

Contribución al estudio del escultor Eugenio Duque. En torno a un nuevo retrato de Miguel Sainz Indo, obra inédita del artista

María Teresa Paliza Monduate
Universidad de Salamanca (España)

Recibido: 25/10/2022. Aceptado: 30/11/2022

RESUMEN

El artículo profundiza en la trayectoria del escultor Eugenio Duque, artista poco conocido y estudiado, precisando diferentes cuestiones e informaciones sobre su producción. También saca a la luz y analiza en primicia un retrato inédito del indiano Miguel Sainz Indo, realizado por el artista en 1880, cuatro años después del fallecimiento del otrora emigrante. Este magnífico busto incrementa la iconografía existente sobre el efigiado, inmortalizado por el pintor Luis de Madrazo en vida, aparte de ser el protagonista de un monumento conmemorativo, obra de Ricardo Iñurria Arzubide, inaugurado en 1946 en el municipio vizcaíno de Carranza, su tierra natal.

PALABRAS CLAVE

escultura, Eugenio Duque Duque, Miguel Sainz Indo, retrato, siglo XIX.

Contribution to the study of the sculptor Eugenio Duque. On a new bust of Miguel Sainz Indo, an unpublished work by the artist

ABSTRACT

The article takes an in-depth look at the career of the sculptor Eugenio Duque, an artist who is little known and little studied, and examines various aspects and information about his work. It also brings to light and analyses for the first time an original sculptural portrait of the indiano Miguel Sainz Indo, made by the artist in 1880, four years after the death of this former emigrant. This magnificent bust adds to the existing iconography of the effigy, immortalised by the painter Luis de Madrazo while Sainz Indo was alive. Moreover, Sainz Indo is the subject of a commemorative monument by Ricardo Iñurria Arzubide, unveiled in 1946 in the Biscayan municipality of Carranza, Indo's homeland.

KEY WORDS

sculpture, Eugenio Duque Duque, Miguel Sainz Indo, bust, 19th century.

1. Introducción

La escultura española no atravesó una época de esplendor durante el siglo XIX, algo que en buena medida afectó a la mayor parte de nuestro panorama artístico. Esa limitación fue más patente en esta disciplina, entre otras cosas por la mediocridad de la mayoría de los escultores activos en los tres primeros cuartos de la centuria. Al final, la irrupción de figuras como Agustín Querol (1860-1909) o Mariano Benlliure (1862-1947) supondría un revulsivo.

En gran parte de la escultura del período se advierte un notable poso de la tradición clásica, que durante el reinado de Isabel II se entremezcló con tibios atisbos de romanticismo e incluso realismo, pero dentro de una palmaria ambigüedad y no pocos titubeos, algo patente en la mayoría de los creadores. Dentro de ese confuso panorama se encuadra la figura del propio Duque, quien, a juzgar por la producción hoy conocida, no llegó a abrazar el realismo en sentido estricto.

A los tradicionales encargos de la Iglesia, los organismos oficiales y la Corona se añadieron los de la burguesía emergente, especialmente en lo tocante a la tipología funeraria y el retrato. Lo último se enmarca dentro de la necesidad y el deseo de ese colectivo de proyectar y consolidar una determinada imagen, algo que también se manifestó en la pintura. Así mismo, algunos escultores participaron en actividades de restauración en las academias o en la corte. Sin embargo, en ocasiones se vieron abocados a compaginar el trabajo propiamente artístico con labores menos nobles dentro del campo de la decoración, la cantería o la construcción, llegando a actuar como contrastistas, ya que los encargos de naturaleza artística fueron limitados. De hecho, fueron muchos los que, como Duque, no alcanzaron una posición económica desahogada y murieron en la miseria¹.

2. El escultor Eugenio Duque Duque

Eugenio Duque fue glosado por Manuel Ossorio Bernard (1839-1904), primero en su conocida "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX" (1883-1884)² y posteriormente en el "Diccionario biográfico internacional de escritores y

artistas del siglo XIX" (1890)³. Este periodista y bibliógrafo aportó las noticias referentes a su nacimiento en la localidad toledana de Almonacid, su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tuvo como maestro al escultor de cámara José Piquer Duart (1806-1871), así como su condición de discípulo de Sabino Medina Peñas (1812-1888), académico de dicha institución. También se hizo eco de su participación en algunas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en los años sesenta, las obras presentadas en las mismas y las distinciones conseguidas, así como de su condición de pensionado por la Diputación Provincial de Toledo, aportando un elenco de su producción hasta 1890. Sin embargo, hasta hace poco tiempo la bibliografía sobre la escultura española del siglo XIX apenas recogía datos sobre Duque, que en más de un caso no aparece citado en las monografías generales de esa disciplina⁴.

De todas formas, publicaciones de diverso tenor han aludido al artista por diferentes cuestiones. Poco después de su muerte, Enrique Serrano Fatigati, director de la Sociedad Española de Excursiones, dejó constancia de su defunción en medio de una calamitosa situación económica⁵, así como de su vinculación al taller de Sabino Medina, muchas de cuyas obras en realidad fueron ejecutadas casi por completo por Duque, aunque bajo directrices del maestro⁶. En los años cuarenta, Bernardino de Pantorba registró su paso por las exposiciones nacionales de 1860, 1864 y 1867. En las dos primeras obtuvo medalla de segunda clase, algo que ya había precisado Ossorio Bernard, mientras que en la última no consiguió distinción⁷. A partir de ese momento su concurrencia a esos eventos fue más esporádica, aunque consta que a posteriori intervino como

³ Ossorio Bernard, 1890: 113-114.

⁴ Los primeros estudios generales sobre la escultura española de esa etapa datan de mediados del siglo XX. En esta dirección, Gaya Nuño incluyó a Duque dentro de la escuela madrileña, entendiéndolo por tal la integrada por escultores formados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gaya Nuño, 1958: 182. Sin embargo, tanto Juan Contreras, marqués de Lozoya, como Enrique Pardo Canalís, Carlos Pérez Reyes, José Marín Medina o María Elena Gómez Moreno no hicieron referencias a su persona y producción. Contreras, 1949. Pérez Reyes, 1978. Pardo Canalís, 1951. Marín Medina, 1978. Gómez Moreno, 1993. Por último, en algunas monografías publicadas a finales del siglo XX o ya en el XXI constan, tal como indicamos seguidamente, referencias a su quehacer.

⁵ Serrano Fatigati, 1911: 114.

⁶ Serrano Fatigati, 1910: 300.

⁷ Pantorba, 1948: 68, 81 y 85.

¹ Término empleado por Serrano Fatigati en 1910 en relación con la situación que atravesaba Eugenio Duque en sus últimos tiempos. Serrano Fatigati, 1910: 300.

² Ossorio Bernard, 1883-1884: 190.

miembro del jurado de su disciplina⁸. También participó en muestras organizadas por el Círculo de Bellas Artes, así como en la Exposición Universal de Filadelfia (1876)⁹, la Exposición Internacional de Bellas Artes, celebrada en Madrid en 1892, y en la Exposición Universal que tuvo lugar en Chicago un año después¹⁰.

En las últimas décadas varios autores han aludido brevemente al artista o a alguna de sus obras¹¹, que en ocasiones, caso de los monumentos a Juan de Mariana¹² en Talavera de la Reina y al Marqués de Amboage¹³ en El Ferrol¹⁴, han sido analizados con profundidad. No obstante, las aportaciones más destacadas desde el punto de vista histórico artístico y una perspectiva global se deben a Francisco José Portela¹⁵ y, sobre

todo, Leticia Azcue¹⁶. Por nuestra parte, precisamos algunas noticias, damos a conocer una obra inédita de Duque, aparte de glosar su trayectoria y aportar datos desconocidos sobre algunas obras y actuaciones del escultor. Lo último también atañe a la biografía de Miguel Sainz Indo, inmortalizado por el escultor en el busto que saca a la luz la presente investigación.

Nacido en 1837, la trayectoria profesional y la evolución estilística de Duque corresponden a lo usual entre los escultores españoles de la época. Tras su aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, afincado ya en Madrid, debió comenzar su colaboración en el estudio de Medina, tarea que, a juzgar por lo señalado por Serrano Fatigati, fue fecunda, aunque en la actualidad no tenemos información detallada sobre la cronología de esa vinculación y su naturaleza. En cualquier caso, por entonces firmó obras propias, lo que ratificaría que simultaneó el trabajo en el taller del maestro con su producción como artista independiente. Por un lado, como queda dicho, participó asiduamente en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de comienzos de los sesenta. Por primera vez lo hizo en 1860 con dos obras de escayola, “Muerte de Catón, el menor, por sobrenombre el de Útica”, en paradero desconocido hoy día, y “El Cardenal Jiménez de Cisneros”. Esta última recibió medalla de segunda clase y, según ha demostrado recientemente Azcue¹⁷, hoy luce en una hornacina de la escalera noble de la sede del Instituto de España, que antaño lo fue de la Universidad Central, en la madrileña calle San Bernardo¹⁸. Esa Alma Mater, heredera de la de Alcalá, fundada por Cisneros y clausurada en 1836, tenía interés, en razón de lo anterior, por la iconografía cisneriana. De hecho, quiso comprar la pieza desde el primer momento y el propio artífice la ofreció a sus responsables, quienes la adquirieron en 1862¹⁹.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 presentó una estatua del rey “Alfonso X el sabio”, que conocemos a través de fotografías de

⁸ Asimismo consta que en 1882 fue miembro del tribunal de la oposición de una cátedra de Modelo y Vacío de Adorno de la Escuela Provincial de Sevilla, cuyo presidente fue el citado Medina. *La Correspondencia de España: Diario Universal de noticias*, año XXVII, nº 6.684, 24-3-1876: 3. *La Correspondencia de España: Diario Universal de noticias*, año XLI, nº 11.700, 17-4-1890: 3. *El Magisterio Español. Periódico de Instrucción Pública*, año VI, nº 966, 10-5-1882: 3.

⁹ En dicha muestra hubo 18 fotografías de las estatuas, mausoleos y monumentos diseñados hasta entonces por el artista. *La Correspondencia de España. Diario Universal de noticias*, año XVII, nº 6754, 2-6-1876: 2.

¹⁰ Azcue, 2019: 69-71.

¹¹ Por un lado, Carlos Reyero y Mireia Freixa lo mencionaron en su manual sobre la pintura y la escultura española del período 1800-1910, mientras que el primero saca a colación varios monumentos conmemorativos diseñados por el artista en su conocida monografía sobre esta tipología escultórica. Así mismo, Mercedes Gallego aludió a Duque entre los escultores castellanos que dejaron obra en Galicia. Reyero/Freixa: 205. Reyero, 1999: 52, 66, 67, 85, 131, 147. 181, 184, 293, 312, 313 y 335. Gallego, 1994: 1241-1245.

¹² Destacado teólogo jesuita que se cree nació en Talavera de la Reina en 1536. Sobresalió como teólogo, filósofo, historiador y filólogo con una abundante producción bibliográfica hasta su fallecimiento en Toledo en 1624.

¹³ Ramón Pla Monge fue un indiano y filántropo, nacido en El Ferrol en 1823 y fallecido en Madrid en 1892. Emigró a Cuba, donde hizo fortuna con negocios de ferretería y a través de participaciones en las Compañías de gas de La Habana y Matanzas. Posteriormente regresó a España y se instaló en la capital, donde incrementó su fortuna gracias a iniciativas inmobiliarias y bursátiles. Poco antes de su fallecimiento instituyó una fundación destinada principalmente a redimir del servicio militar a jóvenes ferrolanos, medida que propició la erección del aludido monumento en prueba de gratitud de la tierra natal al bienhechor. Fue reconocido con el título pontificio de Marqués de Amboage en 1884. Burgoa, 2011.

¹⁴ Peñalver: 1997. González, 1995: 75-110.

¹⁵ Portela, 1993: 24; 2011: 669-670.

¹⁶ Importante aportación a partir de investigaciones en archivos y la consulta de la prensa de la época. Azcue, 2019: 38-86.

¹⁷ Azcue, 2019: 42.

¹⁸ En este recinto hay tres esculturas decimonónicas -la referida del Cardenal Cisneros, “Licurgo presentando sus leyes”, obra de Antonio Rodríguez, y “Homero” de José de Vilches. Aparte hay otras dos, fruto de vaciados modernos. Con respecto a estas obras véase Azcue, 2019.

¹⁹ Azcue, 2019: 44-45.

época²⁰. En este caso, la figura del monarca adolece de cierta rigidez, algo que, como veremos, fue recurrente en muchas obras conmemorativas modeladas por el escultor, aunque la expresión es dulce y se advierte un gran preciosismo en los detalles de la indumentaria y los accesorios del protagonista. En 1863, Duque llegó a entrevistarse con Isabel II, a la que planteó su pretensión de que la pieza se erigiera a modo de monumento conmemorativo en la plaza de Santa Ana de Madrid²¹. De hecho, diseñó un pedestal neogótico y una pequeña cerca, pero la tentativa no prosperó, pese al apoyo de la Corona²². En la edición de 1864 participó con el retrato de “Adelina Patti”²³ y el grupo “Don Juan de Austria dando las gracias por la victoria en la batalla de Lepanto”²⁴. Este obtuvo segunda medalla y fue adquirido por el Estado en 1865 con destino al Museo de la Trinidad²⁵, si bien hoy se desconoce su paradero, al tiempo que no constan fotografías. A la exposición de 1866, celebrada finalmente en 1867, envió su propuesta para el “Monumento a Fray Luis de León” en Salamanca²⁶, una escultura de “Pedro Calderón de la Barca”²⁷, que seguidamente ofreció al Ayun-

tamiento de Madrid, siendo rechazada por este consistorio, y un retrato de la “Marquesa de la Vega de Armijo”. En esa edición también concurrió a la sección de arquitectura con los bocetos de dos obras encargadas por la Diputación de Toledo, un “Panteón para conservar las cenizas de los héroes de la provincia” y un “Obelisco” para conmemorar sus hazañas²⁸.

La prevalencia de los temas de la Antigüedad y los relacionados con figuras destacadas de la monarquía, la Iglesia, la política y la cultura de nuestro país reflejan deudas con el neoclasicismo y el culto a la historia del romanticismo. De hecho técnicamente algunas obras reseñadas adolecen de un acabado somero de las superficies y cierta frialdad o inexpresividad de cuño clasicista, mientras que en otras se perciben atisbos románticos en función del preciosismo y una mayor individualización a la hora de plasmar los rasgos fisonómicos o la personalidad. Por otra parte, los retratos ponen de manifiesto la importante demanda de este género, así como la paulatina proyección del artista. En este sentido es representativo el de Concepción Arenal²⁹ (1866), conservado en el Museo de Pontevedra, de una palmaria dureza en el modelado y el rictus de la figura, rasgos propios de los comienzos de la trayectoria del artífice.

Acorde al sueño que tenían los artistas de su tiempo, el escultor luchó para conseguir una pensión que le permitiera trasladarse a Roma. Tras un intento fallido en 1861³⁰, lo consiguió en 1865, gracias al patrocinio de la Diputación de Toledo³¹. Esta ayuda le permitió establecerse durante tres años en la Ciudad Eterna. Desde allí mandó propuestas para varios monumentos conmemorativos que esa corporación sopesó por entonces³². En

²⁰ Azcue ha publicado recientemente varias imágenes de esta obra, al tiempo que ha señalado que existe una pieza muy parecida, realizada igualmente en escayola, en el Museo de Santa Cruz de Toledo, como consecuencia de una donación realizada en su día por el propio Duque. Azcue, 2019: 47.

²¹ *La Correspondencia de España: Diario Universal*, año XVI, n° 2.023, 18-12- 1863: 2.

²² Azcue, 2019: 47-49.

²³ Destacada soprano, nacida circunstancialmente en 1843 en Madrid, donde actuaban sus padres, el tenor italiano Salvatore Patti y la soprano Caterina Barili, quienes poco después partieron hacia Italia. Gozó de gran fama y proyección, consagrándose como máxima figura del escalafón internacional a lo largo del último cuarto del siglo XIX. Atesoró una gran fortuna. Falleció en 1919 en el castillo que compró en Gales y que convirtió en su residencia. Patti posó para notables artistas del momento como los pintores Franz Winterhalter, en varias ocasiones, la primera en 1862 y otra en 1868, Hans Schadow, Raimundo de Madrazo, etc. Sin embargo, no hay constancia de que fuera immortalizada por otros escultores, aparte de Duque, aunque, a día de hoy, se desconoce el paradero de este busto, del que tampoco se conocen imágenes. Forbes, 1980: 303-304. Kühner, 1989: 953-954.

²⁴ Obra estudiada por Carlos Reyero. Reyero, 2002: 200-201.

²⁵ Azcue, 2019: 49-50.

²⁶ El concurso para erigir esta obra data del año 1866 y consta que Duque envió su modelo desde Roma. No obstante, en esta ocasión no tuvo suerte, pues el vencedor fue Nicasio Sevilla y el segundo puesto recayó en José Bellver.

²⁷ Serrano Fatigati señaló que esta obra había sido presentada al certamen de 1864. Serrano Fatigati, 1911: 114.

²⁸ Azcue, 2019: 53-57.

²⁹ Como es sabido Concepción Arenal Ponte (1820-1893) fue una mujer progresista que llegó a ocupar algunos cargos públicos que dejan constancia de su apoyo a los desvalidos, la causa feminista, etc., valores plasmados asimismo en sus numerosos escritos. Desde el punto de vista artístico se conocen diversos retratos suyos, algunos pictóricos como el firmado por Eduardo Zamacois Zabala en 1869, y otros escultóricos como el conservado en el Museo Lázaro Galdiano o el que nos ocupa en estas páginas. Tras su muerte se erigieron varios monumentos conmemorativos en su memoria. “Retrato de Concepción Arenal” En: <http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/retrato-de-concepcion-arenal/4a6d5a52-dd82-48f0-a752-81719d17cad7> (Consultado el 17 de junio de 2022). Lacalzada de Mateo, 2010: 134-139.

³⁰ Azcue, 2019: 47.

³¹ *El Tajo: crónica decimal de la provincia de Toledo*, año I, n° 2, 20-2-1866: 25-26.

³² Azcue, 2019: 51-52.

este sentido, sus responsables barajaron erigir uno en memoria de Juan de Padilla en Toledo, otro de Juan de Mariana en Talavera de la Reina y ulteriormente otros de Alfonso X el sabio y Garcilaso de la Vega, aparte de los mentados bocetos presentados por el artista a la sección de arquitectura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867³³. De todos ellos solo llegó a materializarse el segundo, que además tuvo una larga y complicada gestación. Duque concibió dos soluciones. En la primera la escultura del teólogo jesuita, realizada en yeso y conservada actualmente en el Museo de Santa Cruz de Toledo, responde a un indudable refinamiento, mientras que la versión definitiva, elaborada más tarde, peca de rigidez y cierta desproporción.

En 1866 participó en la Exposición Provincial Artística, Agrícola e Industrial celebrada en los patios del Hospital Tavera de la capital toledana. A ese certamen envió de nuevo todas las obras que había presentado en las reseñadas exposiciones nacionales hasta la fecha, táctica que repetiría en ulteriores muestras, así como un grupo en cera de “Cristóbal Colón”, una imagen en madera de “Nuestra Señora de los Dolores”, dibujos ejecutados en la Academia de San Lucas de Roma y fotografías del oratorio particular de Juan Pérez Bobo en Orense, para el que realizó un altar y las imágenes de “San Juan Bautista”, la “Inmaculada Concepción” y “San Fernando”.

Durante su etapa en la capital italiana, visitó la Exposición Universal celebrada en París en 1867, comisionado por la propia Diputación de Toledo. Tras su paso por la capital francesa, el extenso informe que redactó, estructurado en dos partes, deja constancia de las obras y productos que allí contempló, al tiempo que se concluye la admiración del artista por el arte clásico y renacentista, elogiando las piezas escultóricas presentadas por Francia³⁴.

Finalizada la pensión, regresó a España en octubre de 1868³⁵, afincándose en Madrid, donde poco a poco se fue abriendo camino. Participó activamente en la vida cultural de la ciudad. En este sentido, consta que fue miembro de la “So-



Fig 1. Eugenio Duque, retrato de Miguel Sainz Indo, colección particular de D. Íñigo Pérez de Rada Cavanilles, Madrid, 1880.

ciudad de Artistas y Escritores”³⁶, que le llegó a encargar un busto de Cervantes en 1876³⁷. Previamente asistió, junto a otros escritores y artistas, a una reunión en 1864 para poner en marcha la construcción del “Teatro Nacional”³⁸. También intervino en el “Congreso Literario Internacional”, celebrado en Madrid en 1887, donde disertó sobre los “concursos artísticos y su protección”³⁹, y se conocen breves textos literarios suyos, caso del titulado “Esa”, publicado en un número extraordinario de 1894 de “La Correspondencia en España”⁴⁰.

En lo tocante a la profesión, en 1870 cinceló los retratos en mármol de Tomás y Manuel Iglesias Barcones⁴¹, el primero nombrado patriarca de

³³ Azcue, 2019: 50. La maqueta del monumento a Garcilaso de la Vega se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

³⁴ “Memoria de la Exposición Universal de París de 1867” (Archivo de la Diputación Provincial de Toledo). En: <https://bibliotecadigital.diputoleto.es/pandora/viewer.vm?id=61896&view=archivo&lang=es> (Consultado el 19 de junio de 2022).

³⁵ *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*, año XIX, nº 3.988, 19-10-1868: 2.

³⁶ *La Correspondencia de España. Diario Universal de noticias*, año XXVI, nº 6541, 1-11-1875: 2.

³⁷ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, año CXVIII, nº 325 de 1876, 20-11-1876: 3.

³⁸ *La América: crónica hispano-americana*, año VIII, nº 6, 27-3-1864: 4.

³⁹ *Diario de la Marina. Periódico Oficial del Apostadero de La Habana*, año XLVIII, nº 261, 3-11-1887: 2.

⁴⁰ Duque, E.: “Esa”. *La Correspondencia en España*, nº, 18, octubre 1894: 3.

⁴¹ Ambos hicieron carrera eclesiástica, sobresaliendo Tomás (1803-1874), que fue obispo de Mondoñedo y patriarca de las Indias Occidentales a propuesta de Isabel II al Papado. Este cargo, vinculado a la corona española, lo convertía en consejero real. Cárcel, 2011: 145-146.

las Indias Occidentales en 1852, cuyo paradero es desconocido hoy día, al tiempo que no constan imágenes de estas obras⁴². Un año después realizó una pareja de bustos de escayola de los reyes Amadeo de Saboya y María Victoria del Pozzo, conservados en el Palacio de Aranjuez. Estas piezas le valieron el nombramiento de escultor de Cámara por parte de este efímero monarca el 8 de enero de 1872⁴³. Así las cosas, Duque fue en realidad el último artista en ostentar ese cargo, suprimido en 1866, cuando ejercía como tal el mentado Piquer⁴⁴. Sin embargo, tras la Gloriosa Revolución, el puesto fue restituido por la nueva monarquía, siguiendo pautas tradicionales del ámbito cortesano, con el deseo de consolidarse y de difundir la imagen de los reyes. De todos modos, ocupó esa plaza, que sin duda le habría dado prestigio y fama, poco tiempo, dada la renuncia al trono de Amadeo de Saboya en febrero de 1873⁴⁵. Unos años más tarde, posó para el escultor el arquitecto Francisco Jareño y Alarcón⁴⁶, también obra de escayola, depositada en el Museo de Albacete⁴⁷, que deja constancia de su progresión.

A partir de los años setenta diversas noticias corroboran que, al igual que otros colegas, desplegó una importante actividad en el campo

de la escultura funeraria, quedando además contrastado que actuó como contratista de obras. Lo último siembra dudas sobre la auténtica autoría de algunas de las capillas que erigió, ya que en esos años, según han demostrado diversas investigaciones, estuvo muy extendida la firma por parte de arquitectos de proyectos de sepulturas, que en realidad habían sido diseñadas por escultores e incluso marmolistas. De este modo, los últimos salvaban un requisito exigido por la normativa, actuando los primeros como testaferros. Las similitudes estilísticas de varios mausoleos contruidos por Duque en diferentes ciudades y años, a partir de planos rubricados por distintos técnicos, e incluso ciertas coincidencias compositivas con otras obras ideadas en su taller, tales como el recurrente uso de cuerpos cilíndricos de diferente diámetro en los bordes de las construcciones o los pedestales, despiertan sospechas.

En 1874, se hizo cargo como contratista del panteón de Manuel Azas del desaparecido cementerio de San Nicolás de Bari de Madrid, siendo asimismo el artífice de sus trabajos escultóricos, entre los que destacaban los capiteles de la entrada, inspirados en modelos románicos. El proyecto fue firmado por el arquitecto Domingo de Inza y era de estética neorrománica, en parte inspirada en la Torre del Gallo de la Catedral Vieja de Salamanca⁴⁸. En esa misma fecha y en la misma necrópolis Duque realizó la sepultura de Jesús Rodríguez Cao (1853-1868), precoz poeta fallecido a los quince años⁴⁹, que tampoco se conserva. En el tomo cuarto de las *Obras completas* (1870) del finado, se reprodujo un dibujo del proyecto de mausoleo, en el que el joven aparecía de perfil en un medallón, flanqueado por unos niños. No obstante, en 1898 Manuel Mesonero Romanos publicó una fotografía de la tumba, que demuestra que finalmente el tondo fue sustituido por un busto de bulto redondo⁵⁰, aunque la imagen carece de la calidad necesaria para analizar en detalle el retrato.

A nombre de Duque figuran otras obras de esta tipología, algunas, a caballo entre lo funerario y el monumento conmemorativo, conseguidas en concursos públicos⁵¹. Es el caso del “Monumento

⁴² Peñalver, 1997: 28.

⁴³ Azcue, 2019: 62

⁴⁴ Piquer ocupó el puesto desde 1858 hasta 1866, momento de su supresión. Pardo Canalís, 1951: 123.

⁴⁵ Durante esa etapa, la prensa se hizo eco de sus visitas al Palacio Real. *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias*, año XXIII, nº 5.339, 10-7-1872: 3.

⁴⁶ Francisco Jareño (1818-1892) fue un destacado arquitecto español del siglo XIX, artífice de edificios como el Palacio de la Biblioteca y los Museos Nacionales, ocupado por la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional. Obtuvo su título en 1852, desempeñó labor docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid, centro del que llegó a ser catedrático y director, y fue académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Estilísticamente fue un arquitecto historicista, aunque combinó esta tendencia con una decidida apuesta por los nuevos materiales como el hierro y el ladrillo. Fue distinguido con diversas condecoraciones españolas y extranjeras. Azcue, 2019: 67-78. Layuno, 2011: 699-703. Navascués, 1973: 130-132.

⁴⁷ Hasta los años noventa el retrato estaba en manos de familiares del arquitecto, quienes lo donaron al Ayuntamiento de Albacete. Existen dos copias de fecha reciente de esta pieza, una en bronce, perteneciente a la delegación en Albacete del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha, fundida en los talleres madrileños de CAPA, a partir del ejemplar de escayola del museo de esa ciudad, y la otra de ese último material en la Biblioteca Nacional de España, materializada en el taller de vaciados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde estas líneas agradezco la valiosa colaboración prestada por Pascual Clemente del Museo de Albacete y Mercedes Pasalobos de la Biblioteca Nacional de España.

⁴⁸ Navascués, 1973: 261.

⁴⁹ Azcue, 2019: 67

⁵⁰ Rodríguez Cao, 1870: 36. Mesonero, 1898: 22-23. Debo estas precisiones al Dr. Carlos Saguar Quer, especialista de referencia sobre la arquitectura funeraria madrileña, quien también se ha hecho eco de esta obra. Saguar, 1994: 22. Desde estas líneas agradezco su amable colaboración.

⁵¹ En la Exposición Internacional de Bellas Artes celebra-

a Francisco Villamartín Ruiz⁵² en el Cementerio de San Justo de Madrid. En 1878 comenzaron los trámites para erigir una sepultura de empaque para esta figura en dicho campo santo, Duque fue el vencedor del correspondiente certamen con un proyecto de panteón que, según noticias recogidas en la prensa de la época, alcanzaría casi cinco metros de altura, y constaba de un pedestal pétreo, una urna cineraria de mármol preparada para albergar las cenizas del homenajeado y la estatua en bronce y de cuerpo entero del finado con uniforme militar, todo ello alineado verticalmente. Dos años después se exhumaron los restos del difunto para trasladarlos a la nueva tumba⁵³, que al parecer nunca se completó, ya que parece que solo se materializó el basamento con cuerpos prismáticos y algún adorno avolutado, realizado con la piedra de Calatorao⁵⁴, prevista desde un principio.

Cuando menos entre 1887 y 1888 el escultor estuvo afincado en Salamanca⁵⁵, donde realizó varios trabajos⁵⁶ y fue contratista de las obras de construcción y de la decoración del panteón de Teresa Zúñiga Cornejo en el cementerio de la ciudad⁵⁷. Se trata de la tumba más relevante de

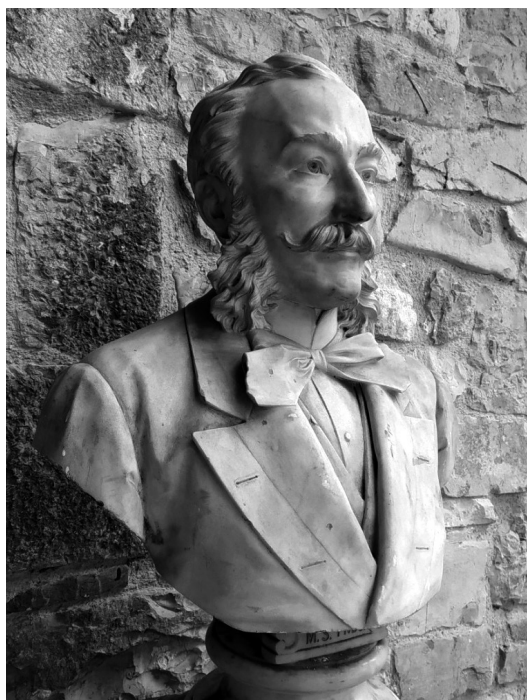


Fig 2. Eugenio Duque, retrato de Miguel Sáinz Indo, colección particular de D. Íñigo Pérez de Rada Cavanilles, Madrid, 1880.

esa necrópolis, cuyos planos llevan la firma del arquitecto José Asensio Berdaguer, establecido en la capital de España⁵⁸. Al igual que el promovido por Azas es de estética neorrománica e incorpora abundante escultura monumental, entre la que cabe destacar las labores de las arquivoltas, capiteles, imposta y tímpano de la portada, aunque los contrafuertes, rosetones, etc. también cuentan con adornos.

fue autorizado a extraer piedra de la cantera de San Vicente con destino "a una obra que en el cementerio está haciendo". Unos meses después, en agosto de 1884, una comisión ordenó la revisión de los "huecos" realizados por el escultor entre El Calvario y el cementerio para que el artista los cubriera debidamente. Dada la cronología, pensamos que estas últimas noticias deben estar relacionadas con otra sepultura de la necrópolis. Por otro lado, algunas informaciones ratifican que tuvo contacto con artistas y personalidades de la ciudad, ya que fue nombrado miembro del jurado de la exposición que se celebró allí en septiembre de 1884. Asimismo, consta que en 1890 visitó Salamanca, pero desconocemos los motivos de este viaje. Por otro lado, en 1910 el periódico local "El Lábaro" se hizo eco de la muerte del escultor. *El Fomento. Revista de intereses sociales Salamanca*, año III, nº 149, 10-9-1883: 3. *El Progreso*, Salamanca, año I, nº 30, 30-8-1884: 2. *El Fomento. Revista de intereses sociales Salamanca*, año I, nº 149, 14-9-1884: 3. *El Adelanto. Diario Político de Salamanca*, año 6, nº 977, 8-3-1890: 3. *El Lábaro*, año XIV, nº 3.894, 9-2-1910: 3.

⁵⁸ García Catalá, 2016: 386.

da en Madrid en 1892, según recoge el correspondiente catálogo, estuvieron expuestos bocetos del artista para el sepulcro del general Castaños, obra materializada por Elías Martín, y otros dibujos para distintos militares de la misma graduación, uno destinado a un médico y otro para el Mausoleo de la reina María de las Mercedes, aunque no hay constancia de estos diseños. Azcue, 2019: 71.

⁵² Destacado militar y escritor, nacido en Cartagena en 1833 y fallecido en Madrid en 1872, que alcanzó mucho prestigio como tratadista militar. En el momento de su muerte, era comandante de Infantería de Marina y su situación económica era precaria, lo que determinó su inhumación en una modesta sepultura. Por ello poco después el Ministerio de Guerra puso en marcha una cuestación para erigir un monumento digno, que albergara sus cenizas. Posteriormente, en 1925, se inauguró en Toledo otro monumento en su memoria diseñado por Mariano Benlliure. Gárate, 2013: 89-92.

⁵³ Azcue, 2019: 70-71.

⁵⁴ He podido contrastar esta cuestión gracias al Dr. Carlos Sagar Quer.

⁵⁵ Peñalver, 1997: 69-70.

⁵⁶ En la propia necrópolis salmantina se ha atribuido a Duque la decoración del nicho donde fue inhumado Manuel González Moro, administrador de Teresa Zúñiga hasta su fallecimiento en 1887, cuando el escultor trabajaba en la construcción del aludido panteón neorrománico. García Catalá, 2016: 386. La coincidencia en el tiempo y la relación contractual entre ambos personajes permite sopesar la autoría del artista del medallón con el busto de González Moro representado de tres cuartos de perfil en el referido nicho.

⁵⁷ Con respecto a este sepultura vid. Díez Elcuaz, 2003: 184-185. García Catalá, 2016: 386. Rupérez Almajano/Díez Elcuaz, 1995: 204-207. Consta que en 1883, Duque

Según señaló Ossorio y Bernard⁵⁹, Duque fue el artífice del boceto de un relieve de la Guerra y la Paz, ejemplificadas por los dioses Marte y Minerva, flanqueando el escudo de España, bajo corona real y rodeado por el toisón, todo ello acompañado de la inscripción “Ministerio de la Guerra”. Fundido en bronce, se dispuso sobre una de las puertas de la cerca del madrileño Palacio de Buenavista, convertido en 1847 en sede del Ministerio de la Guerra, que hoy alberga el Cuartel General del Ejército⁶⁰. Este relieve, fundido en 1873, ha llegado alterado hasta nosotros en lo tocante a la inscripción y el motivo heráldico. Se enmarca dentro de los trabajos de desmonte de los terrenos contiguos al edificio y el diseño del jardín, acometidos a partir de 1870⁶¹, y ratifican su incursión en otras tipologías. Asimismo una figura de mármol del “Genio de la Guerra” decoraba la fuente existente en uno de los patios de ese recinto⁶², pero hoy día no se conserva.

Mientras estaba establecido en Salamanca, dirigió la construcción del mentado “Monumento a Juan Mariana” de Talavera de la Reina, inaugurado en mayo de 1888⁶³. Se trata de una tipología que atravesó una edad de oro en la segunda mitad de la centuria y en la que, como hemos adelantado, Duque se prodigó desde su juventud con varias tentativas que no prosperaron⁶⁴. Sin embargo, a finales de ese siglo y principios del siguiente, consiguió erigir varios proyectos, siempre dentro de planteamientos académicos de herencia clásica y sin llegar a abrazar de pleno

el realismo, pese a que su última incursión en este tipo de obras date de 1903. Unos años después, tras vencer en el concurso convocado por el Ayuntamiento de El Ferrol en 1893, realizó el “Monumento al Marqués de Amboage”, inaugurado en 1895. Siguiendo una táctica muy extendida entre los escultores decimonónicos a la hora de representar a personajes contemporáneos, esta figura resulta menos rígida que la del jesuita toledano y más vital. No obstante, el planteamiento ofrece similitudes con el ejemplar talaverano, en cuanto al diseño con un sencillo pedestal prismático de piedra, coronado por la escultura broncea del homenajeado, representado de pie, portando en una mano su testamento y en la otra unos libros de contabilidad, dispuestos sobre una caja de caudales que apoya sobre un pequeño pilar. Este último detalle es en parte recurrente en la obra del artista desde su juventud, ya que también lo introdujo en las aludidas estatuas de “Cisneros” y “Alfonso X el sabio”. Por último, en 1897 se inauguró en la localidad madrileña de Aranjuez el “Monumento a Alfonso XII”, erigido por los responsables del municipio en agradecimiento a la visita hecha por el monarca en 1885, cuando la población estaba azotada por una epidemia de cólera. Responde al mismo diseño, aunque el rey, pese a tener una pierna y un brazo adelantados de forma enfática, resulta una figura envarada, poco natural e incluso desproporcionada. En desagravio de Duque, hay que afirmar que estos tres monumentos estuvieron muy condicionados por limitaciones presupuestarias, de hecho para el último el artista presentó composiciones más ambiciosas⁶⁵.

A partir de finales del siglo XIX, las noticias sobre el escultor disminuyen, aunque consta que en 1895 editó el folleto de dieciséis páginas “La Cibeles y la Farola: Madrid Monumental”, donde manifestó su desacuerdo con el cambio de emplazamiento y las intervenciones que se llevaban a cabo en la “Fuente de la Cibeles” y con la sustitución de la fuente de la Puerta del Sol por una farola. Entonces aseguró que ya estaba apartado de las polémicas de su profesión, comentario del que en parte se puede concluir cierto desencanto por parte del artista, ya sexagenario⁶⁶.

En 1901 contactó con el Congreso de los Diputados, para ofrecer a la Cámara la adquisición de los bustos de Emilio Castelar y Cristino

⁵⁹ Ossorio y Bernard, 1883-1884: 190. Según ha recogido Azcue recientemente, en el Archivo de la Real Academia de Historia se conserva una fotografía del boceto original. Azcue, 2019: 63.

⁶⁰ Azcue, 2019: 63-64.

⁶¹ https://issuu.com/editorialmic/docs/ejercito_palaciobuenavista_jun2020/s/13072524 (Consultado el 27 de junio de 2022).

⁶² Azcue, 2019: 72. En la Exposición Internacional celebrada en Madrid en 1892 Duque expuso, entre otras obras, el modelo en yeso de una fuente, presidida por el genio de la Guerra. *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*, año XLIII, nº 1.219, 24-10-1892; 1.

⁶³ Peñalver, 1997: 30.

⁶⁴ A los reseñados cabe señalar que a finales de los sesenta propuso erigir un “Monumento conmemorativo a los héroes de la libertad española desde Juan de Padilla a nuestros días”, que iba a ser costado mediante suscripción nacional. Duque era el artífice del diseño y se reservaba para él la ejecución de la figura de Padilla, encomendando el resto de esculturas a colegas laureados con medallas de primera o segunda clase en las exposiciones nacionales. Consta que él mismo hizo un gran esfuerzo para dar difusión al proyecto en la prensa de provincias, pero la idea no prosperó. *La Paz de Murcia. Diario monárquico democrático*, nº 5.515, 7-3-1869: 2.

⁶⁵ Azcue, 2019: 77-80.

⁶⁶ Duque, 1895. Recogido por Peñalver, 1997: 29-32 y Azcue, 2019: 80-81.

Martos⁶⁷, que habían presidido dicha institución, realizados *motu proprio* por el artista. Esta iniciativa y la propia ejecución de los retratos revelan una de las estrategias del escultor para conseguir beneficios económicos, con independencia de los encargos directos⁶⁸. Los parlamentarios solicitaron que presentara las referidas obras antes de tomar una decisión⁶⁹. Transcurridos unos días, acordaron posponer la compra hasta que hubiera capital disponible⁷⁰. Sin embargo, en los diarios de la Cámara no hay más noticias sobre estas piezas. En 1922 el hijo de Martos donó un retrato de su padre, también realizado por Duque⁷¹. A diferencia de lo afirmado por algunos autores, creemos que no se trata de la misma obra, ya que en la documentación custodiada en el Palacio del Congreso consta que el ofrecido por el artista era de “mármol”⁷², mientras que el que actualmente forma parte de esa colectánea es de hierro, patinado en bronce. De todas maneras, cabe la posibilidad de que ambos fueran realizados a partir del mismo modelo, aunque hoy día no se puede afirmar taxativamente, toda vez que el ejemplar marmóreo está en paradero desconocido y no hay imágenes del mismo⁷³.

Al final de su vida Duque se instaló en La Coruña, donde, al menos en los albores del siglo XX, apenas recibía encargos, según recogió “La Coruña Moderna”, que en 1902 reprodujo un medallón de barro con la figura de la heroína María Pita⁷⁴. Ahonda en la manifiesta querencia del artista por los tondos en boga desde mediado el siglo por el auge y desarrollo del neorrenacimiento⁷⁵.

En 1903 realizó el “Monumento de Juan Montes”⁷⁶ en Lugo, fruto del triunfo en el concurso convocado por el Círculo de Artes de aquella ciudad. De composición sencilla, está presidido por un busto bronceo de este músico, dispuesto sobre un pedestal de granito de marcada geometría. Los estudiosos que han hecho alusiones a esta obra han resaltado la fidelidad al plasmar los rasgos fisonómicos del homenajeado⁷⁷. Es uno de los retratos más logrados de Duque, que en sí mismo pone de manifiesto cierta superación de los resabios clasicistas. Instalado inicialmente junto a la casa natal del compositor, ha pasado por diversos emplazamientos hasta el actual en la Plaza Mayor de la capital lucense⁷⁸. Se trata de la última obra del artista de la que hoy día tenemos constancia.

Duque falleció como consecuencia de una pulmonía⁷⁹ en 1910. Por entonces estaba retirado de la práctica escultórica⁸⁰, ya que, según recogió la prensa de la época, su estado de salud en los últimos años era muy delicado, cosa que le impedía trabajar⁸¹. Al parecer en el momento

⁶⁷ Emilio Castelar Ripoll (1832-1899) fue un destacado político republicano, presidente de la I República, ministro de Estado y presidente del Congreso de Diputados. Brillante orador, fue también catedrático de Historia de la Filosofía y Crítica de España. Cuenca-Toribio, 2010: 309-314.

Cristino Martos Balbí (1830-1893), político progresista y monárquico, llegó a ser presidente del Congreso de Diputados, ministro de Estado, presidente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación y académico de la Real Academia de la Lengua, aunque no llegó a tomar posesión del correspondiente sillón como consecuencia de su repentino fallecimiento. Cuenca-Toribio, 2012: 644-646.

⁶⁸ De hecho, dos años después ofreció a la Diputación de La Coruña una estatua de escayola bronceada de la escritora Concepción Arenal. *El Noroeste*, año VIII, nº 5.528, 16-10-1903: 1.

⁶⁹ *Acta de la Sesión de la Comisión de Gobierno Interior*, 18 de octubre de 1901, Archivo del Congreso de Diputados. Serie de Gobierno Interior A-02-L4-G108-18-10-1901.

⁷⁰ *Acta de la Sesión de la Comisión de Gobierno Interior*, 31 de octubre de 1901, Archivo del Congreso de Diputados. Serie de Gobierno Interior A-02-L4-G108-31-10-1901.

⁷¹ Pese a tratarse de una donación, los parlamentarios acordaron entregar 5.000 ptas. a modo de agradecimiento. *Adquisición de un busto de bronce de Cristino Martos ofrecido al Congreso por su hijo, Cristino Martos Llobel*, 24 de diciembre de 1922, Archivo del Congreso de Diputados. Serie de Gobierno Interior A-02-000094-0142.

⁷² *Acta de la Sesión de la Comisión de Gobierno Interior*, 31 de octubre de 1901, Archivo del Congreso de Diputados. Serie de Gobierno Interior A-02-L4-G108-31-10-1901.

⁷³ Hay noticias de prensa que apuntan en la idea de que Duque y Martos tuvieron relación. Por ejemplo, en 1879 el escultor mandó un telegrama, sumándose al homenaje que se rindió al político en los jardines del Retiro en julio

de ese año. “El banquete de ayer”. En: *El Bien Público*, año VII, nº 24-7-1879: 1.

⁷⁴ Fuco de Tabeayo: “Nuestros escultores”. En: *Coruña moderna. Revista Semanal*, año I, nº 20, 16-7-1902: 1.

⁷⁵ Aparte de lo mencionado, en 1878 el periódico literario “La linterna” publicó “medallones artísticos” de Duque, pero nuestro esfuerzo por localizar esas imágenes ha sido infructuoso. *La Voz Montañesa*, año VI, nº 995, 19-2-1878: 2.

⁷⁶ Juan Montes Capón (1850-1899) fue un músico, autor de composiciones para coro, banda, etc. tanto de música sacra como popular, igualmente fue un destacado instrumentista, especialmente del piano, ejerció como organista en la Catedral de Lugo y se dedicó a la docencia, formándose con él otras figuras relevantes de ese ámbito. Tras su fallecimiento se erigió el presente monumento conmemorativo, obra de Duque, costado por cuestación popular. Varela, 1999.

⁷⁷ Gallego, 1994: 1.243.

⁷⁸ <http://concellodelugo.gal/es/noticias/finaliza-el-proceso-de-traslado-del-busto-de-xoan-montes-la-praza-maior> (Consultado el 25 de junio de 2022).

⁷⁹ *El Noroeste*, La Coruña, año XV, nº 5199, 10-2-1910: 3.

⁸⁰ “Muerte de un artista. El escultor Duque”. En: *La correspondencia de España*, Madrid, nº 18.991, 9 de febrero de 1910: 1.

⁸¹ *La Tarde. Diario Independiente de avisos y noticias*, Palma, año VIII, nº 2.205, 9-2-1910: 1.

de su muerte vivía acompañado de una sobrina y, dada su falta de medios, el colectivo de artistas establecidos en La Coruña sufragó los gastos del entierro⁸².

2.1. Duque y el género del retrato

Desafortunadamente hoy día se desconoce el paradero de varios retratos realizados por Duque, de los que a su vez no constan imágenes⁸³. Esta circunstancia dificulta un correcto análisis de esta parcela de su producción. No obstante, la nómina de efigiados confirma que posaron para él personalidades destacadas en distintos ámbitos, incluida la realeza, mientras que los apenas cinco ejemplares conocidos corroboran su evolución desde planteamientos clasicistas hacia unos parámetros a caballo entre el romanticismo y su afán detallista y el verismo del realismo de corte académico, aparte de una incuestionable maestría.

Entre los que consta han llegado hasta nosotros, el más antiguo es el mentado de Concepción Arenal. Datado en 1866, es una obra temprana con ciertas limitaciones, especialmente en el acabado del rostro con un modelado duro y seco. La figura es fría y severa, aunque las marcadas facciones de la escritora no facilitaban la tarea del artista. Resulta inexpresiva, distante y un tanto hermética, con la mirada perdida, con la pupila y el iris tallados a modo de círculos concéntricos. Pese a que en esa época la protagonista rondaba la cincuentena, apenas se advierten arrugas en su rostro, pero la flacidez es notoria en el cuello. Todo lo dicho revela el poso del clasicismo. Duque la inmortalizó con la cabellera peinada con un recogido a base de trenzas, vistiendo una blusa con cuello tipo bebé de remate ondulado y portando sobre los hombros un manto, anudado a la altura del pecho. Esta prenda cierra la pieza en la parte inferior

y genera pliegues poco abultados, aunque los ondulados son más prominentes e introducen ciertos efectos de luces y sombras. El recurso del manto que, como veremos, el artífice utilizó en más de una obra, parte de modelos neoclásicos y entronca con ejemplares barrocos que a su vez evocaban obras de la Antigüedad romana, si bien aquí el artista lo reinterpreta y adapta en clave de cierta moderna sencillez. De hecho, esta solución fue ampliamente utilizada en España, especialmente en los retratos de aparato, tanto por artistas de clara ascendencia neoclásica, caso de José Álvarez Cubero (1768-1827) o Ramón Barba (1767-1831), como por los de la generación previa a Duque como Francisco Pérez del Valle (1804-1884), Ponciano Ponzano (1813-1877), José Gragera (1818-1898) y sus propios maestros Piquer y Medina.

Por el contrario, los aludidos de Amadeo de Saboya y María Victoria del Pozzo, modelados en escayola cinco años después, revelan una indudable maestría y una gran progresión por parte del autor. Se trata de retratos oficiales, portando el primero el toisón de oro. Además va revestido de un manto enroscado, al igual que el de Concepción Arenal, en la parte inferior, si bien en esta ocasión las telas parecen más suaves y resueltas con más naturalidad. De exquisito detallismo y gran fidelidad a la hora de modelar las facciones del monarca, a quien representó con su poblada cabellera peinada hacia atrás y con el bigote y la barba ensortijada, resulta una figura distinguida, expresiva y vital. A juzgar por las fotografías de época, el retrato de la reina es igualmente riguroso a la hora de inmortalizar el rostro, así como su expresión dulce y circunspecta. La inmortalizó con su habitual peinado con raya al medio y moño a base de trenzas y ondas, que arranca de la parte superior de la cabeza y cae hasta la nuca. En este caso la indumentaria aporta una notable dosis de naturalidad e incluso frescura, debido a la disposición informal que adopta la blusa que deja ver el collar de perlas de doble vuelta con el que se adorna la reina.

El del arquitecto Francisco Jareño, también de escayola, no está fechado, aunque lo hemos conseguido datar al final de la década de los setenta, posterior a 1877, o principios de la siguiente⁸⁴, es decir que corresponde a la misma

⁸² "Muerte del escultor Duque". En: *La Época*, Madrid, nº 10 de febrero de 1910.

⁸³ Es el caso de los citados de Adelina Patti, la Marquesa de la Vega de Armijo, Tomás y Manuel Iglesias Barcones o Emilio Castelar, pero ocurre lo mismo con los de Adelardo Ortiz de Pinedo, realizado en 1869 que consta estuvo expuesto en el madrileño Círculo de Bellas Artes en 1883; María Cano Fernández, que formó parte de la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en esta ciudad en 1892; dos del actor y escritor Julián Romea Yanguas, uno al parecer para el Teatro Real y una copia del mismo para el teatro de Murcia que lleva el nombre del artista; y Julián Zugasti Sáenz. Las noticias sobre estos últimos retratos proceden de Azcue: 69- 71. *Diario de Murcia*, año II, nº 556, 14-12-1880: 2.

⁸⁴ Jareño porta la cruz de segunda clase de la corona de Prusia. Esta distinción le fue otorgada en 1877, al tiempo que otras informaciones señalan que el busto formó parte de la muestra acogida por el Círculo de Bellas Artes

época que el de Sainz Indo que sacamos a la luz. Por entonces el facultativo rondaba los sesenta años y Duque no solo fue fiel a su fisonomía, sino que lo retrató con arrugas, incipiente calvicie, ojeras y párpados caídos, aparte de con sus característicos bigote y perilla, esta última trabajada en mechones. Dispuso la cabeza ligeramente ladeada y algo elevada, imprimiendo cierta distinción, y conformó ojos con pupilas excavadas a trépano que redundan en una acentuada expresividad. Se trata de un retrato de aparato en el que el facultativo porta parte de las condecoraciones y medallas con las que fue distinguido. Estos galardones encierran cierta problemática, ya que, a diferencia de lo afirmado hasta ahora, no corresponden a las placas de las órdenes de Carlos III e Isabel la Católica. Por un lado, del cuello penden dos distinciones que se superponen con evidente naturalidad. La dispuesta en primer término consta de cordón liso, asa, corona, cartela con pergaminos enrollados en la parte superior y medalla central presidida por lo que, pese a su modelado poco detallado, parece corresponder a una cabeza de la que irradian rayos de sol. Podría tratarse de la de Apolo, dios de la luz y de las artes en general, protagonista del reverso de la medalla universitaria del grado profesoral de catedrático, cargo al que Jareño accedió en 1855. La semioculta puede corresponder a otro reconocimiento académico a juzgar de la parte visible. Por otro lado, la cruz de segunda clase de la orden de la Corona de Prusia prende del delantero izquierdo de la chaqueta, percibiéndose la tiara, emblema del antiguo reino alemán, en el disco central tanto de la placa superior cuadrada, pero dispuesta, como era preceptivo, en sentido diagonal, como de la inferior. Este reconocimiento fue otorgado al arquitecto, que visitó aquel país en varias ocasiones y donde tenía estrechos contactos profesionales⁸⁵, en 1877. Al lado se vislumbra otra condecoración, tapada tras el manto que envuelve a la figura, de la que solo son perceptibles unos rayos. Podría ser alguna de

las encomiendas anteriormente citadas o la gran cruz de la orden civil de María Victoria, con la que también fue distinguido durante el reinado de Amadeo de Saboya. La disposición de las condecoraciones está sujeta a normas protocolarias que en este caso no se cumplen, pues lo preceptivo es portarlas todas y por su correspondiente orden, tal como ocurre en otras imágenes conocidas de Jareño. Hoy por hoy, la motivación de esta irregularidad se nos escapa, pero podría estar relacionada con un posible encargo de la obra desde Alemania, algo que pudo propiciar el uso exclusivo de la orden prusiana. En este sentido, es muy llamativo que de un retrato de aparato de semejantes características solo se hiciera un modelo en escayola que además hasta hace unos años pertenecía a la familia, ya que, como es sabido, en el ámbito del retrato oficial ha sido muy frecuente que los efigiados solicitaran a los artistas una segunda versión de la obra destinada al ámbito doméstico. De todos modos, se trata de una mera hipótesis, puesto que nuestras investigaciones sobre este punto concreto no han dado resultado hasta ahora.

Por lo demás Jareño viste camisa, chaleco, cuyos botones, ojales y ribete aparecen muy pormenorizados, corbata de lazo, colocada sin artificio, y chaqueta y va revestido por un manto con orla bordada que lo envuelve por completo, resultando así la escultura cerrada, al modo de soluciones neoclásicas. A diferencia de los tres ejemplos anteriores, que apoyan sobre una peana moldurada de planta circular, este magnífico retrato descansa en un basamento de diseño similar, pero de base cuadrada, en cuyo remate leemos la inscripción “DON F. JAREÑO.”

Por último está el problema que rodea al busto de Cristino Martos del Congreso de Diputados, al que hemos aludido previamente. Consta que en una exposición celebrada en el citado Círculo de Bellas Artes de la capital de España en 1880 estuvo presente un retrato marmóreo con el mismo nombre, del que en el catálogo de la muestra se reprodujo un dibujo, en el que se apreciaba una persona muy joven, lo que ha llevado a concluir que podría tratarse del hijo del político⁸⁶, ya que por entonces este tenía cincuenta años. No obstante, en la Exposición Internacional de Bellas Artes, celebrada en Madrid en 1892, se expuso un busto de yeso bronceado del otrora presidente de aquella institución, momento en el que la crítica comentó que la actitud envarada de la figura era impropia

de la capital de España en 1883, arco cronológico en el que tuvo que realizarse la obra. https://institutoestudios-madrileños.es/portfolio_page/j-1-1-jareno-de-alarcon-francisco/ (Consultado el 3 de julio de 2022). Azcue: 70.

⁸⁵ Consta su amistad con el director de los Museos Reales de Prusia, el arquitecto imperial, el profesorado de la Escuela de Arquitectura y numerosos miembros de la Sociedad Central de Arquitectos de aquel país. Además Jareño envió a Alemania libros, fotografías, así como vaciados de detalles de edificios de la arquitectura española y copias de muchos de los proyectos realizados por el técnico albaceteño. *La Iberia. Diario Liberal*, año XXIV, nº 6.206, 31-1-1877:1.

⁸⁶ Azcue, 2019: 69.

del personaje. Un año más tarde una fotografía de esta obra colgó de la Exposición Universal celebrada en Chicago⁸⁷. Podría corresponder al ejemplar donado al Congreso en 1922 por la familia del que fuera presidente de la Cámara. Se trata de un busto largo con el arranque de los brazos. En este caso Duque optó por disponer una prenda sobre los hombros, que a diferencia de los retratos glosados anteriormente no rodea al efigiado, sino que cae sobre el tronco de forma asimétrica. El detallismo del rostro, en el que incluso se percibe una verruga, es palmario, así como el modelado blando. Asimismo el tratamiento de las telas es un tanto dúctil y por tanto avanzado. No obstante, adolece de cierta rigidez, teniendo una expresión muy diferente a la de otros retratos de Martos, como los realizados por Suárez Llanos o Sorolla. Por último el ejemplar ofrecido por el propio artista a la institución, tal como hemos adelantado, podría haber sido realizado a partir del mismo modelo, pero en mármol, según reza en la documentación. En cualquier caso hoy por hoy su paradero es desconocido.

2.1.1. El retrato de Miguel Sainz Indo

Este busto inédito, forma parte en la actualidad de la colección particular de D. Íñigo Pérez de Rada Cavanilles. La pieza apareció recientemente en el mercado de arte madrileño, sin que consten noticias de su procedencia exacta. Fue firmado y fechado por Duque en la parte posterior en 1880. Es de mármol, mide 55 cm de alto y 56 cm de ancho⁸⁸ y apoya sobre un basamento del mismo material de 16 cm de alto y 25 cm de diámetro.

El retratado, Miguel Sainz Indo⁸⁹, fue un indiano nacido en el municipio vizcaíno de Carranza en 1823, que primero emigró a Madrid, donde residían algunos familiares⁹⁰ y donde trabajó en una ferretería, y posteriormente a Cuba, reuniendo una importante fortuna que incrementó a su regreso a la capital de España, gracias a inversiones bursátiles e inmobiliarias⁹¹.

⁸⁷ Azcue, 2019: 71 - 72.

⁸⁸ Se trata de la medida de la anchura de hombro a hombro de la figura por su punto más prominente.

⁸⁹ Sobre este personaje vid. López Gil, 1975: 136-140. Paliza, 1998: 312-314 y 321. Rodríguez, 1947: 34, 58 y 60-68. Ladrón de Guevara, 2009: 37-39.

⁹⁰ Entre ellos destaca Manuel Ángel Indo Bernales, quien, según corroboran noticias de prensa, en 1836 y 1837 adquirió numerosos bienes desamortizados.

⁹¹ Consta la promoción de diversas casas de vecindad en la capital de España, alguna de ellas diseñada por el

La prensa de la época lo tildó indistintamente como “acaudalado hombre de negocios”, “capitalista” y “banquero”, aparte de dejar constancia de su condición de agente de Bolsa, figurando como tal en los correspondientes almanaques⁹². A principios de los sesenta⁹³, adquirió un terreno en el Paseo de la Castellana, que más tarde amplió con nuevas compras. En 1866, erigió allí un palacete, que no ha llegado hasta nosotros⁹⁴, rodeado de un jardín pintoresquista, poblado de especies diversas, así como de varias construcciones subsidiarias, incluido un invernadero y un estanque⁹⁵. Según recientes investigaciones de la Dra. Nieves Panadero, el edificio es obra del arquitecto Alejandro Sureda Chappron⁹⁶. De esta casa, considerada desde hace tiempo una de las más relevantes erigidas en Madrid en el siglo XIX⁹⁷, que sabemos fue visitada por la reina Isabel II en junio de 1868⁹⁸, se ha destacado su diseño afrancesado en línea con el estilo Luis XIII, gracias a la presencia de cadenas de sillares en los esquinales y entre las calles, mientras que los entrepaños eran de ladrillo visto. Poco después, edificó en la zona otras viviendas unifamiliares, diseñadas por el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos entre 1870 y 1877, destinadas al alquiler⁹⁹. El paraje, según recogió Fernández de

arquitecto Francisco Jareño que, como hemos adelantado, también posó para Duque. No obstante, su nombre aparece vinculado a otro tipo de actividades como el ferrocarril, habiendo pujado, aunque sin suerte, en la subasta para gestionar la línea de Bélmez (Córdoba) hasta Almorchón en Badajoz, destinada principalmente al tráfico de carbón. *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*, año XVII, nº 2126, 30-3-1864: 2.

⁹² *El Reino*, año V, nº 1.168, 11-7-1863, s. p. *El Contemporáneo*, nº 774, 12-7-1863: 3. *Almanaque Enciclopédico Español 1864*: 222. *La Esperanza*, nº 5-1-1869: 4.

⁹³ *El Reino*, año V, nº 1.168, 11-7-1863, s. p.

⁹⁴ Jean Laurent realizó varias fotografías del exterior del inmueble, algunas cuando estaba recién terminado. Estas imágenes dejan constancia de la categoría del inmueble, si bien no constan detalles del interior. Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, AIPCE, Madrid, Fondo Fotográfico VN-00862, VN-00863, VN-00865, VN-00868, VN-00869 y VN-00874.

⁹⁵ González-Varas, 2010: 223. Este edificio subsistió hasta principios del siglo XX, cuando Felipe Falcó Osorio, VIII duque de Montellano, lo adquirió a los herederos de Sainz Indo, derribándolo para levantar un nuevo palacio, a partir del proyecto de Juan Bautista Lázaro de Diego y Joaquín Saldaña. Esta residencia tampoco ha llegado hasta nuestros días.

⁹⁶ Panadero Peropadre, 2023.

⁹⁷ Navascués, 1973: 133.

⁹⁸ *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*, año XIX, nº 3.873, 27 -6-1868: 3.

⁹⁹ González-Varas, 2010: 223. Tras la muerte de Sainz Indo, algunas de estas viviendas fueron puestas a la venta por sus herederos. *La Correspondencia de España. Diario*

los Ríos, acabó siendo conocido como el barrio de Indo¹⁰⁰.

Tuvo otro palacete en la calle Oquendo de San Sebastián, donde, siguiendo la moda de la época, veraneó, aparte de viajar con frecuencia a Francia. Hacia 1869 arrendó este inmueble, que tampoco se conserva en pie, a M. Gibert, quien lo usó como casino hasta 1875¹⁰¹. Tras la muerte del propietario, fue vendido por sus herederos¹⁰².

Personalidad interesada en el arte y la cultura y aficionado a la tauromaquia¹⁰³, aparte de hombre creyente, Sainz Indo falleció víctima de una afección cardíaca¹⁰⁴, soltero y sin descendencia, en su palacio madrileño el 29 de septiembre de 1876, día de su onomástica, quedando constancia del óbito en la prensa¹⁰⁵. Parte de sus bienes pasaron a sus sobrinos, pero dejó estipuladas cláusulas testamentarias para poner en marcha dos fundaciones en su tierra natal¹⁰⁶, una ins-

universal de noticias, año XXIX, nº 7.577, 21-9-1878: 4. *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*, año XXIX, nº 7.580, 24-9-1878: 4.

¹⁰⁰ Fernández de los Ríos, 1876: sin paginar.

¹⁰¹ Rodríguez Sorondo, 1985: 111. Jean Laurent también captó fotografías de este edificio. Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, AIPCE, Madrid, Fondo Fotográfico VN-00428, VN- 08761 y VN-17455.

¹⁰² *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*, año XXXIV, nº 9.106, 26-2-1883: 4. *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*, año XXXV, nº 9429, 15-1-1884: 4.

¹⁰³ Gutiérrez Camero, Emilio. "La España de ayer. De Curro Cuchares a Mazzantini. ¡Eh a la plaza. El Tato y la soberanía nacional!". En: *La Libertad*, Madrid, nº 5-9-1926: 3. Ladrón de Guevara, 2009: 39.

¹⁰⁴ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, año CXVIII, nº 341 de 1876, 30-9-1876: 4.

¹⁰⁵ Sainz Indo dictó testamento pocos días antes de su muerte y nombró cuatro albaceas, a los que antes de su óbito dio instrucciones que en algún caso contravenían puntos recogidos en esas últimas voluntades. Gran parte de su patrimonio fue heredado por sus sobrinos, entre los que resultó claramente favorecido Joaquín Ortiz Sainz, quien residía en Cuba al frente de los negocios que tenían allí, que, entre otras cosas, heredó el palacio, los hoteles y otros terrenos del Paseo de la Castellana, mientras que Juan, hermano del anterior fue desheredado. Lo último fue consecuencia del disgusto experimentado por el finado, cuando el último le arrebató el amor de una joven con la que el personaje que nos ocupa pretendía contraer matrimonio. Ladrón de Guevara, 2009: 37. No obstante, testimonios recogidos entre algunos de sus descendientes apuntan a que en realidad fue una especie de complot, urdido por todos los sobrinos, que veían peligrar la sustanciosa herencia. Información aportada en su día por D. Joaquín Sánchez Ortiz y el propio D. Manuel Ladrón de Guevara.

También dejó objetos personales y diferentes sumas de dinero para sus criados, ahijadas y diversos amigos de París y San Sebastián, destacando una renta vitalicia de 30.000 reales anuales a Julia Esteban, misterioso personaje del que a día de hoy solo sabemos que residía en

tituía la construcción y mantenimiento de una escuela de niños y otra costearía anualmente los gastos de primeras necesidades y desplazamiento a Madrid o a América a veinte carranzanos que quisieran emigrar. No obstante, según manifestaron los albaceas testamentarios, antes de morir sopesó sustituir la última por una destinada a redimir del servicio de armas a sus paisanos. En cualquier caso, realizadas las gestiones pertinentes, los responsables pusieron en marcha las consignadas en la testamentaria, que fueron formalizadas en 1883. En lo tocante a la destinada a erigir y sostener una escuela de niños en Lanzas Agudas, aldea natal del finado, decidieron invertir 10.000 ptas. en la edificación y 3.000 reales anuales para su funcionamiento. Se levantó en un terreno que había pertenecido a parientes del propio Sainz Indo y estaba terminada en 1886¹⁰⁷. La otra fue dotada con 328.000 ptas., estableciendo los albaceas que ocho plazas tuvieran como destino Madrid, cuatro Puerto Rico, cuatro Cuba, dos Filipinas y otras dos otros puntos de América. Funcionó desde 1886 hasta 1958.

Sin embargo, el Ayuntamiento entabló un litigio, al considerar que, aparte de lo dicho, la voluntad de Sainz Indo también estipulaba construir una escuela de niñas, una capilla-panteón y una carretera que conectara Lanzas Agudas con el centro de la localidad. Finalmente llegaron a un acuerdo en 1888, por el que los albaceas asumían esas tres obras y entregaban a las autoridades carranzanas 312.500 ptas. para el municipio¹⁰⁸. Ese mismo año los vecinos del citado pueblo señalaron que poco antes de morir el benefactor les había manifestado su intención de ampliar el cementerio y construir dos fuentes y un pozo con lavadero y abrevadero para el ganado, que pusieran fin a los problemas que en ese sentido sufrían los lugareños, tentativas

Madrid. Repartió el resto de derechos y acciones en dos lotes iguales, uno para los sobrinos y el otro para instituir y dotar fundaciones en Carranza.

¹⁰⁷ *Testamentaria y fundaciones instituidas por Miguel Sainz Indo*, 1876-1886, Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Bilbao AHFB, Municipal, Carranza, legajos 219-1-1 y 225-3-1.

¹⁰⁸ *Correspondencia entre los albaceas de Miguel Sainz Indo y el Ayuntamiento de Carranza*, 1886-1893, Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Bilbao AHFB, Municipal, Carranza, legajo 219-1-20 Hace unas décadas la cubierta de la capilla-panteón colapsó. El Ayuntamiento procedió a su retirada y a la revisión y refuerzo de los muros que, junto con las sepulturas y las lápidas, se conservan. Asimismo, las escuelas, en desuso tras la concentración escolar, fueron transformadas en viviendas.

que no prosperaron¹⁰⁹. El proyecto de la escuela de niñas y la capilla data de 1890 y corrió a cargo del arquitecto Francisco Carrasquedo Novales, recién titulado, quien ideó una construcción de gran sobriedad. Según indicaciones verbales del propio mecenas, la capilla-panteón se levantó entre los dos centros escolares y albergó las sepulturas con sus restos, los de su tío Ángel Indo y los del padre del benefactor. Estos inmuebles y la mentada carretera fueron inaugurados el veinte de julio de 1892¹¹⁰.

En cualquier caso, estas no fueron las únicas iniciativas de Miguel Sainz Indo como benefactor, ya que en vida hizo donaciones de forma recurrente para víctimas de catástrofes, mutilados de guerra y desvalidos, socorrió a “dignísimos artistas” en momentos de apuro, etc. Igualmente en 1876, cuando el consistorio de Carranza quedó reducido a cenizas por un incendio, envió 10.000 reales para la reconstrucción¹¹¹.

Desconocemos el comitente y el destino original del retrato que nos ocupa, pero probablemente se trate de un encargo de algún familiar a modo de recuerdo. Responde al formato de busto con el arranque de los brazos, pero carece del manto de herencia neoclásica empleado por Duque en obras previas, algo que en sí mismo aporta frescura y modernidad. Sin embargo, está marcado por una acusada frontalidad, incluida la cabeza, dispuesta claramente de frente, acorde a patrones clásicos. Dado que se trata de un retrato póstumo, el artífice tuvo que partir de alguna fotografía o pintura desconocidas a día de hoy, y representó al otrora emigrante más maduro y visiblemente más delgado que como lo inmortalizara Luis de Madrazo (1825-1897) en un lienzo previo de ascendencia nazarena. Este último cuelga de las paredes del salón de plenos del consistorio de Carranza y, aunque no hay certeza, es probable que inicialmente decorara el aludido palacio del Paseo de la Castellana. Hasta ahora este cuadro era pieza

esencial para conocer la imagen de Sainz Indo. Décadas más tarde sirvió de modelo para el busto que preside el monumento conmemorativo, erigido en 1946 por el Ayuntamiento, según diseño del escultor Iñurria Arzubide (1908-1995).

Duque cuajó un magnífico retrato, plasmando cuidadosamente las facciones del personaje, inmortalizado con su nariz aguileña, arrugas en el entrecejo y el mentón y un minucioso tratamiento de los ojos, diferenciando claramente la esclerótica, el iris, levemente prominente, y la pupila excavada a trépano, potenciando así efectos de claroscuro que redundan en una acusada vivacidad y expresividad, aparte de párpados caídos y marcadas ojeras. Pequeños mechones conforman el bigote, acabado en formas puntiagudas curvadas hacia arriba, y las cejas, que dibujan un marcado arco superciliar. Aparece con incipientes entradas y la cabellera peinada hacia atrás, y largas, pobladas y rizadas patillas, que caen por debajo de la mandíbula, detalle muy de moda en el siglo XIX, y que, a juzgar por el cuadro de Madrazo, fue rasgo distintivo del retratado. Las últimas fueron ejecutadas a base de ondas maleables y poco definidas de inequívoca modernidad.

Una vez más el cincel del artista se recreó con evidente preciosismo en la indumentaria, compuesta de camisa con cuello hacia arriba, chaleco, ceñida chaqueta de amplias solapas y corbata de lazo, mientras que las costuras, botones y ojales fueron labrados con meticulosidad.

Tanto en el rostro como en la vestimenta se observan posibles huellas del sacado de puntos que corroborarían la táctica seguida por el artífice a la hora de ejecutar la obra. En este sentido, no hay que olvidar que el llamado puntómetro fue una herramienta de uso generalizado entre los escultores decimonónicos para pasar los modelos en yeso o terracota a piedra o madera.

La peana es similar a las de los retratos de Concepción Arenal y los reyes Amadeo de Saboya y su esposa y en su remate aparece cincelada en el mármol la leyenda “M. S. YNDO”, poniendo de este modo el acento en el segundo apellido, con el que, por otra parte, el efigiado era conocido en Madrid, aunque en este caso la inscripción está pintada en tono dorado.

Esta obra ratifica la evolución experimentada por Duque en este género en su madurez, su abrazo de los postulados románticos con un inequívoco gusto por el detalle, la expresividad de los personajes y un toque de elegancia y distinción, aparte de su dominio a la hora de trabajar el mármol.

¹⁰⁹ *Escrito de los vecinos de Lanzas Agudas a los albaceas de Sainz Indo*, 1888, Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Bilbao AHFB, Municipal, Carranza, legajo 225-12-18.

¹¹⁰ A posteriori, según quedó reflejado en periódicos de la época y en la documentación municipal, continuaron las desavenencias entre los patronos de las fundaciones, en su mayoría familiares de Sainz Indo, y el Ayuntamiento por supuesta falta de claridad en la contabilidad, irregularidades en el mantenimiento de las edificaciones, etc. *Correspondencia entre los patronos de la Fundación de Miguel Sainz Indo y el Ayuntamiento de Carranza*, 1899, Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Bilbao AHFB, Municipal, Carranza, legajo 219-1-43. *El Aviso*, Santander, año XVIII, nº 4.136, 27-4-1899: 2.

¹¹¹ Ladrón de Guevara, 2009: 38.

- Azcue Brea, Leticia (2019): *Tres escultores rescatados del olvido: José Vilches, Eugenio Duque y Andrés Rodríguez en la escalera monumental del Instituto de España*. Madrid: Instituto de España.
- Burgoa Fernández, Juan J. (2011): *El Marqués de Amboage, Ramón Pla y Monge, un ilustre ferrolano*. Madrid: Visión Libros.
- Cárcel Ortí, Vicente (2011): "Tomás Iglesias Barcones". En: VV.AA.: *Diccionario Biográfico Español*. Tomo XXVII. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 146-147.
- Contreras, Juan de, marqués de Lozoya (1949): *Historia del arte hispánico*. T. V. Madrid: Salvat.
- Cuenca-Toribio, José Manuel (2010): "Emilio Castelar". En: VV.AA.: *Diccionario Biográfico Español*. Tomo XII. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 309-314.
- Cuenca-Toribio, José Manuel (2012): "Cristino Martos Balbi". En: VV.AA.: *Diccionario Biográfico Español*. Tomo XXXIII. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 644-646.
- Díez Elcuaz, José Ignacio (2003): *Arquitectura y urbanismo en Salamanca 1890-1930*. León: Colegio Oficial de Arquitectos de León.
- Duque, Eugenio (1895): *La Cibeles y la Farola: Madrid Monumental*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- Fernández de Los Ríos, Ángel (1876): *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*. Madrid: Imp. La Ilustración Española y Americana.
- Forbes, Elizabeth (1980): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tomo XIV. Mac Millan, pp. 303-304.
- Gallego Esperanza, Mercedes (1994): "Autores castellanos que trabajan en Galicia en el Campo de la escultura pública durante la Restauración". En: VV.AA.: *Espacio y tiempo en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa. Tomo II*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 1241-1247.
- Gárate Córdoba, José María (2013): "Francisco Villamartín y Ruiz". En: VV.AA.: *Diccionario Biográfico Español*. Tomo L. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 89-92.
- García Catalán, Enrique (2016): *Una ciudad histórica frente a los retos del urbanismo moderno. Salamanca en el siglo XIX*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1958): *Arte del siglo XIX*. Ars Hispaniae. T. XIX. Madrid: Plus Ultra.
- Gómez Moreno, María Elena (1993): *Pintura y escultura española del siglo XIX*. Summa Artis. T. XXXV*. Madrid: Espasa.
- González Rodríguez, Pedro Javier (1995): *La escultura pública en Ferrol*. Ferrol: Concello Ferrol.
- González-Varas Ibáñez, Ignacio (2010): *Los palacios de la Castellana, historia, arquitectura y sociedad*. Madrid: Turner.
- Kühner, Hans (1989): "Adelina Patti": *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Tomo X. München: Verlag, pp. 953-954.
- Lacalzada de Mateo, María José (2010): "Concepción Arenal Ponte". En: VV.AA.: *Diccionario Biográfico Español*. Tomo V. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 134-149.
- Ladrón de Guevara Isasa, Manuel (2009): "Don Miguel Sainz Indo. Un prócer carranzano". En: *La Gaceta de Hidalgos de España*, nº 520, Madrid, pp. 37-39.
- Layuno Rosas, María Ángeles (2011): "Francisco Jareño y Alarcón". En: VV.AA.: *Diccionario Biográfico Español*. Tomo XXVII. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 699-703.
- López Gil, Manuel (1975): *Valle de Carranza*. Bilbao: Manuel López Gil.
- Marín Medina, José (1978): *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Madrid: Edarcón.
- Mesonero Romanos, Manuel (1898): *Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid*. Madrid: Imp. de Hernando.
- Navascués Palacio, Pedro (1973): *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Ossorio Bernard, Manuel (1883-1884): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno Rojas. (Reedición 1975: Madrid: Giner).
- Ossorio Bernard, Manuel (1890): *Diccionario biográfico internacional de escritores y artistas del siglo XIX* (T. I). Madrid: Imp y Librería de Miguel Guijarro.
- Paliza Monduate, Maite (1998): "Los indianos y las bellas artes. El caso del valle de Carranza (Vizcaya): escultura y pintura (siglos XIX-XX)". En: VV.AA.: *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte (CEHA)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 311-325.
- Panadero Peropadre, Nieves (2023): "Alejandro Sureda Chappron". En VV.AA.: *Plataforma Historia Hispánica RAH*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/43327-alejandro-su->

- reda-chappron (Consultado el 13 de junio de 2023)
- Pantorba, Bernardino (1948): *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Alcor.
- Pardo Canalís, Enrique (1951): *Escultores del siglo XIX*. Madrid: Instituto Diego de Velázquez.
- Peñalver Ramos, Luis Francisco (1997): *El Monumento al Padre Juan de Mariana en Talavera de la Reina: historia de un proceso 1866-1888*. Talavera de la Reina: Ayuntamiento de Talavera de la Reina.
- Pérez Reyes, Carlos (1978): "Escultura". En: Buendía, Rogelio (dir.): *Historia del arte hispánico. T. V. Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid: Alhambra, pp. 147-238.
- Portela Sandoval, Francisco José (1993): *La escultura madrileña durante el reinado de Isabel II*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Portela Sandoval, Francisco José (2011): "Eugenio Duque Duque". En: Anes, Gonzalo (ed.): *Diccionario biográfico español*. T. XVI. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 669-670.
- Reyero, Carlos (1999): *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra.
- Reyero, Carlos (2002): *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la Colección Nacional de Escultura Moderna, 1856-1906*. Alicante: Fundación Capa.
- Reyero, Carlos y Freixa, Mireia (2005): *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez, Bernardino (1947): *Memoria del Valle de Carranza*. Carranza: Ayuntamiento de Carranza.
- Rodríguez Cao, José (1870): *Obras literarias*. Tomo IV. Madrid: Imprenta de R. Labajos.
- Rodríguez Sorondo, M. del Carmen (1985): *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.
- Rupérez Almajano, María Nieves y Díez Elcuaz, José Ignacio (1995): "El cementerio de Salamanca y sus panteones neomedievales". En: *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, nº 35-36, Salamanca, pp. 175-212.
- Saguar Quer, Carlos (1994): "El cementerio de la Sacramental de San Nicolás". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº XXXIV, Madrid, pp. 143-166.
- Serrano Fatigati, Enrique (1910): "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días". En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XVIII, Madrid, pp. 266-310.
- Serrano Fatigati, Enrique (1911): "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días". En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XIX, Madrid, pp. 112-153.
- Varela de Vega, Juan Antonio (1999): *Xóan Montes, o músico de Lugo*. Lugo: Concello de Lugo.