

Lorenzo Rosselló (Mallorca, 1867-1901): Un escultor en el tránsito de fin de siglo

Catalina Cantarellas Camps
Universitat de les Illes Balears

RESUMEN:

Lorenzo Rosselló y Rosselló, nacido y muerto en Mallorca, se asienta en París en 1893. Al año siguiente crea, en yeso primero y en mármol después (1897), su obra más famosa, *Desolación*, que expone reiteradamente. Con ella se adscribe a la escultura moderna de raíz simbolista con ecos de Rodin y abandona, con el impulso de un aprendizaje en Carrara, la producción de su inicial actividad en Lima, donde se había asentado por emigración familiar. La ausencia de encargos y una muerte temprana, a los treinta y cuatro años, originaron una reducida obra con escasa repercusión en el contexto de Fin de Siglo y olvidada después a pesar de su modernidad. Los tres últimos años de su vida ejerció como marchante de la colección artística del cardenal Despuig, existente en Mallorca.

PALABRAS CLAVE:

Escultura, modernismo, España, Perú, París, Lorenzo Rosselló, marchante de arte.

ABSTRACT:

Lorenzo Rosselló y Rosselló, born and deceased in Majorca, moved to Paris in 1893. The following year he created, first in plaster and later (1897) in marble, his most famous work, *Desolation*, which he exhibited regularly. With this work he adhered to modern sculpture with symbolic roots and echoes of Rodin; after receiving the impulse of an apprenticeship in Carrara, he abandoned the production of his initial activity in Lima, where he had settled down due to family migration. The lack of commissions and his early death when he was thirty-four can be considered the causes conditioning his reduced number of works and the consequently feeble repercussion he had in the Fin de Siècle context, despite the modern features he presented. The last three years of his life he became a merchant for the artistic collection belonging to Cardinal Despuig in Majorca.

KEY WORDS:

Sculpture, Modernism, Spain, Peru, Paris, Lorenzo Rosselló, art dealer.

Desde el clásico estudio de Enrique Pardo Canalís de 1951,¹ las aportaciones sobre la escultura española del siglo XIX se han sucedido, pero lo han hecho con discreción, de tal manera que el tema es, en el contexto de las restantes producciones coetáneas, por un lado, y en el del marco europeo por otro, el menos analizado tal como han precisado distintos autores². La primera mención a Rosselló, al margen de las crónicas coetáneas, se debe a Feliu Elias³ quien, en 1928, entusiasmado ante la contemplación de la estatua *Desolación* en las galerías Layetanas de Barcelona, sugirió sin éxito su adquisición para el Museo de Arte Moderno de Barcelona⁴. Al año siguiente desde Mallorca se gestionó la venta al Museo de Arte Moderno de Madrid, que desde 1895 incorporaba ocasionalmente obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; esta operación, que contó con la mediación del pintor Francisco Maura, hermano del político mallorquín, tampoco fructificó. El hecho de que su producción quedará restringida a la propiedad familiar y, concomitantemente, la ausencia de encargos públicos incidieron en la escasez de referencias hasta finales del siglo pasado⁵. Desde entonces el conocimiento,

al igual que el coleccionismo privado, se ha incrementado y en el año 2013 dos broncees se han mostrado en Barcelona⁶. Una previa y notable exposición había tenido lugar en su pueblo natal, Alaró, en 2003⁷.

Sendas monografías, una sobre el escultor que por primera vez compiló su creación⁸, y otra sobre la venta de piezas de antigüedades, básicamente romanas, de la colección mallorquina del cardenal Antonio Despuig⁹, habían aportado nuevos datos. El primer apartado se ha enriquecido con menciones bibliográficas¹⁰, mientras que el segundo ha insistido en las características del coleccionismo¹¹. Junto con la

¹ PARDO CANALÍS, Enrique, *Escultores españoles del siglo XIX*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1951.

² Lo ha señalado en diversas obras REYERO, Carlos, "La participación de los escultores españoles en las Exposiciones Universales de París de 1855 a 1889", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El Arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, pp. 79-92, p. 79-80. De todas maneras, desde la aportación de RINCÓN GARCÍA, W., "Historiografía de la escultura española del siglo XIX", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1995, pp. 223-234, el panorama se ha enriquecido.

³ ELIAS, Feliu, *L'escultura catalana moderna*, Ed. Barcino, Barcelona, 1928, v. 2, pp. 187-188. Elias recoge la defensa que hizo Benlliure de *Desolación*, con ocasión de su exposición en Madrid y el elogio de Soriano.

⁴ SACS, Joan [ELIAS, Feliu], "Pampallugues", *L'Opinió*, any I, n.º 15, 26-05-1928.

⁵ Entre la bibliografía, que no recogemos exhaustivamente, que ha mencionado a Rosselló antes de los años ochenta del siglo XX, y omitiendo diccionarios como los de BENEZIT y RÁFOLS, y la obra de CIRICI PELLICER, Alexandre, *El arte modernista catalán*, Ayma, Barcelona, 1951, p. 157, destacamos, por orden cronológico, las aportaciones de VIDAL ISERN, Jaime, *La escultura mallorquina del siglo XIX*, Palma de Mallorca, 1963. GAFIM [FUSTER MAYANS, Gabriel], "Un siglo de escultura y arte", en *Banco de Crédito Balear. 1872-1972 (Primer Centenario)*, Imp. Alcover, Palma de Mallorca, 1973, pp. 141 y 145. INFIESTA, José Manuel; CHINCHILLA, Pilar, *Un siglo de escultura catalana*, Ed. Aura, Barcelona, 1975, pp. 40-42; INFIESTA, José Manuel "Escultura", en INFIESTA (dir.), *Modernismo en Cata-*

luña, Ed. Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1982 (1.ª, 1976), pp. 143-226, cita: pp. 164-165. En algunas obras de carácter general se incluye una mención: NAVASCUÉS, Pedro; PÉREZ REYES, Carlos; ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Historia del Arte Hispánico. Del neoclasicismo al Modernismo*, t. V, Ed. Alhambra, Madrid, 1979, p. 206. FFV [FONTBONA, Francesc], "Rosselló i Rosselló, Llorenç", en *Gran Enciclopedia Catalana*, v. 12, Eds. 62, Barcelona, 1978, pp. 768-769.

⁶ INFIESTA, José Manuel (director), *Un segle d'escultura catalana [Catàleg] Exposició MEAM* (Museu Europeu d'Art Modern), Infiesta Ed., Barcelona, abril-juny, 2013, pp. 74-76. Los dos bustos expuestos pensamos que son fundiciones realizadas a partir de los años ochenta del Novecientos.

⁷ *Llorenç Rosselló (Exposició conmemorativa del centenari de la seva mort: 1867-1901). Del 18 de gener al 23 de febrer de 2003. Casal de Son Tugores [Alaró]*. Se expusieron un total de siete piezas.

⁸ RIERA, Joan, *L'escultor Llorenç Rosselló (1867-1901)*, Marratxí - Mallorca, 2002. De esta aportación es deudora este artículo. El autor había ofrecido un primer avance en "L'escultor Llorenç Rosselló", *Randa*, n.º 12, 1982, pp. 61-72.

⁹ ROSELLÓ BORDOY, Guillermo, *La desintegración de la colección Despuig de escultura clásica*, Gráfs. Miramar, Palma de Mallorca, 2000.

¹⁰ AA. VV., "Rosselló y Rosselló, Llorenç" en *Gran Enciclopedia de Mallorca*, v. XIV, Promomallorca Eds., Inca (Mallorca), 1989, p. 395-396. BROTONS CAPÓ, María Magdalena, "Esculturas y escultores en el cambio de siglo en Mallorca", en *Arte e identidades culturales. Actas del XII CEHA*, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 223-234, p. 227, y *Esculturas de Palma*, El Far de les Crestes, S.L., Palma, 2000, p. 34. REYERO, Carlos, "El aprendizaje de los escultores españoles en París", en *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París. 1850-1900*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2004, pp. 234-269. El autor ha mencionado a Rosselló en diversas ocasiones, sobre todo en lo que concierne a *Desolación*, que citamos en el punto correspondiente.

¹¹ Se insertan en el interés por la emigración de bienes, donde destacan los trabajos de CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, y de PÉREZ MULET, Fernando; SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Eds. Universitat de Barcelona, Universidad de Cádiz, Barcelona-Cádiz, 2012.

bibliografía, las fuentes atañen, además de a una parte de la obra realizada, a las noticias de hemeroteca y a testimonios gráficos y fotográficos conservados en archivos familiares¹².

1. Itinerario vital

Una obra y una vida breve fue la de Rosselló que efectuó el paso desde la escultura industrial a la obra de autor gracias al asentamiento en París, preparado por el aprendizaje en Carrara. Se inició en aquella en el taller familiar de Lima y en 1892, al ganar el concurso para el pabellón de Perú en la Exposición Hispanoamericana de Madrid, se ligó definitivamente a Europa. En 1893 se instaló en París y aquí desarrolló su creación, truncada por la tuberculosis que padeció al menos desde el primer semestre de 1900. Mantuvo los contactos con Mallorca, lugar de nacimiento, donde contrajo matrimonio en octubre de 1898 y donde pasó largas temporadas a raíz de la enfermedad. Barcelona completó el eje París y Palma (Mallorca), pues al ser la ruta de enlace entre las dos últimas recaló con frecuencia en aquella.

Dentro de la órbita modernista cultivó la estatua exenta, *Desolación* y *Hondero balear*, un único grupo escultórico, *La vuelta al buen camino* y particularmente retratos de busto, relieves y medallones diversos, tanto en mármol como en metal, centrados en la figura femenina, próximos a las piezas de salón. A pesar de los reconocimientos obtenidos, no contó con encargos públicos y los privados, si existieron, fueron exigüos. En otra línea, a diferencia de muchos artistas españoles de la segunda mitad

del Ochocientos, no gozó de ninguna subvención ni beca.

Rosselló, además de a la Universal de París de 1900, concurrió a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, a las Oficiales de Barcelona y a los Salones de París sin conseguir el renombre que anhelaba y que en 1900 aún perseguía. En tal fecha, ante el requerimiento materno para que retornase a Lima, aduce: “*sería para mí un gran desacierto el haberme sacrificado tanto por mi carrera y no sacar ningún provecho*”¹³. Si en Madrid el mármol *Desolación*, presente en la Exposición de Bellas Artes de 1897, resultaba excesivamente avanzado, además de inmoral, en Barcelona la atención coetánea recayó en los autores del lugar. De hecho, en ambas ciudades los encargos estaban demasiado solicitados para que el mallorquín encontrara un hueco. En París, en medio de la pléyade de artistas procedentes de los más diversos lugares¹⁴, era difícil para los extranjeros que los triunfos se materializasen y que consiguieran menciones, según expresó M. F. Deschamps en 1895 a propósito de Rosselló: “*S’il n’a pas eul’année dernière un médaille [con Desolación]c’est que...c’est... qu’ on donne plus difficilement les médailles aux étrangers, c’est qui est une faute grave, ces médailles étant destinées à récompenser le talent*”¹⁵.

Según se menciona más abajo, ignoramos el círculo artístico de Lorenzo Rosselló en París al igual que su círculo íntimo que en parte coincidiría¹⁶. Destacan las estrechas relaciones familiares que mantuvo tanto con el núcleo de Lima, como con el resto de los parientes, enraizados en Mallorca pero también en Cataluña. Al marchar de Lima, ciudad a la que no regresaría, solo se reencontró con

¹² El grueso de las fuentes en lo que se refiere a la obra escultórica y a reproducciones fotográficas, lo conserva el archivo de los descendientes directos del escultor en Mallorca: APRA (=Archivo Particular de Rosselló de Alaró, antes en Palma); en Lima se halla parte de la correspondencia: APRL (=Archivo Particular de Rosselló de Lima) que me ha sido facilitada por Joan Riera, a quien agradezco su valiosa ayuda. El APRGP (Archivo Particular Rosselló Gil en Palma) posee un registro de correspondencia, un cuaderno en octavo y encuadración inglesa en cuyo lomo figura en mayúsculas: *Yndice de Correspondencia / G.Rosselló*, que es útil para determinar parte de los movimientos del escultor a partir del intercambio de correspondencia con el autor del registro, un tío materno. Los recortes de prensa que han perdurado son incompletos y con ocasionales referencias manuscritas al medio y cronología de la publicación. Con la excepción de los periódicos de Lima, se han comprobado y completado.

¹³ APRL: carta ms. de Lorenzo Rosselló a su madre, Margarita Rosselló en Lima, escrita desde El Terreno (Palma), s/f. [1900]. Añadía: “*Al regresar yo a Lima quisiera dedicarme exclusivamente al negocio, pues ya estoy completamente desengañado que el arte no da ningún resultado, sino el negocio*”. El interés materno en el retorno hay que relacionarlo con la enfermedad del escultor.

¹⁴ REYERO, Carlos, “El aprendizaje”, en *La escultura del eclecticismo en España*, 2004.

¹⁵ DESCHAMPS, M.F., “Le Salon des Champs - Élysées. Sculpture. Rossello y Rossello”, *La Presse*, 13/05/1895, p. 2. La cita se refiere al mármol *Desolación* del Salón de 1894.

¹⁶ De la correspondencia se deduce que en París frecuentaría el trato con una serie de familias peruanas que estaban allí en torno a 1900, principalmente altos industriales: Oliveras, López Aldana, Rosenberg, etcétera.

su hermano Francisco quien lo visitó en París en dos ocasiones; la primera fue breve, de apenas dos o tres meses en el verano de 1895. Posteriormente, volvió en octubre de 1899 y se quedó un año, hasta noviembre de 1900. Hay que conectar esta larga permanencia con la enfermedad de Lorenzo, una tuberculosis laríngea, cuya primera mención es de julio de 1900, y ante la cual mantuvo un espíritu optimista: “Yo creo que con la tuberculina o sin ella me curare... pues yendo a cazar y comer bien creo conjurado por ahora el conflicto mi-crobiano”¹⁷.

El retrato de medio cuerpo de Daniel Hernández de 1898 captó su porte, corroborado por las necrológicas que resaltaron su simpatía, distinción y su carencia de pretensiones filosóficas, no en vano la enseñanza escultórica del siglo XIX las había abandonado en favor de la práctica¹⁸. En otra línea, como telón de fondo, se dibuja una cierta indolencia en el trabajo, derivado de un temperamento soñador antes que proclive a la actividad¹⁹.

En Mallorca el centro cultural y artístico se aglutinaba en la capital, que siguió la actividad del escultor, el cual no participó en los núcleos artísticos²⁰, ya que cuando recababa aquí pasaba la mayor parte del tiempo en su pueblo natal excepto el último año de su vida en que alternó París, Alaró y Palma, refugiándose en la casa recientemente adqui-

rida en busca de la salud perdida, no en vano se emplazaba en el barrio de El Terreno, en la zona más próxima al bosque de Bellver²¹. Pese a lo dicho, a partir de 1900 imaginó en Palma y para ella, diversos proyectos que no cuajaron.

En lo que atañe a su nivel de vida, tuvo la suficiente solvencia para disponer de estudio y casa en París, para costearse los gastos derivados de la tuberculosis, acudiendo a sanatorios en Vizcaya (julio de 1900) y en Mallorca (1901), y para adquirir una casa en Palma. A ello hay que sumar los frecuentes viajes a Barcelona y a la isla, y el sostén de la familia formada en 1898 al contraer matrimonio con Catalina Simonet en Alaró y acrecentada con dos hijos. Animoso con su enfermedad, no conseguiría vencerla y murió en octubre de 1901 en un centro de reposo del barrio de La Vileta, cerca de Palma y en medio de un pinar, de acuerdo con la corriente higienista y su confianza para la cura de la tuberculosis en lugares elevados y rodeados de naturaleza.

Económicamente, subsistió a raíz de encargos menores y de la colaboración como auxiliar de otros escultores²² hasta que, entre 1897 y 1900, su activo papel en la venta de una parte de la colección Despuig acrecentó considerablemente sus ingresos. Los nexos entre Ramón Despuig y Fortuny, último conde de Montenegro y promotor del expolio, y Lorenzo Rosselló, en quien el titular de la colección delegó todo el asunto, eran estrechos y de origen familiar²³. La venta se inició con obras reunidas por el cardenal Despuig entre 1787 y 1796 e instaladas en el museo

¹⁷ APRL: carta a su hermano Francisco, ms, desde Palma a París, con el membrete: “Café Restaurant /de/ ORIENTE/ Constitución, 106/PALMA”, de 01/11/1900.

¹⁸ ROSSELLÓ, Joan, “L’escultor Llorenç Rosselló”, *Pèl Plo-ma*, 01/11/1901, pp. 181-185, inserta una única reproducción: *Desolación*, p. 188. El artículo se publicaría de nuevo y por el mismo autor en “L’escultor Rosselló”, *La Roqueta*, 15/07/1902, pp. 1-5, cuando se compensó el retraso de la necrológica con la presencia de numerosas reproducciones: siete, además del retrato del pintor Daniel Hernández.

¹⁹ Y ello pese a las siguientes palabras “trabajo siempre [Francisco Rosselló], lo mismo que Lorenzo”. Carta de Francisco Rosselló desde París a su hermana Francisca en Lima de 22/03/1900. Quizás trabajará con premura en el último momento: “Lorenzo está muy ocupado con su grupo [Hacia el buen camino]... dentro de poco tiene ya que presentarlo, así que desde las ocho de la mañana, hasta que se ve luz de tarde, está trabajando”. APRL: carta de Catalina, la mujer de Rosselló, desde París, a sus suegros en Lima del 02/03/1900.

²⁰ Aun así, en el séquito que acompañó el traslado del cadáver desde Palma, donde falleció, al pueblo de Alaró, donde fue enterrado, figuraban el político A. Rosselló, admirador del escultor, y el pintor Antonio Gelabert, afín al círculo catalán de Mir y Rusiñol: “Necrológica”, *La Almudaina*, 16/10/1901, p. 1.

²¹ Estaba situada en la calle Dos de Mayo, n.º 17 y en la carta fechada desde allí a su hermano Francisco, en París, el 25/11/1900 le dice: “Estoy instalado muy bien en esta casa al lado del pinar” (APRL).

²² Existe corroboración documental, aunque es puntual: “Lorenzo me escribe, diciéndome, que...está haciendo un trabajo, muy interesante, de una capilla de mármol con varias estatuas y el [pórtico, sic] con mosaicos a la veneciana”. Carta de Francisco Rosselló desde Lima a Guillermo Rosselló [en Cervera, Lérica], de 10/11/1896 (APRL).

²³ El abuelo paterno, el maestro de obras Francisco Rosselló, había trabajado en la finca de Raixa; era oriundo de Alaró, un municipio vecino a Bunyola, donde la finca se emplaza. Parientes lejanos del escultor vivían en la proximidad de la finca, en el casal de Biniatzar, al cual “El comte [de Montenegro] y els seus germans venien [c. 1860-1870] de tant en tant...a pasar hi qualque estones... durante les hores quietes i soleioses de la primavera y la tardor”, en ROSSELLÓ DE SON FORTESA D’ALARÓ, Joan, “El betlem de Nadal”, en *Obres completes*, Imp. Politécnica, Palma de Mallorca, 1992, pp. 131 -136; cita: p. 131.

de Raixa (Bunyola-Mallorca). Entre noviembre de 1897 y julio de 1900 uno de los principales compradores, aunque no el único²⁴, fue el coleccionista Carl Jacobsen cuyo fondo constituiría la Gliptoteca del mismo nombre en Copenhague. Rosselló ofertaría, no sin regateos, una serie de piezas depositadas en su taller de París que comprendía tanto esculturas de Raixa como bienes artísticos de la casa de Palma. El arqueólogo alemán Paul Arndt, asesor del danés Jacobsen, abonaría al escultor la correspondiente comisión, el 5%, a la vez que este le solicitaba contactos con museos y coleccionistas alemanes²⁵. En la isla, las entidades culturales y la prensa local recogieron tempranamente y con preocupación el expolio, silenciando la implicación del escultor, que sin duda era conocida²⁶. La disgregación culminó en julio de 1900 en la subasta celebrada en el Hotel Drout de París de un lote de 54 lienzos, en su mayoría óleos, y de 16 esculturas de época romana²⁷.

²⁴ Es el caso del coleccionista Edward Perry Warren quien en 1899 adquirió a través de Rosselló una cabeza en mármol de Augusto, en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Boston, con el n.º de inventario 99.344.

²⁵ ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo, *La desintegración de la colección*, 2000, inserta la correspondencia entre Rosselló y Jacobsen: pp. 58-74, que se extiende entre el 16 de noviembre de 1897 y el 1 de julio de 1900. En 1897 ya tiene 10 estatuas en el taller de París, cantidad que se va incrementado. En un primer momento (16/11/1897) ofrece o bien toda la colección, o bien una parte, además de dos cuadros (de Carracci y Mantegna) y seis retablos entre otros objetos. El 5 de diciembre de 1897, es decir al comienzo de la relación con Paul Arndt, ya alude a la comisión del 5%: “*Sur la somme totale de la vente vous m’acorderais un 5% de comisión en plus de valeur totale*”, cuestión que reitera solicitando un aumento el 17 de junio de 1898.

²⁶ De la salida de la colección, por la vía de Marsella, que Rosselló va acumulando en su taller de París, se hace eco la Comisión de Monumentos de Baleares: Acta de 05/04/1898, en ACIM (Arxiu del Consell Insular de Mallorca): Actas, v. III; AGUILÓ, Estanislao de Kostka, “Pèrdua irreparable”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, t. VII, 1897-1898, pp. 310-311, y “Voz de alarma”, *La Almudaina*, 02/04/1898.

²⁷ *Tableaux Anciens. Marbres Antiques provenant de la Collection du Cardinal Despuig [Catalogue]*, G. Petit impr, París, 1900. Se subastaron 54 cuadros y 16 esculturas de época romana; el producto total de la venta ascendió a la cantidad de 46.600 francos. La versión digitalizada no incluye las fotografías de la escultura: archive.org/stream/.../hotelpro00htel_djvu.txt. Rosselló sometió a subasta una serie de piezas, tanto de pintura como de escultura.

2. De Mallorca a Lima. La producción de taller y el monumento conmemorativo

Lorenzo Rosselló nació en 1867 y no en 1868 como se reitera²⁸. Fue el primero de los seis hijos de un artesano del mármol, Pedro Rosselló Roig, que emigró a Lima en 1870 desde un pueblo de la sierra de Mallorca: Alaró. Dos hijos, Lorenzo y Francisco, nacieron en Mallorca, los restantes lo harían en Lima y, con la excepción del que nos ocupa, permanecieron en la capital de Perú al frente del taller familiar que continúa en la actualidad. El asentamiento en Lima de Lorenzo, con ocasión del reagrupamiento familiar, se produjo en 1882 a los quince años²⁹. Su formación inicial es incierta: se sitúa bien en la Academia de Bellas Artes de Palma o bien en Lima, en la Escuela de Artes y Oficios³⁰. Permaneció en el taller paterno, un depósito de mármoles y mosaicos que se dedicaba a la producción seriada, por espacio de diez años, separados por el intermedio del aprendizaje en Carrara, que parece que fue posible gracias a la fortuna de la lotería, entre abril o mayo de 1884 y febrero de 1887. En Carrara, la ciudad que proveía a Europa y a Latinoamérica de todo tipo de monumentos escultóricos en mármol, trabajó en el taller de los Nicoli³¹. Es lógico que la formación se extendiera además de a Carrara, a otras ciudades italianas como Florencia, Roma o Génova³².

²⁸ La fecha fue verificada por RIERA, Joan, *L'escultor*, 2002, pp. 11-12. La causa del equívoco radicó en el deseo de ocultar que el escultor había nacido (07/09/1867) a los pocos días del matrimonio de sus padres (22/08/1867). El año de 1868 se ha mantenido erróneamente tanto en las cartelas o rótulos insertos en los vaciados de las esculturas públicas de Rosselló, como en las publicaciones más recientes.

²⁹ La recogió RIERA, Joan, *L'escultor*, 2002, p. 14, y se corrobora a través de *Yndice de Correspondencia* citado en la nota 12, del que extraeremos la cronología.

³⁰ La formación en Palma: POMAR I FUSTER, Jaume, *Ensayo histórico sobre la instrucción pública en Mallorca*, Imp. F. Soler Prats, Palma, 1904, p. 380, ubicándola en la década de 1860-1870; no hemos hallado confirmación documental. La tradición oral de Lima fija el aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Lima, en realidad en la Escuela de Artes y Oficios, fundada en 1864, a diferencia de la primera, que no se instituyó hasta 1918.

³¹ DE MICHELI, Mario; MELLINI, Gian Lorenzo; BERTOZZI, Massimo, *Scultura a Carrara. Ottocento*, Casa di Risparmio di Carrara, Bergamo, 1993, con referencias gráficas y fotográficas al taller de Carlo Nicoli (1843-1915) el más famoso de la saga y, como Silvo, con una serie de obras en España.

³² Fuentes mallorquinas indican: “*En Florencia pasó un año estudiando el desnudo y seis meses en Roma*”, en

Al regresar a Lima, y siempre en el taller paterno, emprende, desde 1890 a 1892, al menos cuatro monumentos conmemorativos y colabora en encargos funerarios. Entre estos se atribuyen a Rosselló, sin especificar si son del taller o de Lorenzo, el mausoleo de Rospigliosi, en Lima, y los de “la pargoletta Minerva Rainusso” y Pedro Villavicencio, este también en el cementerio de Lima³³. Ninguno de ellos puede vincularse a la ejecución de Lorenzo; no obstante, se familiarizaría con una serie de símbolos e imágenes cercanas a las mujeres dolientes, cubiertas con velos. El periodista Ricardo Salvá en 1917 describió el taller: “Es un taller donde se esculpen lápidas funerarias y mausoleos, donde el arte es de segunda mano. Ángeles angustiados con la cabeza apoyada en la palma de la mano, plegadas sus alas... bustos copiados de retratos faltos de vida... En este ambiente un tanto ñoño creció Lorenzo Rosselló”³⁴.

Los monumentos que ejecuta son el de Pizarro, el del coronel O'Donovan, el de San Martín, y finalmente el grupo *La Conquista de Perú* con destino a la Exposición Americana de Madrid de 1892. El primero es un yeso (c. 140 cm. de altura). De cuerpo entero, en una mano sostiene el plano de fundación de la ciudad de Lima y con la otra señala su emplazamiento; se caracteriza por su estatismo pese al recurso usual de flexionar una de las piernas; ostenta la cruz de Santiago, la espada en el cinto y una amplia capa recogida frontalmente³⁵ (fig. 1). El del coronel O'Donovan,



Fig.1. Pizarro. Estatua en yeso; c. 140 cm., c. 1891-1892. Taller familiar de Lima. Foto cortesía APRGP.

un busto sobre un pedestal prismático, y el más monumental del general San Martín se labraron en mármol. Algunas crónicas aluden al proyecto de un monumento al general Bolognesi³⁶ que no se llevaría a término hasta la intervención en 1902 de Querol, muy activo en Perú. Como O'Donovan, Bolognesi había sido uno de los militares activos en la Guerra del Pacífico que culminó con la toma de Arica por parte de Chile contra Perú en 1880. Las obras se inscriben en el auge de la escultura conmemorativa, y se yerguen como hitos urbanos y ejemplarizantes al recordar diversos héroes históricos³⁷. La estatua de Pizarro,

“Un artista mallorquín”, *La Última Hora*, 18/09/1894, p. 1, datos imprecisos y sin corroboración.

³³ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coord.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 90-151, menciona que realizó numerosas obras: p. 131; también CASTRILLÓN-VIZCARRA, A. “Escultura monumental y funeraria en Lima”, en AA. VV., *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, pp. 325-385, en www.urp.edu.pe/urp/modules/institutos/inves.../escul_monufune.pdf (consulta 18/02/2008). Este autor atribuye al taller de P. Rosselló, además de los citados, el mausoleo de Hipólito Cáceres de 1881, el de Mario Vargas de 1905, y el de Baldomero de la Fuente, todos en el cementerio de Lima. En lo que atañe al monumento a “La pargoletta M. Rainusso”, cuya fecha (1867-1868) debe retrasarse, el Dr. Rodrigo Gutiérrez me indica que se halla en el cementerio de Cuzco y no en el de Lima. Agradezco su generosa ayuda tanto en la información documental como fotográfica.

³⁴ CORZUELO, Andrés [SALVÁ, Ricardo], “Vagamundean-do. Los Rosselló de Lima”, *La Almudaina*, 15/09/1917.

³⁵ “Estatua de Pizarro”, *El Comercio*, 30/05/1892. Describe la obra y destaca la expresividad de la cabeza, en la

cual “a pesar de los sentimientos pacíficos y elevados de su empresa, se siente uno ante el conquistador de Perú...todo revela que ese hombre, tan sereno, en ese instante es el destructor de un pueblo”.

³⁶ La referencia del monumento a Bolognesi, recogida en diversos periódicos de Palma, procede de *El Comercio*, 30/05/1892, que afirma “Rosselló, conocido ya por sus bustos de Bolognesi...”.

³⁷ El estudio y la contextualización de los monumentos públicos en Latinoamérica: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio urbano en Iberoamérica*, ed. Cátedra, Madrid, 2004.



Fig.2. Monumento a San Martín en el primitivo emplazamiento en el paseo Colón de Lima. Creación: c. 1892. Instalación: 1906. Foto cortesía de R. Gutiérrez Viñuales.

de paradero desconocido, descansaba sobre el usual soporte columnario, al igual que el boceto del general San Martín, sustituido luego por un obelisco, con lo cual la tarea, como ocurrió con el busto a O'Donovan (1891), se limitó a las estatuas. Este último, de unos tres metros de altura, se conserva en Trujillo, y las crónicas destacan el realismo del retrato, con el rostro concentrado y la mirada fija³⁸. El más notable es el de San Martín (c. 1900), de unos 10 metros de altura, con el general de cuerpo entero al pie del obelisco portando la bandera y la Constitución de Perú; culminaba con la recurrente Victoria alada que portaba una corona de laurel y una rama de olivo, a modo de ofrenda allibertador (fig. 2). La obra, en concreto la estatua del general y la de la Victoria, quedaron en el taller de Pedro Rosselló, al que a veces se vincula potenciando la marca del establecimiento, al no instalarse hasta 1906 en

el paseo Colón, frente al parque de la Exposición³⁹. Tras diversas vicisitudes y con ocasión del nuevo monumento encargado a Benlliure para la plaza de San Martín en Lima, cuyas obras comenzaron en 1912, el de Rosselló se trasladó al distrito de Barranco, sin la Victoria de coronamiento⁴⁰.

El grupo en yeso *La Conquista de Perú* ganó el concurso para representar esta nación en la Exposición de 1892. El escritor Ricardo Palma, que había integrado el jurado, lo comentó así: *“Representa este grupo a un indio de pura raza convertido al cristianismo que...vuelve a su hogar y presenta a su esposa el emblema de... la redención, excitándola a adorar la cruz. La india, que aún conserva un ídolo en la mano, le escucha en actitud de postrarse...ante el signo de la fe católica”*⁴¹.

³⁸ La información más completa es la que inserta “Monumento”, en *El Comercio*, 12/12/1891. En un largo artículo alaba la pericia de Rosselló, que ha sabido traducir la fisonomía del general solo con “la guía de un antiguo retrato y algunos datos suministrados por amigos del héroe”. Transcribe también las numerosas inscripciones del pedestal. El importe del monumento se costó por medio de una suscripción popular, sistema infrecuente, y en diciembre de 1891, según el periódico, ya había sido enviado a Trujillo desde Lima por la “casa P. Rosselló que fue la encargada de hacerlo”.

³⁹ Lo atribuye al “catalán Pedro Rosselló”: HAMANN MAZURÉ, J., *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930*, p. 215, en GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., “Un siglo de escultura”, Madrid, 1997, pp. 130-131. La bibliografía reitera que el monumento fue objeto de la donación del militar argentino Lorenzo Pérez Rojas, propietario de negocios salineros en Tarapacá.

⁴⁰ La mutilación del monumento, por pérdida de la Victoria, la recoge, entre otros autores, ORREGO, J. L., *Lima 1. El corazón de la ciudad*, Ed. Santillana, Lima, 2013, p. 157.

⁴¹ PALMA, Ricardo, “El Perú en la Exposición Histórica”, *El Centenario. Revista ilustrada*, 1892-1893, t. IV, pp.

El *Catálogo* correspondiente fue más prolijo en la descripción⁴², y el juicio de los periódicos madrileños no se apartó ni del significado ni del beneplácito ante el enfoque del tema de la conquista española, no en vano la Exposición, que conmemoraba el cuarto centenario del descubrimiento de América, pretendía desmentir la leyenda negra de la colonización española. A raíz de la mencionada Exposición, en agosto fue delegado por el gobierno peruano para concluir las dos figuras en Madrid, donde residió cuatro o cinco meses⁴³. La coyuntura supuso el reencuentro y el retorno definitivo a Europa. Con estos antecedentes, es más relevante el paso que dio el escultor desde la producción industrial y el historicismo a la obra de autor.

3. París y la adscripción a la escultura moderna de Fin de Siglo (1893-1901)

A inicios de 1893 abandonó Madrid y se instaló en París, ciudad que ya conocía, donde en otoño del mismo año tenía taller propio, en la rue Laugier, 47, próxima a la plaza Pereire. Al menos desde 1899 tuvo su vivienda en el número 49 de la misma calle⁴⁴. Como a Ulpiano Checa, con quien mantuvo estrechas relaciones, no le asaltaron las dudas entre la elección de Roma o París. París era el futuro⁴⁵.

92-96, cita: p. 95.

⁴² Con ligeras variantes, la descripción se reitera en el *Catálogo General de la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892. Catálogo Especial de la República de Perú*. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893, t. I, 9 pp.; la descripción: pp. 8-9

⁴³ Rosselló figuró con el nombramiento de "Delegado técnico". A principios de agosto ya había desembarcado en Barcelona (Instancia del cónsul de la República de Perú, de 09/08/1892, comunicando el nombramiento y gestionando costes reducidos de transporte: APRA). La estancia en Madrid es recogida por diversos periódicos como *El Heraldo de Madrid*, de 10/10/1892: "hemos visitado el estudio de...". El estudio estaba en el Paseo del Obelisco, 18, actual plaza del general Martínez Campos.

⁴⁴ Conservaría el taller de rue Laugier, 47, dirección que figura en todos los catálogos de exposición y en la correspondencia familiar, y habitó con su familia en el número 49 de la misma calle posiblemente desde su matrimonio, en octubre de 1898. Sea como fuere, en julio de 1899 la dirección figura en la tarjeta natalicia de su hija: "Marguerite// Monsieur et Madame L. Rossello y Rossello ont le plaisir de vous faire part de la naissance de leur fille, née à Alaro le 25 Juillet 1899. // Novembre.// 49. Rue Laugier, Paris".

⁴⁵ GONZÁLEZ, Carlos; MARTÍ, Montse, *Pintores españoles en París (1850-1900)*, ed. Tusquets, Barcelona,



Fig.3. Retrato de L. Rosselló por Daniel Hernández, óleo/tela; 52x65 cm. 1898. Firmado y fechado en el lateral inferior derecho: "Daniel Hernández/París 1898". Colección particular. Deteriorado por los repintes.

Los contactos artísticos de Rosselló, más que en Madrid a causa de la relativa brevedad de su estancia, se entablarían en París. De todos modos, en la primera ciudad alcanzaría a visitar la Exposición de Bellas Artes de 1892 celebrada entre octubre y diciembre, y donde Blay con *Los primeros fríos* en su primera versión, con las figuras vestidas, había obtenido un clamoroso éxito. Al realizar el gerundense una dilatada estancia en París entre 1894 y 1906 coincidiría con el mallorquín, aunque no es mencionado en el círculo de artistas catalanes y peruanos como Anglada y Baca-Flor que Blay frecuentaba. También se le ha relacionado con Agustín Querol, quien, sin formación parisina, se hallaba en Roma en 1884 como pensionado; quizás se conocerían allí o más bien en Madrid, donde Querol se había instalado en 1890 tras obtener una primera medalla en París y contar con innumerables encargos⁴⁶. Hay que tener en cuenta que con los catalanes pudo entablar nexos a raíz de la presencia común en las diversas exhibiciones. Por otra parte, el barcelonés José Montserrat fue el autor del retrato de busto, un

1989, pp. 93-95.

⁴⁶ De la amistad con Querol solo conocemos la referencia de RIERA, J., *L'escultor*, Palma, 2002, p. 22: "Alexandre Rosselló s'oferi per gestionar davant...Agustí Querol, amic de l'artista alaroner, la construcció d'un mausoleu".



Fig.4. Retrato de Catalina Simonet, mujer del escultor Rosselló, de Ulpiano Checa; óleo/tela; 52x65 cm., c. 1898. Inscripción y firma en el lateral inferior derecho: "a su amigo Rosselló" / U. Checa". Colección particular.

bajorrelieve fundido por Masriera, emplazado en la tumba del escultor en Alaró⁴⁷. Frecuente sería el trato con Ulpiano Checa, pintor e ilustrador español, y con el peruano Daniel Hernández. Ambos, muy activos en el Salón de Artistas Franceses o *Salon du Champ de Mars* que acogió las obras de Rosselló, formarían parte de su entorno próximo ya que le obsequiaron con sendos retratos de su mujer, presumiblemente a raíz de su matrimonio. Hernández retrató en óleos del mismo tamaño al escultor (fig. 3), quien, a su vez le había realizado un busto con el que concurrió al Salón de París de 1895⁴⁸, y a su joven mujer. El cuadro de Checa la presenta tocando el piano de acuerdo con la cultura atribuida a Catalina Simonet de Rosselló y con las aficiones musicales del pintor (fig. 4). Nada sabemos de las conexiones con artistas franceses que existirían, cuando no porque participó el nacimiento de su primera hija en francés.

⁴⁷ Trabajaba en la sección de modelado para el taller de Masriera y Campins: JORDÀ I OLIVES, Marta, *Josep Montserrat i Portella. Un escultor del realisme*, Eds. Abadía de Montserrat, Barcelona, 2011.

⁴⁸ N.º 359 de [*Exposition du Beaux Arts*] *Catalogue de peintre et sculpture. Salon de 1895*, L. Baschet, ed., Paris, 1895. En la correspondencia con su hermano Francisco hay diversas alusiones al pintor relacionadas con encargos.

Se perfeccionó con el ya reconocido Denis Puech, citado como su maestro, bien en la Academia Julian, bien en su taller⁴⁹. Esta es la fuente más exacta aunque asimismo se alude a Antonin Mercié, que podría implicar alguna improbable relación con la Escuela Nacional de Bellas Artes, y al ruso Mark Antokolsy⁵⁰. Sin contacto directo con Rodin, su mención es obligada porque, además de ser la figura más relevante de la época, fue admirado por el mallorquín a cuya órbita le adscribió la crítica francesa. Junto a su impulso, hay que recordar la lección de la escultura clásica, con la cual se familiarizó por diversas vías: Carrara y la fuente del museo de antigüedades de Raixa. En estos estímulos ancló la modernidad de su obra, afectada en parte por las connotaciones funerarias de los inicios y dentro del gusto amable de cariz simbolista caro a la época. Fue rápida su adscripción a la escultura de Fin de Siglo, cuya diversidad terminológica omitimos: modernismo, esteticismo, idealismo, simbolismo⁵¹, y señalamos que se adhirió predominantemente al

⁴⁹ La primera mención al magisterio de Denis Puech es de DESCHAMPS, M. F., "Le Salon des Champs - Élysées. Sculpture. Rossello y Rossello", *La Presse*, 13/05/1895, p. 2.

⁵⁰ La referencia a ambos escultores procede de la prensa mallorquina: "Un artista mallorquín", *La Última Hora*, 18/09/1894. RIERA, J., *L'escultor*, Palma, 2002, p. 79 alude también a Paul Landowski como maestro, aunque más exactamente sería un condiscípulo. La bibliografía no contiene ninguna mención.

⁵¹ Entre la numerosa bibliografía sobre la cuestión, es interesante recuperar la aportación de VILLENA, Luis Antonio de, "Oscar Wilde i el drama de l'esteticisme", en *Esteticisme i Decadentisme a la Fi de Segle*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, pp. 19-33. "Quan parlem del 'fi de segle' s'escartejen una sèrie de termes amb els quals... la crítica, fins fa molts anys, ha portat gran confusió... Per exemple, es parla d'esteticisme', de 'modernisme', es parla de 'decadentisme', de 'fi de segle', de 'simbolisme'. Tots aquests termes, àdhuc d'altres, son diferents, però són la mateixa cosa... són... quasi sinònims o parasinònims, i l'única cosa que volen expressar és l'esperit d'una época" (p. 19). La pluralidad semántica del término modernismo en el ámbito catalán la plantearon, en los años 70 del siglo xx, una serie de autores: FREIXA, Mireia, *El modernismo en España*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 11-28; MARFANY, Joan Lluís, "Sobre el significat del terme «Modernisme»", en *Aspectes del Modernisme*, Ed. Curial, Barcelona, 1975, pp. 35-60; FONTBONA, Francesc, "El Modernisme en les arts plàstiques", en *La crisi del modernisme artístic*, Ed. Curial, Barcelona, 1975, pp. 10-34. Un resumen de la historiografía crítica hasta 2003, en TRENC, Eliseu, "Bibliografía crítica del Modernisme", en FONTBONA, Francesc (dir.), *El Modernisme. Les arts tridimensionals, la crítica del modernisme*, v. IV, Ed. L'Isard, Barcelona, 2003, pp. 265-301; pp. 283-185 para la escultura.



Fig. 5. Busto de muchacha [Germaine], mármol; 38'5x28x27'5 cm., c. 1896-1897. Colección particular

simbolismo, cuyos límites con otras tendencias son, como se ha señalado, escurridizos y así lo evidencia su creación⁵². La obra parisina que conocemos es escasa y se reduce a lo que queda en distintas colecciones de Mallorca, lugar al cual fue trasladada tras la muerte del artista. Trabajó el relieve en sus distintas modalidades, del cual conocemos piezas en yeso y en metal, no marmóreas, y en los mismos materiales, concibió la estatua ya fuera de cuerpo entero o de busto, que reservó para el retrato. Precisamente es en este género donde se constata lo que pudiera corresponder a encargos particulares que no llegarían a la media docena, a tenor de lo presentado en los Salones de París en 1895, 1897 y 1899⁵³, en cuyos catálogos se

⁵² Una de las síntesis más recientes, que reproduce el mármol *Desolación*, usa los términos de idealismo y simbolismo para caracterizar el modernismo: DOÑATE, Mercè, "L'escultura del col·leccionisme", en FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, v. IV, 2003, pp. 13-32. Rosselló se clasifica como modernista en INFUESTA, José Manuel (dir.), *Un segle*, abril-juny, 2013, pp. 74-76.

⁵³ En el Salón de París de 1895 exhibe un busto en estaño de *Germanine* y posiblemente de *Charlotte*, ya que en *[Exposition du BeauxArts] Catalogue de peinture et sculpture. Salon de 1895*, L. Baschet ed., París, 1895 se reseña el primero (n.º 3460), y en el apartado de "Grabado y medallas sobre piedras finas" se consignan, con un único número: el 3625, dos medallones en es-



Fig. 6. Cabeza de niña, mármol; 38'5x28x27'5 cm., c. 1896-1897. Firmado en el lateral derecho de la base: "Rosselló". Colección particular. Se han realizado versiones en bronce.

consigna que se trataba de obras en estaño; no obstante, los ejemplares que hemos visto, y que no se relacionan con lo exhibido en París, son en bronce o en cobre. En algún caso, como en el retrato de *Germaine* de quien fundió un busto y también talló el mármol, no se limitaría únicamente a la demanda ya que en la colección del autor se halla el mármol (fig. 5). Este último material fue el más apreciado en conexión con la estancia en Carrara y con la naturaleza del taller de Lima.

El retrato y en su caso las cabezas de estudio son de delicada ejecución y expresión reconcentrada, con el rostro ligeramente ladeado y

taño: "1. Germaine. 2. Charlotte". En 1897 *Catalogue... Salon de 1897*, presenta de nuevo un busto en estaño (n.º 3354), y en 1899 el "retrato de M. le Dr Boulay", posiblemente se trataría de un busto: *[Exposition du Beaux Arts] Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1899*, L. Baschet, París, 1899; figura con el n.º 3890. En 1897 se constata la propiedad de Mr. Lemée de un busto en estaño que concurre al Salón de dicho año, en *Explication des ouvrages de peinture et dessins, architecture, sculpture, gravure et lithographie exposés aux Salon des Camps Elysées le 20 d'avril de 1897 des artistes vivans (Salon des Artistes Français)*, Ed. Paul Dupont, París, 1897, s.p., n.º 3354.



Fig. 7. Relieve en yeso. Publicado en la revista " La Roqueta" en 1901.

con las variantes de cabello largo, con el rostro siempre despejado, media melena o recogido en un moño (fig. 6). Con la salvedad de los pocos retratos masculinos (dos bustos, un medallón y una terracota), la iconografía se centra en la figura femenina, soñadora y ausente, que constituyó el eje de su producción con independencia de la técnica usada; en muchos casos se halla próximo a Blay tanto en los relieves como en determinados bustos como *Margheritina* del Salón de París de 1895, aunque Rosselló se detiene en el rostro sin recurrir a los adornos y pliegues de la blusa. Los yesos y más exactamente las terracotas, con un ejemplar localizado, son significativas al traducir la huella de los dedos del artista. Los relieves de bronce y de cobre pueden presentar una pátina de color chocolate o irisada; en ellos transmite la ilusión de penetrar en la forma por el recurso de las sombras (fig. 8). Las ventajas de la fundición, en especial económicas y de ahorro de tiempo y esfuerzo, llevaría a Rosselló a ejecutar obras en metal. El autor no debió plantearse la cuestión de la reproducción y control de su propia obra. La realidad es que algunos yesos y mármoles han sido pasados a bronce en fecha reciente con la finalidad, entre otras, de incrementar una escasa producción.

Usuales fueron los medallones de acuerdo con el auge del género en Francia en la segun-



Fig. 8. Altorrelieve con perfil mujer, cobre; 39x33x19 cm. 1896. Firmado y fechado en el ángulo derecho en diagonal: "Rosselló/Paris, 1896". Colección particular.

da mitad del siglo XIX, a medio camino entre las tradicionales bellas artes y las industriales, que implicó "*la mutation des techniques, des styles et des goûts*"⁵⁴. En la época, el género era considerado, con independencia de su importancia, un arte menor junto con las figuras ornamentales o *bibelots*; sin embargo, señaló el camino del modernismo⁵⁵. De algunas el único testimonio es el yeso, pero pensamos que todas se concibieron en cobre, que en algunos casos doró, y están modeladas solamente en el anverso. Son retratos de carácter íntimo, casos del de *Germaine*, la primera documentada (1894)⁵⁶ y aún de torpe ejecución⁵⁷, y del de su mujer (fig. 10),

⁵⁴ PAPET, Édouard; CHEVILLOT, Catherine. (dirs.), [Catàleg Exposition] *La médaille en France aux XIX e et XX e siècles. L'art au creux de la main*. Skira-Flammarion, Musée Orsay, Paris, 2012, p. 17.

⁵⁵ GIMENO, Javier [Catàleg Exposició] *La medalla modernista*, MNAC, Barcelona, 2001. Los estudios pormenorizados en el ámbito catalán son numerosos.

⁵⁶ Las medallas reseñadas del Salón de 1895, le merecen la denominación de "escultor-medallista" por "los retratos-medallones de *Germaine, Charlotte, etc.*", en FORRER, L., *Biographical Dictionary of Medallists (coin-, gem- and seal-engravers...)*. *Mint-masters. Ancient and Modern...B.C. 500-A.D. 1900*, Spink, London, 1916, p. 229.

⁵⁷ Las facciones coinciden con el busto en mármol, al cual hemos titulado así (Fig. 5). El rostro, de perfil como es usual, está flanqueado por la inscripción: *GER-MAINE*, las dos últimas letras en perpendicular.



Fig.9. Medio relieve de tema mitológico, cobre dorado; 27'7x21 cm; c. 1894-1895. Marca o inscripción ilegible en el lateral izquierdo. Colección particular.

o como testimonio de afecto según ilustra el ejemplar del doctor Amalio Gimeno de 1900, a quien conoció en un balneario de Vizcaya⁵⁸. El estilo fluido y vaporoso de sus realizaciones *Art Nouveau* llega a la representación de un busto femenino con un pavo real en la parte posterior. Si por el tema, con el abandono de la alegoría, Rosselló entroncó con los aires renovadores, mantuvo la medalla circular. Fue, asimismo, fiel al retrato de perfil con la salvedad del de su mujer, con el rostro de perfil y el busto de tres cuartos.

Una pieza aislada por el tema mitológico es un medio relieve ovalado en cobre con el asalto de dos sátiros a una bacante. Esta, desnuda y coronada de yedra, porta el tirso en una mano

Debajo, la fecha: 1894; la firma figura en el lateral inferior derecho: "Rosselló", y en el lado opuesto: "París".

⁵⁸ Se trata del médico Amalio Gimeno Cabañas que trató la tuberculosis de Rosselló en el balneario de Vizcaya. En el anverso: Dr. AMALIO GIMENO | "CtoUdad DE MADRID" a ambos lados del perfil del rostro. Firmada y fechada en 1900, en el lateral inferior derecho. Gimeno tenía amistad con muchos artistas, sobre todo con los del área valenciana y entre otros retratos destacaban los que le hicieron Benlliure y Sorolla. Desde el balneario, en 28 de julio de 1900, Lorenzo escribió a su hermano Francisco, a la sazón en París, solicitándole catálogos de distintos modelos de automóviles especialmente de la Casa Dion-Bouton para el citado doctor (vid. *supra*, carta, nota 17). El yeso se halla en el Museo de Can Prunera de Sóller, Mallorca.



Fig.10. Medallón con el retrato de medio cuerpo de su mujer, cobre dorado; 20 cm diám.; a ambos lados del rostro: "CAT/LINA". Colección particular

cuyo brazo sujeta uno de los sátiros rodeándole el torso. El segundo, a modo de un incubo, está agachado sobre las nalgas de aquella y le lame con lascivia una pierna. El tamboril en el suelo indica, por si hubiera alguna duda, que ha sido sorprendida. La asimilación al demonio es evidente en el rostro de los seres imaginarios, cuyo salvajismo, muy acentuado en relación con las representaciones europeas contemporáneas, presupone un trasfondo basado en las pastorelas y tradiciones andinas en general y peruanas en particular. Ignoramos cualquier otra intrusión en el tema erótico, tratado de forma muy dinámica (fig. 9).

En lo que atañe a la estatua, yeso, mármol y bronce, la ideó con destino a las exposiciones y solo ejecutó un grupo: *Hacia el buen camino*. Su obra más famosa, premiada, expuesta y referenciada fue y es *Desolación* (136x86x50cm) cuyo yeso data de 1894 y el mármol de 1897. Entre 1894 y 1900 la exhibe en siete ocasiones: en Barcelona (yeso: 1894⁵⁹, mármol: 1898⁶⁰,

⁵⁹ *Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona. 1894*, Imp. Heinrich y C.ª, Barcelona, 1894, *Suplemento al Catálogo de la Segunda... 1894: "Dibujo y Pintura... Escultura"*, la mención a Rosselló: p. 238, n.º 1076: *Desolación*, en <http://ddd.uab.cat/record/56883> (consulta 12/04/2012)

⁶⁰ "Escultura", en *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Catálogo Ilustrado*, Imp. Henrich y Cía., Barcelona, 1898, *Desolación* figura con el n.º 998 y *Hondero balear* con el 999. Como presentación "premiado con medalla de 2.ª clase en la Exposición de Madrid y con mención honorífica en la de París". "La segunda medalla de Barcelona", en "Exposición de Bel-



Fig. 11. Desolación, estatua en yeso; 135x50x81 cm.; 1894. Foto de la obra expuesta en el Salón de París 1896.

cuando obtiene una segunda medalla), París (yeso en 1894⁶¹ y 1896⁶², este, con mención honorífica, y el mármol en 1900, premiado con medalla de plata en la Exposición Universal) y Madrid (1897, cuando expone por primera vez el mármol y consigue una segunda medalla). Aparte, la obra se muestra en Palma en 1894. Con ella, Rosselló se sumergió en el simbolismo en una fecha temprana, al año de su asentamiento en París y fue en esta y en Barcelona, ciudad como se ha dicho, con la que tuvo más

contacto dentro del Estado español, donde la presentó por primera vez (fig. 11).

Las críticas más extensas, omitiendo las impresas en Palma, son las que aparecieron en Madrid a raíz de la exposición del mármol en 1897, cuando la obra se consideró inmoral y fue relegada a un rincón de la sala, según precisó el crítico Ramón Soriano: “*con una de las obras más notables entre las notables de la Exposición actual, con la estatua de Rosselló titulada Desolación se ha hecho una cosa peor que cubrirla de camisetas o, al menos de hoja de parra: se ha vuelto contra la pared; o poco menos... [No obstante, quienes la arrinconaron] no han conseguido...su propósito, pues todos cuantos se fijan en las obras de arte realmente bellas, pararon desde el primer día su atención en la soberbia escultura*”⁶³.

las Artes. Fallo del jurado”, *La Vanguardia*, Barcelona, 22/05/1898, p. 4.

⁶¹ [Exposition du Beaux Arts] *Catalogue illustré de peintre et sculpture. Salon de 1894*, L. Baschet ed., París, 1894. Figura en el catálogo con el n.º 3546. SILVESTRE, A., *Le Nu aux Salon de 1894 (aux Champs Elysées)*, París, Librairie Bernard Cia., [Exposition du Beaux Arts] no menciona la estatua.

⁶² [Exposition du Beaux Arts] *Catalogue illustré de peintre et sculpture. Salon de 1896*, L. Baschet ed., París, 1896, p. 279. Expone además de *Désolation*, con el n.º 3085, un *hautrelief* con el 3806. El catálogo graba *Désolation*, una de las pocas esculturas reproducidas: p. 279, pero no el altorrelieve.

⁶³ R.S. [Ramón SORIANO], “Esculturas de la Exposición. ‘Desolación’”, *La Época*, 11/06/1897, p. 1. Diversos autores han hecho referencia al comentario de Soriano, entre ellos REYERO, Carlos, “Géneros y modernidad en la escultura española de fines del siglo XIX. Una aproximación a través de seis piezas del Prado depositadas en Canarias”, *Vegueta*, n.º 5, 2000, pp. 297-312: p. 299-301.

También Mariano Benlliure, miembro del jurado, la defendió y exaltó juzgando que sin duda merecía una medalla de primera clase⁶⁴. En la exposición de 1897, el desnudo era escaso y se ajustaba a las pautas del ideal greco-romano, es decir a la tradición académica, dentro de la cual no encajaba la estatua de Rosselló⁶⁵.

Dos años antes, al concurrir con el yeso a la segunda Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1894, lo había hecho en un ambiente donde descollaba la temática religiosa, el retrato, los asuntos mitológicos y anecdóticos como *Los primeros fríos* de Blay. No en vano los brotes del simbolismo no se detectarían, según Fontbona, sino en la muestra de Barcelona de 1896 y en Madrid, siguiendo a Reyero, se definiría la modernidad a partir de la Exposición de 1897. Entre las destinadas a la venta, la pieza de Rosselló era una de las más caras: 4.000 pesetas⁶⁶, y en ella había cifrado sus aspiraciones a tenor de los datos ofrecidos⁶⁷. Ossorio comenta positivamente la estatua, que reproduce⁶⁸. Dife-

rente será la opinión del conservador F. Miguel i Badia en 1898, cuando, con el mármol del mismo título, ganó una segunda medalla. De acuerdo con su visión de un arte moralizador y fiel al pasado se detiene en figuras como V. Vallmitjana, mientras que entre los modernos solo salva a Eusebi Arnau quien concurre con *Beso de madre. Desolación* no contiene ningún ideal artístico: “*esculpida...con insigne habilidad; pero en una actitud que echa a perder todas las bellezas del modelado. A fragmentos se aplaude calurosamente...; examinada en conjunto no hay medio de hallar en ella las bellas líneas escultóricas. Aquella mujer, convertida en un revoltijo, puede servir para [el] alarde de [la] pericia...; mas no es ni será nunca una estatua hermosa que levante el ánimo, que embelese la vista y de la que conserve el espectador grata memoria*”⁶⁹.

Con salvedades como estas, la prensa barcelonesa se limitó a notificar la concurrencia de Rosselló a las distintas exposiciones, reservando los elogios para los escultores catalanes.

Más prolija se mostró la prensa de París. Las citas se acumulan en 1894 al exhibirse el yeso por primera vez, disminuyendo progresivamente. Desde el momento en que no todas las obras expuestas merecen un comentario, no hay que infravalorar su brevedad con las calificaciones de “*muy interesante*”, “*revelación de un gran talento*” o “*digna de admiración*”⁷⁰. Destacamos la cita, también de 1894, del escultor A. Marquet de Vasselot, quien augura al yeso una tercera medalla, no lograda, y subraya la sensualidad y materialidad de la pieza⁷¹. En 1895, aunque no concurre al Salón,

dole comunicar al espectador una sensación pasional y profunda. Rosselló, que es un artista muy elegante..., ha dado con su Desolación una nota muy simpática de su talento indiscutible. La reproducción de la obra, en la p. 6.

⁶⁴ BENLLIURE, Mariano, “Una carta de Benlliure”, *La Época* (Madrid) 13/06/1897, p. 1. Comenta: “*no fue un secreto para nadie que a los pocos días de inaugurada [la exposición]...nos hallábamos divididos hasta haber formado los Sres. Navarrete [pintor], Inurria y Folgueras [escultores] una lista distinta de la mía. Entre otras diferencias, la principal que ellos no proponían el premio que merecían las estatuas Desolación y Legazpi [de Aniceto Marinas], únicas medallas de primera en mi concepto indiscutibles*”. Hay que tener en cuenta que hasta la Nacional de 1901 había un único jurado para las distintas secciones.

⁶⁵ REYERO, Carlos, “Los orígenes de la escultura moderna y los críticos de las exposiciones nacionales”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (ed.), *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final del milenio*, CSIC, Madrid, 2000, pp. 145-158, para el contexto de la Exposición de 1897, que significó el triunfo del “modernismo” en la escultura española, pp. 149-159.

⁶⁶ El precio solo era rebasado por el grupo en yeso *Los primeros fríos* de Blay: 6.000 pesetas. Por debajo de la cotización de Rosselló se hallaban los grupos en yeso de Clarassó: *La fuerza del débil*, y José Campeny: *Grupo atacado por una águila*, que ascendían a la cantidad de 3.000 pesetas: *Suplemento al Catálogo de la Segunda... 1894*, Barcelona.

⁶⁷ Especificó su condición de “*caballero de Isabel la Católica, premiado con medalla de oro en la Exposición de Madrid de 1892*”, e indicó su representante en Barcelona, José Pradell, y su domicilio en París.

⁶⁸ La cita es de uno de los hijos de Manuel Ossorio, el periodista OSSORIO Y GALLARDO, Carlos, “Barcelona cómica y la Exposición de Bellas Artes”, *Barcelona Cómica*, 02/ 05 /1894, pp. 4-7; p. 7: “*Hermosamente sentida y ejecutada está la figura Desolación que desde París ha enviado Lorenzo Rosselló. Es un artístico desnudo que respira vida y sentimiento y en el que su afamado autor ha sabido dar alma al yeso..., hacién-*

⁶⁹ MIGUEL I BADIA, F., “Cuarta Exposición General en Barcelona. De Bellas Artes e Industrias Artísticas. Sección de Escultura”, *Álbum Salón*, 16/06/1898, pp. 237-239: p. 237.

⁷⁰ Las citas proceden, respectivamente de “Echos”, *La Presse* (París), 14/04/1894, p. 2; de *Le Soir*, 02/04/1894, y de *L'Art Française*, 09/06/1894. En otros medios, como en *Journal des Arts*, 23/06/1894, es descrita como “*una mujer con los cabellos esparcidos, llorando con el rostro sobre la tierra, clamando de dolor, con sus caderas bien modeladas*”. Sin embargo, Georges Geffroy, el gran amante de Rodin e influyente y constante crítico de *La vie artistique*, parece que nunca mencionó a Rosselló.

⁷¹ MARQUET DE VASSELLOT, A., “Salon des Champs-Élysées. Sculpture”, *La Presse*, 15/05/1894: «*M. Rossello y*

todavía se recuerda *Desolación* y el oficio del “joven” escultor⁷². No será hasta 1896 cuando obtenga una mención honorífica, siendo una de las pocas piezas de escultura cuyo grabado se inserta en el *Catálogo* del Salón⁷³. Desde el primer instante, se adscribió al influjo de Rodin: “*Désolation de M. Rosselló rapelle Rodin, [Danaïde] avec moins d’intesité*”, filiación que se reiterara⁷⁴. En 1899, se vinculan al francés una nómina de seguidores entre los cuales se halla Rosselló. Los rasgos comunes son el juego entre el mármol pulido y tosco, la ondulación de la fluida cabellera y la continua metamorfosis que relaciona creación escultórica y vida humana, de acuerdo con la concepción idealista del autor de la crítica Paul Desjardins⁷⁵. No obstante, Rosselló no se aventurara por la senda del *non finito*, amada por Rodin.

En Mallorca, *Desolación* se expone en el Museo Provincial de Bellas Artes de Palma en 1894 originando numerosos comentarios⁷⁶. Se reitera la belleza de la figura, la expresividad del rostro, el conocimiento de la anatomía humana, su inspiración en la “*exacta copia del natural*” y el recuerdo de la belleza griega, rasgo este propio de la prensa mallorquina. Algunos medios la interpretaron en clave moral: el dolor y arrepentimiento tras la caída, en un intento de hallar referentes que justificasen el desnudo; ocasionalmente fue asimilada a la mitología, lo cual explica su mención con el título de *Venus*⁷⁷, asimilación o ambivalencia

que igualmente apuntará Picón pero en otro sentido: en el de la mujer abandonada. Las crónicas perduraron, sobre todo por parte de los periódicos *La Última Hora* y *La Almudaina*, el firme apoyo del escultor a través del grupo homónimo encabezado por Miguel de los Santos Oliver. Integrado por periodistas y escritores, en sus tertulias participaban artistas, músicos, políticos, etcétera⁷⁸. En 1900, tras el éxito en la Exposición de París, el grupo le agasajó, adquiriendo entonces Oliver y Alejandro Rosselló, amante de las artes y a la sazón presidente de la Diputación de Baleares, alguna de sus obras⁷⁹. Se reclamó de nuevo, como ya habían hecho diversos medios⁸⁰, “*la adquisición de algunas de sus...obras, que fueran la base del futuro Museo de Bellas Artes regional*”.

El mármol presenta una joven desnuda tumbada sobre el lateral derecho en un lecho herbáceo en cuyo extremo inferior una planta, con las hojas del primer plano en bajorrelieve y cinceladas en el posterior en *coup defouet*, se expande desde la zona de los pies con los dedos tensionados. Apoya el torso, en resalte, y las extremidades inferiores, con las piernas replegadas, creando puntos de vistas variados y sugerentes. El desconsuelo ante las malas noticias amorosas portadas por una carta que se entrevé entre los dedos de la mano izquierda, se transmite a través de la presión que ejerce la otra mano sobre la fluida y larga cabellera, que onduladamente cae sobre la mejilla dejando la nuca al descubierto (fig. 11). En el frontal marmóreo inscribió *desolation*. La diferencia más importante con la versión en yeso radica en la desafortunada hoja, remate de la decoración floral ascendente, que le cubre parte de las nalgas y que se aplicó en una fecha imprecisa pero posterior a la muerte del autor, y posiblemente

Rossello jeune artiste espagnol, a beaucoup de talent. Sa Desolation est tres bien et ne manqueroit de consolateurs si elle était en chair et os ... M. Rossello ... represente bien la femme telle qu'elle est.

⁷² DESCHAMPS, M.F., artículo citado, *La Presse*, 13/05/1895.

⁷³ Los periódicos solo constatan la mención, como hace “Che Nous. Les médailles du Salon”, *Le XIX^e siècle*, 31/05/1896, p.1. En el *Catalogue* figura con el n.º 380; la reproducción: p. 279.

⁷⁴ *Estafette*, 01/05/1894. En 1897, R. Soriano en *La Época* se referiría a tal recuerdo: “*Su escultura, inspirada en la escuela francesa y en una obra del gran Rodin que figura en el Museo de Luxemburgo [Naiade o Danaïde]*”.

⁷⁵ DESJARDINS, Paul, “Les Salons de 1899 (sixième et dernier article)”, *Gazette de Beaux-Arts*, t. XXVIII, París, 1899, p. 286.

⁷⁶ Uno de los artículos más completos es el citado: “Un artista mallorquin”, en *La Última Hora* de 18/09/1894, p. 1. Omitimos consignar la totalidad de los publicados, muy numerosos.

⁷⁷ *Heraldo de Baleares*, 03/10/1894, y con más ahínco en “Nota de Arte”, *Noticiero Balear*, 14/09/1894: “*La obra es una Venus. El autor puede titularla Venus abandonada*”. Incluso algunos medios omiten el título original: “*Hemos tenido el gusto de ver...esta obra...que representa una Venus*”, *El Liberal Palmesano*, 05/09/1894.

⁷⁸ PONS I PONS, Damià, “El grup de «La Almudaina»”, en *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905)*, Ll. Muntaner ed., Palma, 1998, pp. 207-304.

⁷⁹ Usualmente, el grupo “La Almudaina” agasajaba a algunos individuos con una comida fraternal y así se hizo con Rosselló en 1900. “Lorenzo Rosselló”, *La Almudaina*, 19/09/1900, e informa que los asistentes al banquete “*a causa de su modesto peculio, no pudieron adquirir alguna de las... obras del obsequiado [Rosselló]*”, con la excepción, al menos de Oliver y de A. Rosselló, a juzgar por la propiedad de las obras reproducidas: “An en Llorens Rosselló”, *La Roqueta*, 15/07/1902.

⁸⁰ P.F., “La obra de Lorenzo Rosselló”, *El Católico Balear*, 15/06/1894, ya había propuesto la adquisición del vaciado de *Desolación* “*para que sirviera de modelo a los alumnos de la Academia de Bellas Artes [de Palma]*”.

por el escultor mallorquín Tomás Vilá. Precisamente R. Soriano, en la cita antes reseñada, aludía irónicamente a este recurso. El mármol se halla en la colección de P. Serra en Sóller (Mallorca). El yeso es propiedad del Ayuntamiento de Palma⁸¹.

Es una obra de masas fluidas, suave modelado y donde las sombras forman parte de la definición. El recuerdo de *Danaide* de Rodin, expuesta en 1890, es patente, aunque Rosselló no ha enfatizado el irregular y escasamente desbastado bloque de mármol del que surge la figura. No sabemos quién fue su modelo ya que la hipótesis de que fuera *Germaine* es dudosa por la juventud que denota el busto. La descripción más extensa del mármol es la de Octavio Picón en 1897. Tras elogiar la corrección del dibujo, base del arte, se explaya en su análisis y su juicio contrasta con el reseñado de F. Miguel i Badia de 1898. Dice Picón: “a pesar de las dificultades que presenta toda figura tum-bada,... está tan bien trazada,... que sus curvas, eminencias y depresiones crean...la verdadera índole del desnudo carnoso y fuerte sin exageraciones; y además, según los sitios, expresan la turgencia morbidez y suavidad de cada parte: así el hombro y la rodilla acusando el hueso son duros, el muslo firme, el pecho y la cintura blandos, todo ello exento de rigidez y tiesura, como si la figura en vez de ser mármol labrado fuese carne petrificada de improviso. De la misma verdad en las líneas brota...la expresión [en] esta hermosísima obra. Claro está que lo mismo pudiera titularse Dolor que Desolación porque ciertas gradaciones de sentimiento son punto menos que inasequibles;... Nadie podrá precisar si es Dido, Ariadna ó Safo, pero todo el mundo verá en ella una mujer abandonada que se arroja contra la tierra pidiéndole sepultura y olvido. Pues si estuviera mal dibujada... no revelaría la tremenda intensidad de dolor que constituye su principal encanto”⁸².

⁸¹ SERRA, Pere A., *101 esculturas a la vall de Sóller*, Pro-momallorca Eds., [Mallorca], 1995, pp. 100-101. El yeso pasó a manos del Ayuntamiento de Palma con lo que restaba de la colección de Raixa; después de años de depósito en el almacén municipal del Castillo de Bellver, en la actualidad se exhibe en la Casa Consistorial de Palma, cerca del Salón de Sesiones.

⁸² PICÓN, Juan Octavio, “La Exposición de Bellas Artes. V”, *El Imparcial* (Madrid), 06/07/1897, pp. 3-4: p. 3. Picón, tras afirmar que la sección de escultura ha tenido un nivel superior que la de pintura, presenta como ejemplo de los logros de aquella *Desolación* y *Al Ideal* de Blay.

En 1897, mientras continúa cultivando el retrato, presenta el yeso *Hondero balear* en el Salón de París⁸³ y al año siguiente en la Exposición de Bellas de Artes de Barcelona⁸⁴. El bronce, fundido a la cera perdida por Masriera y Campins, acude a la Nacional de Bellas Artes de 1901; una parte de la crítica lo adscribe al “realismo moderno”, esto es: al arte nuevo⁸⁵. El tema entronca con la historia de las Islas ya que se asimila al prototipo del primitivo guerrero de las Baleares, famoso en la Antigüedad por su habilidad en el manejo de la honda. Su valor y capacidad de lucha se une a los orígenes de un pueblo, mas allá de la crónica histórica, es decir de su incorporación como mercenario en el ejército cartaginés y romano. El motivo, que contemporáneamente ocupó a artistas locales⁸⁶, le sería sugerido en una de sus estancias en la isla inscribiéndose en el contexto del regionalismo, defendido por el diario *La Almudaina* con referencia al foco ideológico de Barcelona. Intervendrían en el ideario diversos grupos burgueses, desde liberales a republicanos, fieles a la necesidad del renacimiento de los rasgos

⁸³ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture... exposés aux Salon au Palais des Champs-Élysées le 20 d'avril 1897*, París, 1897, n.º 3355.

⁸⁴ *IV Exposición Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado*. Barcelona. 1898, Imp. Henrich y Cia., Barcelona, 1898, n.º 999. El n.º 998 es *Desolación*.

⁸⁵ CÁNOVAS Y VALLEJO, Antonio, “Exposición Nacional de Bellas Artes IV”, *La Época*, 24/04/1901, p. 1, destaca “una monísima cabecita de perfil en bronce”, que también presentó, y solo utiliza *Hondero* como uno de los ejemplos de la Casa Masriera y Campins de Barcelona, no en vano había sido premiada en la Exposición de París de 1901. Balsa de la VEGA, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, 08/06/1901, p. 349, ve en el *Hondero* “un recuerdo clásico pero traducido al realismo moderno”. Igual que otros críticos, Balsa consideraba que este “realismo moderno” es una tendencia de la escultura de la época y de la Exposición de 1901, superior al simple realismo o naturalismo. ALCÁNTARA, Francisco, *El Imparcial*, 16/05/1901: “*Hondero balear, valiente desnudo, aunque algo inestable*”. El corresponsal del periódico mallorquín de *La Almudaina* en Barcelona, informa en esta y otras ocasiones, de los envíos de Rosselló a las exposiciones, puntualizando que el “*Hondero Balear... nada tiene de adocenado*”: AMENGUAL, Bartolomé, “Desde Barcelona. La Exposición”, *La Almudaina*, 26/06/1898, p. 1.

⁸⁶ Entre los pintores, Lorenzo Cerdá Bisbal, pensionado en Roma entre 1886 y 1887 por la Diputación Provincial de Baleares, remitió, según obligaba la convocatoria, un cuadro histórico sobre un asunto de la historia de las Baleares: “*Los Honderos Baleares*” (ACIM: 7350). También lo cultivó el pintor R. Anckerman, mientras que el escultor Miguel Frau realizó un desconocido *Hondero*.

propios como punto de partida para una regeneración general que no podía cimentarse en el degenerado tiempo actual. En el ámbito artístico, el regionalismo había evolucionado desde la defensa de diversos *revivals*, como la pintura de historia, hacia la asunción de “lo moderno”, y lo que le interesaba era incorporar a su ideario la actualidad de Rosselló, un oasis en medio del desierto escultórico mallorquín porque la renovación solo había llegado a la pintura.

Con relativa fidelidad a las descripciones clásicas, es de tamaño natural con un ligero calzado y el cuerpo en escorzo. Desconocemos el primer yeso, el de París de 1897 que obtuvo una mención honorífica, pero sería el mismo que concurrió a la Exposición de Barcelona de 1898⁸⁷, y que es la representación que ha perdurado (fig. 12). No obstante, la primera fundición, la de Masriera y Campins de 1901, difería del yeso presentado en las anteriores exhibiciones por cuanto se ajustaba a la preparación de la acción. El brazo izquierdo basculaba sobre el correspondiente lateral, con la mano conteniendo el arma, cuya sujeción se completaba con el otro brazo, que le cruzaba el pecho según se observa en fotografías coetáneas. La obra original fue adquirida por el citado conde de Montenegro, Ramón Despuig; en fecha indeterminada pasó a manos del coleccionista Charles Deering, que poseía algún otro elemento de Raixa, y no está localizada⁸⁸.

Cuando en los años sesenta el Ayuntamiento de Palma impulsó una fundición en base al yeso que conservaba la familia, se desconocería la pieza original y la obra resultante traduce, no la preparación de la acción sino el momento posterior a su realización, cuando la piedra ya ha sido lanzada. Hay que suponer que el modelado por piezas permitía ambas versiones, solo intercambiando los brazos, pues el resto de elementos son idénticos. Emplazada en diversos puntos y ámbitos, la primera obra instalada fue la de los jardines

del *Hort del Rei*, en el centro de Palma. Representa al guerrero desnudo quien, con el brazo derecho extendido y levantado, sostiene la trenza, que se puede desplegar más o menos, en la que se había alojado la piedra o arma. En acusado *contrapposto*, ancla firmemente un pie en la tierra y el izquierdo, en el plano posterior, solo apoya su punta traduciendo el movimiento y la tensión al lateral correspondiente. Permite a la vez el giro de la estatua, de abajo hacia arriba y en escorzo. Junto con la detallada musculatura, el rostro traduce el esfuerzo y la concentración del instante, de la misma manera que el balanceo del cuerpo evidencia cierta inestabilidad a causa de lo reciente de la acción. La ligereza y ondulación de la trenza y el motivo que le cubre el sexo establecen un hermoso contraste con la solidez del cuerpo. En la década de los años noventa del siglo pasado se editaron otras series, también en los talleres Codina hermanos de Madrid, sucesores de Masriera, y por el procedimiento de la fundición en arena⁸⁹, tras las cuales, por indicación familiar y a partir de su testimonio, se procedió a inutilizar el yeso para evitar nuevos múltiples.

El único grupo del que tenemos constancia es el yeso titulado *Hacia el buen camino* (198x50x50 cm), de perfecta anatomía, como el resto de su creación. Lo comenzó en París a fines de 1899 con la ayuda de su hermano Francisco y estaba concluido para la Universal de París de 1900⁹⁰ (Fig. 13). Alude al tema del retorno a la virtud, personificada por una mujer con la mirada perdida, vestida con una túnica sin mangas que le llega hasta los pies y ajustada debajo del busto; se cubre la cabeza, símbolo de su condición de mujer virtuosa, y el velo deja entrever los rizos de la cabellera. Con el brazo izquierdo sostiene una púber, situada

⁸⁷ Una reproducción en “Escultura”, en *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, 1898. Se aprecia también en [Vista de la Exposición general de Bellas Artes], *La Ilustración Artística*, 30/05/1898.

⁸⁸ La noticia de la compra: “Información Arte”, *La Almu-daina*, 06/11/1901, p. 2. No hemos hallado referencias sobre el paradero del *Hondero*, que posiblemente no estuviera en la casa Maricel, el conjunto más estudiado: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I., “Charles Deering y el palacio Maricel de Sitges (Barcelona)”, en PÉREZ MULET, Fernando; SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos*, 2012, pp. 35-58.

⁸⁹ Las actuaciones del Ayuntamiento de Palma al respecto las detalla RIERA, Joan, *L'escultor*, Palma, 2002, pp. 64-65.

⁹⁰ En la Exposición de París de 1900, además de *Desolación* (n.º 49 del *Catálogo*) y del grupo citado (n.º 52), presentó una *Cabeza de estudio* (n.º 50) y *Niño* (n.º 51), véase *Catalogue officiel illustré de l'Exposition Décennale des Beaux Arts. De 1889 a 1900*, ed. L. Baschet, París, 1900. REYERO, Carlos, *La escultura del eclecticismo en España*, p. 260 recoge la relación del *Catálogo español*, que consigna que la *Cabeza de estudio* era un bajorrelieve en mármol, mientras que *Niño* se presentó en mármol y en bronce, tratándose de bustos. Las fuentes de hemeroteca no siempre coinciden, así *Heraldo de Baleares*, 15/09/1900 menciona además un medallón con un perfil de mujer.

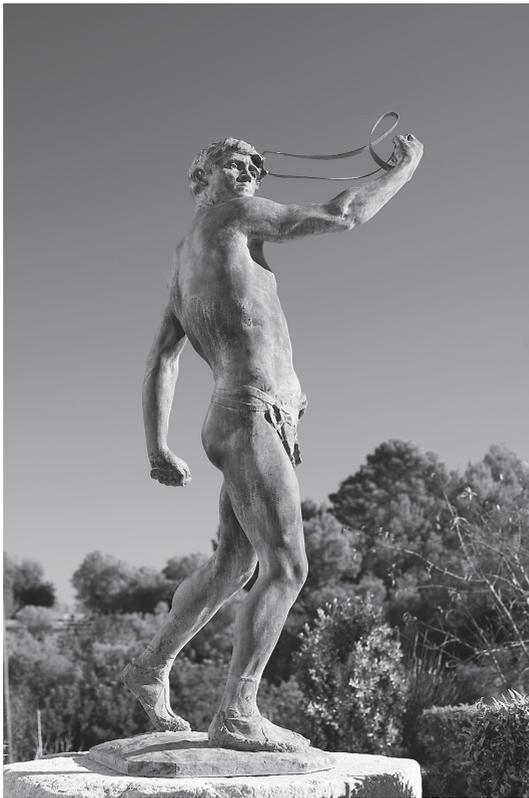


Fig.12. Hondero balear, bronce fundido en 1963; yeso original: 1897; 198x78x97 cm. Jardines de l'Hort del rei en Palma.

en el lateral derecho, y extiende el otro hacia el infinito y/o futuro. La adolescente, desnuda, se cubre los senos y oculta el rostro, con la cabeza agachada en actitud de arrepentimiento. El cabello corto, en mechones, quizás indica su condición infantil; por otra parte el modelado del cuerpo denota el recuerdo de las esculturas helenísticas de influencia ática. Guarda cierto paralelismo con *La Fe* de Blay, una de las virtudes del panteón de J.M. Errazu en el cementerio de Père Lachaise de París, expuesta en el Salón de París de 1899. Con este grupo Rosselló exalta el tema de la buena madre o de la madre ideal y se vuelve hacia la estética idealista como opción temática, y a la función ejemplarizante o pedagógica que algunos críticos, especialmente en España, reclamaban⁹¹.

La pudorosa obra fue adquirida por la Diputación Provincial de Baleares con el compromiso de traducirla al mármol, tarea que ya no pudo realizar⁹². Rosselló, a la sazón en Palma,

⁹¹ CÁNOVAS, A., en *La Época* de 22/04/1901, p. 1.

⁹² Adquisición, en ACIM, 10878. Decisión de comprar el yeso, en 19/10/1900. Rosselló el 02/11/1900 notifica que al cerrarse la Exposición lo enviará de inmedia-

dio una serie de indicaciones para obtener un óptimo embalaje y traslado de la pieza⁹³. En la primavera de 1999 se realizaron una serie de fundiciones en bronce, sometidas a diferente oxidación, la del grupo humano por un lado y la de la túnica de la madre por otro, con la finalidad de incidir en el conocimiento del autor. Sin embargo, el paso al metal de una obra pensada para el mármol acentuó su rigidez, y pueden aplicarse las palabras de Blay: “*el mármol y la piedra obligan [a diferencia del bronce] a concebir los grupos y las figuras dentro de actitudes y gestos dotados de una calma y gravedad sintética*”⁹⁴.

Erróneamente se le han atribuido una serie de obras en Mallorca⁹⁵. El proyecto de un monumento a Ramon Llull, tarea que ocupaba los afanes de Fin de Siglo⁹⁶, no se llevó a término, como tampoco el de una fuente monumental. Ocurría todo ello a mediados del año 1900, cuando los síntomas de su enfermedad se habían agravado y residía más tiempo en Palma o en Alaró que en París.

to. Por el yeso se abonó la cantidad de 3.000 pesetas; por el mármol: 25.000 pesetas; este debía ejecutarse en mármol de Carrara al requerirlo la Diputación. Se ubicó en el Museo Provincial de Bellas Artes de la Lonja y tras la integración de este en el Museo de Mallorca, se depositó en su almacén.

⁹³ En carta a su hermano Francisco, en París, y desde Palma, el 25/11/1900, expone: “*Ya he escrito a Villalobar [delegado de la Exposición de París de 1900] y le digo que puede entregar mis obras tanto a ti como al Sr. Hernández [el pintor del mismo nombre]... y al mismo tiempo le suplico me mande expedir el grupo en Barcelona por ser obra comprada por la Diputación...de Baleares, libre de gastos de expedición y de aduana. No se si lo hará, pero...que nuestro emballeur Mr. Jubert Rue Bayeu lo embale bien*”.

⁹⁴ BLAY, Miguel, *El monumento público. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1910, p. 19.

⁹⁵ Son los casos de los bustos de Ramon Llull y de Guillermo Sagrera en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Palma, que son obra del escultor Hoyos: POU MUNTANER, Juan, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Palma de Mallorca, 1968, t. IX (1896-1900), p. 114.

⁹⁶ La cuestión de erigir un monumento a Llull, que concentró los afanes, insatisfechos, de Fin de Siglo, se trató parcialmente en CANTARELLAS CAMPS, Catalina, “Ramon Llull en l'art i la cultura del segle XIX”, *Randa*, v. 51, 2003, pp. 31-49. Fue de nuevo el ya citado A. Rosselló quien propuso el diseño de una fuente al escultor, que manifestó: “*en concebirlo pondré mi alma entera*”, en *La Almudaina*, 16/10/1901. Todo quedo en un sueño. Un mes después fallecía.

4. Conclusión

Hace cuarenta años que Jacques Thuillier manifestaba que estudiar la escultura del siglo XIX,

“c’est procéder à des recherches infinies, a la mise à jour de documents... et toute cette part est à nos yeux fondamentale. Mais il faut que s’y ajoute un travail de réflexion que instaure peu à peu du structures... proposées comme une possibilité et lecture et non plus comme «la vérité historique»”⁹⁷.

Se ha avanzado en la segunda cuestión, pero la primera todavía está en parte pendiente, a pesar de las numerosas monografías sobre escultores de Fin de Siglo, muy prolijas en Cataluña, y a completarla ha querido contribuir este artículo. Solo con la producción de Lima, la importancia de Lorenzo Rosselló sería ínfima y es su inmersión en los afanes de la renovación de la escultura modernista la causa de su interés. París le mostró la ruta del simbolismo que desplegó en la imagen de la mujer, reconcentrada y amable, ideal y casi inasequible. No parece que a su muerte hubiera hallado una ruta cerrada, como se deduce del giro que realiza con *Hacia el al buen camino*. Una hipótesis es la huida de las formas onduladas del modernismo hacia un nuevo arquetipo de mujer donde el modelo formal y el moral se emparejasen. La propuesta contaba en Francia entre 1890 y 1900 con diversos ejemplos, desde Moréas y Puvis de Chavannes a M. Denis. En este sentido, diferiría del marco catalán donde el idealismo se invoca como un precedente del simbolismo, pese a la imprecisión de los límites y la dificultad de los deslindes.

Con un excelente dominio de la técnica del mármol, no ensayó los juegos cromáticos, tema que ocupaba a los críticos franceses del siglo XIX, en general reacios a tal práctica⁹⁸. Su aprendizaje académico y empírico fueron la base de su obra que denota el amor por la superficie acabada y pulida, y por ello no se



Fig.13. Hacia el buen camino, estatua en yeso; 198x50x50; 1900. Museo de Mallorca.

aventuró en explorar ignotos terrenos que le alejaran de ello. Los retratos y cabezas de estudio, al margen de ser de talla o de fundición, pueden insertarse en la obra de salón, con unas dimensiones que no superan los 40 centímetros de altura.

Ni el comercio de arte, sin interés en la escultura, ni los encargos institucionales le acompañaron. Sin duda, confiaba en obtener el reconocimiento a través de las convocatorias artísticas a las que no dejó de asistir: Nacionales de Madrid, Barcelona y anualmente al Salón de Artistas Franceses, y para las cuales creó su obra. Tales encuentros constituían la plataforma más importante de difusión a falta de un coleccionismo privado y de una crítica específica centrados en la pintura. La insistencia en presentar *Desolación* una y otra vez indica que la consideraba su mejor obra, contando con la corroboración de la crítica. Sin embargo, no hay que olvidar que fue la única estatua que, con omisión de los retratos, modeló y talló entre 1894 y 1897. Las dificultades económicas pudieron distraerle de su propia creación antes de 1897, cuando comenzó su actividad como marchante, y obligarle a la colaboración para

⁹⁷ THUILLIER, J., “A propos de l’histoire de la sculpture au XIX^e siècle”, en *Rencontres de l’École du Louvre. La sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*, Documentation Française, Paris, 1986, pp. 9-16, cita, en la p. 15.

⁹⁸ DROST, W., “Colour, sculpture, mimesis (A 19-th-century debate)”, en BLÜHM, A., *The colour of Sculpture. 1840-1910*, Waanders, Van Gogh Museum, 1997, pp. 61-72.

otros talleres y otros escultores. Posteriormente a esta fecha, con autonomía económica, incrementó la producción: *Hondero* y *Hacia el buen camino*, que la tuberculosis dificultó y zanjó.

En el marco de la escultura catalana, destaca entre los artistas que, a partir de diversos estímulos como el de Rodin, se sumergiría tempranamente en el modernismo y puede inscribirse en la órbita de Blay y Arnau y, en menor medida, de Clarassó, autores que junto al más tardío Llimona son los representantes significativos del modernismo, cuya generalización en 1900, Rosselló apenas alcanzó avislumbrar.

Autor de difícil encaje, Rosselló fue uno más entre los numerosos artistas extranjeros instalados en París; la crítica catalana contemporánea no le incorporó a la nómina de sus escultores; la presencia en Madrid fue puntual; en Mallorca su quehacer quedó aislado y en Perú, lejano.

ANEXO

Relación de obras expuestas por Lorenzo Rosselló entre 1894 y 1901

1894

París. Salón de Artistas Franceses

– *Désolation*, estatua en yeso.

Barcelona. Segunda Exposición de Bellas Artes

– *Desolación*, yeso.

Palma (Balears). Exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes

– *Desolación*, yeso.

1895

París

– *M. Daniel Hernández*, busto.

– *Germaine*, busto en estaño.

– Medallones en estaño: 1. *Germaine*.

2. *Charlotte*.

1896

París. Salón de Artistas Franceses

– *Désolation* (mención honorífica).

– *Hautrelief*.

1897

Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes

– *Desolación*, estatua en mármol (segunda medalla).

París. Exposición Salón de Artistas franceses

– Busto en estaño.

– *Hondero balear*, estatua en yeso (mención honorífica).

1898

Barcelona: IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas

– *Desolación*, estatua en mármol (segunda medalla).

– *Hondero balear*, estatua en yeso.

1899

París. Salón de Artistas Franceses

– *Retrato de M. le Dr. Boulay*.

– *Bas-relief*.

1900

París. Exposición Universal

– *Désolation*, mármol (medalla de plata).

– *Tête d'étude*.

– *Enfant*.

– *Vers le bon chemin*, grupo en yeso.

1901

Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes

– *Hondero balear*, bronce.

– *Cabeza de perfil*, bronce.