y tres santos tallados igualmente en madera, *San Pedro*, *San Alfonso* y *Santo Tomás de Aquino*, todos ellos realizados para iglesias de Cádiz (15,17). Entre 1904 y 1905 Bellver tuvo el encargo de terminar un retablo para la Quinta Pared de Bilbao, el *Retablo del altar de San José* (16). El historiador José Ramón Valverde, del Archivo Histórico Eclesiástico del Museo Diocesano de Bilbao, considera que pudo haber corrido la misma suerte que tantos otros retablos de la época, que fueron fragmentados y vendidos. Por último, haremos alusión a una *Fama*, que algunos autores sitúan erróneamente coronando el *Panteón de Moratín*, *Goya*, *Meléndez Valdés* y *Donoso Cortés*, en el cementerio de San Isidro de Madrid, y que en cambio habría que vincular al proyecto del monumento a Alfonso XII, del madrileño parque del Retiro (17). Entre la documentación gráfica hallada están los bocetos que Bellver presentó para este monumento, donde se aprecian las diferencias entre las dos famas que irían sobre sendas cúpulas de los pseudo pilares del conjunto y la figura de bronce, que se halla en el Casón del Buen Retiro. No es posible afirmar que esta última *Fama* no fuera parte del trabajo preparatorio llevado a cabo por Bellver para el mencionado monumento, pero sí que nunca fueron emplazadas en este lugar.

⁷ Datos facilitados por la Sacramental de San Isidro de Madrid.



Foto 15. Detalle del medallón de Moratín, donde se aprecia la erosión de la piedra artificial. Cementerio de San Isidro.

Bellver muere un 20 de diciembre de 1924 en Madrid (16), dejando un magnífico legado escultórico que no siempre ha podido sortear los avatares del destino.

Algunos grupos escultóricos, sobre todo aquellos que se encuentran a la intemperie, sufren enormemente la contaminación ambiental y el problema de los excrementos de algunas aves, presentando mucha suciedad superficial que los afean y que afectan químicamente al material en el que están realizados. Tal es el caso por ejemplo del *Panteón de Moratín*, *Goya*, *Meléndez Valdés* y *Donoso Cortés*, o de las figuras de la fachada de la *Catedral de Sevilla*. El Panteón muestra además señales evidentes de vandalismo, roturas en las partes más exentas de las figuras y problemas derivados de la pobreza del material de la base, que amenazan con derribar el monumento (foto 15). En la Catedral de Sevilla, el empleo de piedra artificial para las figuras es responsable de que actualmente presenten roturas leves y erosión superficial.

Algunas obras de Bellver se encuentran sin firmar y en ocasiones no se conoce tampoco la fecha de ejecución. En algunos casos, el hecho de no estar firmadas ha derivado en algún tipo de error incluso respecto a su autoría (12). La *Virgen del Rosario*, por ejemplo, ha sido confundida con la *Piedad* que Bellver realizó en 1866, quedando la primera desvinculada de su autor. Además de las diferencias de tipo iconográfico que existen entre una Virgen con Niño y una Piedad, que siempre se representa con Jesucristo recién bajado de la Cruz, el estilo de la *Virgen del Rosa-*

rio no se puede identificar con las obras de juventud que, aún dentro de un academicismo, rebosan fr escura, sino que, por el contrario, parece más cercana a la imaginería religiosa que realizó sobre el año 1899, donde mantiene su buen hacer pero pierde fuerza y expresividad.

En cuanto a los emplazamientos originales de algunas piezas, hemos hallado confusiones en las citas que aluden a la desaparecida *Victoria Colosal del Sepulcro del General Gándara*, obra que algunos autores sitúan en la capilla funeraria de la Marquesa de la Gándara (17), llegando a la conclusión de que ambas localizaciones hacen referencia al mismo lugar, pues se trataba de madre e hijo, enterrados juntos. Ma^a. Elena Gómez Moreno (9) sitúa esta obra en el Anteón de los Hombres Ilustres de Madrid, dato cuya inexactitud queda perfectamente demostrada analizando nuestras referencias y tras visitar este lugar.

En la bibliografía consultada también hemos encontrado opiniones personales sobre la obra de Bellver, con alguna de las cuales discrepamos, como puedan ser los comentarios que Juan Antonio Gaya Nuño hace sobre el *Sepulcro del Cardenal Luis de la Lastra y Cuesta*, escultura que califica de fría y «de una falta de convicción bien lamentable» (7), figura que, tras su estudio en detalle, vemos magnífica, con cantidad de matices y de elegante factura, igual que otras realizadas por el escultor en pleno apogeo de sus facultades.

Esta investigación lograría plenamente sus objetivos si desde aquí sir viera para animar a los organismos responsables a la restauración de aquellas esculturas que denotan claramente el paso del tiempo y si otras, catalogadas en principio como desaparecidas, pero que por sus características bien podría darse el caso de que aún existieran y que se hallasen probablemente en manos de particulares, vieran así la luz para poderlas disfrutar.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) ARBEX, Juan Carlos, *El Palacio de Fomento*, Ed. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. España, 1988.
- (2) AZCÚE BREA, Leticia, *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la Escultura y la Academia*, tomos I y II, tesis doctoral, Ed. Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Madrid 1992, pp. 206, 1486, 1489-1491.
- (3) BEDAT, Claude, *La Real Academia de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1989.
- (4) BRU ROMO, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1971.
- (5) CASADO ALCALDE, Esteban, *Pintores de la Academia de Roma. Primera Promoción*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Lunweg editores, S.A., Madrid y Barcelona, 1990.
- (6) CUÉLLAR I BASSOLS, Alexandre, *Els «Sants» d'Olot. Historia de la Imatgeria Religiosa d'Olot*, Olot, Gerona, 1985.
- (7) GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arte del siglo XIX, Historia Universal del Arte Hispánico*, volumen XIX, Ed. Plus Ultra, S.A., Madrid, 1966, pp. 303, 304.

- (8) GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla Monumental y Artística*, tomo II, Ed. Guadalquivir S.L., Sevilla, 1884, pp. 77, 78.
- (9) GÓMEZ MORENO, M^a. Elena, *Historia general del Arte. Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, tomo XXXV, col. Summa Artis, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1993, pp. 94, 100.
- (10) MELENDREAS GIMENO, José Luis, *Dos escultores del eclecticismo español: Ricardo Bellver y Agustín Querol*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, segundo semestre de 1998, núm. 87, pp. 421- 446.
- (11) MONTOTO, Santiago, *La Catedral y el Alcázar de Sevilla. Los monumentos cardinales de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1930.
- (12) OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, tomo I, imprenta a cargo de Ramón Moreno, Madrid 1868, p. 74. *Idem*, Madrid, 1883/84. *Idem*, Ed. Ginés, Madrid 1975, pp. 69, 78, 79.
- (13) REPULLÉS, Enrique M^a., *Panteones y sepulcros de los cementerios de Madrid*, imprenta de San Francisco de Sales, Madrid, 1899.
- (14) RIAL, Cándido, *San Francisco el Grande*, 3^a edición, Madrid, 1987, p. 10.
- (15) RIAÑO, Juan Facundo, *Discursos leídos en la Academia de San Fernando*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1889, p. 27.
- (16) SALVADOR, Socorro, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos 1875-1936*. Ed. Alpuerto S.A. Madrid, 1990, pp. 38-41, 89.
- (17) SERRANO FATIGATI, Enrique, *La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Imprenta San Francisco de Sales. Madrid, 1912, pp. 310, 311, 315.
- (18) VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, tomos I y II, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1982, pp. 29-37, 116-120, 523-530.

VARIOS AUTORES

- (19) GARCÍA SANZ, Ana y TRIVIÑO, M^a. Victoria, *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Ed. Caja de Madrid y Patrimonio Nacional, Madrid, 1993, p. 10.
- (20) HERNÁNDEZ DÍAZ y otros autores, *La Catedral de Sevilla*, Ed. Guadalquivir, Sevilla, 1982, pp. 308, 311.
- (21) NAVASCÚES PALACIO, Pedro y otros autores, *Historia del Arte Hispánico. Del Neoclasicismo al Modernismo*, tomo V, Ediciones Alambra, Madrid, 1979, p. 198.
- (22) REVUELTA TUBINO, M. y otros autores, *Inventario Artístico de Toledo*, tomo I, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1983, p. 387.

CATÁLOGOS Y REVISTAS

- (23) *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Imprenta Nacional, Madrid, años: 1856, 1860, 1864, 1866, p. 75, 1878 y 1881.

- (24) *Folleto del Museo de Arte Moderno «Iglesia San Francisco el Grande»*, Ediciones Patronato Seglar de la Obra Pía, p. 4.
- (25) *La Ilustración española y americana*, Madrid, fechas: 22 de mayo de 1875, pp. 265, 315, 30 de octubre de 1875, 30 de diciembre de 1876, pp. 409, 30 de marzo de 1878, pp. 203, 204, 8 de julio de 1879, p. 1, 30 de julio de 1880, pp. 51, 52, 57, 8 de abril de 1884, pp. 214, 216, 217, 22 de agosto de 1887 y 30 de octubre de 1887.
- (26) *Nuevo Inventario Artístico de la Facultad de Bellas Artes de Madrid*, María Calvet Sampedro, Madrid, 1986.
- (27) Revista «*ATRIO*», núm. 5, «*Datos complementarios sobre los costos de la obra escultórica de la portada principal de la Catedral de Sevilla*», por José Antonio García Hernández, 1993, pp. 73, 74, 83-85.
- (28) Revista «*Laboratorio de Arte*», núm. 3, 1990, artículo de García Hernández J.A., pp. 221-242.

