

La familia de escultores Vallmitjana. Estudio del fondo de moldes de Agapit Vallmitjana Abarca.

El siguiente artículo pretende, en primer lugar, aportar una visión cuidadosa sobre la trayectoria e importancia de una familia clave de escultores en la segunda mitad del siglo XIX. Los hermanos Venanci y Agapit Vallmitjana Barbany contribuyeron al desarrollo de una nueva escultura moderna en Catalunya, que representa la implementación de las nuevas tendencias europeas del momento, marcadas por el naturalismo y el realismo. En segundo lugar, se expone la investigación e inventario de un fondo de moldes de Agapit Vallmitjana Abarca, hijo de Venanci y fiel seguidor de esta nueva corriente.

Jordi Erra Picas. Titulado Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la especialidad de Escultura por la ESCRBC. Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona.
jordierra.restauracio@gmail.com

Palabras Clave: escultores Vallmitjana, escultura moderna en Cataluña, segunda mitad siglo XIX, realismo, moldes rígidos, Agapit Vallmitjana Abarca.

Fecha de recepción: 21-1-2019 > **Fecha de aceptación:** 24-1-2019

LA CATALUÑA DECIMONÓNICA¹

La Cataluña de mediados del siglo XVIII destaca, en el ámbito artístico, por la implantación de los postulados neoclásicos. El academicismo cobra mucha importancia y, en 1775, se crea en Barcelona la escuela Gratuita de Dibujo y Artes Nobles, conocida como la *Llotja* a causa del edificio que la albergaba. Posteriormente, de la escuela surgirá la Academia de Bellas Artes de Barcelona, institución que tuvo un papel fundamental en el desarrollo del arte del siglo XIX y principios del XX en Cataluña. De esta institución surgirán la mayoría de los escultores que, más adelante, protagonizarán una revolución de la escultura catalana en el siglo XIX.² Con el inicio de la academia se estandarizó un sistema de formación de los artistas donde, en el campo de la escultura, brilló e influyó como artista y profesor el escultor neoclásico Damià Campeny. Otros escultores importantes de aquella época fueron, entre otros, Antoni Solà y Manuel Vilar.

A partir del primer tercio del siglo XIX el Romanticismo entra con fuerza en el panorama artístico catalán, aunque en el campo de la escultura resultará más una influencia que un estilo. El Romanticismo implicaba el rechazo del academicismo consolidado que concebía la obra de arte como un producto basado en normas, donde se negaba la capacidad de expresión y comunicación de sentimientos que buscaban la complicidad del espectador.³ Esta nueva corriente llevaba implícitas las tendencias naturalistas y el surgimiento de una escultura de un marcado realismo, de clara influencia francesa, que llegará a su máximo esplendor con el realismo catalán de la segunda mitad del siglo XIX, del que la los hermanos Vallmitjana fueron unos de sus máximos exponentes.



Precursores del realismo en Cataluña, se decantarán hacia un realismo virtuoso que plasmarán en sus obras y que transmitirán posteriormente a sus discípulos. Uno de estos seguidores fue Agapit Vallmitjana Abarca, hijo y discípulo de Venanci Vallmitjana Barbany, que trataremos más adelante en este artículo a partir del estudio de su fondo de moldes utilizados para reproducir en serie esculturas de terracota.

La sociedad catalana del siglo XIX vive un momento de cambio. Cataluña experimenta una fuerte pujanza económica, gracias a la revolución industrial, que lleva a una urbanización de las grandes ciudades, en especial Barcelona con el proyecto del Ensanche. En definitiva, la sociedad se moderniza a todos los niveles, a la vez que toma impulso un renovado sentimiento de catalanismo y modernidad que cuajará en el segundo tercio del siglo con el período de la *Renaixença*. A lo largo del siglo XIX, la sociedad catalana se compara con otros países europeos, especialmente con Francia, de la que se toma París como la ciudad de referencia en el ámbito de las artes. Así pues, se vivirá un renacimiento de la lengua catalana y la creación de una nueva cultura nacional, de carácter europeo y moderno, pero también basada en el pasado y la tradición.⁴

Las transformaciones que vivió el país, en especial la económica, repercutieron favorablemente en los artistas, dotándolos de una libertad inexistente hasta entonces. El capitalismo industrial y, con este, la nueva burguesía comenzaron a querer adquirir y proteger el arte, aumentando así la independencia de los artistas,⁵ que se separarían cada vez más de la rigidez de las normas de la Academia. En el campo de la escultura, hay que destacar el aumento de las ventas a particulares que

¹ Este artículo ha sido traducido del original en catalán al castellano por Ana María Rando Gálvez, alumna de cuarto curso de la especialidad Conservación y Restauración de Escultura de la ESCRBC.

² Es importante mencionar que los hermanos Vallmitjana fueron alumnos de la Escuela, donde recibieron clases del gran escultor neoclásico Damià Campeny. Finalmente, en la madurez se convirtieron en profesores de la misma institución. Venanci Vallmitjana Abarca también se convirtió en profesor de la Escuela.

³ FONTBONA, F. *Història de l'art català. Vol. 6. Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*. Barcelona: Edicions 62, 1983, p. 60.

⁴ ALCOLEA I GIL, S. *Escultura Catalana del segle XIX: Del Neoclassicisme al Realisme*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1989, p. 5-8.

⁵ NAVASCUÉS, P.; QUESADA MARTÍN, M. *El siglo XIX bajo el signo del Romanticismo*. Madrid: Sílex, 1992, p. 166.

⁶ SUBIRACHS, J. *L'escultura del segle XIX a Catalunya: Del Romanticisme al Realisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 23-24.

⁷ FONTBONA, F. *Història de l'art català...*, p. 212.

⁸ Los hermanos Vallmitjana y Agapit Vallmitjana Abarca participaron tanto en el circuito comercial de las galerías de arte como en las Exposiciones Nacionales de Madrid: de hecho, los tres lograron varias medallas importantes en la capital del Estado que los consagraron y les dieron proyección fuera de Cataluña.

⁹ TRIADÓ, J. "Escultura moderna". En: BARRAL i ALTET, X. [dir.] *Ars Cataloniae. Vol 7. Escultura moderna i contemporània*. Barcelona: L'Isard, 1998, p. 152.

¹⁰ Judit Subirachs dice: "Ciertamente, los Vallmitjana son los que mejor personifican la renuncia a los postulados neoclásicos para dar paso a la elocuencia del realismo". Traducido del catalán al castellano de: SUBIRACHS I BURGAYA, J. *L'escultura del segle XIX...*, p. 80.

¹¹ RODRÍGUEZ CODOLÀ, M. *Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany*. Barcelona: Rieusset, 1947.

¹² CARRERA, R. "Venanci i Agapit Vallmitjana Barbany". *Arts19. Quadern d'investigacions de l'assignatura Art del s. XIX* (juny 2017) [En línea] <https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/32631/arts19_GermansVallmitjana.pdf?sequence=4&isAllowed=y> [Consulta: 11 enero 2019].

¹³ Como dice Rodríguez Codolà: "Jose Oriol Mestres quizás conoció a los dos jóvenes por vivir él en la calle de Felipe Nerí, a corta distancia de la Plaza del Beato Oriol, donde habitaba la familia Vallmitjana y tenía su tienda el imaginero Xecó; en la cual pudo encontrarse con ellos, o tal vez dado que, al establecer éstos obrador por su cuenta, le invitaron a visitarlo". RODRÍGUEZ CODOLÀ, M. *Venancio y Agapito Vallmitjana...*

comportó la creación de una escultura seriada, de terracota y de pequeñas dimensiones, tal y como podremos ver en el fondo de moldes conservado de Agapit Vallmitjana Abarca, que hemos estudiado. Durante el primer tercio del siglo XIX se considera el mármol como el material por excelencia de la escultura, pero a partir del Romanticismo, los escultores adoptan también materiales más maleables, cuya plasticidad facilita la plasmación más esmerada de la realidad, llegando a crear obras de un realismo extraordinario.⁵ En tiempos de la Restauración surgen galerías de arte en Barcelona, desde donde se desarrollará un sistema artístico-comercial catalán impulsado por la nueva burguesía catalana que querrá poseer obra artística propia. Es necesario diferenciar este sistema del que había en el resto de España, especialmente en Madrid, donde el centro de la vida artística lo constituían las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fundadas en 1856.⁷ El ejemplo más significativo de galería de arte en Barcelona será la Casa Parés fundada como tal en 1877.⁸

Así pues, a mediados del siglo XIX la consolidación política del Estado, junto con la expansión y urbanización de las ciudades y el aumento de los encargos oficiales y de la burguesía, propició la proyección pública y la recuperación social de la escultura.⁹ En definitiva, diversos factores como el inicio de la práctica de las subvenciones públicas destinadas a la creación de estatuas monumentales y la organización de concursos para escoger la obra ganadora; las exposiciones oficiales de Bellas Artes, que daban reconocimiento oficial a los artistas, y la nueva burguesía catalana adinerada, que permitía un mercado privado, generaron un gran impulso de la escultura. Como consecuencia, aumentó la demanda y, a la vez, el nivel exigido, hecho que propició una gran calidad escultórica que se refleja en un gran nivel de perfección técnica por parte de los escultores catalanes de mediados del siglo XIX y principios del XX.

LOS ESCULTORES VALLMITJANA

Los hermanos Venanci (1830-1919) y Agapit Vallmitjana Barbany (1832-1905) son dos de los escultores más relevantes de la escultura moderna en Cataluña. **1** [pág. 38] Significan la evolución de la escultura decimonónica catalana, el abandono del neoclasicismo y la implantación de una nueva escultura realista con un marcado eclecticismo, que evolucionará con los artistas posteriores hacia el realismo más desgarrador y, finalmente, hacia el modernismo.¹⁰

Los Vallmitjana eran los hijos de Felip Vallmitjana Canals y Francisca Barbany Carreras, una familia de veleros —tejedores de velos— que vivían en la plaza del Beat Oriol, actualmente plaza de Sant Josep Oriol de Barcelona. Allí, parece que a la edad de ocho años, comenzaron a interesarse por el arte del modelado haciendo figurillas de pesebre con su padre Felip y el escultor Pau Xecó, quien tenía una tienda de imágenes religiosas en la misma plaza donde vivían. Así, los jóvenes escultores pasaban sus horas libres —los domingos y las noches cuando volvían de trabajar en el oficio de tejedores— modelando figurillas de pesebre. Esta actividad acabó constituyendo un pequeño negocio que aumentó más adelante con la creación de máscaras para los días de carnaval y todo tipo de arte popular. Xecó, junto con el pintor Sebastià Gallés, que vivía en la misma escalera, al ver las grandes posibilidades de aquellos dos jóvenes, recomendaron a la familia y a los hermanos Vallmitjana que fuesen a estudiar a la Llotja, donde podrían aprender el oficio con el escultor Damià Campeny.¹¹

Rita Carrera —familiar lejana por parte de Agapit Vallmitjana Barbany— sostiene la hipótesis que la afición de modelar figurillas de barro para los pesebres no fue casual sino una costumbre familiar. Es sabido que el señor Felip, padre de los

hermanos Vallmitjana, a menudo participaba en la creación de las figurillas, motivo que puede hacer pensar que fuese él quien se lo enseñase al principio. Según afirma Carrera, la familia Vallmitjana provenía originariamente de la masía Vallmitjana de Taradell (Osona), pueblo que es famoso por su tradicional feria de Santa Lucía, que perdura desde el siglo XV y está muy vinculada a lo largo de la historia con el arte popular de modelar figurillas de barro. Fue el abuelo de los hermanos Vallmitjana, Francesc d'Assís Vallmitjana Vilacís, quien dejó Taradell para ir a Barcelona en el último cuarto del siglo XVIII para casarse con Teresa Canal Serra.¹² Él trajo el oficio de tejedor y la destreza en el arte del modelado de arcilla, que continuó con su hijo Felip Vallmitjana y sus nietos Agapit y Venanci. Más tarde, el linaje continuaría con el hijo de Venanci Vallmitjana, el escultor Agapit Vallmitjana Abarca (1850-1915), quien destacó con esculturas de temática animalística de un realismo y destreza propios de su linaje y de quien se ha estudiado el fondo de moldes —que se explicará más adelante— que creó para realizar varias esculturas en terracota de estas características.

El mayor de los dos hermanos, Venanci Vallmitjana Barbany, comenzó sus estudios en la escuela de la Llotja alrededor de los diecisiete años, en el curso 1847-1848, y su hermano Agapit se matriculó al curso siguiente. Ya desde el principio los dos hermanos acumularon un gran número de distinciones por la ejecución de modelos de yeso, modelos al natural y composición escultórica. Poco después de terminar sus estudios, pasaron a formar parte del equipo docente de la Llotja hasta prácticamente su muerte. Venanci comenzó como profesor de talla, modelado y moldeado en mayo de 1872, mientras que Agapit se hizo cargo de la asignatura de escultura a partir de 1877. Cabe destacar que a lo largo de toda su vida compaginaron la docencia con la creación artística.

Durante sus estudios en la Llotja ya habían trabajado conjuntamente con varios proyectos, a la vez que realizaban todo tipo de obra, como figuras de pesebre, máscaras de carnaval y todo tipo de escultura popular con yeso, arcilla o cartón. Esta actividad les llevó a abrir una pequeña tienda en 1850 en la calle Mercaders, esquina con Font de Sant Joan. Se especializaron en esculpir modelos de terracota aplicada a la arquitectura como en el caso de la fachada de la Aduana y los Porches de Xifré. También realizaron las imágenes de los cuatro evangelistas de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, las cuales tallaron en madera y estofaron ellos mismos alrededor de 1854. Fue un proyecto en el que estaba implicado el arquitecto Josep Oriol Mestres (1815-1895), quien también formará parte del encargo que supondrá el gran debut de los escultores, en 1858. Responsable de la reforma del edificio del nuevo Banco de Barcelona, Mestres confió en la capacidad de los hermanos Vallmitjana¹³ y les encargó un grupo escultórico con las figuras alegóricas del *Comercio* y la *Industria* que, flanqueando el escudo de la ciudad de Barcelona, coronaría el frontón de la puerta principal del edificio. **2** [pág. 39] A partir de este encargo los hermanos Vallmitjana comenzaron una prolífica carrera llena de éxitos. A causa de este encargo, que era de grandes dimensiones, los escultores necesitaron un espacio suficientemente grande y adecuado. A través de Oriol Mestres consiguieron la cesión de la capilla de Santa Àgueda —situada en el Palacio Real Mayor de Barcelona— como taller para realizar su actividad, donde finalmente se instalaron hasta 1867, cuando el espacio pasó a ser propiedad de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. A partir de este momento los hermanos Vallmitjana comenzarán juntos un período de gran producción escultórica y encargos importantes. Tanto es así, que en 1861 Isabel II, reina de España, visita su taller y, mostrándose entusiasmada con las propuestas de los escultores, les hace varios encargos

importantes, como la estatua *Isabel II presentando a su hijo Alfonso XII* realizada por Agapit Vallmitjana o *San Jaime* de Venanci Vallmitjana. ³ [pág. 39]

Por otro lado, los Vallmitjana participaron en las Exposiciones Nacionales de 1862, 1864 y 1866 donde ambos ganaron varios premios importantes. En 1866 también llevaron a cabo un proyecto para la Universidad de Barcelona y un año más tarde trasladaron su taller a la plaza Universitat. En esta época los escultores ya se habían creado cierta reputación en España e incluso en el extranjero. Tanto es así que en 1872 los dos hermanos se van a Manchester, donde Lord Stanley les encarga su retrato y el de su esposa. Una vez allí, les pidió otras obras, como la interpretación simbólica del tema *La Belleza dominando a la Fuerza*, realizada por Venanci, ⁴ [pág. 40] que parece que fue quien se movió más por el extranjero, especialmente por Francia. En 1877 los dos escultores son elegidos miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Finalmente, en 1883 los dos hermanos separaron sus talleres y Venanci crea uno nuevo con su hijo, Agapit Vallmitjana Abarca. Hasta aquel momento el binomio de los hermanos Vallmitjana había sido inseparable y, aunque cada uno tenía encargos propios, colaboraban muy estrechamente en la producción de la mayoría de las obras, hasta el punto que de algunas piezas no está clara su autoría.

Agapit Vallmitjana Barbany se presentó a título individual varios años a las Exposiciones Nacionales de Madrid, como la de 1862 con la escultura *San Sebastián* —con la que recibió una medalla de tercera clase— o la de 1878, en la que ganó un premio con la escultura *Adán*. Entre su producción destaca la obra *Cristo muerto*, que fue exhibida en Viena en 1873, y la obra *Cristo yacente* (1872). ⁵ [pág. 40] Después de separarse de su hermano, abrió un nuevo taller en la calle Consell de Cent nº 295 y luego en Balmes nº 31.

Venanci Vallmitjana Barbany vivió la época más prolífica en el tercer tercio del siglo XIX. En 1873 fue a París donde presentó la escultura *Le Figaro* en un concurso del periódico donde ganó el segundo premio. ⁶ [pág. 40] En 1875 exhibió sus terracotas en la misma ciudad. De hecho, Venanci destacó, entre otras cosas, por ser un impulsor de la escultura en terracota y, especialmente, de la terracota esmaltada a la florentina. También participó en una serie de Exposiciones Nacionales de Madrid que le dieron reputación, como la de 1862, donde ganó una medalla de segunda clase por su trabajo *La Tragedia*; la de 1864, donde presentó obras como *La Comedia* y *Busto de Claudi Lorenzale*, o la de 1866 con *Retorno de Colón a España*. Después de separarse de su hermano, abrió otro taller en la plaza Universitat, en 1903 se trasladó a la calle Aragón y posteriormente a la rambla Catalunya.

Agapit Vallmitjana Abarca, ⁷ [pág. 41] hijo y discípulo de Venanci Vallmitjana Barbany, es el autor del fondo de moldes que hemos investigado. Comenzó su trabajo como escultor con pequeñas esculturas de arcilla alrededor de 1880. Rápidamente ganó una reputación con el género animalístico, especialmente a partir de 1882 cuando exhibió un conjunto de fieras con las que demostró ser un gran intérprete de animales. En los primeros años trabajó en el taller familiar de Agapit y Venanci Vallmitjana y, posteriormente, continuó dedicándose a la escultura junto con su padre. Es un escultor que ha pasado bastante inadvertido en la historia del arte de nuestro país y la información que se tiene sobre él es muy limitada.

En un primer momento se dedicó a hacer pequeñas piezas de terracota o de yeso bronceado de temática costumbrista

y mitológica, con una cierta reminiscencia de temas árabes, entre los cuales destacaron, sobre todo, las obras de temática animalística. En la colección de moldes que hemos estudiado encontramos la mayoría de los moldes originales de este escultor para la realización de estas esculturas de pequeño formato. ⁸ [pág. 41] Es importante destacar que este tipo de obras en terracota, de pequeñas dimensiones, realizadas con materiales poco nobles y pensadas para su comercialización entre la nueva burguesía catalana, se hicieron muy populares en la época del modernismo. ¹⁴

En 1883, Agapit Vallmitjana Abarca abre junto con su padre un nuevo taller en la plaza Universitat, después de que este se separara de su hermano Agapit, y donde padre e hijo hacían exposiciones de sus obras. A partir de este momento su reputación crece presentándose a las exposiciones de Bellas Artes de Madrid donde se le premian varias obras con medallas de segunda y tercera clase. Una de ellas es la escultura *Cazador de leones*, ⁹ [pág. 42] con la cual obtuvo una medalla de tercera clase en 1884. Esta misma obra, había sido reproducida en mármol y colocada en el parque de la Ciutadella el año anterior. ¹⁵ En la exposición de 1887 volvió a ganar una tercera medalla por la estatua *San Juan en el desierto*, que fue comprada por el Estado. En 1894 consiguió una medalla de segunda clase con la obra *Leona con sus cachorros*, de la cual se encuentra una reproducción de terracota en la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi. ¹⁶ Encontramos otras obras destacables, como las esculturas de los dos imponentes leones de bronce que flanquean la escalinata de honor del vestíbulo del Palacio de la Generalitat, así como la escultura de un perro guardián de raza danesa a los pies de la misma escalinata. En relación al género religioso es relevante el grupo en mármol *La Visitación*, que forma parte del rosario monumental de Montserrat.

En 1902, siguiendo los pasos de su padre y su tío, Agapit pasa a ser profesor de dibujo del natural en la Llotja, en la sede que esta tenía en la calle del Carme, hasta que falleció el 10 de junio de 1915. Algunas de las obras más importantes del escultor, además de las ya mencionadas, son dos leones ubicados en el monumento a Colón. ¹⁰ [pág. 42] dos leones más en el monumento a Alfonso XIII situado en el parque del Retiro de Madrid, una escultura de mármol de *Hernán Cortés* (1886) y la estatua de *Mateo Moraza* (1894) en Vitoria. Como retrato destaca el busto que el escultor hizo de su padre *Venanci Vallmitjana* (1908).

El realismo y la importancia de los Vallmitjana en la escultura catalana de finales del siglo XIX

La familia de escultores Vallmitjana, especialmente los dos hermanos, representan un cambio en la escultura de nuestro país. Este se dio no solo en el campo artístico sino también en el ámbito de la docencia, ya que como maestros de la Llotja eran los maestros de toda una nueva generación de escultores que posteriormente, durante la época del modernismo, tendrían gran relevancia. Su nueva mirada de la realidad y la plasmación de esta en sus obras, rompiendo con los postulados neoclásicos establecidos hasta el momento, abrió nuevos caminos y, en cierta manera, permitió una nueva libertad a sus sucesores, que llegaron a una de las épocas más espléndidas de la escultura catalana: el modernismo. ¹⁷

La corriente realista surge en el último cuarto del siglo XIX, en contraposición al academicismo, para representar una nueva percepción de los detalles. A través de una cuidada observación de la propia realidad, se dejan a un lado los modelos gestuales académicos a favor de un aumento de la sinceridad en las esculturas y una disminución de los modelos alegóricos. Este hecho provocó la aparición de temas intimistas o

¹⁴ FREIXA, M. “Pensament estètic, gust i consum de les arts”. *BQH. Dilemes de la fi de segle, 1874-1901* (2010), nº 16, p. 163-190.

¹⁵ *Cazador de leones* es el trabajo más relevante de este escultor. En el fondo que ha sido investigado tenemos el molde para hacer reproducciones de terracota de esta pieza.

¹⁶ De esta pieza el fondo contiene dos moldes originales de varias dimensiones que reproducen la escultura.

¹⁷ Como dice Cristina Rodríguez Samaniego: “Las menciones de los hermanos en publicaciones que tratan de la historia de la disciplina van en esta línea y destacan la apuesta que hicieron por el naturalismo y por proporcionar realismo visual a sus creaciones, alejándose de los presupuestos formales y estéticos del neoclasicismo”. Traducido del catalán al castellano de RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C. “Els germans Vallmitjana. L’escultura a l’Escola de Belles Arts a finals de l’època moderna”. En: GRAS, I.; FREIXA, M. [coords.] *Acadèmia i art. Dinàmiques, transferències i significació a l’època moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016, p. 159.

¹⁸ Traducido del catalán al castellano de: ELIAS, F. *L'escultura Catalana Moderna*. Vol. I. Procés evolutiu. Barcelona: Barcino, 1926, p. 132.

¹⁹ CARRERA PÉREZ, R. "Venanci i Agapit Vallmitjana...", p. 11-13.

²⁰ Feliu Elías afirma: "Después de una esforzada batalla, el arquitecto Mestres logra convencer a los oponentes y hacer ejecutar esa obra por los dos desconocidos, los dos Vallmitjana, los cuales se las arreglan bien para que cualquiera pueda decir que de aquel momento arranca su renombre y, lo que es más importante, de allí arranca la confianza que los artistas catalanes pusieron en su propio arte, y la confianza que el público catalán va poniendo en el arte y los artistas de la tierra". Traducido del catalán al castellano de: ELIAS, F. *L'escultura catalana moderna...*, p. 114.

²¹ Francesc Fontbona afirma: "Esta fue precisamente la obra que logró consolidar la confianza en la que iba a ser la fecundísima escuela escultórica de finales del siglo XIX". Traducido del catalán al castellano de: FONTBONA, F. *Història de l'art català...*, p. 179.

²² SUBIRACHS I BURGAYA, J. *L'escultura del segle XIX...*, p. 81-82.

²³ En 1912 Venanci Vallmitjana fue homenajeado con motivo de su jubilación. En la revista *Mercurio* se publicaron un conjunto de elogiosos textos hacia los dos hermanos. En ellos aparecen muchas personas relevantes del mundo del arte destacando las virtudes de los dos escultores. Destaca, por ejemplo, el texto de Rafael Atché. Apelles Mestres, Manuel Fuixà o el de los hermanos Miquel y Lluçà Oslé. "Tributo de admiración al escultor Venancio Vallmitjana". *Mercurio. Revista Comercial Iberoamericana* (1912), nº 166, p. 397-417.

anecdóticos, tratados con mayor naturalidad. Los hermanos Vallmitjana fueron los máximos representantes de este nuevo estilo realista y de carácter naturalista en Cataluña, fruto de un nuevo interés por la realidad cercana.

Aun así, la vinculación con los principales introductores de las teorías románticas, como Claudi Lorenzale o los teóricos Pau y Manuel Milà i Fontanals, puede justificar ciertas reminiscencias románticas que también se encuentran en sus obras, especialmente en las de Agapit, aunque, como hemos dicho, la característica más destacable es la de un detallismo realista muy acentuado que, junto con un gran dominio de la técnica, da como resultado obras de una tendencia naturalista muy marcada. En este sentido, Feliu Elías calificaba a los Vallmitjana como "unos de los cimentadores de la escultura moderna" y los describe como "grandes compositores tocados de un discreto y oportuno miguelangelismo, robustos, nobles, cuya escultura es de una dignidad insuperada en la escultura posterior, grandes escultores de ropajes a la vez que grandes anatomistas".¹⁸

Un hecho importante de esta época que nos ocupa es la influencia que tuvo la escuela francesa por delante de Roma, el centro de formación por excelencia hasta ese momento. A partir del último cuarto del siglo XIX los modelos a seguir se buscaron preferentemente en París. Esta influencia se observa plenamente en diversas esculturas de Venanci Vallmitjana, como es el caso de la obra *Niña sentada en una silla* (1881) ¹¹ [pág. 43] donde su naturalismo realista se puede comparar fácilmente con obras de artistas franceses como Jules Dalou que destaca por el mismo acusado realismo en facciones y vestimentas. Los hermanos Vallmitjana destacaron por mostrar un detallismo hasta entonces inaudito, que recoge todos los elementos de la realidad con la plasmación de las expresiones, las anatomías y las vestimentas con gran virtuosismo. Con Venanci Vallmitjana los patrones clásicos desaparecen completamente creando una gran renovación de la escultura de su tiempo. Venanci destaca por el uso de una temática más costumbrista; su estilo está más influenciado por las nuevas tendencias de huella francesa y crea así obras de gran lenguaje alegórico y de sensualidad efecista. Por el contrario, en Agapit Vallmitjana se observa una predilección por los prototipos históricos que a la vez acentúan los contenidos sentimentales. Sus esculturas gozan de una solemnidad grandiosa de aire antiguo, aunque se mantienen fieles a un realismo contundente y a una delicada y profunda emotividad.¹⁹

En la escultura catalana decimonónica, durante la época del Romanticismo, se consideraba que no había escultores catalanes suficientemente capacitados para hacerse cargo de obras relevantes, que siempre eran realizadas por artistas italianos o franceses. Fue a partir del importante encargo a los hermanos Vallmitjana del tímpano del Banco de Barcelona, que hemos comentado anteriormente, que esta percepción comienza a cambiar. La elección de los Vallmitjana para esta obra ha sido considerada por los historiadores del arte como un hecho clave en la historia de la escultura catalana,²⁰ ya que se otorga por primera vez la confianza a los escultores catalanes y estos demuestran, con la buena ejecución de la obra, que no es necesario recurrir a artistas extranjeros a la hora de esculpir obras públicas de gran dificultad. Este hecho generó confianza en los escultores catalanes y estableció un precedente para el último tercio del siglo XIX, cuando la escultura monumental catalana se expandirá y se consagrará como no lo había hecho nunca.²¹

La importancia de los hermanos Vallmitjana no solo radica en su calidad de artistas renovadores, sino que se magnifica

y se expande gracias a su faceta de profesores en la Llotja. Como ya se ha mencionado anteriormente, serán los maestros de una nueva generación de escultores, como Jeroni Miquel Suñol (1893-1902) y Rossend Nobas (1849-1891); más adelante otros grandes escultores como Joan Flotats (1847-1917), Francesc Font (1848-1912), Rafael Atché (1854-1923) y, finalmente, aún podemos ir más allá mencionando a otros artistas, ya de la época del modernismo, que recibieron lecciones de los Vallmitjana como sería el caso de Agustí Querol (1860-1909), Eusebi Arnau (1863-1933) y Josep Llimona (1864-1934).²² Un texto que resume muy bien lo que presentaron estos dos escultores en su tiempo y para sus discípulos es el que firmaron los escultores y hermanos Miquel y Lluçà Oslé, en 1912:

"Rendimos homenaje a los mejores escultores, señores Vallmitjana, porque son los que marcan una época en el arte escultórico de Cataluña, y a ellos se debe que sea nuestra hermosa tierra fecunda en la nueva generación de escultores. Gloria a nuestros maestros que han sabido respetar los ideales de sus discípulos; y con su obra ingenua sin mirar a los grandes maestros, se han puesto una corona de sabiduría y justicia que, como pocos, tal distinción pueden ostentar ¡Viva los maestros!".²³

El escultor que recibió en mayor medida las enseñanzas de los hermanos Vallmitjana fue Agapit Vallmitjana Abarca, hijo de Venanci Vallmitjana Barbany, con quien compartió proyectos y taller a lo largo de su vida. De este escultor son la totalidad de los moldes identificados hasta el momento en el fondo que a continuación describiremos. En este fondo se demuestra una gran técnica de modelado de las figuras y también una gran capacidad en la realización de moldes de una complejidad elevada. Colaborador inseparable de su padre, en el ámbito individual fue menos prolífico que sus predecesores, aunque desarrolló un gran dominio de la técnica y una clara tendencia hacia el realismo naturalista. Se especializó sobre todo en el género animalístico y dedicó una especial atención al estudio de la anatomía y de las difíciles posturas de los felinos, tal como encontramos en la mayoría de los moldes del fondo que hemos estudiado y que muestra cómo su destreza es heredera del virtuosismo propio de su familia.

LA COLECCIÓN DE MOLDES DE AGAPIT VALLMITJANA ABARCA

El fondo que hemos documentado contiene un conjunto de moldes para la realización de esculturas en terracota de pequeñas dimensiones, que se crearon para poder realizar esculturas de manera seriada y de bajo coste. El autor de todos los moldes identificados es Agapit Vallmitjana Abarca y, por lo tanto, debemos suponer que esta colección proviene en origen del taller que tenía este escultor junto con su padre Venanci Vallmitjana Barbany. ¹² [pág. 44] Por otro lado, observando la fecha de la creación de las diversas esculturas que reproducen los moldes, sabemos que son piezas realizadas entre 1880 y 1910. Es por ese motivo que resulta muy factible pensar que provienen del taller que Agapit y su padre abrieron en la plaza Universitat en 1883. Esta sospecha es la que nos lleva a pensar que en este fondo también podrían haber existido algunas piezas de su padre Venanci Vallmitjana Barbany, aunque hasta la fecha no se ha encontrado ningún molde de este autor.

La colección que hemos tenido la oportunidad de investigar fue cedida por Josep Lluís Cots, un familiar lejano de Agapit Vallmitjana Abarca; este último murió en 1915, parece ser que por una inyección mal suministrada. Se sabe que años antes, en 1903, él y su padre habían vuelto a cambiar la ubicación del taller, trasladado a la calle Aragó y, por tanto, el fondo se

debería mover con ellos. Una vez muerto, según nos explica Josep Lluís Cots, su esposa Enriqueta Blanch se casó en segundas nupcias con Fèlix Wangüemert Poggio, un profesor de diseño textil en la Escuela Industrial, con quien tuvo varios hijos. Una de las hijas era Montserrat Wangüemert Blanch, abuela de Josep Lluís Cots. Montserrat Wangüemert se casó con Walter Cots, un escultor que estudió en la Llotja y que fue ayudante del escultor Josep Viladomat y profesor de escultura en la Escuela Industrial. En 1950, Walter Cots abrió un taller de escultura en el Pueblo Español de Barcelona donde transportó todo el fondo de moldes de Agapit Vallmitjana Abarca y lo depositó en un attillo, donde quedó, en cierto modo, olvidado.

El taller de Walter Cots continuó en activo gracias a su hijo, Josep Lluís Cots Wangüemert hasta 2012. Fue en ese momento cuando Josep Lluís Cots, conocedor de la calidad de los moldes, decidió buscar alguna vía para conservarlos y hacerlos visibles y por esta razón contactó con Jordi Vila Colldeforns, escultor, doctor en Bellas Artes, profesor de volumen y, desde 2018, jefe del área de plástica de la ESCRBC. Jordi Vila guardó el fondo en su taller hasta 2016, cuando decidió llevar la colección de moldes a la ESCRBC, con el fin de recuperarla, conservarla y utilizarla como material didáctico, haciendo partícipes a los estudiantes de diferentes promociones de este trabajo de recuperación. De hecho, podemos adelantar que esta idea se mantiene y que hoy ya hemos sido dos o tres promociones diferentes las que hemos trabajado en este fondo, poniendo cada vez más piezas de moldes en su correspondiente caja madre. La voluntad es llevar a cabo esta actividad cada curso hasta llegar a reunificar todas las piezas que no están localizadas. Así, los alumnos tienen la oportunidad de trabajar con unos moldes de una calidad muy notable, algunos de los cuales son muy complejos y con un gran número de piezas. Un hecho único, ya que se han conservado muy pocos moldes rígidos de piezas originales, unos objetos casi arqueológicos que nos enseñan un proceso de trabajo muy común en la historia de la escultura.

El fondo Vallmitjana llegó a la ESCRBC en el curso 2016-2017 muy deteriorado. Después de los numerosos movimientos de la colección a lo largo de su historia estaba totalmente desorganizado y muy estropeado. ¹³ [pág. 45] El resultado fue un total de 26 bolsas de gran formato y 18 cajas llenas de moldes y piezas desordenadas y con varias problemáticas. Además, todo el fondo presentaba una acumulación importante de suciedad, tierra y polvo superficial. La fase previa a la investigación, con los compañeros de la especialidad de escultura, consistió en volver a unir las diversas cajas madre con el número máximo de piezas de moldes que se pudieran identificar. ¹⁴ y ¹⁵ [pág. 45] De este modo se pudo reunificar la mayor parte de la colección y esta comenzó a adquirir cierto sentido. Posteriormente, la investigación en la que se centra este artículo partió de esta primera tarea para avanzar en la identificación de algunos moldes con sus correspondientes reproducciones. De esta manera se planteó la posibilidad de realizar un estudio meticuloso de este fondo, ya que presentaba un conjunto de incógnitas importantes: no se conocía la cantidad de moldes exactos que contenía el fondo, así como el número de reproducciones o esculturas diferentes que estos creaban, ni la autoría del fondo. Aunque se sabía que provenía de los Vallmitjana, no estaba claro si era un fondo común o procedía de un solo escultor. Todas estas incertidumbres propiciaron la necesidad de realizar un estudio exhaustivo sobre esta colección de moldes, donde uno de los objetivos principales ha sido racionalizar e inventariar lo máximo posible el fondo, con el fin de aclarar todos estos temas y avanzar considerablemente en el proceso de investigación y conocimiento de todo lo que contiene la colección de moldes.

En el proceso de inventariado se ha realizado una ficha general para cada molde y una numeración concreta que permite indicar cada molde y, al mismo tiempo, ubicarlo con los diferentes grupos de moldes que, conjuntamente, conforman las diversas reproducciones o esculturas. Aunque el fondo ya presenta una numeración propia —donde cada número responde a una escultura o reproducción— en esta no se diferencian ni se enumeran por separado, así que no se puede saber la cantidad de moldes que contiene cada número y, por tanto, no se sabe, por ejemplo, cuántos moldes existen de cada reproducción. Además, esta antigua numeración ya no es correlativa, hecho que hace pensar que el fondo no está completo.

Durante la realización del inventario se han limpiado todos los moldes cuidadosamente con paletina y aspirador y se han fotografiado y numerado. Al mismo tiempo, se han contado las piezas encontradas hasta la fecha y se ha calculado el número de piezas que faltan. También se han realizado mediciones, tomando como cara frontal aquella donde está dispuesto el número original y se ha realizado una breve descripción sobre el tipo de molde y su estado de conservación. Este inventario quiere ser una herramienta de trabajo con la voluntad de facilitar el estudio del fondo hasta llegar a completarlo lo máximo posible.

Por otro lado, durante el largo período en el que se ha realizado este estudio, se ha llevado a cabo un trabajo de búsqueda de información e identificación exhaustivo y continuado de las diversas esculturas o partes de estas con sus moldes correspondientes. Así, se ha podido ir unificando y agrupando los moldes además de identificar la escultura que reproducían. Un proceso emocionante a partir del análisis de las formas de los moldes, la realización de reproducciones ¹⁶ y ¹⁷ [pág. XX] o el uso de arcilla con el fin de conseguir improntas rápidas en zonas importantes y así averiguar lo que reproducía cada molde. ¹⁸ [pág. 45] La identificación se ha realizado a partir de la comparación de estos moldes y aquellos que reproducían con varias imágenes de principios de siglo, tomadas del Archivo Mas, ubicado en el Instituto Amatller de Arte Hispánico, así como algunas extraídas de internet. ¹⁹ y ²⁰ [pág. 46] Resulta curioso que, si bien al principio las relaciones han sido difíciles de encontrar, a medida que se iban entendiendo cada vez más los moldes, sus formas y sus volúmenes, se han ido descartando posibilidades. Además, en el Archivo Mas, después de acudir a comprobar numerosas veces todas las fotografías existentes, se han encontrado documentados los títulos de muchas de las reproducciones que generan los moldes.

Podemos enumerar una serie de conclusiones generales una vez realizado el inventario:

- Todos los grupos de moldes identificados hasta el momento corresponden al escultor Agapit Vallmitjana Abarca.
- La función de los moldes es hacer reproducciones de terracota, principalmente de temas animalísticos.
- Las formas principales de los moldes son: poliedros rectangulares, conos uniformes, poliedros circulares y triangulares.
- El fondo consta de un total de 127 moldes que, una vez ordenados correctamente, pueden agruparse en un total de 36 grupos de moldes que generan las reproducciones o esculturas. Algunas de las esculturas son: *Leona con cachorros*, *Cazador de leones*, *Jaime I a caballo*, *Sarah Bernhardt*, *Amor de madre*, *Domadora de leones*, *El Brabo*, etc.
- De los 36 grupos de moldes que generan reproducciones, 24 se han podido identificar a partir de imágenes del Archivo Mas y se ha podido saber el título de 22.
- De las 36 posibles reproducciones o esculturas solo 6 se encuentran completas. El resto siempre carece de algún ele-

mento como un molde entero, alguna caja madre o varias piezas internas. Las reproducciones completas son: *Leoncitos cachorros*, *Perro conejero*, *Cachorros jugando*, *León con un gamo*, *Virgen y C. Cros*.

Tipologías de moldes que conforman el fondo

Un molde es la forma que rodea un objeto. Cuando separamos la forma original –en nuestro caso una escultura modelada directamente por el escultor– de la forma que la rodea, obtenemos el negativo, una réplica exacta pero invertida de los volúmenes, detalles y texturas del original o positivo. Podríamos decir que son volúmenes contrarios y complementarios al mismo tiempo: el espacio vacío de uno se corresponde con el volumen o saliente del otro. La creación de un molde siempre irá ligada a su posterior reproducción, ya que el molde en sí es un medio técnico para conseguir la reproducción de copias y no tiene un valor artístico por sí mismo.

Podemos considerar que todos los moldes del fondo estudiado son rígidos, ya que están constituidos por yeso. Por un lado, encontramos moldes hechos con dos cajas madre que al mismo tiempo generan en su interior el negativo de la pieza a reproducir. Este tipo de moldes se pueden realizar cuando la figura a reproducir es muy simple y son moldes a presión. ²¹ [pág. 47] Por otro lado, encontramos otra tipología de moldes por piezas a la manera francesa. Estos se estructuran con una sola caja madre o dos cajas o mitades, cuyo interior contiene un número determinado de piezas y los encontramos a presión o por colada. ²² [pág. 48] Los moldes a presión que contiene el fondo generalmente son de pequeño formato y constituyen partes de una reproducción más grande que después se adherirán al cuerpo central realizado con otro molde. Este tipo de moldes están constituidos por dos cajas madre. En los más pequeños la misma caja madre genera el negativo a reproducir y en otros moldes encontramos varias piezas encajadas en el interior de las dos cajas madre que generan las formas, el negativo de la pieza. ²³ [pág. 48] El funcionamiento consiste en disponer el barro en el interior del molde y presionar las dos partes. De esta manera se consigue el positivo. La diferencia más importante respecto a los moldes de colada es que este tipo de molde genera piezas completamente macizas por dentro. Los moldes por colada, en cambio, se utilizan para las reproducciones que se pueden realizar con un solo molde o que son de un tamaño más grande. En este caso podemos encontrar moldes por piezas hechas con una sola caja madre con formas rectangulares y cónicas donde la parte superior está a la vista, o bien moldes compuestos por dos cajas madre que contienen una salida de material. ²⁴ y ²⁵ [pág. 48] Para la realización de la reproducción se utiliza barro líquido que se introduce en el interior del molde y se deja secar unos minutos.

Otro elemento interesante a comentar son los diversos encajes entre las piezas de los moldes y las cajas madre. Estos tipos de incisiones varían según el molde, pero en general encontramos que están hechas a partir de rayas de diferentes tipos y puntos. ²⁶ y ²⁷ [pág. 49] En las cajas madre sobresalen las líneas y en las piezas internas encontramos las incisiones que se corresponden y encajan con ellas. En los moldes también destacan los encajes de forma rectangular que se crean entre las dos cajas para que se mantengan unidas con las piezas del molde en el interior y con el barro. ²⁸ [pág. 49]

Estado de conservación, causas y formas de alteración

Los moldes que componen el fondo están constituidos por yeso escayola, uno de los materiales más habituales a lo largo de la historia para la creación de estos objetos. Tiene un gran uso en la realización de esculturas, moldes y trabajos de decoración. El yeso proviene del aljez, una piedra sedimentaria

que forma parte de la familia de las evaporitas, ya que tiene como origen geológico la desecación por evaporación de lagos o mares y se compone de sulfato de calcio hidratado. Se encuentra en diferentes estados de cristalización, aunque el yeso que más se utiliza se extrae de formaciones policristalinas como el alabastro. En Cataluña podemos encontrar yacimientos geológicos de este material en la zona del Ebro y en partes de la Garrotxa y Gerona.

La escayola ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) es el material utilizado para la creación de los moldes del fondo que nos ocupa. Es el producto resultante de la deshidratación parcial del sulfato cálcico doblemente hidratado mediante la cocción a unos 150 °C y está constituido básicamente por semihidratos beta. Tiene una microestructura cristalina monoclinica laminar donde se alternan capas de sulfato de calcio y capas de agua. Este material posee las máximas cualidades de pureza y resistencia. Son yesos que se caracterizan por tener un alto grado de finura después de ser molidos y son muy aptos para la realización de copias. Tienen un grado de pureza de un 90% y el resultado es una estructura estable por debajo de los 40 °C con una dureza superficial de 2 en la escala de Mohs, una densidad real de 2,31 g/cm³ y una solubilidad en agua de 2,05 g/l a 20° C.²⁴ En definitiva, el yeso es un material básico y fundamental en cualquier taller de un escultor por sus cualidades y se utiliza para moldeados pero también como material transitorio o para la realización de estudios previos. La propiedad más interesante del yeso es su gran plasticidad y la maleabilidad antes de endurecerse y esta cualidad le da grandes prestaciones para modelar o para conseguir la impronta de una escultura, es decir, su negativo, que permite la creación de moldes como los que tenemos en estudio.

Los factores intrínsecos de la escayola y los factores extrínsecos que pueden dañar el material son los que han favorecido el surgimiento de patologías importantes en los moldes del fondo. Sobre los factores intrínsecos más relevantes del yeso, encontramos el hecho de que es un material muy poroso y, por lo tanto, tiene poca resistencia mecánica, y también que es muy higroscópico y permeable al vapor de agua. Su higroscopicidad hace que sea capaz de aumentar o reducir su volumen por humectación y secado y, por tanto, la humedad es uno de los agentes de alteración externos que le afectan más. Esta puede causar daños físico-mecánicos, como fracturas por cambios de estado del agua y microdisgregaciones por la hidratación y cristalización de las sales o por posibles lavados del material. La humedad también puede provocar daños químicos a causa de su debilitamiento por disolución e hidrólisis de los componentes y daños biológicos con la aparición de microorganismos. Una exposición prolongada del yeso a la humedad puede provocar cambios volumétricos y disgregaciones importantes, ya que el material se disuelve y al mismo tiempo pierde resistencia mecánica.

La temperatura es otro factor extrínseco que puede afectar a este material, aunque el yeso aguanta bien las altas temperaturas y solamente puede peligrar su constitución por valores muy extremos. Otro elemento importante es la acumulación de suciedad superficial. Esta se adhiere y es absorbida por el material a causa de su alta porosidad, distorsiona los relieves, degrada la superficie y favorece también la aparición de microorganismos. Por último, cabe destacar los agentes de alteración derivados de acciones antropogénicas como uno de los factores extrínsecos que más afectan a este tipo de objetos. La mala manipulación, los golpes y las erosiones son muy problemáticos en las escayolas, ya que a causa de la fragilidad del yeso provocan fácilmente fracturas, grietas y abrasiones importantes.

²⁴ VILLANUEVA DOMÍNGUEZ, L.; GARCÍA SANTOS, A. *Manual del yeso*. Madrid: Cie Inversiones Editoriales Dossat–2000, 2001, p. 35–39.

Una vez descrita la naturaleza del material que constituye los objetos del fondo, podemos afirmar que el estado de conservación de este se considera malo. En todos los moldes se observan pérdidas de soporte, fragmentaciones, mellas, arañazos, disgregaciones y excoriaciones que principalmente tienen su origen en las siguientes propiedades intrínsecas: baja dureza y falta de elasticidad y flexibilidad. Asimismo, estas alteraciones también están relacionadas con determinados factores extrínsecos: el hecho de haber estado durante años en malas condiciones y, seguramente en contacto constante con humedad, y las agresiones mecánicas, producidas por errores de manipulación y de almacenamiento. Las formas de alteración más frecuentes que encontramos en los diversos moldes del fondo afectan al soporte, el yeso en sí, y son:

-Alveolizaciones, disgregaciones y excavaciones o cavernas: se originan por la disolución de componentes en presencia de agua; el resultado es una descohesión del material que adquiere textura de polvo que se desprende fácilmente. ²⁹ [pág. 50] Su motivo principal es la humedad elevada.

-Erosiones superficiales: producidas por agentes antropogénicos, mala manipulación y almacenamiento. ³⁰ [pág. 50]

-Fisuras, grietas y roturas: producidas por la debilitación del soporte y por una mala manipulación. ³¹ [pág. 50]

-Pérdida de soporte: el material se disgrega y desaparece totalmente. ³² [pág. 50] Este es el final de la evolución de las otras alteraciones.

IMÁGENES

¹ Venanci y Agapit Vallmitjana Barbany (Fotografía: <<http://www.grabadoantiguo.com/ficha.php?id=8229>> [Consulta: 7 enero 2019]).

² Venanci y Agapit Vallmitjana Barbany: *El Comercio y La Industria*, 1853-1859. Grupo escultórico del Banco de Barcelona (Fotografía: J. Barcons).

³ Agapit Vallmitjana Barbany: *Isabel II presentando a su hijo Alfonso XII*, 1891. Se encuentra una reproducción en Palacio Real de Pedralbes y en el Museo Nacional del Prado (Fotografía: Museo Nacional del Prado; <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-ii-con-el-principe-de-asturias/cc42b028-179c-49ec-ba4c-3ba2a6b932da>> [Consulta: 7 enero 2019]).

⁴ Venanci Vallmitjana Barbany: *La Belleza dominando la Fuerza*, 1886. Se encuentran varias reproducciones como por ejemplo en el Museo Nacional del Prado o el Museo Víctor Balaguer (Fotografía: © Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas, cliché Z - 7389).

⁵ Agapit Vallmitjana Barbany: *Cristo yacente*, 1875. Reproducción en escayola pintada. Museo Frederic Marés. Se encuentra una reproducción en mármol en el Museo Nacional del Prado (Fotografía: <http://catalag.museumares.bcn.cat/fitxa/seccio_escultura/H307529/?lang=ca&resultsetnav=5c39b93c829f4> [Consulta: 9 enero 2019]).

⁶ Venanci Vallmitjana Barbany: *Fíguro*, 1873. Museo Frederic Marés (Fotografía: <http://catalag.museumares.bcn.cat/fitxa/seccio_escultura/H306532/?lang=ca&resultsetnav=5ae21b7a0fb67> [Consulta: 9 enero 2019]).

⁷ Agapit Vallmitjana Abarca en su taller (Fotografía: Francesc Serra, disponible en: <<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/retrato-del-escultor-agapit-vallmitjana-abarca-en-su-taller/francesc-serra-dimas/123641-00>> [Consulta: 11 enero 2019]).

⁸ Agapit Vallmitjana Abarca: *Leones al acecho*. Finales del siglo XIX. Terracota, n.º de inventario 12 (Fotografía: © Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas, cliché C-4511).

⁹ Agapit Vallmitjana Abarca: *Cazador de leones*, 1884. Reproducción en terracota. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Es importante destacar que el molde que generó esta reproducción es uno de los que se ha identificado en el fondo que hemos investigado (Fotografía: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/cazador-de-leones/agapit-vallmitjana-abarca/024089-000>> [Consulta: 11 enero 2019]).

¹⁰ Agapit Vallmitjana Abarca: *Reproducción en yeso de un león*. Tercer tercio del siglo XIX. Posiblemente es un estudio previo para la realización de los leones del monumento a Colón de Barcelona o del Parque del Retiro de Madrid. Escultura restaurada en la ESCRBC en el curso 2017-2018. Museo Víctor Balaguer (Fotografía: alumnos de 3º de la especialidad de escultura del curso 2017-2018).

¹¹ Venanci Vallmitjana Barbany: *Niña sentada en una silla*, 1989. Reproducción en yeso restaurada en la ESCRBC en el curso 2016-2017. Museo Víctor Balaguer (Fotografía: alumnos de 3º de la especialidad de escultura del curso 2016-2017).

¹² Fotografía inédita cedida por Josep Lluís Cots Wangüermert de Agapit Vallmitjana Abarca. El escultor situado en el extremo de la fotografía señala un busto mientras analiza la escultura con otro personaje desconocido (Fotografía: Autor desconocido).

¹³ Fotografía del altillo del taller de la familia Cots donde estuvieron guardados todos los moldes que están en fase de estudio. Como se puede observar, estaban colocados sin orden ni sentido, llenos de polvo y suciedad, del mismo modo que llegaron a la ESCRBC (Fotografía: Josep Lluís Cots Wangüermert).

¹⁴ Primera fase de adecuación del fondo, durante el curso 2016-2017. Se comenzó a ordenar el conjunto de moldes separando las cajas madre y seleccionando las diversas piezas de molde según la forma que generaban. Una vez se tuvo mínimamente estructurado se procedió a intentar ubicar las piezas en su caja madre correspondiente. Este proceso se volvió a realizar en el curso 2017-2018. De derecha a izquierda: Anna Pujol, Jordi Erra, Patricia Rebollo, Laia Torregrossa, Paula Valenzuela y Clara Masana (Fotografía: Jordi Vila).

¹⁵ Proceso de ubicación de las diversas piezas de molde en sus correspondientes cajas madre (Fotografía: Patricia Rebollo).

¹⁶ Proceso de extracción de la caja madre y las diversas piezas que constituyen el molde. A medida que se van separando las piezas de la terracota ya seca, se va descubriendo la escultura que se genera (Fotografía: Jordi Erra).

¹⁷ Agapit Vallmitjana Abarca: *Perro conejero*. Finales del siglo XIX. Una de las terracotas realizada a partir de un molde de la colección con un detalle y perfección espectaculares. El molde con la que se genera es uno de los más complejos del fondo. Copia realizada por Patricia Rebollo, n.º de inventario 6 (Fotografía: Jordi Erra).

¹⁸ En la fotografía se muestra uno de los procesos para identificar los moldes con la obra o escultura que reproducen. Se ha realizado a partir de la extracción de varias huellas con fango (Fotografía: Jordi Erra).

19 Agapit Vallmitjana Abarca: *Cachorros jugando*. Finales de siglo XIX. Comparativa de dos imágenes de la misma escultura. La primera es una reproducción realizada en la ESCRBC a partir de los diferentes moldes del fondo que la conforman (nº de inventario 11). La segunda es una imagen de principios de siglo XX del Archivo Mas de una reproducción extraída del mismo molde gracias a la cual se ha podido identificar la pieza (Fotografías: Jordi Erra e © Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas, cliché C-45121).

21 Tipología de molde por presión. Consta de dos cajas madre que, a la vez, generan el negativo a reproducir (Fotografía: Jordi Erra).

22 Tipología del molde por piezas a la manera francesa, con una caja madre y varias piezas internas. Se utiliza por colada (Fotografía: Jordi Erra).

23 Ejemplo de molde por piezas con dos cajas madre y a presión. De esta tipología también podemos encontrar constituidos sólo por las dos cajas madre que a la vez generan el negativo, sin necesidad de las piezas internas (Fotografía: Jordi Erra).

24 Molde por piezas y por colada, cónico y de medida grande. Se observa la caja madre y las diversas piezas internas que generan el negativo (Fotografía: Jordi Erra).

25 Detalle de un molde compuesto por dos cajas madre y que funciona por colada. Se observa la boca u orificio por donde se extrae el barro líquido sobrante en el proceso de realización de las terracotas (Fotografía: Jordi Erra).

26 Parte interior de una caja madre. El molde reproduce todo el cuerpo de un felino de grandes dimensiones. Se observan diversos tipos de encajes de forma rectangular que se crean entre las dos cajas madre con el fin de que estas se mantengan unidas con las piezas del molde interior (Fotografía: Jordi Erra).

27 Parte interior de una caja madre. Se observa un tipo de encaje con forma de punto para que las diversas piezas internas del molde encajen adecuadamente con la caja madre (Fotografía: Jordi Erra).

28 Parte interior de un molde que reproduce una pata de felino. Se observa la caja madre, algunas piezas interiores ya colocadas, diversos encajes internos en forma de líneas para encajar piezas en ellas, y los diferentes encajes rectangulares para poder unir correctamente las dos cajas madre (Fotografía: Jordi Erra).

29 En esta imagen de uno de los moldes del fondo podemos observar todas las alteraciones mencionadas y, de hecho, en el orden en que van apareciendo hasta llegar a la descomposición. Encontramos alveolizaciones, disgregaciones, excavaciones y cavernas (Fotografía: Jordi Erra).

30 En los moldes del fondo encontramos erosiones superficiales tales como mellas, arañazos y golpes (Fotografía: Jordi Erra).

31 Destacan un gran número de moldes con varias fracturas, grietas importantes o pequeñas fisuras (Fotografía: Jordi Erra).

31 Algunos de los moldes del fondo, debido a la exposición a una humedad elevada, han llegado a perder parte del soporte (Fotografía: Jordi Erra).

BIBLIOGRAFÍA

BAUDRY, M.; BOZO, D.; CHASTEL, A. *La Sculpture. Méthode et vocabulaire. principes d'analyse scientifique*. París: Imprimerie Nationale - Ministère de la Culture - Inventaire general des monuments et des richesses artistiques de la France, 1978.

CELLINI, B. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989.

MEDINA MARTÍNEZ, J. *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Madrid: Edarcón, 1978.

NAVARRO LIZANDRA, J. *Maquetas, modelos y moldes. Materiales y técnicas para dar forma a las ideas*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2011.

ORDUÑA VIGUERA, E. "Agapito Vallmitjana Abarca". *Pequeñas monografías de Arte*. Madrid: [s.n.], [s.d.].

REYERO, C.; FREIXA, M. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995.

ROZO, A. *Moldes y reproducciones en la escultura*. Manizales (Colombia): Universidad de Caldas, 2006.

SPÍNOLA ROMERO, R. *Los Moldes. Materiales y técnicas*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 1997.

WITTKOWER, R. *La escultura: Procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.