

SOLIDEZ Y BELLEZA

Miguel Blay en el Museo del Prado

Leticia Azcue Brea

Madrid, 2016

MUSEO NACIONAL DEL PRADO



Las colecciones escultóricas del Museo del Prado abarcan desde el arte clásico hasta el primer tercio del siglo xx. Entre los más destacados artistas nacidos en el xix que protagonizaron el cambio de siglo y trajeron nuevos aires a la escultura, se encuentra la figura de Miguel Blay y Fábrega, cuya formación parisina y romana, así como su vinculación vital a París, marcaron nuevos rumbos en su devenir artístico.

Se propone al lector un recorrido por la vida y, en particular, por las obras de Blay que conserva el Museo del Prado —esculturas y grupos escultóricos—, algunas de las cuales son verdaderos hitos en la historia de la escultura española, acompañadas de dibujos de factura suelta y espontánea, de medallas en las que muestra su dominio del relieve, y hasta de una agenda personal de 1902, cuando vivía en París, que, de forma sorprendente, nos permite adentrarnos en la vida cotidiana del escultor desde todos los puntos de vista, un tipo de documento tan escaso como valioso para entender su carácter y su forma de vida.

La edición de este libro coincide con la exposición organizada para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento de Blay y permite que los lectores reconozcan y muchos rememoren aquellos grupos escultóricos que vieron hace años en los jardines de la Biblioteca Nacional o en el antiguo Casón del Buen Retiro, hoy perfectamente restaurados por Sonia Tortajada.

Este proyecto forma parte de la profunda revisión que de la escultura decimonónica realiza en la actualidad Leticia Azcue Brea, Jefe del Área de Conservación de Escultura y Artes Decorativas y comisaria de la muestra, y abre la puerta a la contemplación de otras tendencias artísticas que también son parte esencial del Museo del Prado.

Las conmemoraciones son siempre motivo de una reflexión y de una actualización sobre el conocimiento de los artistas, y Blay merecía que el Museo no olvidara que el aniversario de su nacimiento daba pie a poner en valor a uno de los escultores más importantes de finales del siglo xix y del primer tercio del xx. Miguel Blay trabajó y dominó todos los materiales que la escultura ofrece, y su obra elegante y equilibrada mostró las emociones, la naturalidad y la belleza, y se plasmó en todo género de proyectos públicos y privados en España, Francia e Iberoamérica, lo que testimonia las grandes dotes que tuvo para la escultura.

Miguel Zugaza Miranda

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

SOLIDEZ Y BELLEZA. MIGUEL BLAY EN EL MUSEO DEL PRADO

“Solidez y belleza. He aquí, en dos vocablos, expresado todo el ideal que encierra el programa que ha de cumplir un escultor [...]. Solamente cuando la solidez y la belleza se hallan extremadamente unidas, es cuando se logra el resultado que se busca: crear una verdadera obra de arte reposada y estable”.

Así definió Miguel Blay las características de la buena escultura en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1910¹. Y, efectivamente, era el resumen de su propia obra, que realizó con intensa dedicación y mucho talento, siempre controlando todo el proceso técnico, y transmitiendo lo esencial de un artista: la sensibilidad y el sentimiento.

Este catálogo se edita con motivo del 150 aniversario de su nacimiento y pretende ser una presentación actualizada y contextualizada de las diversas obras de Blay que el Museo del Prado ha ido reuniendo a lo largo del siglo XX, y que son suficientemente significativas para presentar varios de los hitos de la carrera profesional de este gran escultor.

Hay una tendencia habitual a asignar términos que definan la obra de un artista, pero la producción de Blay es, lejos de caracterizaciones encorsetadas, una evolución por los caminos de la expresión modernista, simbolista, realista y naturalista. El éxito de la carrera de quien, nacido con unas dotes excepcionales, llegó a ser un artista internacional, se debió al esfuerzo, a la pasión y al trabajo constante, ordenado, preciso, silencioso y tenaz que llevó a cabo durante una vida dedicada por entero a la escultura².

Miguel Blay y Fábrega³ (fig. 1) nació el 4 de octubre de 1866 en la localidad gerundense de Olot, ubicada en una zona donde una naturaleza volcánica acompaña cada paso. Su juventud estuvo marcada por una fuerte tradición artística de escultura religiosa en esa ciudad, y condicionada por la estética de una empresa, El Arte Cristiano, fundada en 1880 y vinculada a la Escuela Pública de Dibujo, donde se formó junto a José Berga (1837-1914). Este, abnegado maestro y a quien Blay apreció mucho, le abrió los ojos al mundo del arte. Entró como aprendiz en esa fábrica artesanal con catorce años, y allí, en el taller de santos que dirigían Berga y los hermanos Vayreda, dio sus primeros pasos. En esa fábrica lo esencial era el realismo y la policromía, pues en ella se componían altares de todo tipo, realizados en pasta de cartón madera, material patentado por la empresa⁴. Pero también se fabricaban los llamados “gigantones” para las fiestas populares. El *Gigante* modelado por Blay y la *Giganta* de Celestino Devesa (1868-1935)⁵ formaron la pareja de figuras que a partir de 1889 bailaron cada año el 8 de septiembre en la fiesta de la Virgen del Tura en la plaza principal de Olot. Hoy lo hacen sus réplicas, pero durante décadas fueron, y aún siguen siendo, protagonistas esenciales y símbolo de la ciudad.

Pero Blay necesitaba avanzar; le faltaba poder jugar con la luz, abrirse a nuevos asuntos y ensayar otras formas expresivas, puesto que ya dominaba la talla de santos. Su primera oportunidad le llegó al obtener una beca en 1888 concedida por la Diputación de Gerona y encaminar sus pasos a París, por consejo de Antonio Cava, director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona; más tarde él mismo reconocería que entonces, realmente, no sabía lo que era la escultura⁶. Los principios fueron difíciles al no hablar francés y tener que vivir de manera ciertamente austera para mandar parte del dinero de la beca a sus padres.

Durante un tiempo combinó la enseñanza reglada de la Escuela de Bellas Artes de París, en la que ingresó en 1889 con el número seis de los noventa presentados⁷, con las clases de dibujo en

la Académie Julian⁸, escuela privada de pintura fundada en 1867 por el pintor Rodolphe Julian. Esa academia, de carácter progresista, alternativa a la enseñanza oficial –aunque también preparaba para entrar en la Escuela de Bellas Artes–, era un lugar de encuentro de estudiantes y artistas prometedores, particularmente valorado entre los extranjeros, donde se trabajaba partiendo del modelo vivo.

Ese aprendizaje, durante el que compartió arte y experiencias con compatriotas y artistas de varios países, fue especialmente enriquecedor, dada su sintonía con el ambiente artístico parisino (especialmente en lo que al trabajo escultórico se refiere y no tanto al estilo de vida bohemio), y constituyó parte de su bagaje en los años venideros.

París le descubrió las sinuosas formas rodinianas y el mundo de la medalla, así como una nueva forma de mirar de la mano de los escultores Henri Chapu (1833-1891), su maestro, y de Constantin Meunier (1831-1905), que tanto le influiría. Pronto se iniciaron los reconocimientos oficiales, pues en 1891 recibió el Diploma Honorífico de la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona⁹, y a partir de ahí, en un paulatino y progresivo ascenso, se sucedieron los premios y honores, de los que en este ensayo se mencionarán los más sobresalientes.

A finales de 1891, fallecido Chapu y habiendo hecho solo un esbozo de la tercera obra que tenía que enviar reglamentariamente, Blay decidió no prolongar su estancia en París y, después de una estancia en Olot, optó por disfrutar de la prórroga de su beca de la Diputación en Roma, en busca de las claves de la escultura clásica, renacentista, barroca y neoclásica. Allí coincidió con los escultores de su misma generación Aniceto Marinas (1866-1953) y Antonio Parera (1868-1946), perfeccionó su técnica y se ejerció en el dibujo (véanse, por ejemplo, cat. 8 y 9). En sus primeros momentos en Roma asumió las formas aprendidas de la gran escultura y las adaptó a sus propios proyectos.

Sorprende que una de sus obras de juventud más significativas, el grupo en escayola *Contra el invasor*¹⁰ (fig. 2), su tercer envío a la Diputación de Gerona en octubre de 1891, muestre un profundo conocimiento de la obra de Bernini y un paralelismo innegable con el *David* de este maestro barroco (fig. 3), ya que, según parece, Blay llegó a Roma después de haberlo entregado. Es posible que su maestro Chapu, que había completado su formación en la Ciudad Eterna, le sugiriera el planteamiento y le hubiera facilitado información, fotos y grabados de la obra berniniana, o bien que hubiera conocido en París reproducciones tridimensionales de esa escultura. Blay la resuelve correctamente, aunque todavía con algunas vacilaciones en la proporción de las partes del cuerpo y en la musculatura de una posición tan forzada. La actitud violenta del héroe en tensión, preparado para atacar, remite a la del *David* en la representación del concepto de heroísmo.

Junto a esos ejercicios que completaban su formación, y con el poso que París le había dejado, avanzó de manera sorprendente en la creación de obras absolutamente personales. Trabajó en Roma también en composiciones sobrias, con una preocupación social y unos planteamientos, compartidos con otros grandes artistas del momento como Joaquín Sorolla o Ramón Casas, que buscaban la expresión, con realismo y crudeza, de los sentimientos de abandono. Esa actitud inequívoca es la que se manifiesta en el grupo *Los primeros fríos* (cat. 1), donde lo emocional cobra todo su sentido y la verdad desnuda llega al espectador. Su primera idea fue componer un anciano y una niña vestidos, mostrando su miseria y desamparo, pero, para valorar sus posibilidades expresivas, modeló también ambas figuras desnudas. Muy probablemente para el anciano vinieron a su mente trabajos de sus maestros, que habría visto en detalle, como, por ejemplo, el desnudo tan realista del *Plutón* de Chapu (castillo de Chantilly), realizado en París en 1885, o el *Mezencio herido* de Denys Puech (escayola en Rodez, Musée Denys-Puech), de planteamiento similar, con la que su autor había obtenido el Premio de Roma en 1884.

Fig. 1. Carnet de Miguel Blay como expositor en la Exposición Universal de París de 1900. Colección particular





Fig. 2. *Contra el invasor*, 1891. Escayola, 165 x 74,3 x 90 cm. Gerona, Museu d'Art de Girona, n.º reg. 026.550



Fig. 3. Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-24. Mármol, 170 x 120 x 95 cm. Roma, Galleria Borghese, inv. LXXVII

Los escultores españoles que visitaban su taller en Roma le convencieron para que dejara las figuras desnudas, conscientes de la capacidad que Blay había demostrado en su dominio de lo escultórico. Con este grupo de dos figuras desnudas, obtuvo la Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1892¹¹. Fue su verdadera presentación en la sociedad artística madrileña, que apreció, sin duda, su lenguaje directo y franco, y lo valoró como un artista “con mejor sentido de su oficio [que otros escultores], que demostraba poseer un temperamento de escultor firme y seguro”¹². Antonio Canovas Vallejo, todavía más claramente, opinó: “O yo no entiendo una palabra de escultura o las dos obras de este Sr. Blay son lo mejor de toda la sección [...]. Si siempre trabaja así, puede decirse que ha llegado a primera fila”¹³. Estos planteamientos de realismo social fuertemente expresivos los había podido descubrir no solo en París, sino también en obras italianas de la década de los ochenta, como las de Enrico Butti (1847-1932) o Ernesto Bazzaro (1859-1937), entre otros muchos, quienes disertaban sobre la “escultura moral”. Fueron años gratificantes para Blay, pero también duros por la pérdida de su padre en 1895 a causa de un accidente laboral, lo que hizo que aún se esforzara más por ayudar económicamente a su madre.

Es fundamental entender cómo Blay aprendió de sus maestros la importancia de la obra en escayola, de gran relevancia también, por ejemplo, en la producción de Auguste Rodin (1840-1917), para quien era esencial, y a partir de cuyos trabajos en ese material hoy se entienden su evolución y sus reflexiones artísticas; esos trabajos de Rodin hoy son protagonistas indiscutibles en su museo parisino. Así sucede en la obra de Blay, y se explica la importancia de sus esculturas en escayola, conservadas mayoritariamente, aunque no solo, en el Museo de la Garrotxa de Olot¹⁴. A partir de esos años veremos también excelentes dibujos que Blay fue elaborando con soltura y elegancia y que constituyen un medio de expresión artística en el que demostró mucho talento y creatividad. Una buena representación de ellos se conserva en el Museo del Prado (véase cat. 5-15).

Blay esculpió en muchas ocasiones cálidos retratos, de un realismo idealizado, que testimoniaban su afecto y aprecio por los retratados, y a veces trabajó sobre el mismo modelo en diversos materiales. Encontramos un claro ejemplo en la cabeza de la niña *Margheritina* (que quizás pudo servir de modelo

para la pequeña de *Los primeros fríos* [cat. 1]), realizada en escayola en 1892 en Roma, desde donde la envió a Gerona en 1893, como ejercicio del cuarto año como becario de la Diputación, organismo al que solicitó permiso para reproducirla en bronce con idea de comercializarla. Blay participó con la versión en escayola en la Exposición Artística de Bilbao en 1894¹⁵; con el busto en mármol, en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona en 1894¹⁶ y más tarde en el Salón de París en 1895¹⁷, y en bronce, en 1896, en la tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona¹⁸, donde la adquirió el Museo de Arte Moderno de esa ciudad (fig. 4). De este mismo retrato se conocen otros muchos ejemplares, en diferentes materiales, presentes en numerosas exposiciones. Queda por establecer el paradero actual de algunos de ellos y el modelo para varios bronceos existentes —aunque hay algunos bien documentados, como el conservado en el Museo Sorolla, fundido en Barcelona por Masriera y Campins en 1892¹⁹—, así como localizar o identificar los que se conocen solo por noticias, entre los que se encuentran los que vendió o regaló —por ejemplo, el busto en mármol que ofreció en 1904 a Francisco Romero Robledo, realizado en los talleres Bechini, trabajo por el que pagó 700 pesetas, según consta en documentación conservada en colección particular. Durante algunos años siguió sacando versiones de esta obra, pero, tal y como ha investigado Mario Fernández Albarés, hay pocos datos documentales sobre las copias²⁰. Blay hubiera querido que existiera en España un mercado de reproducciones, e intentó vender algunas, como se hacía en Europa, pero sin éxito.

Su relación con miembros de la alta sociedad española le reportó a lo largo de su vida encargos y satisfacciones, y entre ellos encontró la especial protección de la mecenas Trinidad von Scholtz Hermensdorff (1867-1937), señora de Iturbe por su primer matrimonio en 1888, y duquesa de Parcent tras quedar viuda en 1904 y volver a casarse en 1914. Se trataba de una dama de gran sensibilidad artística, culta y activa, a la que Blay retrató en diversas ocasiones. En una de ellas, especialmente brillante, aparece junto a su única hija, Piedita, representadas hacia 1897-98, aunque puede que las tallara algún tiempo después²¹. La escultura testimonia la relación de respeto y afecto de Blay con la duquesa, y transmite la fuerza y la grácil elegancia de la señora junto a la ternura de la niña, que abraza a su madre para besarla en una escena íntima y cariñosa en la que se reproducen con gran virtuosismo los plegados de los trajes (fig. 5). Los ropajes fueron siempre una de las preocupaciones del escultor, que buscaba reproducir tanto sus calidades como su movimiento.

Blay ya había modelado la cabeza de la niña con cuatro años en un delicado busto de 1896, que se conserva en escayola en Olot, y del que hay varias versiones, como las de escayola patinada en colección particular, Ciudad Real, y en la colección de Marie-Christine Blay Amos, o la de mármol en otra colección particular.

Este artista realizó además, de forma habitual, versiones de sus obras, o fragmentos de ellas, en pequeño formato, ya fuera en mármol, escayola o biscuit. El del busto de Piedita es un ejemplo de retrato del que se conocen varias versiones reducidas en diversos materiales, de tirada controlada de acuerdo con su comitente, destinadas a ser repartidas entre familiares y allegados, que obviamente los valoraban más que las fotografías. En la agenda del escultor de 1902 (véase cat. 23), se puede leer que le regaló a la duquesa de Parcent “cinco pequeños bustos en porcelana bizcochada, tres pruebas en yeso [del retrato de Piedita] y ocho del pequeño busto de Margheritina”²². Una versión en mármol de *Piedita* se contempló en la Exposición General de Bellas Artes de 1899 y en la Exposición Universal de 1900 de París. Cuando Blay fue presentado a la reina madre María Cristina de Habsburgo-Lorena en 1902 en Bilbao, esta se acordaba muy bien de ese retrato: “La reina, muy, pero muy amable, recordando el busto de Piedita, y preguntándome cuándo me determinaría a instalarme en Madrid”²³. Pasados los años, en 1946, Piedita recogió en el libro *Mi madre*²⁴ textos de toda la sociedad que trató a Trinidad von Scholtz, en los que alababan sin reserva sus actividades benéficas,

de mecenazgo y promoción cultural, como por ejemplo la creación de la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1909 o la organización de la Exposición del Traje Regional e Histórico en 1925. Gracias a ese libro sabemos que Blay modeló una lápida para el futuro sepulcro de la duquesa, que no llegó a colocarse, pues el escultor falleció un año antes que ella y la lápida quedó en su estudio.

Uno de los proyectos monumentales más importantes en la carrera de Blay, en este caso de tipo funerario y en París, fue el encargado en vida por Ramón de Errazu Rubio (1840-1904), mecenas y coleccionista perteneciente a una familia de grandes empresarios españoles que hicieron fortuna en México y que se afincó en la ciudad francesa. Errazu había encargado su propio panteón para el cementerio de Père-Lachaise al escultor francés Mathieu Meusnier (1824-1896), quien hizo el diseño arquitectónico y una propuesta de esculturas²⁵. Sin embargo, Errazu quedó disconforme con el resultado de la parte escultórica: encontraba las esculturas de mármol de poca calidad y, habiendo fallecido el escultor sin completar el proyecto, decidió en 1898 encargar a Blay cuatro grupos para enmarcar su túmulo funerario, junto con un escudo para la puerta, insistiendo en la importancia de la calidad del material. Hoy tenemos claro el proceso, pero han hecho falta muchos años y numerosos esfuerzos de dos de las nietas de Blay para clarificar por qué en las guías del cementerio no se mencionaba la intervención de Blay y por qué en la biografía del escultor francés este proyecto figura como su obra maestra, cuando en realidad no solo no lo concluyó, sino que las esculturas que hoy vemos no son suyas. En 2015 los responsables del Servicio de Cementerios del Ayuntamiento de París, tras las gestiones citadas, escribieron a Marie-Christine Blay para informarla del error heredado, indicando que así se le comunicaba a la conservadora del cementerio. De la misma forma, Micaela Blay consiguió en 2015 que en la segunda edición de la reciente guía de este magnífico cementerio quedara perfectamente aclarado y documentado el trabajo de Blay²⁶. Así pues, las esculturas que se conservan en la actualidad son obra exclusiva de Blay, quien modeló y fundió en bronce (en la casa Thiébaud Frères) los grupos de las cuatro esquinas del monumento, que representan las virtudes teologales y la alegoría de la Inmortalidad, así como el gran escudo de armas en la puerta de acceso (véase fig. 17). Según informaron a Micaela Blay, en el panteón están enterrados, además de Errazu y su esposa, seis personas más, entre ellas, Manuel Irureta Goyena, seguramente



Fig. 4. *Margherita*, 1892. Bronce con pátina plateada, 20,5 x 19 x 13 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º cat. 029359-000



Fig. 5. Santos Yubero, Miguel Blay en su estudio junto al *Retrato de la duquesa de Parcent y su hija Piedita*, h. 1925. Positivo de gelatina/colodión, 16,5 x 11 cm. Colección particular

un sobrino de Errazu (hijo de su hermana Manuela, casada con el banquero José Domingo Irureta Goyena), pero por el momento ha resultado infructuosa la búsqueda de herederos²⁷, quizá porque ya no haya supervivientes, lo que explica que la conservación del monumento no sea la más adecuada. Los grupos escultóricos tienen tanta calidad que Blay expuso en París en 1899, en escayola, los de la *Fe* y la *Esperanza*²⁸, y los cuatro, *Fe, Esperanza, Caridad e Inmortalidad*, ya fundidos en bronce, en la Exposición Universal de 1900²⁹.

Esa Exposición Universal de París fue un verdadero hito en la trayectoria de Blay y, entre las obras presentadas, se pudo contemplar su grupo *Al ideal* (cat. 2), en el que mostraba ya otro tipo de inquietudes. La representación de la realidad, siempre presente en su obra, había ido evolucionando desde un realismo dramático hacia un naturalismo, que a su vez dio paso a una cierta espiritualidad que se manifestaba, a través de una expresión vinculada con los ideales simbolistas, en composiciones de ritmos armónicos que materializan sentimientos elevados y aspiraciones intelectuales casi místicas. Especialmente significativo es ese grupo escultórico, cuyo planteamiento enraizaba con un complejo movimiento internacional, el simbolismo, desarrollado a finales del siglo XIX fundamentalmente en pintura, con referentes literarios, que buscaba transmitir una idea inmaterial de evocaciones religiosas más que la representación realista de la naturaleza.

Efectivamente, la participación de Blay en la Exposición Universal de París de 1900 supuso su consagración. Allí pudo mostrar su gran variedad de facetas como escultor, algunas de las cuales la había dado a conocer ya en años anteriores: presentó en mármol *Los primeros fríos*, *Retrato de la señorita Piedad Iturbe* y *Mujer y flores (Armonía)*; en escayola, *Retrato de Francisco Silvela* y la ya mencionada *Al ideal* (aunque se presentó con el título *Hacia el ideal*), y en bronce, como se ha indicado, los cuatro grupos del panteón de Errazu³⁰. Y allí obtuvo el Gran Premio (Medalla de Honor) de la Exposición³¹. No era fácil ni habitual que un español lograra ese galardón, pero ese año fueron dos los escultores de esa nacionalidad los que lo alcanzaron: Blay y Mariano Benlliure (1862-1947).

Pero París no era solo su ciudad de adopción. Aunque durante esos años no dejó de estar presente en otros certámenes españoles e internacionales, en esa ciudad figuraba como residente en 1894, y domiciliado desde 1898 con casa y taller en el número 5 del Passage Saint-Ferdinand en la localidad cercana de Neuilly-sur-Seine³². Además en 1895 se casó con una joven francesa de veintitrés años, Berthe (Berta) Pichard Moreau.

La serenidad y la seguridad que le daba su experiencia artística parisina, completada y tamizada por el conocimiento del mundo clásico, renacentista, barroco y neoclásico adquirido en Italia, se veían reforzadas por la asimilación de las claves expresivas de algunos grandes maestros contemporáneos, y muy especialmente del escultor belga Constantin Meunier, un referente esencial del reflejo del mundo industrial y obrero a través de la escultura, en la que él plasmó una visión social, realista y descarnada. Su producción, que podemos ver hoy concentrada en el Musée Meunier en las afueras de Bruselas, incluye obras en las que dio un nuevo sentido a su imagen de la vida moderna. Blay compartió también estos planteamientos con otros maestros del realismo social que trabajaban en París a final de siglo, como Léon Fagel (1851-1913) o Aimé-Jules Dalou (1838-1902).

En esta línea Blay modeló una de sus grandes composiciones, el monumento a Víctor Chávarri (fig. 6), realizado en memoria del destacado inversor y empresario vasco, fallecido en 1900, con cuarenta y seis años, que había desarrollado, entre otros, grandes proyectos en el campo de la minería y el ferrocarril. Por encargo del Ayuntamiento de Portugalete, Blay acometió un expresivo monumento, inaugurado en 1903, en el que fue capaz de diseñar un conjunto que combina diferentes estilos en función de los distintos asuntos que lo integran: un grupo en el frente representa a dos trabajadores de los altos hornos (un barrenero y un fundidor vascos con sus instrumentos de trabajo), en un asunto

de tipo social que fue fundido en bronce —el material que Blay consideraba más expresivo—; una figura femenina idealizada, la Fama, tallada en mármol con un trabajo ejemplar en el tratamiento de las telas, señala los símbolos de las actividades industriales de Chávarri; y, por último, un busto del personaje, realista, en bronce, modelado a partir de fotografías (Blay no lo conoció personalmente), que está colocado sobre un amplio pedestal de mármol de Carrara. Las figuras de los trabajadores constituyen un intenso y valioso testimonio del realismo social, realizados con sinceridad y potencia expresiva. Este fragmento del monumento fue presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904³³ y con él obtuvo el Diploma Excepcional en la Exposición Internacional de Arte de 1907 en Barcelona³⁴. En esta obra encontramos muchas de las características que Blay consideraba esenciales cuando diseñaba un monumento y que años después pondría por escrito en su discurso de ingreso en la Real Academia en 1910: su carácter sólido, fuerte y bello; el uso de diferentes materiales en función de su capacidad expresiva; su papel educativo, y la claridad de lectura de la composición.

Este proyecto le facilitó contactos y encargos en el ámbito vasco, mientras sus esculturas eran difundidas en Madrid. En junio de 1903 tuvo lugar en esa ciudad una exposición monográfica dedicada a Blay en el prestigioso salón de arte de los hermanos Amaré, que llevaba funcionando desde 1900, y donde los críticos dieron cuenta de “haber podido gozar [...] de las sensaciones más puras y hondas de este arte refinadísimo, clásico, al contemplar dieciocho o veinte obras de Miguel Blay, el escultor de las almas”³⁵.

La perseverancia y el esfuerzo por atender encargos en todo tipo de formatos le llevaron a desarrollar también una destacada carrera en el mundo de la medalla, para la que demostró un particular talento. Las medallas siempre habían sido una forma de celebrar conmemoraciones y otros eventos, pero a finales del siglo XIX y principios del XX se eligió tanto esta fórmula, casi para cada acontecimiento, que los mejores escultores las modelaron de manera continuada. Blay conoció directamente en París un ambiente de renovación medallística que le ayudó a transmitir en su producción de medallas el mismo sentir estético con el que se expresaba en la escultura. Diseñó su primera pieza importante en

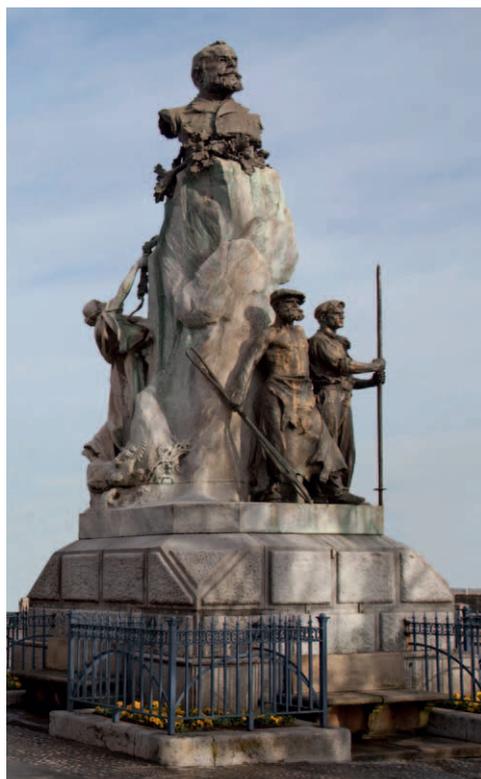


Fig. 6. *Monumento a Víctor Chávarri*, 1903. Bronce y mármol de Carrara. Portugalete (Vizcaya), plaza del Solar

bronce en 1902 para conmemorar la colocación de la última piedra de las obras del puerto de Bilbao³⁶ y, a partir de entonces, de manera muy personal, se adentró en esta especialidad³⁷. De algunas de sus medallas se conservan los modelos en terracota o escayola, y varias se fundieron en diversos tamaños y materiales e incluso se realizaron en biscuit.

Su participación en la Exposición Nacional de 1904 fue importante, y el resultado, injusto: presentó catorce obras de todas las tipologías –fragmentos de dos monumentos, desnudos, retratos, medallas– y en varios materiales –mármol y bronce– y, sin embargo, la Medalla de Honor quedó desierta.

En París por entonces no le llegaban suficientes encargos, ya que tenía que mantener a una familia de cuatro hijos. Así, aunque su experiencia parisina había sido magnífica, viendo que las oportunidades en Madrid se incrementaban, decidió volver a su patria e instalarse en la capital en 1906, donde fue muy bien recibido. Sus colegas y amigos se ocuparon de agasajarle, como podemos comprobar en una carta que el gran escultor Mariano Benlliure escribió a Benito Pérez Galdós, una de las importantes personalidades a las que invitó a un almuerzo de bienvenida a Blay:

Excmo. Sr. D. Benito Pérez Galdós

Muy querido y respetado amigo: para dar la bienvenida al escultor Blay he invitado a comer en casa de Agustín Lhardy el próximo viernes a las 9 de la noche a varias personalidades que con su talento sostienen el prestigio de nuestra patria y desearía que siendo Vd. uno de los que la honran asistiese también a esta fiesta del Arte. Le quiere y le admira su buen amigo
Mariano Benlliure. Hoy 19.12.906³⁸.

En Madrid recibió tanto encargos de tipo oficial como de la nobleza y la burguesía, con las que ya había tenido contacto. Uno de ellos, del que ya había iniciado diversos bocetos en 1902, fue el espectacular grupo de *La Paz*, concebido para un proyecto coral en el que trabajaron los más importantes escultores del momento: el gran monumento a Alfonso XII levantado en el madrileño



Fig. 7. Miguel Blay (derecha) en la Fundición Masriera junto al grupo *La Paz* para el *Monumento a Alfonso XII*, h. 1906. Revista *Forma*, 14 (1906), p. 68



Fig. 8. *La canción popular*, 1909. Piedra, 5 m de altura. Barcelona, Palau de la Música Catalana

parque del Retiro, diseñado por el arquitecto José Grases, que se dilató mucho en el tiempo y no se concluyó hasta 1922 (fig. 7). Blay modeló un grupo en el que se abrazan un soldado isabelino y uno carlista, en presencia de sus familiares representados por una mujer y un niño desnudo que intenta acercarse a ellos. Para la posición de los soldados sabemos que trabajó a partir de fotografías del natural tomadas por indicación del propio escultor³⁹. El conjunto se completa con una elegante alegoría femenina de la Paz con una rama de olivo. Este grupo escultórico se colocó en el pilar central del monumento y se inauguró en 1910. Blay modeló también un relieve para este mismo monumento.

Muchos de los monumentos de Blay han sufrido los estragos del paso del tiempo, aunque algunos más que otros: en Madrid, el de Ramón de Mesonero Romanos, de 1914, trasladado en 1967 desde el paseo de Recoletos a los jardines del arquitecto Rivera (y actualmente almacenado mientras se remodela la plaza), sufrió el robo del niño de bronce (el actual es muy distante del que modeló Blay); en el caso del dedicado al doctor Carlos Cortezo, en el parque del Retiro, de 1921, el niño que simboliza la Orfandad ha tenido, por la debilidad de la piedra arenisca, que ser sustituido varias veces, y el que vemos hoy nada tiene que ver con el original; y el del doctor Federico Rubio y Galí, de 1904, consagrado a una gran figura de la medicina española, al estar ubicado en el parque del Oeste, en la zona de uno de los frentes más cruentos de la Guerra Civil, es el más gravemente afectado ya que quedó descabezado y acribillado de balas, como podemos ver en diversos testimonios fotográficos⁴⁰. Además hay que recordar que en Madrid había un monumento, hoy sin localizar, que se dedicó en 1909 a un eminente cirujano y político, el doctor Alejandro San Martín, por iniciativa del Colegio de Médicos, y que estuvo emplazado muy cerca del Museo del Prado⁴¹.

Aunque instalado en Madrid, Blay mantuvo siempre relaciones con el ámbito cultural catalán y colaboró con importantes arquitectos de allí. En 1906 recibió una comisión que marcaría su carrera: Luis Domenech y Montaner (1850-1923) le encargó resolver el esquinazo exterior del Palau de la Música Catalana, en Barcelona, para el que esculpió el grupo *La canción popular* (fig. 8), proyecto

en el que trabajó en su estudio madrileño y que quedó definitivamente instalado en 1909. Casi a modo de mascarón de proa, modeló, en una estética modernista, elegante y expresiva, una compleja composición alegórica de la canción catalana que se transmite entre generaciones. El conjunto está coronado por san Jorge como patrón de Cataluña con una bandera ondeante, e incluye alegorías, como la de la Música, en primer término, y figuras de diferentes edades que personifican a la sociedad catalana. También encontramos en él a una madre que entona una nana para dormir a su pequeño, un grupo de niños cantores y bandas de pajarillos que gorjean. En la composición del grupo, Blay siempre tuvo en cuenta que se vería desde abajo, por lo que, siguiendo las indicaciones del arquitecto, acometió el proyecto, cuyo primer esbozo solo se conoce por fotografía⁴².

La prensa de la época, siempre atenta a los movimientos de los artistas, en ese momento dedicaba ya a Blay espacios destacados, como la entrevista publicada en *La Ilustración Artística* en 1907, en la que el escultor dejaba traslucir su profunda responsabilidad como artista y la insatisfacción propia de un gran escultor, al señalar: “Mi obra no la he hecho aún. Solo conocen ustedes de ella ligeros tanteos. Me falta hacer una obra fuerte y definitiva, que subyugue a los inteligentes, que traspase las fronteras, que quede”⁴³.

Una de las tipologías que más oportunidades dio a esa generación de escultores fue la funeraria. Blay ya había mostrado sus excepcionales habilidades, superando repertorios historicistas y resabios nostálgicos, en el panteón de Errazu antes comentado, pero demostró su especial talento, en 1907, en el sepulcro de la condesa del Valle de Canet, doña Florentina Malató, esposa del editor Ramón de Montaner, ubicado en la cripta del castillo de Santa Florentina de Canet de Mar, que el arquitecto Luis Domenech y Montaner había restaurado⁴⁴ (fig. 9). En él muestra claramente su conocimiento de la tradición de los monumentos funerarios femeninos, en los que aparece la figura de la difunta representada de forma realista y dulcemente dormida, y refleja muy en particular el estilo de su maestro Chapu, plasmado, por ejemplo, en el monumento a Helene zu Mecklemburg-Schwerin, duquesa de Orleans, en la Capilla Real de Dreux, al norte de París, o en sus bocetos de la tumba de la duquesa de Nemours, Viktoria von Sachsen-Coburg-Koháry, realizada en 1881-82 para la pequeña capilla de San Carlos Borromeo en Weybridge (Reino Unido), adquirida en 1994 por



Fig. 9. Sepulcro de doña Florentina Malató, condesa del Valle de Canet, 1907. Mármol, 207 x 105 x 125 cm (aprox.). Canet de Mar (Barcelona), castillo de Santa Florentina



Fig. 10. *Desencanto (Sensitiva)*, h. 1902. Mármol, 65 x 68 x 55 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.º inv. E 76

la Walker Art Gallery de Liverpool, después de que el espacio dejara de tener un uso religioso. En el caso de la figura de Florentina Malató, la elegante caída de su brazo derecho, el giro de la cabeza hacia ese lado y el estudio de los plegados transmiten el mismo emotivo realismo que los modelos franceses que le pudieron inspirar, aunque obviamente todo ello adaptado a su propio lenguaje.

1908 fue el año de su total consolidación en el panorama escultórico español, al obtener la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Eclosión* (cat. 3), aunque tras una doble votación, pues en la primera vuelta, a pesar de tener la mayoría de los votos, no alcanzaba el total necesario, que consiguió en la segunda, tras la retirada voluntaria de los también candidatos Eliseo Meifrén y Santiago Rusiñol, que le dejaron el camino completamente despejado como candidato único⁴⁵.

Su plena madurez artística le fue reconocida con el nombramiento de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1909, para cubrir la vacante dejada por el escultor Juan Samsó. Tomó posesión el 22 de mayo de 1910. Su discurso, que tituló *El monumento público*, fue un texto de reflexión sobre la escultura en el que mostraba sus convicciones y los valores que consideraba esenciales. Explicaba cómo, respetando la tradición, se podían abrir nuevos cauces; cómo se debía poner el acento en el valor moral y en la finalidad artística de esas obras; analizaba los conceptos de belleza y sobriedad a través de la historia del arte; examinaba, en un monumento, no solo su diseño, sino también su tamaño, emplazamiento y, en su caso, los valores del personaje representado, y concluía que, para crear una verdadera obra de arte, reposada, sobria y estable, hacía falta “solidez y belleza”. Miguel Blay no dejó de aprovechar esta solemne oportunidad para reclamar mayor protección para los monumentos públicos conmemorativos, que son proyectos propios del escultor y que ofrecen con su diseño la posibilidad de que la luz juegue sobre sus superficies, y para dejar patente su ideario sobre el uso más adecuado de los materiales, según el cual “el bronce permite expresar los más atrevidos movimientos, mientras el mármol y la piedra obligan a concebir los grupos y las figuras dentro de actitudes y gestos dotados de una calma y gravedad sintética”⁴⁶.

Siempre se ha pensado, y así se ha publicado, que, con motivo del ingreso en esa corporación, Blay regaló a la Academia una escultura titulada de varias maneras –*Pensativa*, *Desencanto* (fig. 10) o *Sensitiva*–, un elegante torso de una joven de expresión muy natural, ensimismada, de una delicada belleza y de gran refinamiento. Esta obra ya era conocida por su presencia en el primer Salón Español

en París en 1902 en la Galería Simousson, exposición organizada por la recién creada asociación de artistas españoles en Francia, así como en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 y en la V Exposición Internacional de Arte de Barcelona de 1907, donde estuvo en la sección española, en la sala del Círculo Artístico de San Lucas⁴⁷, y donde se le concedió el Diploma Excepcional. También la llevó luego a Buenos Aires en 1910 y a París en 1919⁴⁸. Sin embargo, hoy sabemos que no hizo tal regalo, ya que en aquel momento no existía la norma de entregar obligatoriamente una obra al ingresar en la Academia. Más tarde, en 1940, dado que se sabía que Blay siempre había tenido en mente hacer una donación a la Academia, y aprovechando que en ese momento esta disponía de recursos, su director, el conde de Romanones, propuso adquirir esa escultura a la viuda del escultor, y con ello colaborar a su sustento⁴⁹. Revisadas todas las fuentes, debería optarse por titularla *Desencanto*.

Ese año de 1910 obtuvo la plaza de Modelado del Natural y Composición en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Academia, primero como interino y a los pocos meses como profesor numerario⁵⁰: ese cargo le proporcionó muchas gratificaciones por su implicación con los alumnos y su afable trato con ellos. De hecho, llegó a ser director de esta Escuela en 1918.

En paralelo, durante esos años su interés por Iberoamérica fue creciendo, y en muchas de sus manifestaciones demostraba un sincero y afectuoso sentimiento por sus naciones. Así lo expresó en una entrevista de años después: “Creo cumplir con mi arte, al que adoro; y espero que España estará satisfecha de mí. En cuanto a América es mi ferviente deseo el que mis obras, con sus radiaciones espirituales, sirvan a mis anhelos de unión entre España y el Nuevo Mundo”⁵¹.

Ya el 1 de abril de 1907, en previsión de las celebraciones que tendrían lugar en 1910 con motivo del centenario de la independencia argentina, se convocó en Buenos Aires un concurso para realizar el monumento a la Revolución de Mayo. Blay ya había acometido varios monumentos conmemorativos y, en este caso, propuso una gran composición (fig. 11)⁵². Su proyecto estaba extremadamente elaborado y pasó la primera selección de entre setenta y cuatro concursantes, diez de los cuales eran españoles; más tarde quedó como único representante de España y, finalmente, en la segunda vuelta, quedaría en el tercer puesto, tras sufrir grandes contratiempos porque las cajas de su modelo, que viajaban en el barco La Plata, fueron aplastadas. Blay, que había hecho su primer viaje a Buenos Aires el 10 de marzo de 1908 como preseleccionado, tuvo que recomponer el modelo allí mismo, motivo que explicaría, como indica Ferrés⁵³, que existan dos maquetas muy parecidas. Se trata de una composición a modo de templete con altas columnas, cada una de las cuales lleva en lo alto los nombres de las batallas que fueron jalones importantes en la consecución de la independencia, representada esta por un joven desnudo con una cartela con el lema “Independencia”; también encontramos grupos escultóricos en la base y otro muy complejo coronando el conjunto. Seguro que supuso una gran decepción para Blay no realizar el monumento, pero el concurso le sirvió como carta de presentación para futuros proyectos de ámbito oficial y le permitió trabajar para las asociaciones españolas de ese país, como el Club Español de Buenos Aires o la Asociación Patriótica Española, que ese mismo año le encargaron sendas medallas (cat. 17 y 18).

Para dicho centenario también se pensó erigir en Buenos Aires un monumento a los españoles que estuviera realizado conjuntamente por tres de los más importantes y respetados escultores de España del momento –Blay, Benlliure y Agustín Querol (1860-1909)–, lo que suponía un gran honor para los tres, pero una gran dificultad de gestión. Francisco Camba (1882-1948) cuenta cómo finalmente se optó solo por Querol: “Cometeremos ahora la indiscreción de decir que Malagarriga, puesto a votar por uno solo de los tres escultores, hubiera vertido el ánfora entera de sus admiraciones sobre el jardín sereno de Blay; pero la Comisión de Buenos Aires inclinó su voto decisivo hacia el bosque arrogante de Querol”⁵⁴. Pero este falleció en 1909 y lo dejó todo en manos de otro español, Cipriano

Fig. 11. Mariano Moreno, modelo en escayola para el *Monumento a la Revolución de Mayo*, h. 1907. Positivo a la albúmina, 38,2 x 28,3 cm. Colección particular





Fig. 12. *Monumento a José Pedro Varela* (vista posterior), 1918. Bronce y mármol. Montevideo, plaza José Pedro Varela

Folgueras, quien también murió inesperadamente en 1911. Ese monumento se conoce hoy como *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas*.

Con todo, Blay sí realizó en la ciudad argentina otros proyectos en ese año y en los posteriores. Se ha publicado en ocasiones que viajó a Buenos Aires con motivo de los festejos del centenario de 1910 con la representación oficial, pero, como bien ha documentado Patricia Corsani, la fecha de su toma de posesión en la Real Academia en mayo coincide con la embajada extraordinaria que encabezaba la infanta Isabel de Borbón, la Chata, para asistir a las celebraciones de tal acontecimiento y presidir la inauguración de los pabellones españoles en la Exposición Internacional del Centenario, que incluían una representación de todas las actividades humanas. Esto significa que no pudo formar parte de la comitiva de la infanta, y que debió llegar a Buenos Aires en agosto de 1910, como se puede leer en la prensa argentina: “El escultor Blay llegará a esta capital a mediados de agosto próximo trayendo la maqueta del monumento a Rivadavia que le fue encomendada y para cuya ejecución será destinada la suma de 300.000 \$”⁵⁵.

Con motivo de esa Exposición Internacional se desplegó en Buenos Aires una importante presencia de arte español. En lo que respecta a las esculturas, de Blay se pudieron ver *Eclosión* (cat. 3), *Descanto* (fig. 10) y *Tras la ilusión*⁵⁶, pero también se presentaron obras de Benlliure, Querol, Gabriel Borrás o los hermanos Oslé, entre otros. Blay obtuvo el Grand Prix por *Eclosión*; sus esculturas habían causado honda impresión: “Modelar bien puede lograrse a fuerza de paciencia; pero esculpir como Blay, o pintar como Zuloaga, siendo árbitro absoluto de la materia, es cosa que solo se consigue cuando, hasta las manos muy diestras, llega una energía que ni el mismo artista puede decir de dónde sale”⁵⁷.

La documentación de las diferentes exposiciones organizadas con motivo del centenario, y en especial la referida a las de bellas artes, indica que en el proyecto hubo una cierta desorganización general, y en particular en lo relativo a los representantes hispanos, que sufrieron complicaciones con los plazos y problemas con los embalajes de las obras a la ida y a la vuelta. Uno de los afectados fue Blay, quien reclamó en 1912 por los deterioros sufridos durante la devolución de *Tras la ilusión*, señalando que era imposible exponer la obra en el estado en el que había llegado a Madrid. La organización no asumió al principio responsabilidades por los destrozos, que incluso fueron recogidos en la prensa, pero finalmente se le indemnizó por ello⁵⁸.

Al margen de este contratiempo, su trabajo allí fue incesante, ya que para la ciudad de Buenos Aires realizó el monumento al prócer Mariano Moreno, inaugurado en 1910, y el dedicado a los fundadores de la Facultad de Medicina, comisionado en 1911. En noviembre de 1911 Blay recibió el homenaje del Club Español de Buenos Aires, donde hoy se conservan su gran relieve titulado *La intelectualidad y el trabajo*, un busto de Carlos Casado del Alisal y la medalla *Pro España* (cat. 17). De otras provincias argentinas también recibió encargos, como el monumento dedicado a san Francisco Solano, en Santiago del Estero, de hacia 1912-14, o los dos levantados en 1912 y 1914 en honor del coleccionista de arte y estanciero bonaerense Ramón Santamarina, en Tandil⁵⁹.

En paralelo, en 1910 pudo participar en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile con dos bronce y una obra en piedra, *Náyade*, de 1908, que quedó en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad⁶⁰. También le encargaron monumentos en Panamá (fig. 24), Montevideo y Puerto Rico, en este último caso, el mausoleo de Juan Ponce de León para la catedral de San Juan, comisionado en 1909 por el Casino Español de San Juan⁶¹.

Blay desempeñó también un destacado papel en las relaciones culturales internacionales junto a importantes intelectuales españoles. En abril de 1916 un grupo de académicos franceses visitaron España en un viaje de contenido político, ya que buscaban un acercamiento a los países aliados y una defensa de la cultura francesa frente a la alemana⁶². La respuesta no se hizo esperar y, en octubre de ese año, un grupo de intelectuales españoles, como parte de una campaña en favor de los aliados, se desplazó a París para estrechar lazos culturales y políticos. La misión estaba presidida por el duque de Alba como embajador en París, y en ella participaron Américo Castro, como secretario; Manuel Azaña, por el Ateneo; Ramón Menéndez Pidal, Rafael Altamira y Jacinto Octavio Picón, representando las letras, y José Gómez Ocaña y Odón de Buen, como hombres de ciencia. Blay y el pintor Gonzalo Bilbao (1860-1938) fueron los representantes de las artes. Uno de los resultados de la misión fue la creación de una liga antigermanófila, cuyo manifiesto firmaron decenas de españoles, desde Azaña a Antonio Machado, José Llimona o Ignacio Zuloaga, y que también suscribió Blay.

En 1918 Blay colaboró en el Comité de Aproximación Franco-Española, que propició Mariano Benlliure como director general de Bellas Artes y que presidía el duque de Alba. Una de sus actividades fue la organización de una exposición de arte francés en Madrid, en el Retiro, que trajo por primera vez cuadros impresionistas, nunca antes expuestos en España⁶³.

Por otro lado, en su calidad de director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, participó en 1920 como vocal de la Junta para el Fomento de las Relaciones Artísticas Hispano-Americanas⁶⁴, y en 1926 fue nombrado miembro de la Hispanic Society de Nueva York.

En diciembre de 1918 se inauguró en Montevideo el monumento más complejo seguramente que Blay había acometido, dedicado a José Pedro Varela (1845-1879). Varela fue un periodista, político y pedagogo uruguayo a quien se homenajeaba por su defensa de la educación como medio para igualar a todas las clases sociales, y de la ilustración del pueblo como “locomotora del progreso”. Blay recibió este encargo en 1911, financiado con una aportación del Estado junto con el dinero recaudado por suscripción popular⁶⁵. En él volvió a combinar los personajes históricos en bronce con las figuras alegóricas en mármol (fig. 12). Si interesante resulta la visión frontal del protagonista, fundido en bronce, retratado de cuerpo entero y sentado en el centro de la composición delante de un grueso pilar con el escudo nacional, acompañado de grupos alegóricos de la Juventud, la Ley y la Educación, que en su conjunto simbolizan el proceso educativo, aún más atractiva se muestra la parte posterior, donde varias figuras de jóvenes se mueven alrededor del pilar, una de ellas ondeando una bandera. Todo el monumento es recorrido por la inscripción “La educación difundida en todas las clases sociales, iluminando la conciencia oscurecida del pueblo y preparando al niño para ser

hombre y al hombre para ser ciudadano”. Todas las figuras muestran elegancia y naturalidad en las actitudes y en el movimiento de las prendas que llevan, y son excepcional testimonio del nivel técnico al que había llegado Blay. Precisamente una versión del fragmento del grupo de niños leyendo sirvió como monumento conmemorativo que Olot, su ciudad natal, le dedicó en 1953.

Sin embargo, ese año de 1918 fue probablemente el más doloroso de su vida, porque en abril falleció su hijo pequeño, Miguelito (véase cat. 4), que aún no había cumplido los ocho años.

Durante el mes de mayo de 1925 el Museo de Arte Moderno le dedicó en Madrid una exposición homenaje⁶⁶, y ese mismo año fue nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, decisión que se valoró muy positivamente en el ambiente cultural. Su actividad, ya incorporado en 1926, se distribuía entre el cuidado y la tutela de los pensionados, a los que entendía desde su experiencia de artista, y las actividades representativas, entre las que destacó la visita a la Academia del rey de Italia Vittorio Emanuele III. En 1929 presentó un proyecto de modificación de los estatutos que hubiera agilizado la gestión de esta institución si se hubiera puesto en marcha⁶⁷, y se ocupó de la restauración del templete de San Pietro in Montorio de Bramante, en la que colaboró su propio hijo Jaime, que era arquitecto, quien también dirigió los trabajos de consolidación del palacio de la Embajada de España ante la Santa Sede en 1932 y se encargó de la restauración del edificio del pabellón español de la Bienal de Venecia en 1934. En Roma no dejó de lado su faceta de escultor y diseñó la decoración escultórica de un monumento que ven en Barcelona miles de ciudadanos todos los días. Se trata de la fuente de la plaza de España, diseñada para la Exposición Internacional de 1929 (fig. 13). Esta obra plantea un juego de agua a través de tres grupos alegóricos de ríos españoles —representados por figuras adultas— y sus afluentes —por niños que vierten agua en los ríos— así como los mares en los que desembocan. De esta forma la vertiente atlántica se representa por un grupo alegórico del Tago y el Guadalquivir con sendos hombres musculosos y un niño que vuelca agua en ellos; un segundo grupo incluye una alegoría femenina de las Rías Bajas de Galicia, junto a los ríos cortos del Cantábrico, y un tercero simboliza la vertiente mediterránea con la personificación del Ebro en la figura de un joven atlético aludiendo al antiguo Mare Nostrum.



Fig. 13. Grupo de los ríos del Atlántico en la *Fuente de los tres mares que rodean la península Ibérica*, 1929. Mármol, 460 x 232 x 200 cm. Barcelona, plaza de España

Para Blay la dirección de la Academia fue –como lo ha sido para tantos directores, y especialmente para los directores artistas no familiarizados con los asuntos burocráticos– una tarea desmoralizadora por el endémico abandono que esta institución ha sufrido desde la Administración central. Mariano Benlliure, que sabía de las dificultades inherentes al cargo, le escribió a Roma una carta muy cariñosa, como todas las suyas, en la que decía:

Ya sabes cuánto deseo, y así tengo la seguridad de que sucederá, que tu paso por nuestra Academia deje una estela que sirva de guía para tus sucesores; no es posible ir a esos puestos a vegetar, es necesario hacer sacrificios o no aceptar el cargo; todos esperamos que nuestra institución sea, bajo tu dirección, lo que debe ser y ocupar el puesto que le corresponde; ya sabes que a todos los compañeros nos tienes a tu disposición⁶⁸.

Blay consideraba que la Academia era la embajada oficial artística de Roma, y por ello reunió un importante fondo bibliográfico para la institución y concentró sus energías, por ejemplo, en la magna celebración del centenario del nacimiento de Goya en 1928. Pero también tuvo desencuentros importantes con los pensionados, afectados por las obras de ampliación y reforma y por desajustes internos, lo que les llevó a una situación de enfrentamiento, que provocó su dimisión en enero de 1932⁶⁹.

Quería volver a Madrid a dedicarse a la enseñanza, por lo que solicitó su reingreso en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Se le concedió el 7 de marzo de 1932, como señala la *Gaceta de Madrid* de ese día, a la cátedra de Modelado del Natural y, por acumulación, a la de Grabado en Hueco, aunque con un sueldo menor en función de las disponibilidades existentes, sueldo que finalmente se duplicó en enero de 1933 cuando se contó con presupuesto para ello.

Sus últimos trabajos se encuentran en fachadas madrileñas: la decoración exterior del edificio del Tribunal Supremo en sus dos frentes con sendas alegorías de la Justicia y la Ley amparándose en la Equidad y el Derecho –diseñadas en su estilo personal, con cuerpos muy rotundos– (fig. 14) y, por último, el grupo de la fachada del Banco Vitalicio y el león de cinco metros que está encima



Fig. 14. *La Ley amparándose en la Equidad y el Derecho*, h. 1926. Piedra. Madrid, fachada norte del edificio del Tribunal Supremo

de la puerta de este edificio en la calle de Alcalá, en el que estaba trabajando cuando la muerte le sorprendió y que probablemente se talló posteriormente a partir de un boceto suyo⁷⁰.

Blay fue un artista cuyo interés por la creación escultórica estaba muy por encima de cualquier ansia de triunfos materiales, y es posible que su éxito hubiera sido aún mayor si hubiera tenido un marchante. Muy claro lo expresó en una entrevista en 1910: “No sirvo para los negocios. No tengo ese ‘don de gentes’ tan necesario hoy en día para los escultores”⁷¹.

En la vida de un artista no solo tienen importancia los aspectos profesionales. En lo relativo a su vida personal, disfrutó del constante apoyo en su carrera de su esposa Berthe, con quien tuvo cinco hijos, los cuatro primeros nacidos en Francia: Raymond en 1897 (que utilizó luego el nombre de Jaime, y que en los documentos legales figuraba como Raimundo Jaime⁷²), Jorge en 1898, Marguerite (Margarita o Margot) en 1902, Berthe (Berta o Berty) en 1904, y Miguelito, que nació en Madrid en 1910 y falleció en 1918. Su esposa, dama de fuerte carácter también relacionada con el mundo artístico y modelo, le acompañó siempre, dejando de lado su propia carrera, y le sobrevivió diecisiete años.

Sobre su calidad como persona, daremos solo un pequeño apunte que muestra lo que valoraba la amistad y a los amigos. Cuando en 1927 falleció Lucrecia Arana, esposa de Benlliure, Blay le escribió el pésame más corto y sentido que se puede redactar: “Amigo, si en tu debilidad mortal necesitas de algo sólido en que apoyarte, lo puedes hacer sobre la invariable e incorruptible amistad de tu sincero Miguel Blay”⁷³.

De su forma de vida tenemos puntual conocimiento a través de su agenda personal de 1902 que ya hemos mencionado (cat. 23). La agenda refleja su carácter meticuloso y ahorrador, su control de la economía familiar, así como sus hábitos diarios. Tuvo estudio en Madrid en la calle Lista 22 y desde 1911 disfrutó de su casa/estudio en la calle Pinar 10 (junto a María de Molina), un elegante hotelito diseñado por Modesto López Otero, que le valió al arquitecto un premio del Ayuntamiento de Madrid en 1915, pero que lamentablemente fue demolido en fecha imprecisa. Su último refugio fue el chalet La Masía en la antigua carretera de Maudes 2⁷⁴.

El 22 de enero de 1936, una semana después de haber sufrido un derrame cerebral, Blay falleció a los setenta años, en unos momentos delicados económicamente. Su familia, como en el caso de muchos artistas, no se encontraba en una situación desahogada, y quedó desatendida a pocos meses de que se iniciara la Guerra Civil. Las hijas no se casaron y debieron de permanecer en Madrid con la madre. Estas difíciles circunstancias explican que la viuda vendiera, posiblemente, alguna reproducción de las obras de Blay tallada por los marmolistas que trabajaron con él⁷⁵.

Dejó su huella en un pequeño grupo de escultores que pasaron por su taller, entre los que destacan: el tarraconense Julio Antonio (1889-1919), fallecido prematuramente, y cuya estancia en el estudio de Blay a partir de 1907 fue muy amigable pero breve, ya que a los pocos meses quiso buscar nuevos caminos; el castellanense Juan Bautista Adsuara (1891-1973), y el lucentino Manuel Piqueras Cotelí (1885-1937), que colaboró en su taller durante siete años a partir de 1906. Todos ellos conocieron y aplicaron las máximas de Blay, tal como contaba Julio Antonio: “Amor por la disciplina, amor al trabajo, respeto del natural”⁷⁶.

Y no hay que olvidar a sus alumnos de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, que siempre mostraron respeto y admiración por el maestro, como el tinerfeño Jesús María Perdigón (1888-1970), el zumayano Julio Beobide (1891-1969), el medallista valenciano Enrique Giner Canet (1899-1990), el chileno José Perotti (1898-1956) durante su estancia en Madrid en 1920, o importantes artistas que se iniciaron en la escultura para pasar luego a desarrollar una carrera pictórica, como el salmantino Celso Lagar (1891-1966). Entre sus colaboradores en los trabajos escultóricos contó con Roberto Bechini y Bagnasco y, en labores menores, con Alguero e Hijos.

Otros artistas con los que pudo estar en contacto y en quienes influyó o que se movieron en su órbita, seguramente inspirados en particular por la obra *Los primeros fríos*, serían el barcelonés Rafael Atché (1854-1923), quien en 1897 hizo una reinterpretación del anciano y la niña en su grupo *Solos*⁷⁷, y el chileno Ernesto Concha (1875-1911), que se instaló en París en 1904 y modeló el grupo *La miseria*, con una anciana y una niña acurrucada, cuyo mármol de 1908 se expone en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile. Tampoco hay que olvidar las experiencias y modelos que compartió con el pintor peruano Carlos Baca Flor (1869-1941) en el estudio que ambos tenían cerca de Porta del Popolo en su estancia romana en 1892, ya que el anciano que modeló Blay también lo dibujó Baca. Muy inspirado seguramente en su grupo *Al ideal* se encontraría la obra *Retorno al buen camino*, modelada en París en 1900 por el mallorquín Lorenzo Rosselló (1867-1901) y conservada en el Museo de Mallorca⁷⁸, quien trabajó desde 1893 en la capital francesa y falleció prematuramente de tuberculosis.

El 4 de mayo de 1942 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando inauguró una exposición de obras del artista, una de las cuales, *Miguelito* (cat. 4), fue adquirida a la viuda por el Museo de Arte Moderno para contribuir a su economía familiar. El centenario del nacimiento de Blay en 1966 fue celebrado por la corporación académica con una exposición⁷⁹ en la que se reunió también la obra de otros académicos nacidos en 1866: el pintor Marceliano Santamaría (1866-1952) y el destacado escultor Aniceto Marinas. Con este motivo la Academia encargó asimismo una medalla en homenaje a Blay.

Por los datos que nos han llegado de ventas y donaciones, podemos inferir que la familia quiso que las obras que conservaban quedaran en instituciones públicas importantes, ya que apenas hay noticias de ventas a particulares. Así, por ejemplo, las dos hijas vendieron un conjunto de dibujos al Museo del Prado (cat. 5-15), y una de las nietas, Micaela, cuatro obras escultóricas al Musée d'Orsay, la institución francesa más importante dedicada al arte del siglo XIX. Además, en 1962, su hija Margarita legó al Museo del Romanticismo de Madrid un busto en escayola de Mesonero Romanos⁸⁰, y su hijo Jaime donó un conjunto importante de escayolas al Museu de la Garrotxa, al que parece que también quiso entregar, sin éxito, parte de lo que heredó de sus hermanas. Jaime asimismo cedió al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en 1991, junto con su segunda esposa Mercedes Martínez, una de las obras emblemáticas de su padre, *Persiguiendo la ilusión*, de 1902⁸¹, y en 1994 su viuda donó el modelo para el reverso de una medalla de la Exposición Nacional de 1915 (cat. 19). La existencia de un museo en Olot fue siempre un anhelo de Blay, quien ya en 1904, y tras saber que el Ayuntamiento había acordado en 1903 crear un Museo-Biblioteca, que se inauguraría en 1905, envió dos cajas de esculturas, confiando en animar a otros posibles donantes⁸², donativos que se repitieron a lo largo de su vida. Tras diversos avatares de esta institución, en 1982 se creó el Museu Comarcal de la Garrotxa con varias secciones —que recientemente ha quedado denominado Museu de la Garrotxa⁸³, y que le dedicó en su día una amplia galería, hoy algo más reducida.

Blay definió su propio camino escultórico —sobrio, moderado y elegante— obviando la gestualidad en favor de la naturalidad, modelando el movimiento sin afectación ni desmesura, con ritmos delicados, sugerentes y armónicos, buscando la belleza que emociona. El público y los artistas así lo reconocieron, y el otro escultor más importante del momento, Mariano Benlliure, lo definió como “el príncipe de la elegancia y la corrección”⁸⁴. Consiguió su meta y se consagró como un gran maestro que ennobleció la escultura.

I. Niña desnuda (fragmento de *Los primeros fríos*)

1892

Mármol de Carrara. 109 x 65 x 54 cm

Firmado: "Miguel Blay", en el lateral

E-793

Blay hizo habitualmente versiones de fragmentos de sus obras, que trataba de forma individualizada. La escultura que conserva el Museo del Prado es un fragmento del grupo *Los primeros fríos*. Es importante conocer la composición completa para comprender no solo la calidad de esta figura tan bien ejecutada y tan expresiva, sino también para entender que procede de un grupo de concepción dramática y conmovedora, dentro de la expresividad del realismo social imperante en aquellos momentos.

Durante su estancia en Roma en 1892 realizó un boceto en barro cocido de un anciano y una niña vestidos que sufren, ateridos, los rigores del invierno. En su versión ampliada ensayó las figuras desnudas para comprobar cómo resultaban más expresivas, y para trabajar bien la anatomía que luego modelaría bajo los ropajes. Dado el éxito de los magníficos estudios anatómicos, particularmente en la crudeza del cuerpo avejentado del anciano, decidió dejar las figuras sin ropa, animado por los artistas españoles que visitaban su taller, que señalaron su calidad indiscutible. Había conseguido reforzar el contraste del realismo del anciano frente a la dulzura de la niña dormida que busca el calor humano, y de forma muy efectiva había logrado transmitir el desamparo, el sufrimiento, la preocupación del anciano y la candidez de la niña, así como la ausencia materna. Algunos historiadores han querido ver también en esta obra un atisbo de planteamiento simbolista.

Presentó el grupo en escayola a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 en Madrid, en la que obtuvo la Medalla de Primera Clase¹. El público y la crítica fueron unánimes: con esta obra "demonstraba poseer un temperamento de escultor firme y seguro"².

Exhibió en 1893 la escayola en la primera exposición del Círculo Artístico de San Lucas de Barcelona³, entidad de ideología cristiana donde Blay fue muy bien acogido. En 1894 consiguió con este grupo el Premio Extraordinario en la segunda Exposición General de Bellas Artes del Ayuntamiento de Barcelona, recibió el Premio Infanta Isabel a la mejor obra escultórica de un autor español⁴, y fue adquirida ese año por el consistorio barcelonés⁵. El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva dos ejemplares con los personajes desnudos: la escayola de 1892, adquirida en la Exposición Nacional de 1894 y que expuso en París en 1896⁶, y el mármol encargado por el citado Ayuntamiento en 1900 (fig. 16)⁷, aunque ya se menciona el acuerdo del consistorio de encargárselo por 5.000 pesetas en 1896⁸, obra que se realizó a tamaño natural en 1901 en los talleres Bechini bajo la dirección de Blay⁹.

Las críticas lo valoraron en 1893 como "la obra mejor, no solo del certamen anual, sino de la escultura española desde hace bastantes años [...]. Una vida interna vibra bajo las carnes del viejo y de la niña" y destacaron de la pieza "la realidad de la visión, engrandecida y transformada por el escultor-poeta"¹⁰.

Participó con el mármol en la Universal de París de 1900¹¹, donde consiguió la Medalla de Honor, y con el bronce en el Salón de París de 1902 y en Venecia en 1905¹². Envió desde Barcelona el mármol a Buenos Aires en 1908, ciudad donde quedó otra versión, en el Jardín Botánico, tras la decidida intervención del crítico y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires Eduardo Schiaffino¹³, y en 1910 lo presentó en Chile en bronce¹⁴.

El boceto en barro de 1892 de 31 cm, con las figuras vestidas y la niña apenas esbozada, se expone en el Museu d'Art de Girona¹⁵, y en él se aprecia su personal sistema de trabajo. La versión ya completada en formato pequeño de figuras vestidas en bronce, de 1892, se exhibe en el Museu de la Garrotxa de Olot, que posee la escayola original despiezada y una fundición en bronce posterior¹⁶ y, probablemente, existe alguna versión más en Iberoamérica¹⁷. Blay solicitó el 11 de febrero de 1908 al Ministro de Instrucción Pública que se adquiriera un grupo en bronce de pequeño formato, lo que finalmente no sucedió en vida del artista, pero probablemente es este mismo ejemplar el que compró el Ayuntamiento de Madrid a su viuda en 1948 junto con dos obras más (fig. 15)¹⁸.

La idea de valorar las opciones de las figuras desnudas y vestidas la aplicaría en otros proyectos, como los bocetos de 1893 del Museu de la Garrotxa para el monumento a J. P. Fontanella.

Siguiendo su costumbre habitual de trabajo, el artista esculpió varios fragmentos de la niña en diversos materiales, tanto de la cabeza como de cuerpo entero¹⁹. La escultura del Museo del Prado, por su capacidad conmovedora y expresiva y su lenguaje formal, es un ejemplo del realismo de tipo naturalista, un excelente trabajo de tratamiento anatómico y una obra de cuidada factura dentro de su gusto por lo anecdótico. La obra, de gran sobriedad, se acerca a la escultura de tradición francesa, arrancando la figura del bloque sin desbastar, esculpiendo el tierno rostro de una niña que queda esfumado, y trascendiendo una elaboración meramente narrativa, al conseguir transmitir el sentimiento de la necesidad humana de protección. Muestra, sin lugar a dudas, sus aptitudes para comunicar la emoción y, sobre todo, su interés en aquel momento por una expresión del realismo social.



Probablemente esta *Niña* fuera la expuesta en Bruselas en 1928²⁰, que el Museo de Arte Moderno adquirió por 60.000 pesetas, por Orden Ministerial de 8 de junio de 1964, a Carlos Figueroa y Alonso-Martínez, cuyo padre, el conde de Romanones, la había comprado en junio de 1942 por 30.000 pesetas²¹. Poco después se presentó en la exposición homenaje a Blay que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le dedicó en 1966 con motivo del centenario de su nacimiento.

Entre las versiones talladas solo con la cabeza de la niña, encontramos las piezas en escayola del Museo de Bellas Artes de Córdoba²² y

del Museu de la Garrotxa²³, la que conserva en mármol el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y que Blay había mandado a Schiaffino en 1907²⁴, así como otras en bronce y mármol²⁵, entre ellas algunas que solo conocemos documentalmente, como la que se tituló en ocasiones *En el regazo*²⁶, *Ensueño (niña dormida)*²⁷ o la que Blay regaló a José Grases, autor del monumento a Alfonso XII.

Esta obra influyó en muchos escultores; quizá uno de ellos fuera el chileno formado en París Ernesto Concha (1875-1911) en su obra de 1908 *Miseria*, que representa a una niña que se acurruca junto a una anciana, ambas ateridas.

Fig. 15. *Los primeros fríos*, 1892.
Bronce, 65,5 x 51 x 36,5 cm.
Madrid, Ayuntamiento (conservada en el Archivo de Villa), n.º inv. 96227



Fig. 16. *Los primeros fríos*, 1892.
Mármol, 136,7 x 98 x 71,8 cm.
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º cat. 010002-000



2. *Al ideal*

1896

Escayola. 195 x 87 x 73 cm

E-941

Se trata de un grupo de factura delicadísima y de gran idealismo, que Blay realizó para demostrar que era capaz de crear obras alejadas del realismo. El propio Blay lo expresó así: “Pienso titularlo *Almas blancas*, dos almas predestinadas de las que llegan a la meta, de las que marchan resueltas, rechazando contrariedades, no queriendo sentir las espinas que pisan, ni hacer caso de los tropiezos que se encuentran en el camino de la vida”¹. El grupo efectivamente estaba planteado como “un soplo de espiritualidad, un misticismo supra terreno, obra no solo de escultor, sino también de poeta y de creyente, obra que acredita una sensibilidad emotiva de primer orden”². La figura adulta lleva en la mano una flor —un lirio— como símbolo de pureza y virtud.

Las referencias al título variaron. Tras el primer momento en que se iba a llamar *Almas blancas*, “que van juntas hacia su destino, sin dudas ni temor”³, algunas publicaciones de la época, y en una ocasión el mismo Blay, la denominaron *Hacia el ideal*⁴; y otras, entre ellas el expediente de adquisición por el Museo de Arte Moderno en 1897, el catálogo que publicó este mismo museo en 1899 y la documentación del envío a la Exposición Universal, la titularon *Al ideal*⁵.

Este grupo se convirtió en el paradigma de la escultura simbolista, un estilo que se alejaba de la realidad para transmitir ideas espirituales, utilizando como elemento esencial el desnudo femenino o elegantes figuras de ambos sexos con vestimentas largas y amplias, sin referencia a una realidad concreta.

Se ha sugerido que, para esta evocación de las almas puras, Blay pudo inspirarse en el libro *Pia Desideria* (Amberes, 1624)⁶, traducido en 1658 por Pedro de Salas como *Afectos divinos con emblemas sagrados*, “un libro devocional de meditación cristiana, que ilustra el progreso del alma hacia su unión con Dios” mediante emblemas “que muestran al Alma como una niña descalza en su camino de perfección, acompañada por el Amor Divino figurado por un ángel”⁷. Es cierto que su diseño recuerda la iconografía del ángel de la guarda que protege al alma y la conduce hacia la contemplación mística. También es posible que la figura adulta se pudiera identificar con la Fe que guía a las almas, en cuyo caso sería un precedente inspirador de uno de los cuatro grupos del panteón Errazu, *La Fe*⁸ (fig. 17), también llamado *Los creyentes*.



Fig. 17. *La Fe*, grupo escultórico del panteón de la familia Errazu, h. 1900. Bronce. París, cementerio de Père-Lachaise

Se conserva un pequeño boceto previo en barro cocido (fig. 18), un delicadísimo grupo de pequeño formato que muestra las primeras ideas del escultor, con ambas figuras desnudas, y la más adulta en actitud protectora⁹.

El éxito fue inmediato: en París recibió la Tercera Medalla del Salón de 1896¹⁰ y en Madrid obtuvo la Medalla de Primera Clase de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897¹¹, por lo que el Museo de Arte Moderno la adquirió por Real Orden de 15 de julio de 1897¹². Fue, además, una de las nueve obras que Blay presentó en la Universal de París en 1900, donde fue galardonado con la Medalla de Honor¹³. Las críticas sobre este espiritual grupo lo describían así:

Por senda estrecha, aunque despejada y llana, como es, sin duda, la de la virtud, para la inocencia, avanza desnuda una adolescente, guiada, más que sostenida, por un espíritu bienhechor [...], la inspiración divina, que el artista encarna en una mujer de purísima e inmaterial belleza [...]. La niña [...] camina trémula, en éxtasis¹⁴.

Otras opiniones de críticos conocedores de las capacidades de Blay valoraron positivamente la temática pero señalaron desajustes en el modelado, apuntando que era “muy lamida de líneas y algo incorrecto, o descuidado, mejor dicho, el dibujo de las figuras”¹⁵, e incluso, desde una posición conservadora, se señaló que “el hermoso desnudo de la figura de la jovencita, sobre todo, [...] pertenece a la escuela *feminista* en un grado erótico, que no puede aceptarse, dominante en París [...]. Pugna mortalmente con la idea de pureza que inspiró al estatuero; habla, en fin, a los sentidos. El simbolismo, pues, no existe”¹⁶.

Se podría señalar un punto de encuentro estético con Josep Llimona (1864-1934), especialmente en su cabeza *Modestia*, de 1891. Y hubo varias obras en las que este grupo pudo influir, como es el caso de *La vuelta al buen camino*¹⁷, modelada en París en 1900 por Lorenzo Rosselló (1867-1901), en el que la Virtud vestida con túnica muestra el camino a otra joven adolescente desnuda que representa a la pecadora arrepentida. E incluso en obras posteriores extranjeras se encuentran plantamientos similares, como en la figura de la niña del monumento a Théophile Roussel, modelado por Jean-Baptiste Champeil (1866-1913) en 1906, o en el monumento a los fallecidos en la Primera Guerra Mundial de Charles Walhain (1877-1936) en Dreux (Francia), de 1921.

Faltan datos sobre la vida material del grupo hasta los años ochenta del siglo xx. Pasó del Museo de Arte Moderno al Museo Español de

Arte Contemporáneo, y de allí al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹⁸, que lo depositó en 1992 en Barcelona en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, depósito que se levantó en 2009. La impresión de quienes vieron la obra en esos años era que presentaba un recubrimiento de aspecto plástico. Ferrés documentó que en 1989 las figuras recibieron una pátina verde grisáceo claro de cintura para abajo, lo que corroboraban los informes del MNAC de 2007¹⁹.

Su estado de conservación cuando llegó al Museo del Prado en 2015 confirmaba que algo le había sucedido, pero no se ha localizado ningún dato. Aunque es una obra frágil, no presentaba problemas de estabilidad. Sin embargo estéticamente llamaba la atención el aspecto brillante del recubrimiento y la desigualdad del modelado, de menos calidad en algunas partes que otras obras de Blay.

Los estudios técnicos documentaron que tenía dos recubrimientos: “una capa de pintura de color amarillento claro cubriendo la escultura. El pigmento utilizado en esta capa es blanco de titanio, material que se empieza a usar en la pintura alrededor de 1919 y, por encima de esta capa, hay un recubrimiento orgánico de poliacetato de vinilo”, es decir, se repintó con una resina plástica, aplicada de forma descuidada y que había envejecido²⁰.

No hay datos de cuándo se aplicaron estos recubrimientos. El estudio radiográfico²¹ reveló que gran parte de la base y las piernas de la niña son macizas, y tiene elementos modernos en el interior, pues la estructura interna de la figura vestida es de madera, en forma de cruceta, pero la de la niña es metálica con dos grandes varas en las piernas; además las manos de ambas figuras presentan varillas internas y se aprecia una malla metálica en zonas reparadas. Incluso se ve que las muñecas tienen grietas y que las de los tobillos y rodillas son más importantes de lo que se apreciaba a simple vista.

Estos datos hacen pensar que el grupo sufrió un grave accidente, que obligó a rehacer la base—incluyendo el pie descubierto de la figura femenina adulta—y las piernas de la niña. Asimismo están rehechas las manos de la niña, la parte baja de la manga y la mano de la joven que sujeta la flor y también el propio lirio. Presentaba además grietas longitudinales en ciertas zonas de la mitad inferior y múltiples reparaciones con aplicaciones toscas de escayola en la base y en partes sobresalientes de la túnica, así como insistentes cubriciones posteriores de escayola en puntos concretos, levantamientos puntuales y faltas por roce.

Sonia Tortajada, restauradora de escultura del Museo del Prado, con la ayuda puntual de Rocío Sánchez del Pozo, ha realizado una esmerada, concienzuda y minuciosa restauración durante meses que



le ha devuelto parte de su esencia, pues bajo el repinte blanco puede verse aún el color oscuro de la superficie original de la escayola.

Solo se conservan tres fotos de calidad de la Exposición de 1897²², en las que se aprecia un modelado propio del maestro y se observan rajados la muñeca y el dedo índice de una mano de la figura adulta. En una de las fotografías el grupo aparece limpio (fig. 19), y en otras dos—con las iniciales del Museo de Arte Moderno en la parte inferior de la imagen— muestra un aspecto de cierta suciedad, que podría hacer pensar en restos del desmoldeante, si se hubiera sacado un molde. En todas la base parece diferente a la actual. La primera hipótesis es que a finales del XIX sufriera algún deterioro, arreglado por Blay quizá al volver de París en 1900, ya que no es posible que un desperfecto así hubiera quedado sin restaurar estando vivo el artista, ni

durante los años en que el escultor Benlliure dirigió el museo. La segunda hipótesis es que, además, debido a un desgraciado accidente, quizá durante o después de la Guerra Civil, *Al ideal* hubiera caído y se hubiera deteriorado gravemente.

En el grupo actual no solo el modelado se ha difuminado, sino que son claramente visibles las rebabas o marcas de la unión de las piezas del molde en el que se vació el grupo, que no son limpias, lo que da una sensación sorprendentemente descuidada, algo que para un gran escultor como Blay sería inadmisibles. Todo ello hace pensar que lo que sucedió no tuvo lugar en vida de Blay, y que el grupo debió ser restaurado en los años cuarenta de manera inadecuada. La delicada restauración actual ha permitido, hasta donde ha sido posible, descubrir parte de la mano original de Blay en una obra tan emblemática.

Fig. 18. Boceto de *Al ideal*, 1896.
Barro cocido, 28,5 x 12 x 12 cm.
Colección particular, Ciudad Real



Fig. 19. Fotografía anónima de *Al ideal*, h. 1905. Positivo de gelatina/colodión, 17 x 12,3 cm. Colección particular



3. *Eclosión*

1905

Mármol de Carrara. 169 x 154 x 122 cm

E-788

Representa a una pareja de jóvenes en el instante del primer roce de sus cuerpos. Mediante un estilo que algunos denominaban lírico, Blay transmite la suave tibieza de las figuras adolescentes, realizadas con un excepcional y realista trabajo de modelado. Están sentados sobre unas rocas junto a un tronco del que salen hojas y flores, en una escena de íntima ternura, gran belleza e intenso sentimiento.

El tema tiene una cierta vinculación con la inocencia del inicio de la fábula de Dafnis y Cloe en el descubrimiento adolescente del amor y la sexualidad en un ambiente bucólico¹. Y, sobre todo, está relacionado con la iconografía de Paolo y Francesca, que tanto éxito tuvo en la pintura decimonónica, particularmente en el planteamiento menos habitual de este tema, en el que la figura masculina muestra una actitud embelesada por su belleza, y no un gesto protector. En su diseño se aleja de sugerencias rodinianas de sensualidad y pasión, al plantear la escena de forma menos explícita.

Fue presentada en escayola al Salón de París de 1905, donde obtuvo la Segunda Medalla². La exhibió tallada en mármol en 1906 en el Salón parisino³, y en 1907 en la Exposición Internacional de Arte en Barcelona⁴, en la que recibió el Diploma Excepcional.

Expuesta en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908⁵, obtuvo el máximo galardón, la Medalla de Honor. La votación del jurado fue unánime para la propuesta de la Medalla de Primera Clase. Eran veintidós vocales los elegidos para formar el jurado, que tenían que ser académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o haber obtenido Medalla de Primera o Segunda Clase en certámenes anteriores. De ellos, cinco debían ser escultores, y la representación fue muy destacada: Agustín Querol, Aurelio R. V. Carretero, José Alcoverro, Cipriano Folgueras y Juan Samsó.

Pero para la concesión de la Medalla de Honor, el reglamento establecía un segundo procedimiento, según el cual al día siguiente de haber elevado el jurado las propuestas, votarían “todos los expositores españoles que tengan obras en la Exposición y hubieran obtenido medalla o mención honorífica en exposiciones costeadas por el Estado, internacionales celebradas en España o en las extranjeras de notoria importancia e influencia en la esfera del arte [...] celebradas en años anteriores, y los académicos de número de San Fernando [...]”. La votación se verificará hasta tres veces en caso necesario, y no podrá ser adjudicada la Medalla sino a aquel que obtenga mayoría absoluta del número total de artistas que conforme a estas reglas tienen derecho a tomar parte en la votación [...]. No se admitirán votos por delegación”⁶.

Iniciado este segundo procedimiento, hicieron falta dos vueltas para conseguir la mayoría absoluta: “No habiéndose emitido suficiente número de sufragios en la primera votación [de 69 votantes, Blay obtuvo 61 votos, pero el censo era de 170, por lo que hacían falta 86 votos para la mayoría], se efectuó una segunda vuelta, presidida por el Subsecretario de Instrucción Pública. Las candidaturas de los señores Rusiñol y Meifrén fueron retiradas el primer día [a petición propia, para favorecer a Blay], por lo cual la única candidatura era la del insigne escultor Miguel Blay [...], votado por unanimidad”⁷.

Por ello, se aprobó un crédito extraordinario⁸ y fue adquirido para el Museo de Arte Moderno por Real Orden de 22 de julio. El diploma acreditativo se conserva en el Museu de la Garrotxa en Olot y reza:

Fig. 20. F. Torres, El grupo *Eclosión* en el estudio de Miguel Blay, 1904. Positivo de gelatina/colodión, 27,8 x 22,4 cm. Colección particular



Exposición general de Bellas Artes de 1908. S. M. el Rey D. Alfonso XIII (q. D. g.) por elección de los expositores concede Medalla de Honor al mérito de D. Miguel Blay, en la Sección de Escultura, por sus obras que han figurado en la Exposición celebrada en el corriente año.

Madrid 20 de Mayo de 1908.

El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

Faustino Rodríguez San Pedro⁹.

En 1910, fue una de las esculturas que más atrajeron la atención de los críticos en la Exposición Internacional en Buenos Aires, cuyo catálogo la titula, en el pie de foto, “*Declaración*”¹⁰. En la ciudad argentina Blay fue galardonado con el Gran Premio¹¹, y su arte fue considerado de excepcional nivel: “Blay es escultor en todos los momentos de su arte, y ese arte, de tal modo sentido y con tal energía ejecutado, tiene toda la serenidad y toda la gracia (empleando la palabra clásicamente y con unción), del noble arte griego. Las más valiosas obras que presenta se titulan *Eclosión* y *Pensativa*. Es imposible llegar a nada mejor como modelado ni más justo como sentimiento”¹².

Dada la importancia de esta obra, participó en la exposición más significativa de escultura española en el primer tercio del siglo xx, celebrada en Madrid en 1985¹³, así como en aquella que tuvo lugar en 1979 y que testimoniaba la producción de los artistas que tuvieron una vinculación con la Academia Española de Bellas Artes de Roma, de la que Blay fue director de 1926 a 1932¹⁴.

Está documentado el proceso de modelado de esta obra a través de las fotos en su estudio en 1904 (véase fig. 20)¹⁵, y en 1905 realizó también en París una versión reducida en mármol, de 88 x 76 x 59 cm. Doñate sugiere que la ejecutó para su colección personal, ya que perteneció al artista y a sus descendientes hasta 1973, cuando fue donada al Museo de la Garrotxa por Jaime Blay, hijo mayor del artista, y su segunda esposa, junto con un numeroso conjunto de obras en escayola¹⁶. La composición es prácticamente igual pero se diferencia en algunos pequeños detalles de las flores que lleva la joven en la mano. Una versión en escayola patinada en color terracota a tamaño real fue donada al Museo del Ampurdán en 1948 junto con otras obras de Blay por la viuda del escultor, Berthe Pichard. El Ayuntamiento

de Figueras había abierto el año anterior este museo con depósitos estatales gestionados por José Francés, que fue nombrado protector del museo, quien quizá animó a Berthe Pichard a efectuar la donación¹⁷.

Siguiendo su costumbre de reelaborar fragmentos de sus obras, Blay realizó versiones, entre otras, de la cabeza de la joven en escayola, hoy en el Museo de la Garrotxa (*Sueño de día*) o en mármol (*Ensueño*), conservada en el Casino de Madrid, ambas de 1905¹⁸.

Desafortunadamente, con un criterio que entonces era válido, este grupo que no estaba pensado para resistir la intemperie fue expuesto junto a otros grupos del museo durante décadas en los jardines de la Biblioteca Nacional, cuando el Museo de Arte Moderno se ubicaba en este edificio. Se debió tomar esta decisión en los años cincuenta, mucho después de fallecer el escultor, hasta que el 8 de octubre de 1979 se trasladó al interior del Casón del Buen Retiro.

Una llamada de atención sobre la conservación de *Eclosión* ya había tenido lugar años antes: “Podemos apreciarlo en el jardín del Palacio de Bibliotecas y Museos, donde, destruyéndose paulatinamente el acento o la suavidad de modelado de un mármol impoluto que no resiste las duras heladas madrileñas ni el sol ardiente de su estío, está, diríase, que abandonado el grupo ‘*Eclosión*’”¹⁹.

Ello explica que su estado de conservación no sea perfecto, que la materia esté descarnada, que haya perdido la suavidad del modelado —que era excelente, tal como se aprecia en las imágenes del proceso de trabajo en su estudio y en las fotografías de época— y que tenga algún daño irreversible. Además la obra sufrió una inadecuada intervención en fecha indeterminada, en la que se rellenaron grietas con masilla y se aplicó de forma desigual un ácido y una protección, posiblemente de una resina sintética, que han producido escorrientías de diversos tonos y han dejado algunas partes de la superficie excesivamente brillantes.

El grupo fue limpiado de forma integral en 2007 por la empresa Tekne, y para la presente exposición ha sido necesario matizar las escorrientías de la superficie mediante limpieza y reintegración cromática con pastel, trabajo que ha sido acometido de manera esmerada por Sonia Tortajada en 2015, buscando el equilibrio estético del conjunto. No se le ha aplicado protección puesto que se conserva en el interior del Museo.





4. Miguelito

1919

Mármol. 47 x 16 x 20 cm

Inscripciones: “1910 1918”, en la base; “MIGUELITO”, en el frente inferior de la base; “BERTA”, en el lateral derecho de la base, y “MIGUEL”, en el lateral izquierdo de la base

Firmado: “Miguel Blay/1919”, en el lateral derecho de la base

E-940

Retrato póstumo que Blay esculpió como un sencillo e íntimo recuerdo de su quinto hijo, Miguel Blay Pichard, Miguelito, fallecido el 23 de abril de 1918. Por ello figuran los nombres de pila de sus padres en los dos laterales.

No conocemos el motivo del fallecimiento y sorprende que en ninguna biografía, ni en cartas o documentos se haga mención a lo sucedido. Era su hijo más pequeño, del que Blay, cuando era entrevistado en 1916 y su niño jugueteaba cerca en el césped, dijo señalándolo: “Mi obra maestra”.

Quién sabe si el dolor de los padres fue tan grande que se convirtió en un tema casi vedado, lo que hizo que queden apenas unas fotos y esta cabeza en homenaje a su memoria. Se conserva en colección particular una de las cartas de pésame más emotivas que recibieron, enviada por el pintor José Villegas.

La vida del niño, truncada con siete años y nueve meses, aparece simbolizada de forma sobria y nada afectada en el bajorrelieve del frente de la base del retrato, con un tronco de árbol joven quebrado, que estaba creciendo acotado por un pequeño cerco². Este relieve materializaba el espíritu del texto que recogía el recordatorio del fallecimiento de Miguelito, tomado de una cita de San Efrén de Siria, que decía: “Amable niño, formado por la gracia, nacido para gozar de la luz, sobre quien la acerba muerte precipitándose con más codicioso anhelo que el que emplear suele, como a tierna planta, arrancó las hojas de sus primaverales flores, tronchó su tallo y agostó sus ramas. [...] S. Ephrem”³.

El artista quiso transmitir la vida y el optimismo propios de un chiquillo, esculpiendo de manera muy serena exclusivamente la cabeza, y dejando patente su aspecto exterior con el cabello lacio que le cae sobre la frente, tan característico del niño, como se puede apreciar en una de las últimas fotos que se conservan de padre e hijo, sonrientes, en el estudio de Blay (fig. 21).

La tristeza que este suceso produjo en sus padres dejó en esta obra un poso de nostalgia que, seguramente, sabiendo la historia que ocultaba, hizo que fuera valorada como una “patética cabeza infantil”⁴. El impacto emocional que le provocó esta tragedia le pudo inspirar, probablemente, para la ejecución del *Cristo de la Paz* que realizó para la basílica jesuítica del Sagrado Corazón de Jesús en Gijón, que había comenzado algo antes y que presentó en Madrid en 1924.

Fig. 21. Fotografía anónima de Miguel Blay con su hijo Miguelito en el estudio del escultor, h. 1918. Positivo de gelatina/colodión, 22,3 x 12,5 cm. Colección particular





Fig. 22. Modelo para *Miguelito*, 1919.
Escayola, 48 x 18 x 18 cm.
Colección particular, Ciudad Real

El estado de conservación de la obra es muy bueno, como lo es el de las dos versiones que se conservan en escayola: una, propiedad de una nieta de Blay, y otra en colección particular, Ciudad Real (fig. 22)⁵.

Esta cabeza en mármol pudo contemplarse en Madrid en la exposición que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dedicó a Blay en 1942, tal como se aprecia en las fotografías de época, aunque por error se menciona como obra en bronce⁶. Al finalizar su esta muestra, la Real Academia propuso a la familia su adquisición el 23 de junio de 1942⁷. El entonces Museo de Arte Moderno decidió comprarlo por 15.000 pesetas, según Real Orden de 20 de julio de 1942, incorporándose al museo el 30 de agosto y dándose el 16 de septiembre la orden de pago a nombre de Jaime Blay Pichard, según comunicado del Ministerio de Educación Nacional a ese museo⁸. No se ha localizado el acuerdo en el *Libro de Actas* (1942-1950) del Museo de Arte Moderno, donde las anotaciones saltan de la sesión del 22 de mayo a la del 3 de diciembre de 1942.

Esta obra fue entregada, como el resto de los fondos del Museo de Arte Moderno, al Museo Español de Arte Contemporáneo⁹, de donde pasó al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que lo expuso en 1986¹⁰. Este la depositó en 1992 en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona¹¹, de donde volvió recientemente al Reina Sofía. Pasó al Museo del Prado tras la conclusión de la división de colecciones entre ambas instituciones.



5. Academia. Desnudo masculino

1891

Lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 629 x 477 mm

Firmado: "M. Blay / Paris 1891", en el ángulo inferior derecho

D-4939

Este estudio del natural¹, realizado con la técnica más académica, cuenta en el reverso con una figura femenina desnuda abocetada, de mediana edad, sentada y girada hacia su izquierda, en un estudio de torsión del cuerpo, con una cuadrícula perfectamente marcada sobre el papel.

Fue uno de los once dibujos adquiridos a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas del escultor, el 23 de julio de 1958. Estas —entonces domiciliadas en la calle Luchana 27, 6.º— deseaban, años después del fallecimiento de su madre, “que pasaran a propiedad del Estado varios dibujos de su padre, expresamente seleccionados entre una importante colección de ellos. Les mueve a esta proposición el deseo de que pasen a formar parte de centros docentes o de museos donde puedan tener más eficacia tanto en lo referente a la labor pedagógica de jóvenes

alumnos, cuanto al más amplio conocimiento de lo que representó en la vida artística española D. Miguel Blay”². Era su propósito preservar su legado y, también, “atender a las circunstancias presentes”.

Este conjunto de dibujos se adquirió por setenta y cinco mil pesetas por Orden de 23 de julio de 1958, tras informe favorable de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 17 de junio de ese año. El 2 de diciembre, en una carta manuscrita, Margarita y Berta Blay agradecían las gestiones al director general de Bellas Artes, a la sazón Antonio Gallego Burín.

Las hijas proponían en su instancia distribuir los once dibujos entre cuatro instituciones, pero el Estado decidió adscribirlos todos al entonces Museo de Arte Moderno en Madrid, testimonian su evolución artística y sus capacidades técnicas.



6. *Academia. Desnudo masculino*

h. 1891

Lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 251 x 303 mm

Firmado: "miguel Blay"¹, en el ángulo inferior derecho

D-4396

El dibujo, como instrumento formador del pensamiento creativo, es la base de todas las disciplinas artísticas. El realizado del natural es el último estadio de la formación académica y el que muestra la habilidad manual y la competencia técnica, la precisión y la destreza por ser el tipo de diseño más complejo, que todos los artistas ejecutan a lo largo de su carrera.

En este caso el dibujo a mano alzada presenta un trazo que fluye con sombreados muy intensos que marcan la estructura de la composición y señalan el foco de luz. Se ha centrado en el torso de un joven

que posa en una actitud algo forzada, lo que le permite estudiar no solo las proporciones sino también las estructuras anatómicas, en este caso la columna vertebral, las clavículas y la inclinación de los hombros. Probablemente lo dibujaría en París o quizá en Olot. Ferrés señala que la firma no es original¹.

Ha sido restaurado en 2015 por la restauradora de obras sobre papel del Museo del Prado Minako Wada.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



7. Retrato de muchacho

1893

Carboncillo sobre papel verjurado con filigrana. 434 x 312 mm

Firmado: "M. BLAY / Olot 1893", abajo a la izquierda

D-4397

Estudio de cabeza infantil¹ de un joven campesino olotense que lleva la característica barretina. Se trata de un dibujo de sombras intensas, de estilo austero y líneas claras y precisas. Muestra una gran seguridad en el trazo y un acusado sentido pictórico en el sombreado y el difuminado de la composición, dando muestra del valor del dibujo en su obra.

Quizá podría identificarse con el joven que aparece en segunda línea, detrás de la figura del sacerdote, en el relieve titulado *Dulce et decorum est pro patria mori*, realizado en escayola en Olot durante el verano que pasó en su tierra, que fue su segundo envío como becario

de la Diputación². En él se representa una escena de la Guerra de la Independencia, en la que un defensor de la ciudad emite su último aliento acompañado por un clérigo y otros personajes afectados por la dramática escena³.

Blay hizo un apunte de un chico campesino con un cesto, que parece ser el mismo modelo que posó para este dibujo⁴. Ambos forman parte de un conjunto que realizó tomando modelos de Olot.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



8. *Desnudo de mujer sentada*

1893

Carboncillo, lápiz marrón y lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 626 x 482 mm

Firmado: "miguel Blay / Roma 93", abajo a la derecha

D-4936

Estudio del natural realizado como un ejercicio de tipo académico, valorando el volumen y las características de una joven adolescente, sentada prácticamente de perfil, en el que modela perfectamente el cuerpo¹.

Satura intensamente los trazos que sirven para conseguir el volumen; se concentra en la parte superior, dejando casi abocetados los pies, y hace un adecuado estudio de la luz y las sombras, que gradúa sobre el lado izquierdo de la figura.

Puesto que se trata de una obra dibujada en Roma, donde disfrutaba en los primeros meses del año del final de su beca de la Diputación, no parece que tuviera como objetivo la investigación de una actitud

para aplicar en alguna de sus obras escultóricas, sino solo ejercitar la técnica y demostrar las posibilidades artísticas del dibujo.

El Museu de la Garrotxa de Olot conserva otro dibujo del natural de una joven de pie², realizado en 1893, en pose de modelo de academia, con un brazo levantado y doblado hacia la espalda, que podría tratarse de la misma modelo.

Blay firmaba en muchas ocasiones sus dibujos con la inicial de su nombre en minúscula, lo que hace pensar que, probablemente de manera intencionada, quería destacar sobre todo su apellido.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



9. *Desnudo de mujer sentada con paipay*

1893

Lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 633 x 486 mm

Firmado: "Roma 93", en azul, en el ángulo inferior izquierdo

D-4937

Para este estudio del natural¹ seguramente eligió a la misma modelo que posó para otro dibujo, el *Desnudo de mujer sentada* (cat. 8). Aquí Blay muestra su profundo conocimiento de los recursos del dibujo y los aplica con maestría. Se aprecia una seguridad en los trazos de la composición, muy escultórica, que ofrece una perfecta sensación de tridimensionalidad. Blay realizó este dibujo durante el último tramo de la prórroga de su beca de la Diputación de Gerona, en la que había optado por la Ciudad Eterna en lugar de continuar en París.

El dibujo del desnudo era parte fundamental de la práctica artística, máxime en el caso de un escultor que necesitaba calcular adecuadamente los volúmenes que luego iba a modelar. Además de mostrar

su capacidad analítica y su gran conocimiento de la anatomía, en este caso intenta transmitir el sentimiento de un cierto tedio por parte de la modelo.

Los dibujos de Blay que conserva el Museo del Prado son los testigos de la necesidad que tenía de dibujar. A lo largo de los años realizó un buen número de dibujos sueltos o en algún cuaderno, práctica habitual en los escultores para captar un determinado movimiento o un aspecto específico del tema que les interesaba, o simplemente para dibujar por placer.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



10. *Apunte de un hombre dormido*

1894

Lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 485 x 312 mm

Firmado: "M. Blay / Olot 94", abajo a la derecha

D-4398

Este dibujo sigue la línea que pintores como Ramón Casas estaban desarrollando, con una agilidad y una espontaneidad marcadas por una personal manera de dibujar, con trazos seguros y rápidos de diferente grosor para dar luces y sombras, dejando algún blanco para difuminar o iluminar ciertas partes¹.

Aunque fue dibujado en Olot después de finalizar su pensión en Roma y de haberse formado en París, parece hacer referencia al ambiente bohemio de su entorno artístico en el extranjero.

La posición en la que dibuja al retratado recuerda los ambientes burgueses nada formales y rememora, aunque con el personaje en una actitud más displicente y quizá menos confortable, al destacado cuadro *La siesta*, pintado en 1884 en un estilo realista por Ramón

Martí Alsina (1826-1894)², que a su vez recordaba el planteamiento de Gustave Courbet (1819-1877) en diversas escenas de personajes adormecidos, como *La hilandera dormida*, conservado en el Musée Fabre de Montpellier.

Aunque sin una relación tan directa, quizá también evocaba el cuadro *Interior al aire libre* de su gran amigo Ramón Casas (1866-1932), realizado en 1892³, sobre todo en la idea intimista reflejada en el retrato de su cuñado dormido en una pequeña mecedora en la terraza de los padres del pintor, aunque no con el relajamiento físico del cuadro de Martí Alsina.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



II. *Apunte de un joven sentado*

1894

Lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 482 x 315 mm

Firmado: "miguel Blay / Olot 1894", abajo a la derecha

D-4400

Fue dibujado en Olot, después de haber finalizado su estancia en Roma y antes de volver de nuevo a París¹. Blay regresó de forma recurrente a su ciudad natal a lo largo de su vida para ver a familiares, maestros y amigos, y seguramente para encontrar una cierta tranquilidad durante su estancia.

La composición tiene un acusado delineado, que realiza con gran minuciosidad, en el que todos los contornos tienen un peso esencial para encajar la figura. Utiliza de modo eficaz los fundamentos del dibujo, tanto en su capacidad de percibir visualmente las formas, como en centrarse en lo que más le interesa, la inmediatez de la figura.

Este apunte rápido y ágil de un joven de su localidad natal, con gorra de visera, tiene además en el reverso, a carboncillo, otro apunte casi borrado de una joven de perfil, menos expresiva, que aparece tocada con un velo muy abocetado.

Es un esbozo que avanza sus preocupaciones compositivas, pero que todavía no muestra, desde el punto de vista estético, sus futuras propuestas expresivas.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



12. *Muchacha sentada*

1894

Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 551 x 463 mm

Firmado: "miguel Blay / Olot 94", abajo a la izquierda

D-4935

1894 fue para Miguel Blay un año de éxitos, en el que expuso en Barcelona y en Bilbao, entre otras ciudades, su obra *Los primeros fríos*. Disfrutó una parte del año en Olot y, echando de menos el ambiente parisino, volvió en julio de nuevo a la capital francesa para quedarse doce años, tras los cuales se instalaría en Madrid.

Durante esos meses en su localidad natal tomó apuntes de manera muy realista, con dibujos como este¹, muy acabados, que no consta que tuvieran un destino preciso, sino que serían parte de su ejercitación constante como artista. No ha planteado una representación espacial que nos oriente sobre el lugar donde se encuentra y ha utilizado como mobiliario un sillón frailerlo muy similar al del monumento a Fontanella, presentado ese mismo año, que refuerza la actitud segura

y franca de la sosegada joven, de mirada directa, que posa cómodamente en posición frontal. Se ha interesado, sobre todo, por reproducir los aspectos descriptivos, el detalle, el contraste de calidades, las telas sutiles y las transparencias.

El estado de conservación del dibujo no era bueno, por lo que en 2015 Minako Wada, de los Talleres de Restauración del Museo del Prado, restauró el soporte que estaba amarilleado, tenía una alta presencia de *foxing* —manchas marrones a modo de "pecas" dispersas en el papel por efecto de la oxidación—, y presentaba un agujero.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



13. *Apunte de muchacho de pie*

1903

Carboncillo sobre papel verjurado con filigrana. 623 x 482 mm

Firmado: "miguel Blay / PARIS 1903", abajo a la derecha

D-4938

En este apunte se aprecia la espontaneidad y la gran capacidad de observación de Blay, que utiliza aquí una técnica muy cercana a los dibujos modernistas, de trazos descriptivos, muy largos y lineales, para encajar la figura y describir los contornos con precisión, planteando un tratamiento diferente para el rostro¹.

Posiblemente se trata de un retrato de su hijo mayor Jaime, que en 1903 tenía seis años, dibujado durante el último año en el que vivió de forma permanente en París. Ferrés lo sugirió al publicar este dibujo junto a la cabeza de bronce *Lo meu noi* de 1902, en el que el niño lleva

la boina con la pequeña cinta detrás² que también porta Jaime Blay en algunas fotografías³ (véase fig. 23).

En 2015 fue restaurado por Minako Wada para eliminar los deterioros del soporte, que estaba ligeramente amarilleado y oxidado principalmente en los márgenes, donde también presentaba algunos desgarros y mostraba zonas con *foxing* (manchas marrones dispersas por el papel).

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



Fig. 23. Fotografía anónima de Jaime, Margarita y Jorge Blay Pichard (detalle), h. 1903. Negativo de gelatino-bromuro sobre cristal, 9 x 7,9 cm. Colección particular

14. *Retrato de caballero*

1909

Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 560 x 469 mm

Firmado: "miguel Blay / madrid 1909", junto al hombro izquierdo

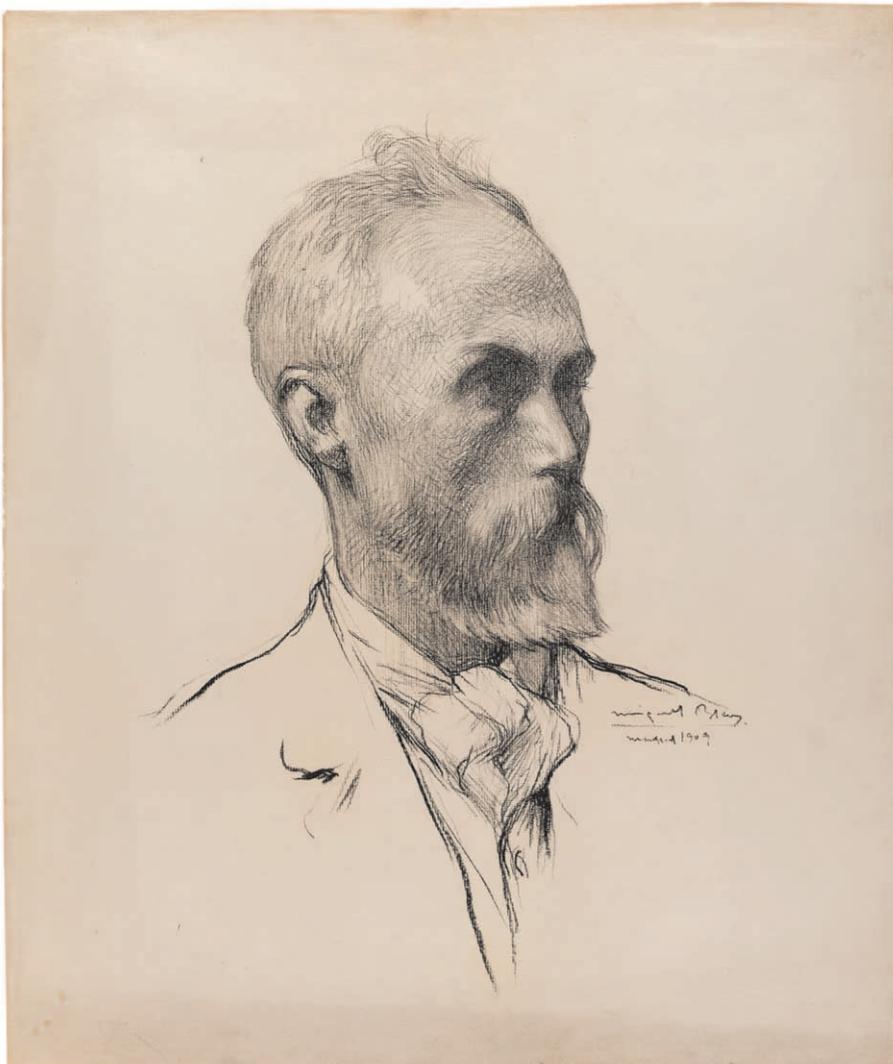
D-4934

Cabeza masculina de frente despejada, nariz algo afilada y barba no demasiado larga que cubre el mentón¹. Es un retrato expresivo elaborado con precisión que busca transmitir la psicología del retratado. Está dibujado con trazos de diferente técnica e intensidad para contrastar el rostro y los ropajes del cuello y los hombros, con un juego de líneas fuertes de carácter estructural que acotan las formas sobre el papel y otras, más suaves, llenas de matices.

Los contornos están bien definidos en la mandíbula, el pómulos y la frente. La cavidad de la cuenca del ojo se envuelve en la sombra intensa que proyecta la luz sobre esta parte del rostro.

No hay constancia de quién era el retratado. Nos recuerda ligeramente a su maestro, el pintor José Berga (1837-1914), con quien mantuvo una estrecha relación y a quien admiró mucho, pero para entonces era ya una persona de edad madura.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



15. Boceto para el monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá

h. 1923-24

Lápiz compuesto sobre papel verjurado con filigrana. 474 x 317 mm

Firmado: "miguel Blay", abajo en el centro

D-4399

Este es un dibujo preparatorio para el grupo *Atlantes soportando la bola del mundo*, que Blay tituló *Las Raíces*, base del monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá (véase fig. 24). Este se levantó por iniciativa del presidente de la república panameña Belisario Porras, que solicitó en 1913 colaboración al rey de España. Ambos hicieron una aportación económica y el resto se financió con suscripciones públicas en los dos países¹. De nuevo Blay acometía un proyecto en colaboración con su amigo, el escultor Mariano Benlliure (1862-1947): Blay se ocupó de un elaborado basamento pétreo y Benlliure de la estatua en bronce del homenajeado².

El basamento aumentó en altura con respecto al boceto original y, sobre los escudos de los países iberoamericanos que se sumaron a este proyecto y las placas en bronce que recuerdan a los promotores —Alfonso XIII y Belisario Porras—, se colocó el globo terráqueo que Blay esculpió en mármol blanco sostenido por cuatro figuras de atlantes desnudos, a modo de Atlas mitológicos³. Estas alegorías

representan las razas, cada una de las cuales se identifica por el aspecto del rostro y el peinado o tocado que lleva.

El conjunto se corona con la figura del descubridor del océano Pacífico, modelado por Benlliure. De este monumento se hicieron dos réplicas de pequeño formato que se entregaron el 20 de octubre de 2013 al entonces príncipe de Asturias y a la que era primera dama de la República de Panamá, durante la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento del océano Pacífico.

El boceto testimonia la soltura de Blay para materializar una idea sin intención descriptiva. Lo trabaja con trazos rápidos y sinuosos, muy fluidos, de carácter absolutamente personal, alejado de convencionalismos y muy vinculado a una mirada y una técnica propias de escultor, como también hacía Benlliure, a base de líneas deslizadas de trazo largo que sugieren el proceso de modelado de la arcilla.

Adquirido a Margarita y Berta Blay Pichard, hijas de Miguel Blay, en 1958 (véase cat. 5).



Fig. 24. Miguel Blay y Mariano Benlliure, *Monumento a Vasco Núñez de Balboa*, 1924. Bronce y mármol. Panamá, avenida Balboa



16. *Forma*

1904

Plata. Acuñaada. Ø 31 mm

Inscripciones: "FORMA", en la zona superior derecha

Firmada: "Miguel Blay / 1904", en el lateral izquierdo

Editada por Vallmitjana

O-1333

Se trata de la medalla unifaz que Blay diseñó para que se reprodujera, a modo de sello seco, en la cubierta de una nueva revista, *Forma*, que se editó en Barcelona entre 1904 y 1907 y aspiraba a ser el vehículo de transmisión de las nuevas corrientes renovadoras del arte (fig. 25).

Fue un encargo de su amigo Ramón Casas¹, cuya amistad ya se había materializado en 1900 en el elegante retrato al carbón que Casas hizo del escultor. Este proyecto testimonia que estando aún en París, donde modeló esta obra, mantenía contacto con el ambiente artístico catalán. En el primer número de la citada revista se reproducía la medalla y se anunciaba su venta durante todo el año 1904 por diez pesetas, y por seis pesetas a los suscriptores de la publicación².

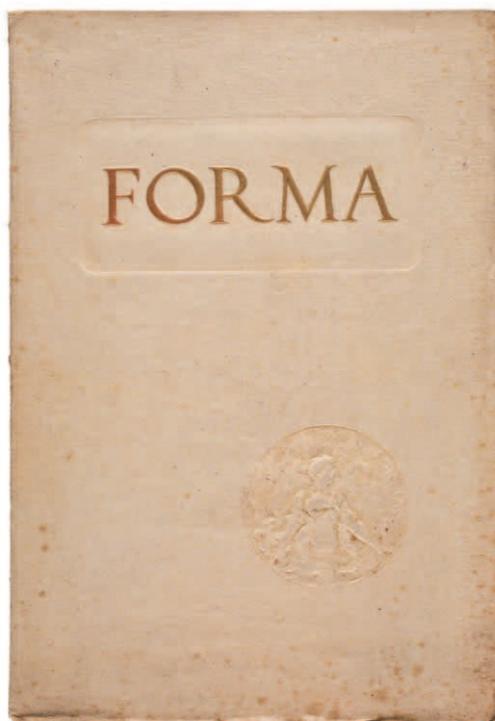
Representa a una joven de formas rotundas, semidesnuda, envuelta parcialmente en una tela de gran movimiento que contrasta con la estabilidad de la figura, en una composición clara, sin paisaje de fondo, que se ha descrito como "una espléndida alegoría de la escultura, el volumen y la forma, que ofrece una de las representaciones

más características de lo que es el pleno modernismo en la medalla"³. Muestra un profundo conocimiento de la técnica medallística y su dominio de los planos del relieve.

Blay presentó un ejemplar de 50 mm de esta medalla en galvano en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904⁴, junto con la medalla conmemorativa de la colocación de la última piedra de las obras del puerto de Bilbao, de 1902, que se considera su primera medalla importante. En ambas queda perfectamente reflejada su personalidad artística y su capacidad expresiva en esta especialidad.

Esta obra procede del legado de Pablo Bosch al Museo del Prado en 1916. Existen otros ejemplares, como uno en plata en el Museo Nacional d'Art de Catalunya⁵, y acuñada en bronce se menciona en el catálogo de la exposición que se le dedicó a Blay en 1942⁶. Al igual que ensayó con otros materiales en escultura, también lo hizo con el biscuit en medallas, que utilizó en una de formato grande de 1904, conservada en colección particular⁷.

Fig. 25. Cubierta de la revista *Forma*, n.º 1 (enero de 1904). Madrid, Biblioteca del Museo Nacional del Prado, REA/73



17. Medalla conmemorativa de la primera piedra del edificio del Club Español en Buenos Aires

1908

Cobre plateado. Acuñaada. Ø 55,5 mm, grosor 5 mm

Inscripciones: "PRO ESPAÑA", en la parte superior; "HORTA y C^{ia}"

Firmada: "Miguel Blay", en la parte inferior derecha

Editada por Horta y C.^{ia}

O-1332

Esta medalla, que sigue la línea de las nuevas corrientes estéticas, es una de las obras que ayudarían al reconocimiento por el que Blay sería incluido en el "importante diccionario de medallistas de L. Forrer, publicado en 1930, y en los medios de divulgación artística de la época"¹.

Una figura masculina adulta vestida con túnica, símbolo de España, protege y acompaña a un joven prácticamente desnudo que representaría a Argentina. Ambos hacen una ofrenda con ramas de roble y laurel en un altar delante del mar.

La medalla no está datada², pero se sabe que Blay llegó a Buenos Aires en 1908 y que fue editada por la fábrica bonaerense Horta y C.^{ia}, fundada en 1903 como La Moderna, que ya en 1906 se consideraba la más importante del ramo y había acuñado, entre otras, una placa en oro y plata para el ganador de los Juegos Florales de la Asociación Patriótica Española de esa ciudad³.

El Club Español de Buenos Aires encargó a Blay en 1908 esta medalla conmemorativa de la colocación de la primera piedra de su

nuevo edificio, diseñado por el arquitecto holandés Enrique Folkers, el 27 de septiembre de 1908, inmueble que se inauguró en 1911. Esta institución conserva el modelo en escayola y una fundición en bronce a tamaño del modelo, con la inscripción "PRO ESPAÑA SEMPER", que muestra que en la medalla final se obvió la última palabra, y a la que acompaña una placa referida a la colocación de la primera piedra del edificio⁴. Entre los ejemplares de la medalla existentes actualmente, uno se conserva en la colección de Micaela Blay Thorup.

Existe el reverso de la medalla⁵ con una inscripción similar al texto de la placa antes mencionada, en la que se aprecia una grúa que coloca una piedra entre dos mástiles con sendas banderas.

Procede del legado de Pablo Bosch al Museo del Prado en 1916. Elena Arias, restauradora de metales y artes decorativas del Museo del Prado, ha eliminado en 2015 las manchas superficiales y ha recuperado su unidad estética.



18. *Asociación Patriótica Española de Buenos Aires*

1908

Plata alemana. Acuñaada. Ø 28 mm, grosor 2 mm

Inscripciones: “ASOCIACIÓN PATRIÓTICA ESPAÑOLA”, en la parte superior;

“BUENOS AIRES / 2 DE MAYO 1908”, en la parte inferior

Firmada: “Miguel Blay”, en la parte inferior derecha

O-1334

Medalla unifaz, con argolla y anilla en la parte superior, que presenta una alegoría femenina en pie envuelta en un manto que flota movido por el aire, junto a diversos atributos de la industria y el trabajo¹ y, en primer término, muy desvaído, un escudo de España. Está en la línea de las medallas modernistas de Blay, que tanta aceptación tuvieron, en las que modela y difumina elegantemente los volúmenes, y trata las formas con una suavidad muy sugestiva para reforzar los valores plásticos de la composición².

Fue encargada por la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires, creada en 1896, que se dedicaba esencialmente a congregar a los españoles en la República Argentina y a mirar por su bienestar moral y material así como por los intereses de España y por la vinculación hispanoamericana³.

La elección de la fecha del 2 de mayo de 1908 sería, en principio, conmemorativa de la edición de un número especial de la revista *España*, publicación que editaba desde 1903 esta asociación. Este

número especial salió a la luz ese día para conmemorar el centenario de una fecha clave de la guerra de la Independencia española en 1808, y con ello se pretendía realizar “un proceso de hermanamiento ‘virtual’ entre ambos países [...], se buscaba establecer analogías entre los levantamientos independentistas del año 1808 en España, contra los franceses, y los de 1810 en Argentina, contra los españoles [...]. En este ambiente parte de los intelectuales y españoles residentes en Argentina sienten un clima receptivo a la exaltación de la patria de origen, olvidando las antiguas rivalidades históricas entre ambos países”⁴.

Es probable que el encargo tuviera lugar después del mes de mayo en que se cumplía el centenario, porque Blay viajó por primera vez a Buenos Aires hacia el mes de agosto de 1908.

Procede del legado Pablo Bosch de 1916, y ha sido restaurada en 2015 por Elena Arias, restauradora de metales y artes decorativas del Museo del Prado.



19. Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915

1915

Anverso, Mariano Benlliure. Reverso, Miguel Blay

Oro. Acuñada. Ø 50,5 mm, grosor 4,5 mm

Inscripciones y firmas: Anverso: "EXPOSICION NACIONAL -DE- BELLAS ARTES"; firmado "M. Benlliure / 1915", a la izquierda, y "B. MAURA / GRABO", a la derecha. Reverso: "AD GLORIAM / PINTVRA - ESCVLTVRA - ARQVITECTVRA"; firmado "Miguel Blay 1915", a la izquierda

Grabador: Bartolomé Maura

O-1757

Esta medalla, que se acuñó en tres materiales —oro, plata y bronce—, según las categorías habituales de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, es la que se entregó como premio en 1915, y es un trabajo conjunto de dos grandes escultores, Blay y Benlliure. El rey Alfonso XIII les agradeció su calidad en un escrito al director general de Bellas Artes:

Ilmo. Sr.: Apreciadas en su alto valor artístico, tanto por lo que se refiere a lo delicado y exquisito del dibujo, como a la belleza de la composición de las medallas que han de entregarse a los artistas premiados en la Exposición Nacional de Bellas Artes, verificada en el año corriente. S. M. el Rey (q. D. g.) ha tenido a bien ordenar que se den las gracias a D. Miguel Blay, autor en colaboración con don Mariano Benlliure de dichas medallas, por la perfección, buen gusto y arte admirable con que ha ejecutado tan primoroso trabajo¹.

En el anverso se muestra el magnífico retrato de perfil de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia. En el reverso una estilizada musa desnuda, arrodillada, sujeta un tarjetón y una rama de laurel, sobre

un fondo de paisaje². Esta medalla se siguió utilizando en las Exposiciones Nacionales prácticamente hasta 1931.

Bartolomé Maura, director artístico de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de 1893 a 1923, grabó los troqueles, ya que fue un encargo oficial que se acuñó en la citada Fábrica³.

El Prado conserva ejemplares de las tres categorías de premios: oro (O-1757), plata (O-1728) y latón/cobre (O-1726, O-1727, O-1755, O-1756)⁴. Antonio Vives, en su catálogo de medallas de la casa de Borbón, publicó que el autor de la medalla era solo Benlliure, por lo que Blay tuvo que solicitar que rectificara el error, que quizá pudo derivarse del hecho de que hay ejemplares que no están firmados por él; Vives inmediatamente se disculpó por el error⁵.

El modelo en escayola patinada y un ejemplar en plata se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya⁶; el galvano, en el Museo Casa de la Moneda, y un modelo en bronce de 21 cm, en la Fundación Codina. Existen muchos ejemplares de esta medalla, entre ellos, uno en plata y otro en bronce conservados en Patrimonio Nacional⁷, y otros dos ejemplares en bronce propiedad, respectivamente, de Micaela Blay Thorup y del Museo Arqueológico Nacional.



20. Homenaje a Francisco Pi y Margall, presidente de la I República Española

1917

Cobre. Acuñada. Ø 37 mm, grosor 2 mm

Inscripciones: "1824 - FRANCISCO PI Y MARGALL - 1901"

Firmada: "miguel Blay", en el lateral derecho

Editada por Vallmitjana

O-3214

Tras diversas iniciativas para dedicar un monumento al presidente de la Primera República Francisco Pi y Margall (1824-1901), el 29 de abril de 1917 se colocó, como inicio de las obras, el busto del político en el lugar donde debía erigirse el monumento. Fue promovido por una Comisión que organizó ese año una suscripción popular para poder financiar el proyecto que había encargado en 1915 a Miguel Blay. Se presentó además esta medalla, también encargada por la Comisión, que se pensaba vender editada "en metal" a dos con cincuenta pesetas, y a nueve pesetas "en plata", junto con dos postales con imágenes del monumento de Blay que se venderían a una peseta. Su venta debía servir para colaborar en la recogida de fondos con destino al proyecto, pues "la comissió havia pogut reunir ja gairebé 200.000 pessetes de les 300.000 pessetes necessàries", tal como relataba el opúsculo *Barcelona - Pi y Margall* de abril de 1917, que localizó Crusafont¹. La publicación informaba del encargo de esta "preciosa medalla artística", a la que consideraba una refinada creación de Blay que debía ser ejecutada en los talleres Vallmitjana, con un diámetro mínimo de 37 mm para que se pudiese apreciar la calidad del cincelado de Blay.

El opúsculo mostraba, en un montaje fotográfico, cómo quedaría el monumento una vez instalado, pero a pesar de que Blay expuso la maqueta totalmente terminada en la Casa de la Ciudad, y se publicaron fotos de todos los detalles², este proyecto nunca llegó a realizarse.

En el anverso de la medalla aparece la cabeza del homenajeado sobre unas hojas de laurel y, en el reverso, el monumento proyectado por Blay con el retrato de bulto redondo entre dos columnas y grupos alegóricos que lo acompañan.

El Museo del Prado posee otro ejemplar en bronce (O-3170), ambos donados por Antonio Correa en 2007. La escayola original, en formato mayor, la conserva Micaela Blay Thorup, y existen otros, también en bronce, como los del Museo Casa de la Moneda en Madrid³ y el Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona⁴.

Elena Arias, restauradora de metales y artes decorativas del Museo del Prado, restauró en 2015 este ejemplar eliminando manchas superficiales y recuperando su unidad estética.



21. *Plaqueta conmemorativa del primer centenario de la muerte de Goya*

1928

Latón patinado. Fundida. 83 x 56 mm

Inscripciones: "A / GOYA / ACADEMICO DE SAN FERNANDO / EN SV PRIMER CENTENARIO—MADRID—ABRIL—MCMXXXVIII / SIENDO DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA / EL EXCMO SEÑOR DON ALVARO DE FIGVEROA Y TORRES / CONDE DE ROMANONES"

Firmada: "Miguel Blay", en la parte inferior derecha del relieve

O-3326

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid quiso donar para la nueva sala de su museo, con motivo del primer centenario en 1928 de la muerte del ilustre pintor Francisco de Goya, una plaqueta conmemorativa y una lápida, exigiendo que los autores debían ser académicos. Blay realizó una placa unifaz y José Capuz la lápida de un metro de alto, ambas conservadas en dicha institución¹.

Blay modeló, seguramente en Roma, la figura de perfil con absoluta veracidad, con sombrero alto de copa, levita y pañuelo al cuello, tomando la iconografía del autorretrato que Goya incluyó en la portada de la serie de estampas *Los Caprichos* en 1798.

Se debió hacer una tirada amplia para repartir, sobre todo, de forma institucional. Junto al ejemplar de la Real Academia², se envió seguramente otro a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, que conserva el Museo de Zaragoza³. El Museo Casa de la Moneda posee uno en bronce y el galvanoplastia⁴, y se conocen ejemplares en todos los materiales: bronce⁵, plata, e incluso dos en oro que custodia el Palacio Real que se harían probablemente para el rey⁶.

Entre los diversos broncees que se realizaron, uno lo conserva Micaela Blay Thorup y otro forma parte de la colección Joan Cullerell de Barcelona⁷. Marie-Christine Blay Amos conserva la escayola de esta placa, en formato grande de 26,5 x 17,5 cm, sin inscripción⁸. Ha sido reproducida, además, como ilustración en varias publicaciones⁹.

Procede de la donación de Antonio Correa al Museo del Prado en 2007.



22. Homenaje a Ignacio Bolívar Urrutia

1929

Cobre. Acuñada. Ø 58 mm, grosor 4 mm

Inscripciones: "IGNACIO BOLIVAR URRUTIA / MCMXXIX" (anverso);

"HOMENAGE / DE SUS / DISCIPULOS, / COMPAÑEROS / Y / AMIGOS" (reverso)

Firmada: "Miguel Blay", en el lateral derecho del anverso

O-2833

En el anverso modeló el retrato del importante naturalista y entomólogo español Ignacio Bolívar Urrutia (1850-1944), que fue director del Museo de Ciencias Naturales de Madrid y del Real Jardín Botánico. Su profesión se recuerda en el reverso de la medalla con motivos animalísticos: una mantis sobre el epígrafe y, en la zona inferior, un escarabajo.

Fue encargada por sus discípulos y admiradores como recuerdo del premio Echegaray que la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales le había concedido en 1928.

Blay pudo iniciar el modelado directamente del natural en Madrid, seguramente en algún viaje a la capital¹, pero tuvo que terminar la medalla con apoyo de fotografías en Roma, donde estaba destinado como director de la Academia Española de Bellas Artes desde 1926

(véase fig. 26). Fue concluida el 30 de julio de 1929, dato que sabemos con seguridad porque en la terracota conservada en una colección particular lo dejó escrito en el reverso².

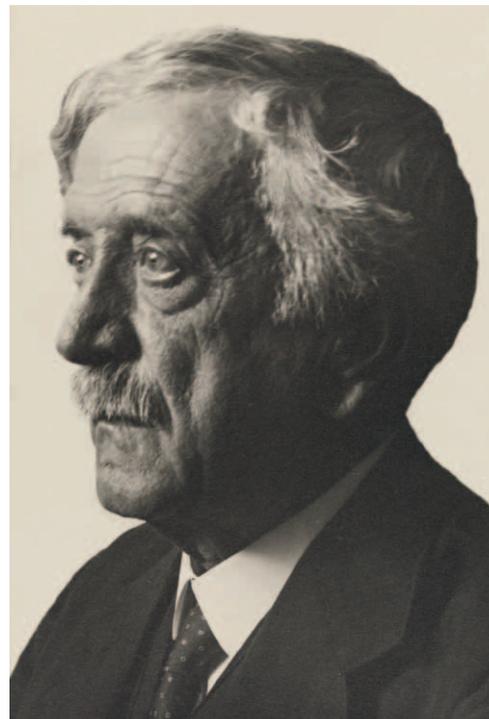
El diseño de la medalla muestra ya otra etapa en su producción, en la que prescinde de todo elemento auxiliar, al incluir un retrato en el anverso y utilizar el reverso para colocar una inscripción aclaratoria del motivo del encargo.

El Museo de la Garrotxa en Olot conserva el modelo original en escayola³, y en el Museo Casa de la Moneda se encuentran el galvano con adherencia de plata y una medalla en bronce⁴. También en bronce existía otra en la colección de Joan Cullerll en Barcelona⁵.

El ejemplar del Museo del Prado procede de la donación de Antonio Correa en 2007.



Fig. 26. Fotografía anónima de Ignacio Bolívar Urrutia, h. 1929. Positivo de gelatina/colodión, 22 x 15 cm. Colección particular



23. Agenda de Miguel Blay de 1902

1902

Manuscrito

Comercializada por los Grands Magasins du Printemps de París

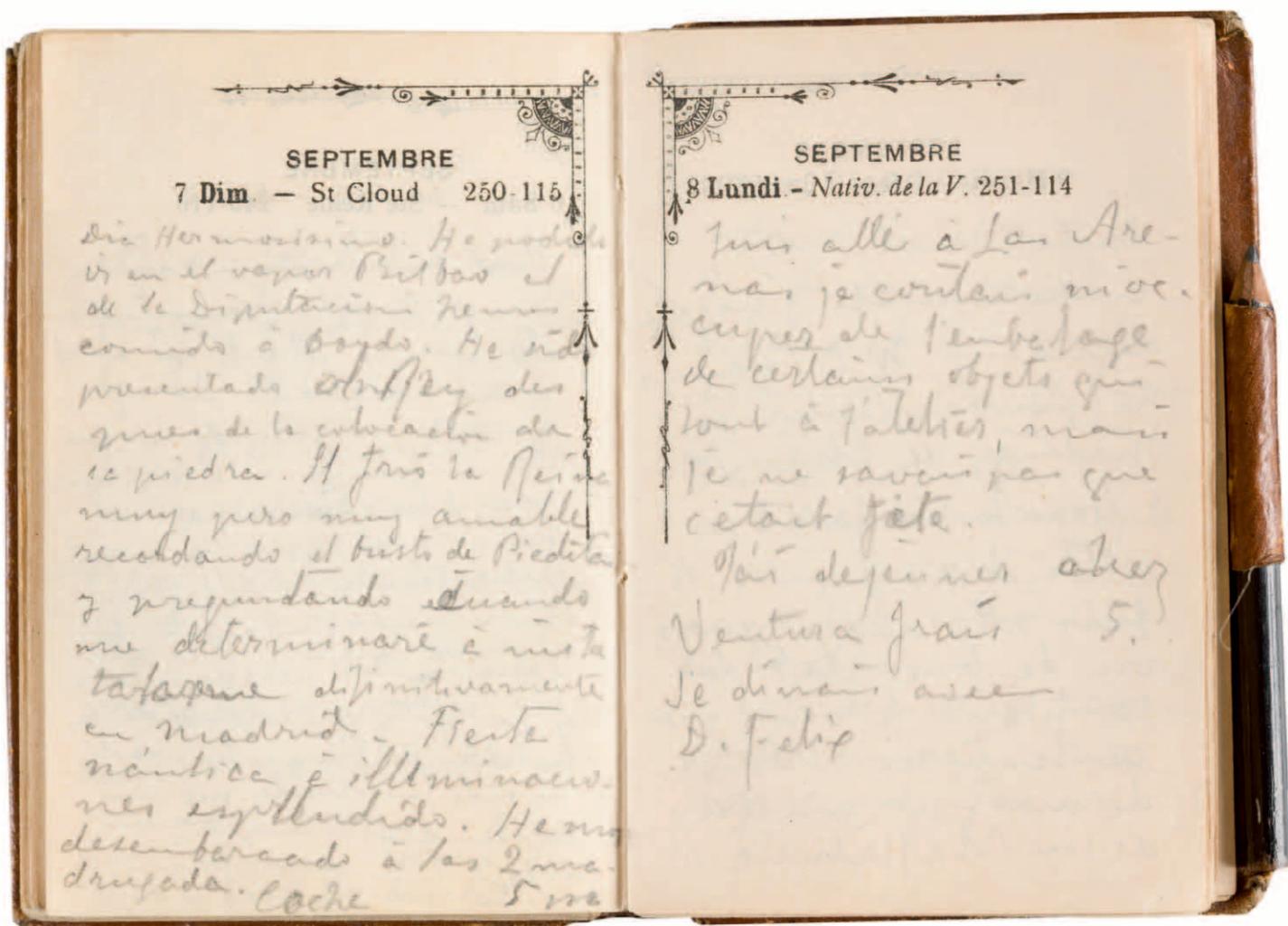
Encuadrada en piel. 9,5 x 6,5 x 2 cm

Madrid, Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Ms/29

En muy pocas ocasiones se puede conocer, día a día, el quehacer de un escultor, descubrir de su mano sus prioridades, su forma de vida, sus intereses, sus contactos, su economía profesional y, muy en particular, su economía doméstica, reflejo, en el caso de Blay, de un estricto control y una cierta escasez material. A través de la lectura de esta agenda descubrimos los artistas con los que se relacionaba, como Rodolphe Julian, José Garnelo o Miguel Ángel Trilles, los comitentes con los que trataba, los talladores y fundidores con los que trabajaba, los encargos ejecutados y su inspiración, sus modelos, y otros asuntos que pueden parecer menores pero que marcaban la economía diaria, como el pago al zapatero, el costo del tranvía, del tren, de los sellos, de

los periódicos o del tabaco, las revistas de arte que compraba, el gasto del alquiler de telas para sus composiciones, el aguinaldo al portero, el pago a los fotógrafos de sus obras o lo que costó el champán que tomaron en su séptimo aniversario de boda.

Se descubre también en su lectura el contacto, habitualmente por motivos profesionales, con aristócratas como la duquesa de Parcent, la vizcondesa de Janzé, el conde de Villagonzalo o la marquesa de Manzanedo. El día 1 de diciembre señala: "Luego he tenido la visita de la duquesa de Alba, marquesa de la Mina, duque y duquesa de San Mauro y don Ramón Errazu, su hermano", un pequeño error que se desliza en sus notas, ya que el mecenas mexicano Errazu no



estaba emparentado con los Fernández de Henestrosa y Ortiz de Míoño, que ostentaban el título de Santo Mauro.

Las notas de la agenda corresponden a su vida en 1902 en París, ciudad en la que llevaba afincado varios años. Ese año trabajó en el monumento a Víctor Chávarri, que se inauguraría en Portugalete un año después, o en la medalla conmemorativa de la colocación de la última piedra del puerto de Bilbao, encargada el 18 de agosto, razón por la que viajó a esta ciudad en septiembre con motivo de la visita de Alfonso XIII y la reina madre para colocar esta última piedra. También realizó los primeros bocetos para el monumento madrileño a Alfonso XII y finalizó el escudo del panteón de Ramón de Errazu en el cementerio parisino de Père-Lachaise.

Sus anotaciones, mayoritariamente en francés, eran diarias y minuciosas, en muchos casos hechas de prisa o tomadas en una posición inestable, como se aprecia, en ocasiones, en la letra algo temblorosa escrita a lápiz, cuya transcripción ofrece dudas. No encontramos dibujos o apuntes, tan propios de un artista y que hubieran dado variedad al contenido tan homogéneo de esta agenda, donde apenas se mencionan diversiones.

Se ha optado por abrir la agenda por las páginas de los días 7 y 8 de septiembre porque muestran su uso indistinto del español y el francés, y queda patente que su aprendizaje de este último fue oral, por lo que a veces la gramática o la ortografía no son correctas, y porque se trata de un día muy señalado en su vida por haber sido presentado al rey en el mencionado viaje a Bilbao. Así se expresa Blay:

Septembre, 7 Dim[anche]

Día hermosísimo. He podido ir en el vapor Bilbao, el de la Diputación. Hemos comido a bordo. He sido presentado al Rey después de la colocación de la piedra. El frío. La Reina, muy, pero muy amable, recordando el busto de Piedita y preguntando cuando me determinaré a instalarme definitivamente en Madrid. Fiesta náutica e iluminaciones espléndido. Hemos desembarcado a las 2 [de la] madrugada. Coche, 5 pts.

Septembre, 8 Lundi

Suis allé à Las Arenas je contais m'occuper de l'emballage de certains objets qui sont à l'atelier, mais je ne savais pas que c'était fête. J'ai déjeuner chez Ventura. Frais 5. J'e dinais avec D. Felix.

El Museo del Prado adquirió esta agenda en subasta en 2003².

Solidez y Belleza.
Miguel Blay en el Museo del Prado

1. Blay 1910, pp. 14-15.
2. Puesto que este es un texto general sobre Blay, solo se hará referencia a la bibliografía y las publicaciones periódicas esenciales, así como a los documentos de archivo imprescindibles. Agradezco sinceramente la generosa disponibilidad, ayuda y colaboración, a lo largo de los años, de Mario Fernández Albarés, las orientaciones de Pilar Ferrés en Olot, Mercè Doñate en Barcelona y, muy especialmente, el apoyo documental y las investigaciones de Patricia V. Corsani, investigadora del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. También quiero dejar constancia de mi reconocimiento a la inestimable ayuda y la completa dedicación a la obra del escultor de su nieta, Micaela Blay Thorup, al importante apoyo de su otra nieta Marie-Christine Blay Amos y de su esposo Claude Amos (†), y a la cooperación de Patsy Blay. Agradezco también a Yolanda Cardito del Archivo del Museo del Prado toda su colaboración, así como a Ana Martín Bravo, Juan Ramón Sánchez del Peral, Cecilia San Juan, Felicitas Martínez Pozuelo y José Luis Cueto del Área de Documentación, a Ana M.^a Écija del Archivo Fotográfico, a Elena Arancón, por la profesionalidad con la que ha colaborado en la revisión de este catálogo, y a M.^a del Carmen Brea por todo.
3. El segundo apellido correcto es sin “s”, aunque a menudo se ha escrito con ella: véase Archivo General de la Administración 31/14674, leg. 4716/33: copia de la partida de bautismo de Miguel Ignacio Blay y Fábrega del día 8 de octubre. La vida y la obra de Blay han sido motivo de las investigaciones y la tesis doctoral de Pilar Ferrés, a cuya amplia bibliografía se debe acudir en relación con las obras aquí citadas y al resto de su producción; sus textos además incluyen, en varias ocasiones, una cronología muy útil. Podemos encontrar un conciso resumen de su vida y obra en Ferrés 2010a. Pilar Ferrés fue comisaria de una exposición sobre el artista en 2000, que tuvo una segunda sede y un catálogo ampliado con más ensayos en 2001, por lo que se hará referencia en la mayor parte de los casos al de 2001. Véase también como bibliografía básica Rodríguez Codolá 1936 y Sala 1981. No es posible recoger en este ensayo toda la bibliografía publicada.
4. Véase Ferrés 2006, donde se ofrece un detallado estudio de esa interesante producción, con referencias a obras de Blay en pp. 31 y ss., y sobre la empresa en general, véase también Cuéllar 1985, pp. 172-73, y Murlá 2012, pp. 42 y 50-51.
5. Los originales se conservan en el Museo dels Sants de Olot, abierto en 2007, que ofrece una magnífica oportunidad de conocer el proceso técnico, la historia y las vicisitudes de esta empresa, cuyos resultados están presentes en todo el territorio español y fuera de él. Agradezco a Eduard Bech su colaboración.
6. Pérez Comendador 1967, p. 13. En Gray 2001 se repasan detenidamente los ejercicios entregados cada año como justificación de la beca de la Diputación, a través de más de cien documentos de su Archivo Histórico.
7. *El Olotense*, 17 de marzo de 1889, p. 3.
8. Véase Soto 2016.
9. Véase Catálogo 1894b, p. 226, donde se señala expresamente, aunque este dato no figura en otras referencias bibliográficas. Agradezco a Chloé Sharp su colaboración.
10. Museu d'Art de Girona. Agradezco a su directora Carme Clusellas y al conservador Toni Monturiol su colaboración. Véase Ferrés 2001, p. 40, y Ferrés 2010b, pp. 7-8.
11. Catálogo 1892, p. 226.
12. Véase Pantorba [1948] 1980, p. 154, en referencia a una de las críticas de la Exposición de 1892 pero sin señalar cuál.
13. Cánovas 1892, p. 1.
14. Agradezco la especial colaboración de su conservador Xevi Roura y de su directora Montse Mallol.
15. Catálogo 1894a, n.º 333 (repr.). En esa exposición ganó un diploma que se conserva en el Museo de la Garrotxa de Olot.
16. Catálogo 1894b, p. 227, donde consta su precio de 2.500 pesetas. En el Instituto del Patrimonio Cultural de España, se conserva una fotografía (Archivo Moreno, n.º 09814_B) de un ejemplar en mármol que figuraba en la colección de la marquesa de Perinat, erróneamente atribuido al escultor Luis de Perinat. Un ejemplar, también en mármol, se subastó en Balclis el 16 de mayo de 2013, lote 865, y de nuevo, en la misma casa de subastas, otro del mismo material, el 17 de diciembre de 2013, lote 1.086, dedicado a Juan Carrera como recuerdo de amistad, firmado en Madrid en 1914.
17. Explication 1895, p. 251, n.º 2886.
18. Catálogo 1896, p. 159, n.º 845. Al ser en bronce no figuró en la sección de escultura como obra de Blay, sino en la de industrias artísticas, entre las varias obras fundidas por Federico Masriera. Ese busto quizá pueda ser el que figura en el Archivo de la Fundación Codina, en el *Libro de trabajos de la Fundación Masriera*, vol. III, p. 99, como “encargo de Margheritina para el Señor Blay, fundido a la cera, 440,47 pesetas, empezado el 20 de febrero de 1894 y terminado el 11 de abril de 1894”. Agradezco a María Luisa Codina su colaboración.
19. Véase el “Legado fundacional de la viuda de Sorolla”, de 1931, n.º inv. 20055, y Ruiz 1993, p. 32.
20. Tomando esa obra como ejemplo, y partiendo de la base de que Blay hizo varios ejemplares hoy no localizados, se puede señalar que se conserva, en depósito, una versión en escayola en el Museo de la Garrotxa (n.º inv. 43, 43,5 x 40 x 30 cm), con marcas muy evidentes del molde. Esa misma institución tiene otra escayola patinada (n.º inv. 42), dedicada a Arturo Vinardell, y existe otro ejemplar, también en escayola patinada, de 40 cm de alto, en la colección de Marie-Christine Blay Amos. Se recogen todas las escayolas en Ferrés 1994; Ferrés 2001, p. 90 (ficha de catálogo completa); Ferrés 2004, pp. 52 y 132, y Ferrés 2005, p. 29. Para el permiso de comercialización y el ejemplar en bronce del Museo Nacional d'Art de Catalunya (n.º cat. 029359-000) y otro en mármol en la Fundació de les Arts i els Artistes, véase Ojuel 2013, pp. 189 y 317.
21. Ferrés 2004, pp. 133-34 (repr.).
22. Véase la transcripción de esa agenda en Estepa y Franco de Lera 1991, p. 178, y fichas de catálogo de varios ejemplares de *Piedita* en Ferrés 1994. Para las versiones en escayola, véase Ferrés 2001, p. 98 y Ferrés 2005, p. 44-23. Para el ejemplar en mármol, véase Catálogo 1899, p. 132, n.º 921 y su reproducción en la portada de *La Ilustración Española y Americana* del 15 de mayo de 1899; para el comentario de la reina, la transcripción de la agenda del escultor en Estepa y Franco de Lera 1991, p. 190 (correspondiente al 7 de septiembre).
24. Véase Iturbe 1946.
25. La tumba se encuentra en el cementerio de Père-Lachaise, manzana 2.ª, calle 56, n.º 46.
26. Son muy de agradecer los desvelos de las nietas de Blay, Micaela y Marie-Christine, por haber conseguido aclarar este “misterio”. En el monumento hay un sillar en la parte inferior con la inscripción “Mathieu-Meusnier / INV. & SCVLP”, pero las esculturas de bronce están todas firmadas por Blay.
27. De miembros de esta familia hay noticias hasta los años cincuenta. Parece que el cementerio de Père-Lachaise intentó en 1977 contactar con un heredero, pero no debió de obtener respuesta. En 1953 Joaquín Irureta Goyena, otro hijo de Manuela, legó al Museo del Prado el retrato de su madre pintado por Raimundo de Madrazo hacia 1875 (P-2982). El retrato del esposo de Manuela, también realizado por Raimundo, fue legado al Museo de Bellas Artes de Sevilla (n.º inv. C542P). Sobre Ramón de Errazu y su importante legado al Prado, véase Barón 2005.
28. Explication 1899, p. 323.
29. Véase Exposition 1900a, p. 291; Exposition 1900b, p. 352, y Reyero 2003, pp. 303-4. Ferrés dio una conferencia en 2001 sobre este panteón en el coloquio internacional *La mémoire sculptée de l'Europe*, cuyo contenido confiamos que sea pronto publicado. Véase también Ferrés 2004, pp. 76-78.
30. Véase Explication 1900, p. 242, y Exposition 1900, p. 44. En la documentación sobre la Exposición Universal de 1900, conservada en el Archivo General de la Administración (31/6796), la obra se titula “*Al idéal*”.
31. Galaróden denominado Grand Prix. Véase Exposition 1900, p. 44; Exposition 1900a, p. 291; Exposition 1900b, p. 352; Esposizione 1900, p. 239, y Reyero 2003, pp. 303-4.
32. Ferrés 2001, pp. 43 y 48.
33. Sobre este monumento, véase Catálogo 1904, p. 87; Pantorba [1948] 1980 (este autor ha sido una referencia fundamental para el conocimiento de la historia de las Exposiciones Nacionales, y todas las que se mencionen a continuación tienen reflejo en su libro); Reyero 1999a, p. 158; Reyero 1999b, p. 157; Estepa y Franco de Lera 1991 (sobre la actividad de Blay en relación con este proyecto durante 1902); Ferrés 1994; Ferrés 2001a, pp. 128-29 (con la historia del monumento y otros ejemplares), y Melendreras 2001, p. 187.
34. Distinció 1907, p. 3, y Recort 1907 (repr.).
35. *Blanco y Negro*, 13 de julio de 1903, p. 12, firmado por Don Ruperto: véase Estepa y Franco de Lera 1991, p. 177, y Ferrés 2001, p. 51.
36. Catálogo 1904, p. 88 y Gimeno 2005, p. 1729 (repr.).
37. Estepa y Franco de Lera 1991, Gimeno 2001 y Gimeno 2005.
38. Carta manuscrita en colección particular. Agradezco a Lucrecia Enseñat Benlliure su colaboración.
39. La bibliografía sobre este monumento es muy amplia. Como referencias esenciales, véanse Salvador 1989 y Salvador 1990, pp. 345-82. Para el uso que Blay hizo de la fotografía en ese proyecto, véase Fernández Albarés 2014, pp. 57 y ss. Sobre este grupo en concreto, véase Reyero 1999b y Ferrés 2004, p. 89.
40. Salvador 1989, pp. 17-25; Reyero 1999a, p. 163, y Melendreras 2001, p. 188. En Fernández Albarés 2014, p. 56, se incluye una foto de las dos hijas de Blay hacia 1940 delante del monumento destruido. Más tarde fue restaurado con un criterio hoy discutible.
41. Véase Salvador 1989 y Ferrés 2001, p. 58. Se conservan fotos del monumento y del boceto en colección particular.

42. Véase Carretero 1907, p. 460. Ferrés (2001, pp. 130-31) analiza todo el proyecto e incluye el esbozo de un fragmento en escayola conservado en el Museo Municipal Cau de la Costa Brava (Palamós), la foto del proyecto que solo conocemos a través de esta fotografía y detalles del grupo definitivo. Existe amplia bibliografía general sobre el edificio y su arquitecto.
43. Cit. en Carretero 1907, pp. 459-60 (repr.).
44. Ferrés 2001, p. 56; Ferrés 2004, pp. 113-14 (repr.), y Saiz 2011, p. 23, donde se da noticia de un colaborador: “Miquel Blay presentà la proposta de modelat el febrer de 1906 i pel maig de 1907 tornà a venir a Canet per col·locar i retocar l'estàtua ja de marbre, feta al taller de Federic Bechini”. Agradezco a María Manadé su colaboración.
45. Véase Pantorba [1948] 1980, p. 205.
46. Blay 1910. También se recoge en Martín González 1996, p. 12.
47. Catálogo 1904, p. 88, y Jardí 1976, p. 9.
48. Con el título de *Pensativa*, se conserva una escayola de 1900 (Museu de la Garrotxa, n.º inv. 68), como se recoge en Ferrés 2001, p. 104 (repr.) y Ferrés 2005, p. 41 (repr.). Con el título *Desencanto*, en mármol, aparece en Blasco 1902, pp. 5-6 (“una obra de belleza incomparable”); Catálogo 1904, p. 88, n.º 1573; Exposición 1907, p. 34, n.º 33 (donde consta que se vendía por 10.000 pesetas); en la portada de *La Ilustración Artística* del 24 de junio de 1907; Catálogo 1910, p. 153 (repr.); Exposition 1919, p. 29 (donde figura como “*Désenchantement (marbre)*”); Exposición 1942, n.º 2, y Pérez Comendador 1966, n.º VII (repr.). Figura con el título *Sensitiva* el ejemplar en mármol del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Martín González 1991, p. 76 (repr.), y Azcue 1994, pp. 481-83, n.º inv. E 76 (repr.).
49. Véanse los *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1984)*. *Actas del año 1940*, Sesión ordinaria de 17 de junio de 1940, fol. 158, en la que se acuerda adquirir la obra “*Desencanto*”, aunque hoy la Real Academia la titula “*Sensitiva*”. El pago de 25.000 pesetas con cargo a la Fundación Conde de Cartagena, que gestionaba la Real Academia, se efectuó dos días después, según copia del documento de abono, conservado en colección particular.
50. Véase Estepa y Franco de Lera 1991, pp. 166-67, donde se cita la documentación conservada en la actual Facultad de Bellas Artes; véase también Ferrés 2001, p. 60.
51. Helios 1916.
52. En *La Nación*, 6 de junio de 1908, se recogen el fallo del jurado y fotos de las maquetas de diferentes candidatos. En Escultor catalán 1908, el propio Blay lo describe. *La Ilustración Española y Americana* del 13 de abril de 1909 incluye en su portada una imagen del proyecto de Blay. Véase además Ferrés 2001, p. 57 (repr.); Ferrés 2004, p. 118; Gutiérrez Viñuales 2003 y Gutiérrez Viñuales 2004. Además en Gutiérrez Viñuales y Pérez Herrero 2011, se puede ver una foto, en colección particular, de la maqueta.
53. Ferrés 2001, p. 57, citando a Fábrega 1910, pp. 177-79.
54. Camba y Mas 1910, p. 226. Transcrito en Gutiérrez Viñuales 2005, p. 4.
55. “Monumento a Rivadavia”, *La Nación*, Buenos Aires, 12 de junio de 1910, p. 11. Agradezco de nuevo a Patricia Corsani su inestimable ayuda.
56. Así figuraba en el catálogo. También se ha citado como *Persiguiendo al ideal*, que no debe confundirse con *Al ideal*, aunque en su momento tuvieron un título parecido. Finalmente se tituló *Persiguiendo la ilusión*. La obra fue realizada en París en 1902 (véase Estepa y Franco de Lera 1991, agenda de 1902, día 21 de mayo y ss.: “Primera sesión con Smith [su modelo] para el pequeño grupo La Ilusión”) y el ejemplar definitivo, que combina mármol y bronce, se conserva en el Museo Nacional d'Art de Catalunya (n.º cat. 153429-000).
57. Camba y Mas 1910, p. 162.
58. Sobre los preparativos y desarrollo de la exposición, minutas y cartas sobre la reclamación de Blay, véase Archivo General de la Administración 54/9133. Concesión de una indemnización de 7.000 pesetas por los desperfectos sufridos en su escultura en el viaje de retorno en la *Gaceta de Madrid*, n.º 323, 19 de noviembre de 1913, p. 562.
59. Uno de ellos ha sido localizado recientemente tras las continuas y productivas investigaciones llevadas allí a cabo por Patricia Corsani, y gracias también al trabajo de Fernando Monti. Véase Ferrés 2004, p. 122.
60. Exposición 1910, p. 53 y Cousiño 1922, p. 194.
61. Para los monumentos en Iberoamérica consultar la amplia bibliografía de Gutiérrez Viñuales.
62. Existen muchas referencias en publicaciones periódicas y numerosa bibliografía tanto de este viaje como del que hicieron los españoles al año siguiente; véase, entre otras, Narsy 1916 y Azaña 1917.
63. Azcue 2013, p. 117.
64. Véase Relaciones 1920.
65. Ferrés 2001, pp. 62-63 y 134-36; Gutiérrez Viñuales 2003, p. 362; Ferrés 2004, pp. 142-44, y Gutiérrez Viñuales 2005, p. 4.
66. Véase Azcue 2013, p. 121, tomado de Francés 1919, p. 317.
67. *Proyecto de ampliación y reforma de la Real Academia española de Bellas Artes en Roma [presentado por el director Miguel Blay y los ingenieros Salvatore Rebecchini y Jaime Blay]*, Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, II/3989(1).
68. Fechada en Villalba el 10 de septiembre de 1926; la carta se encuentra en colección particular.
69. En Francés 1926 se valoran cada uno de sus esfuerzos. En *Memoria del Sr. D. Miguel Blay Fábrega. Seis copias*, documento de 16 folios mecanografiados conservado en colección particular, Blay expresa su versión de los hechos. La actividad de Blay al frente de la Academia se recoge, entre otros, en Lorente 1990a, pp. 117-18, y Lorente 1990b, pp. 166-67.
70. Ferrés 2001, pp. 144-47.
71. Véase Escultor catalán 1908. Agradezco a Patricia Corsani esta referencia.
72. Por ejemplo en el testamento de Miguel Blay nombrando heredera universal a su esposa (París, 4 de agosto de 1903): en Archivo General de Protocolos, Madrid, leg. 41.303, fols. 893 y ss.
73. Carta en colección particular. Agradezco a Lucrecia Enseñat Benlliure su colaboración.
74. Véase Ferrés 2001, p. 60. Para más información sobre el diseño de López Otero, véase Sánchez de Lerín 2000, pp. 115 y ss.
75. Según documentación en colección particular.
76. Ricomà *et al.* 2006, p. 82. Véase también Julio Antonio 1989, p. 27.
77. Medalla de Tercera Clase en la Exposición Nacional de 1897, escayola, 135 x 70 cm. Catálogo 1897, p. 182, n.º 1183; Alcántara 1897, p. 186 (repr.); Cabello 1897b, pp. 51-52 y 150, y Catalá 2012, p. 2878. Se desconoce su localización.
78. Riera 2002, pp. 56-58 (repr.), y Cantarellas 2014, p. 27 (repr.).
79. Véase Pérez Comendador 1966.
80. Correspondencia al respecto en colección particular. Agradezco a la directora del museo, Asunción Cardona, su valiosa colaboración.
81. Véase nota 56. Pérez Comendador 1966, n.º III (repr.), propiedad de Jaime Blay.
82. Ferrés 2001, p. 51. Carta enviada por Blay al Ayuntamiento publicada en *La Democracia*, 10 julio de 1904, pp. 221-22.
83. Véase Sala 1981, pp. 55-56; Alcalde 1985 y Alcalde 1997.
84. Enseñat y Fernández Albarés 2001, p. 30, y Ferrés 2005, p. 15; borrador del discurso de Benlliure leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo del fallecimiento de Blay, conservado en colección particular.
1. *Niña desnuda* (fragmento de *Los primeros fríos*)
1. Catálogo 1892, p. 196 (70 x 40 cm): se trata de la convocatoria nacional pero ese año, por ser el cuarto centenario del descubrimiento de América, se le dio el carácter de internacional invitando a artistas iberoamericanos. Miscelánea 1893, p. 257 (repr.); Ferrés 2004, pp. 46-49; Melendreras 2001, pp. 219-20. En el Museo Nacional d'Art de Catalunya se conserva un dibujo de 1892 que se considera un estudio de la obra (n.º cat. 000820-D).
2. Pantorba [1948] 1980, p. 154.
3. Catálogo 1893, n.º 107; Maragall 1975, p. 58, y Fontbona 1993. El Círculo Artístico de San Lucas era una escisión del Círculo Artístico de Barcelona.
4. Catálogo 1894b, p. 226; n.º 1004 (se vendía el yeso por 6.000 pesetas); *L'Olotí*, 8 de abril de 1894, p. 162; *El Eco de la Montaña*, n.º 97, mayo de 1894. Citada la obra en Ferrés 2000, pp. 43 y 166, y Ojuel 2013, p. 189.
5. El jurado propuso su adquisición por el Ayuntamiento con destino al Museo Provincial.
6. N.º cat. 114.802. Mendoza 2010, p. 170 (ficha técnica y repr.); agradezco la colaboración de la conservadora Mariàngels Fondevila. Alcolea 1989, p. 73; *Explication* 1896, p. 329.
7. Doñate 1990, p. 55, y Doñate 2009a p. 162 (repr.).
8. Casa Consistorial 1896, p. 2.
9. Agradezco a Mercè Doñate y a Mario Fernández Albarés su generosa colaboración.
10. Soriano 1893, p. 2, transcrito sin indicar fecha en Sala 1981, pp. 89-90. También transcrito en Sala 1981 el artículo de R. Casellas dedicado a *Los primeros fríos* en *El Eco de la Montaña* del 24 de diciembre de 1893, p. 2.
11. Exposición 1900, p. 44, n.º 87; Esposizione 1900, p. 239. También participó en los Salones de la Sociedad de Artistas Franceses de París en 1896 y 1900.
12. *Explication* 1902, p. 237; Catálogo 1905, p. 91, n.º 40, y Flaquer y Pagès 1986, pp. 119-20.
13. Corsani 2007, p. 76; Corsani 2013a, y Corsani 2013b.
14. Ferrés 2000, p. 61, y Catálogo 1910, p. 53, n.º 109.
15. 31 x 21 x 13,5 cm, n.º inv. 26.547. Pla 1932, p. 63; Oliva 1967, p. 21; Museu 1984, p. 72, n.º 373; Ferrés 2000, p. 165, y Ferrés 2004, p. 48 (repr.).
16. Bronce de 1892, n.º inv. 2896, y ejemplar en bronce de la fundición Bussot de 1896, n.º inv. 84, ambos en Ferrés 2001, p. 95 (repr.), con toda la bibliografía. Además, el bronce de 1892 se recoge en Ferrés 2004, p. 48 (repr.) y el bronce de 1896, en Ferrés 2005, p. 27 (repr.). Véase también Fontbona 1993, p. 73 (repr.).

17. Carretero 1907, p. 460: “Blay terminará unas reproducciones de su famoso grupo ‘Los primeros fríos’, obras estas que le han adquirido para los museos de la América Latina”.
18. Archivo General de la Administración 25/19459, exp. 19, y Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 54-9/1; informes de la Real Academia, noviembre de 1908. Documentos de adquisición en colección particular, Ciudad Real. N.º inv. del Ayuntamiento 96227 (65,5 x 51 x 36,5 cm). Agradezco la colaboración de M.ª José Rivas en el Museo de Historia y de Carmen Cayetano en el Archivo de Villa, institución que custodia el grupo. Ferrés 1994, ficha técnica, citado erróneamente en la “Fundación Conde Duque”.
19. El estudio realizado por la Universidad de Zaragoza ha caracterizado el material del ejemplar del Prado como procedente de Carrara. Ferrés 2000, pp. 40 y 166-68 (ficha técnica de todas las versiones en diferentes materiales con bibliografía y exposiciones en las que han participado).
20. Exposition 1928, p. 31; Boxus 1928, p. 7 (repr.), y Melendreras 2001, p. 195.
21. Documentación en colección particular. Imagen de la obra en Archivo Amatlter, Artistas, cliché 10349.
22. Banda 1991, p. 288.
23. N.º inv. 80, 46 cm; Ferrés 2001, p. 97 (repr.), y Ferrés 2005, p. 28 (repr.).
24. N.º inv. 7470, titulada “Cabeza”, 41,5 x 41 x 38 cm, donación de la viuda de Schiaffino al museo en 1967. Datos facilitados por Patricia Corsani.
25. Documentación en colección particular, Ciudad Real. Colección Santi Vilanova, Barcelona, 45 cm. Colección particular, Barcelona, bronce, 45 cm (Ferrés 2001, p. 97). “Ensoñación”, mármol, Subastas Fernando Durán, 27 de octubre de 1993, lote 248.
26. *Forma*, n.º 1, 1904, p. 34 (repr.).
27. Expuesta en la Sala Parés. *La Ilustración Artística*, 2 de abril de 1906 (repr.).
2. *Al ideal*
1. Cabot 1896, pp. 1 y ss.: entrevista a Blay de Joaquim Cabot, presidente del Orfeón Catalán, que lo visitó en su estudio parisino en septiembre de 1895. Sala (1981, pp. 42-45) transcribe esta entrevista, publicada en forma de carta dirigida al crítico de *La Vanguardia* Ramón Casellas (texto en catalán). Martínez 1907, p. 300, y Ferrés 2001, p. 47.
2. Ferrés 2005, p. 16.
3. En la ficha de catálogo en Ferrés 1994 se titula “*Al ideal*”, y se indica que también recibió el título de “*Almas Blancas*”.
4. Archivo del Museo del Prado, MAM 18/6: autorización de Blay a Ramón Pulido para “que en mi nombre retire mi grupo ‘Hacia el Ideal’ del Museo de Arte Moderno para que figure en la Exposición Universal [...] Neuilly, 3 Mayo 1900, firmado Miguel Blay”. Martínez 1907, p. 297 (pie de foto). En Ferrés 2004, pp. 68-69 (repr.), se denomina “*Cap a l’ideal*”.
5. Cabello 1897b, p. 149. Archivo del Museo del Prado, MAM, 18/6: el representante de Blay, como testigo del embalaje y recogida de la obra en el Museo de Arte Moderno, se refiere al grupo como “*Al ideal*”.
6. Estepa y Franco de Lera 1991, p. 179.
7. Deleitando 2009.
8. Ferrés 2005, pp. 15 y 48. *La Ilustración Catalana* del 21 de junio de 1903, p. 40 y del 5 de enero de 1913, p. 8 reproducen este grupo y lo titulan “*Cap a l’ideal*”.
9. En colección particular, Ciudad Real. Ferrés 1994, ficha de catálogo (titulada “*Esbós Cap a l’ideal*”); Ferrés 2004, pp. 68-69 (repr.), y Ferrés 2000, p. 170.
10. Explication 1896, p. 329; Ferrés 1994; Reyero 2001, p. 149 (repr.); Melendreras 2001, p. 186; Reyero 2002, pp. 178-81 (ficha completa con bibliografía), y Reyero 2003, pp. 302-4.
11. Catálogo 1897, p. 183; Alcántara 1897, pp. 81-85; Cabello 1897b, p. 149, y Pantorba [1948] 1980, p. 164.
12. Catálogo 1899b, p. 85, y Catálogo 1900, p. 105.
13. Archivo General de la Administración 31/6796 (figura como *Al ideal*); Archivo del Museo del Prado MAM 18/6; Exposition 1900a, p. 291; Exposition 1900b, p. 352; Exposición 1900, p. 44, n.º 87 (figura como *Hacia el ideal*); Reff 1981, n.º 17, y Esposizione 1900, p. 239.
14. Rovira 1897, p. 1.
15. Cabello 1897a, p. 148. Alcántara (1897, p. 85) lo definía además como “bello grupo que parece levantarse sobre la desolación de todas las cosas pidiendo luz nueva”.
16. Balsa 1897, p. 2, citado en Reyero 2001, p. 149 y transcrito en Reyero 2002, pp. 179-80.
17. Riera 2002, pp. 56-57; Cantarellas 2014, pp. 25-27.
18. Agradezco la colaboración de la conservadora de escultura Carmen Fernández Aparicio.
19. Ferrés 1994. Agradezco la colaboración de Cristina Mendoza y Mercè Doñate.
20. Agradezco a María Dolores Gayo, responsable del Laboratorio de Análisis del Museo del Prado, y a Maite Jover la realización de estos estudios.
21. Agradezco a Laura Alba, especialista en rayos X del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado, su colaboración.
22. Una en el IPCE, con vista frontal, y dos con vista lateral en colección particular, a cuyo propietario agradezco la generosidad de compartir sus colecciones. Una de las fotos con fondo negro, silueteada, en Alcántara 1897, p. 83. Existe otra publicada en Martínez 1907, p. 207, sin suficiente calidad.
3. *Eclósión*
1. Serrano Fatigati 1912, p. 394-96 (repr.).
2. Explication 1905, p. 243.
3. Explication 1906, p. 252. El grupo en mármol tiene un peso de 2.400 kg. El estudio realizado por la Universidad de Zaragoza ha caracterizado el material de esta obra como procedente de Carrara.
4. Exposición 1907, p. 124; *La Ilustración Artística*, 15 de julio de 1907, portada. Fotos de la exposición en *Album Salón de 1907*, p. 80, y en *La Ilustración Artística*, 20 de mayo de 1907, p. 9.
5. Archivo General de la Administración 31/6855 y 31/6856, recibos de Blay del talonario con los números 628 (“Eclósión”, en mármol) y 629 (“Le Boulet”, en yeso). Catálogo 1908a, p. 70, n.º 908 (repr.); Catálogo 1908b, p. 10; *La Ilustración Catalana*, 22 de julio de 1908, portada, y Pantorba [1948] 1980, p. 205.
6. Reglamento 1908, capítulo VI (“De la Medalla de Honor”), pp. 16-17.
7. *Blanco y Negro*, 23 de mayo de 1908, p. 16. Pantorba [1948] 1980, p. 205; Ferrés 2001, p. 57. Agradezco a Chloé Sharp su colaboración en 2013.
8. *Gaceta de Madrid*, 23 de junio de 1909, p. 1535, crédito de 25.000 pesetas.
9. Diploma n.º inv. 112. Se publicó la Real Orden en la *Gaceta de Madrid* del 26 de mayo de 1908.
10. Catálogo 1910, p. 153 (repr.), n.º 195 (en este catálogo no figura el material de la obra); “Ilustraciones”, Exposición 1910, pp. 57 y 112, n.º 195 (repr.).
11. “La Exposición de Buenos Aires. Artistas españoles premiados”, *La Correspondencia de España*, 24 de septiembre de 1910, p. 5; “Los artistas españoles en la Argentina”, *El Imparcial*, n.º 15643, 25 de septiembre de 1910, p. 3. El diploma del Gran Premio se conserva en el Museo de la Garrotxa, n.º inv. 113.w.
12. Camba y Mas 1910, p. 142.
13. Alix 1985, p. 229.
14. Exposición 1979.
15. Fernández Albarés 2014, p. 58.
16. N.º inv. 82. Alcalde *et al.* 1987, sala 6, s. p.; Ferrés 1994, ficha de catálogo; Ferrés 2001, pp. 112-13, ficha con bibliografía y exposiciones; Ferrés 2009b, p. 99; Ferrés 2005, p. 42, y Doñate 2009b, pp. 274-77.
17. Agradezco a Pilar Ferrés la confirmación de la existencia de este ejemplar y los datos sobre la obra que nos ha facilitado.
18. Sobre el mármol propiedad del Casino (n.º inv. 283, 49 x 61 x 38 cm), adquirido en 1918, véase Pérez Comendador 1966, n.º VII (repr.) y Ferrés 1994, ficha de catálogo, donde se indica que estuvo expuesta en la Sala Parés en 1906. Agradezco a Miguel Ángel Ramírez su colaboración.
19. Pérez Comendador 1967, p. 18.
4. *Miguelito*
1. Helios 1916.
2. Ferrés 1996, ficha de la obra. Se refiere como propietario, por error (ya que la obra procedía del Museo de Arte Moderno), al Centro de Estudios de Arte Contemporáneo de Madrid, E 217.
3. Se conserva en colección particular, Ciudad Real, el recordatorio de la misa celebrada en su memoria el 28 de mayo, pero nada se menciona sobre la causa del fallecimiento.
4. Buñil 1993, p. 33.
5. Colección Marie-Christine Blay Amos (Ferrés 2001, p. 111 [repr.]) y colección particular, Ciudad Real.
6. Exposición 1942, n.º 28: “Miguelito, busto en bronce”. Fotos de la exposición en colección particular.
7. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 5-161/1, 1942: propuesta de adquisición de la obra “que figuró en la Exposición de obras del gran artista, organizada por esta Real Academia...”, cuatro documentos.
8. Archivo del Museo del Prado, MAM 27, exp. 23, doc. 3.
9. Dueñas y García 1983, vol. I, p. 77.
10. Ha participado en varias muestras, entre las que destacamos la de Escultura 1986, p. 25 (repr.) o Julio Antonio 1989, p. 64.
11. Barral 1992, n.º 13.
5. *Academia. Desnudo masculino*
1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 1994.
2. Expediente de compra iniciado el 25 de junio de 1957 con la instancia de las hijas dirigida al director general de Bellas Artes. Documentación original conservada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Agradezco la colaboración de Carmen Sánchez García, jefe de servicio del Registro de Obras de Arte de ese museo.

6. *Academia. Desnudo masculino*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 1994, p. 17 de la sección de dibujos; Ferrés 2000, y Archivo del Museo del Prado caja 3234/2, expediente del préstamo de siete dibujos para su exposición en 2000 y Orden Ministerial de 27 de junio de 2000 autorizando su salida temporal del Museo del Prado.

7. *Retrato de muchacho*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 1994, Ferrés 2000 y Archivo del Museo del Prado, caja 3234/2.
2. Museu d'Art de Girona, n.º inv. 200.777, firmado por Blay en Olot en 1890.
3. Oliva 1967, p. 21 (repr.).
4. Dibujo publicado en Carretero 1907, p. 459.

8. *Desnudo de mujer sentada*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 1994, Ferrés 2000, p. 169, y Archivo del Museo del Prado, caja 3234/2.
2. N.º inv. 4293. Ferrés 2001, p. 96 (repr.), con bibliografía específica.

9. *Desnudo de mujer sentada con paipay*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 2000, p. 169; Ferrés 2004, p. 45 (repr.), y Archivo del Museo del Prado, caja 3234/2.

10. *Apunte de un hombre dormido*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 2000, p. 169, y Ferrés 2004, p. 57.
2. Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º cat. 065596-000.
3. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

11. *Apunte de un joven sentado*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 1994; Ferrés 2000, p. 170; Ferrés 2004, p. 57 (repr.), y Archivo del Museo del Prado, caja 3234/2.

12. *Muchacha sentada*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 1994; Ferrés 2001, p. 43 (repr.) y Archivo del Museo del Prado, caja 3234/2.

13. *Apunte de muchacho de pie*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 1994; Ferrés 2000; Archivo del Museo del Prado, caja 3234/2 (expediente del préstamo de siete dibujos para su exposición en 2000; fue solicitado como "Chica con las manos en los bolsillos"), y Ferrés 2004, p. 93 (titulado "Noi amb les mans a la butxaca").

2. Ferrés 2004, p. 93. Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º cat. 200.716. Esta obra no aparece actualmente entre las colecciones del museo en su página web.
3. Principalmente conservadas en colección particular.

14. *Retrato de caballero*

1. Sobre este dibujo, véase Ferrés 1994; Ferrés 2001, p. 57 (repr.), y Archivo del Museo del Prado, caja 3234/2.

15. *Boceto para el monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá*

1. Sobre el monumento, véase Francos 1925, pp. 56-57; España 1924, p. 6, y Ferrés 2004, pp. 157-61, donde se incluye además la fotografía de la maqueta y este dibujo.
2. Enseñat y Fernández Albarés 2001, pp. 28-30 (repr.) y 63 se relatan todos los detalles; en Matilla 2013, p. 145, y Reyero 2013, p. 106 se refiere la aportación de Benlliure al proyecto. Agradezco a Mario Fernández Albarés su valiosa colaboración.
3. Vilallonga 2008, pp. 2158-65.

16. *Forma*

1. Doñate 2001, p. 21.
2. *Forma*, n.º I, medalla reproducida en p. 38, y anuncio en p. 40.
3. Agradezco a Javier Gimeno su valiosa colaboración en la investigación sobre las medallas. Cita en Gimeno 2005, p. 1729. En Cano 2005, p. 376 se señala el editor. Gimeno 2011, p. 159 (repr.), y Casanova 2015, p. 109.
4. Catálogo 1904, p. 88, n.º 1579.
5. N.º cat. 061017-N. Gimeno 2001, pp. 48 y 92, y Gimeno 2005, p. 1734 (repr.).
6. Exposición 1942, medalla n.º 35.
7. Doñate 1990, vol. II, p. 142, y Ferrés 2000, p. 177, elaborada por el ceramista Antoni Serra (1869-1932).

17. *Medalla conmemorativa de la primera piedra del edificio del Club Español en Buenos Aires*

1. Gimeno 2005, p. 1729, y Gimeno 2013a, p. 320.
2. En Gimeno 2001, p. 92 (repr.) se propone la fecha errónea de 1906, que figuraba en documentación antigua del legado. En Cano 2005, p. 361 se propone su realización antes de 1915, fecha de fallecimiento de Bosch, y se le da el título "Pro España".

3. Fábrica 1998, extraído de *Caras y Caretas* del 1 de enero de 1906. Agradezco a Arturo Villagra, director de los Cuadernos de Numismática, su inestimable y generosa ayuda, así como la colaboración de Eduardo Borghelli, bibliotecario del Centro Numismático de Buenos Aires.
4. Información facilitada por Micaela Blay Thorup tras un viaje reciente a Buenos Aires, a quien agradezco su constante colaboración.
5. Localizado por Gimeno en mercado en 2016.

18. *Asociación Patriótica Española de Buenos Aires*

1. Cano 2005, p. 361, sin fechar.
2. Gimeno 2001, p. 92 (repr.).
3. Ortiz 1914 y Berenguer 1953, cap. VI. En Argentina existe más bibliografía específica.
4. Gutiérrez 2013, pp. 554 y ss.

19. *Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915*

1. *Gaceta de Madrid*, 25 de octubre de 1915, p. 181.
2. Gimeno 2013a y Gimeno 2013b.
3. Gimeno 2001 y Gimeno 2005, pp. 1725-29 (repr.), perteneciente a colección particular. Documentos en colección particular.
4. Cano 2005, p. 358. Adscritas al Museo del Prado por usucapión.
5. Vives 1916, n.º 877. Correspondencia al efecto de 10 y 18 de febrero de 1920, en colección particular.
6. N.º cat. 200717-000, en escayola, titulada "La Musa", donada por Mercedes Martínez, viuda de Jaime Blay, en 1994 (Gimeno 2001, p. 93 [repr.]), y n.º cat. 81351-N, en plata.
7. Ruiz Trapero 2003, pp. 212-13, núms. 1301 y 1302, con la bibliografía completa.

20. *Homenaje a Francisco Pi y Margall, presidente de la I República Española*

1. Crusafont 2002, p. 223: transcripción del opúsculo, que señala "havent-se encunyat la medalla als tallers Vallmitjana a Barcelona".
2. En *La Ilustración Catalana* del 21 de enero de 1917, portada y pp. 40-41. Descripción del proyecto en Ferrés 2001, pp. 138-39.
3. N.º inv. 1451, Ø 38,27 mm. Cuadra 1988, p. 15. Agradezco a Javier Gimeno sus orientaciones.
4. Gimeno 2001, p. 93 (repr.), n.º cat. 80163-N, Ø 38 mm. Gimeno 2005, p. 1729 (repr. en p. 1734), de colección particular. Otro en Crusafont 2015, p. 145 (repr.), del que no se indica el propietario.

21. *Plaqueta conmemorativa del primer centenario de la muerte de Goya*

1. Azcue 1994, pp. 501-2, y Melendreras 2001, p. 195.
2. Piquero y Salinero 1988, n.º 5 (repr.), 85 x 47 cm. Gimeno 2001, p. 93 (repr.).
3. N.º inv. NIC 26593. Agradezco a la conservadora Marisa Arguís su colaboración.
4. N.º inv. 721, 83,72 x 56,67 mm (bronce). N.º inv. ME 437 (galvano).
5. Olot, Museo de la Garrotxa, n.º inv. 29. Ferrés 1994. Agradezco a Xevi Roura su colaboración.
6. Ferrés (2001, p. 117) señala un ejemplar en oro en Patrimonio Nacional. Ruiz Trapero 2003, pp. 294-95, núms. 1376 y 1377.
7. Doñate 1990.
8. Agradezco a Marie-Christine Blay su valiosa colaboración.
9. Por ejemplo, en Paris 1928, p. 60 (repr.), "Goya au chapeau, plaquette de M. Blay, d'après l'eau-forte des *Capriches*".

22. *Homenaje a Ignacio Bolívar Urrutia*

1. Ferrés 2001, p. 68, y Ferrés 2004, p. 171: fotografía de una sesión del señor Bolívar posando en el proceso de modelado, publicada en *Blanco y Negro* el 26 de enero de 1930, p. 51.
2. Fernández Albarés 2014, p. 57 (repr.), colección particular, Ciudad Real.
3. N.º inv. 103.
4. Galvano: n.º inv. ME-378, Ø 265 mm (anverso); n.º inv. ME-379, Ø 270 mm (reverso). Medalla en bronce: n.º inv. 227, Ø 60,50 mm. Agradezco la colaboración de Mercedes López de Arriba, jefa de Conservación del museo.
5. Gimeno 2001, p. 94 (repr.), y Gimeno 2005, p. 1734 (repr.), ejemplar de colección particular.

23. *Agenda de Miguel Blay de 1902*

1. Debido al gran interés y lo inusual de este material, ha sido pormenorizadamente estudiado y transcrito en Estepa y Franco de Lera 1991 (las anotaciones en francés están traducidas). También se ha estudiado en Ferrés 2001, pp. 49-51.
2. *Libro de registro de material bibliográfico de la Biblioteca del Museo del Prado*. Fue adquirida en la casa de subastas El Remate el 18 de junio de 2003, lote 135. Agradezco a Cecilia San Juan su colaboración.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE 1985

Gabriel Alcalde i Gurt, “Del museu d’Olot al museu comarcal de la Garrotxa”, *Revista de Girona*, 112 (1985), pp. 270-74.

ALCALDE 1997

Gabriel Alcalde i Gurt, “El Museu Comarcal de la Garrotxa, un museu de comunitat”, *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 11 (1997), pp. 124-27.

ALCALDE et al. 1987

Gabriel Alcalde, Eulàlia Janer, Carme Martinell y Jordi Padró, *Museu comarcal de la Garrotxa. Guia breu*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1987.

ALCÁNTARA 1897

Francisco Alcántara, “Miguel Blay”, en Francisco Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897. Reproducción autotípica de las obras más notables. Reseña crítica*, Madrid, Centro Editorial Artístico, 1898, cuaderno VI, pp. 81-85.

ALCOLEA 1989

Santiago Alcolea i Gil (ed.), *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme* [cat. exp. Barcelona, Casa Llotja de Mar], Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1989.

ALIX 1985

Josefina Alix Trueba (ed.), *Escultura española 1900-1936* [cat. exp. Madrid, Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal], Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

AZAÑA 1917

Manuel Azaña, “Nuestra misión en Francia”, *Bulletin Hispanique*, t. XIX, 1 (1917), pp. 26-42.

AZCUE 1994

Leticia Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

AZCUE 2009

Leticia Azcue Brea, “Escultores catalans del segle XIX al Museo Nacional del Prado. Una primera aproximació”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 10 (2009), pp. 111-39 [edición bilingüe catalán-castellano].

AZCUE 2013

Leticia Azcue Brea, “La dimensión oficial de Benlliure y su vinculación a la Administración”, en Lucrecia Enseñat Benlliure y Leticia Azcue Brea (coms.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia, Centro del Carmen], Madrid y Valencia, Comunidad de Madrid y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2013, pp. 113-24.

BALSA 1897

Rafael Balsa de la Vega, “La Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 29 de mayo de 1897, p. 2.

BANDA 1991

Antonio de la Banda, *De la Ilustración a nuestros días*, vol. VIII de *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, Gever, 1991.

BARÓN 2005

Javier Barón (ed.), *El legado Ramón de Errazu. Fortuny, Madrazo y Rico* [cat. exp. Madrid, Museo del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

BARRAL 1992

Xavier Barral (ed.), *Un any d’adquisicions, donacions i recuperacions* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1992.

BERENGUER 1953

Arturo Berenguer Carisomo, *España en la Argentina (Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*, Buenos Aires, (s.n.), 1953 [consultada la digitalización de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].

BLASCO 1902

Ricardo Blasco, “Desde el Boulevard. El ‘Salón’ Español”, *La Correspondencia de España*, 13 de abril de 1902, pp. 5-6.

BLAY 1910

Miguel Blay, *El monumento público. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910*, Madrid, Imprenta de José Blass y Cía, 1910.

BOXUS 1928

Robert Boxus, “Un triunfo del arte español. La exposición de Bélgica”, *La Esfera*, 15 de diciembre de 1928, pp. 6-9.

BUFILL 1993

Juan Bufill, “Trece siglos de arte en el MNAC”, *ABC Cultural*, 22 de enero de 1993, p. 33.

CABELLO 1897a

Luis María Cabello y Lapiedra, “Desde Madrid. Exposición de Bellas Artes. III”, *Arquitectura y Construcción*, 10 (23 de julio de 1897), pp. 145-54.

CABELLO 1897b

Luis María Cabello y Lapiedra, *El arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes de 1897*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

CABOT 1896

Joaquim Cabot i Rovira, “En Miquel Blay a París”, *L’Olotí*, 1 y 8 de marzo de 1896.

CAMBA Y MAS 1910

Francisco Camba y Juan Mas y Pi, “España en la Exposición de Bellas Artes. Miguel Blay”, en Francisco Camba y Juan Mas y Pi, *Los españoles en el centenario argentino*, Buenos Aires, Imprenta Mestres, 1910, pp. 141-47, 161-62.

CANO 2005

Marina Cano Cuesta, *Catálogo de Medallas Españolas*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

CÁNOVAS 1892

Antonio Cánovas y Vallejo, “Exposición de Bellas Artes III”, *La Correspondencia de España*, 29 de octubre de 1892, p. 1.

CANTARELLAS 2014

Catalina Cantarellas Camps, “Lorenzo Rosselló (Mallorca, 1867-1901): Un escultor en el tránsito de fin de siglo”, *Llino*, 20 (2014), pp. 9-28.

CARRETERO 1907

Manuel Carretero, “Los maestros del arte español. El escultor Miguel Blay”, *La Ilustración Artística*, 15 de julio de 1907, pp. 459-61.

CASA CONSISTORIAL 1896

“En la Casa Consistorial”, *La Dinastía*, 16 de diciembre de 1896, p. 2.

CASANOVA 2015

Rosend Casanova, “Una mirada crítica a la medalla catalana del 1900”, *Revista de Catalunya*, 290 (2015), pp. 103-18.

CATALÁ 2012

Lidia Catalá Bover, “La ciudad de Barcelona y la obra escultórica de Rafael Atché”, en María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA* (Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, vol. IV, pp. 2876-88.

CATÁLOGO 1892

Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1892, Madrid, Establecimiento Tipográfico de R. Álvarez, 1892.

CATÁLOGO 1893

Catálogo de la primera exposición inaugurada en el Salón Parés el día 30 de noviembre de 1893, Barcelona, Círculo Artístico de San Lucas, 1893.

CATÁLOGO 1894a

Catálogo de la Exposición Artística de Bilbao, Bilbao, Imprenta Provincial, 1894.

CATÁLOGO 1894b

Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía., 1894.

CATÁLOGO 1896

Catálogo Ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona, J. Thomas & Cía., 1896.

CATÁLOGO 1897

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes 1897, Madrid, 1897.

CATÁLOGO 1899a

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes, 1899. Madrid, Imprenta y Fundición de los Hijos de J. A. García, 1899.

CATÁLOGO 1899b

Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899.

CATÁLOGO 1900

Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno. Segunda edición oficial, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1900.

CATÁLOGO 1904

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Edición Oficial, Madrid, Mateu, 1904.

CATÁLOGO 1905

Catálogo illustrato. Sesta esposizione internazionale d’arte della città di Venezia, 1905, Venecia, C. Ferrari, 1905.

CATÁLOGO 1908a

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 (Catálogo oficial ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e industrias artísticas), Madrid, Mateu, 1908.

CATÁLOGO 1908b

Catálogo de las obras premiadas en la Exposición General de Bellas Artes de 1908, Madrid, 1908.

CATÁLOGO 1910

Catálogo oficial ilustrado. Exposición internacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1910.

CORSANI 2007

Patricia Corsani, “‘Hermosear la ciudad’: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires”, *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, 11 (2007), pp. 249-62.

CORSANI 2013a

Patricia Corsani, "Simpatías españolas. Intercambios entre Eduardo Schiaffino, Miguel Blay y Agustín Querol (1906-1908)", *Avances* 22, n.º 2 (2012-13), Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 39-56.

CORSANI 2013b

Patricia Corsani, "La tarea de ornamentar plazas y paseos. El origen de las primeras esculturas del Jardín Zoológico", en Liliana Barela (dir.), *El Pórtico Bizantino del Jardín Zoológico de Buenos Aires. Una reflexión sobre nosotros mismos*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2013, pp. 83-104.

COUSIÑO 1922

Luis Cousiño Talavera, *Museo de Bellas Artes. Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc.*, Santiago de Chile, Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1922.

CRUSAFONT 2002

Miquel Crusafont i Sabater, "Documentació de medalles (III): Pi i Margall", *Acta Numismàtica*, 32 (2002), pp. 221-26.

CRUSAFONT 2015

Miquel Crusafont i Sabater, "El gran moment de la medalla catalana", en Rossend Casanova (ed.), *Retrats de medalla. L'espectacle del bronze* [cat. exp. Gerona, Casa Masó], Gerona, Úrsula Llibres y Fundación Rafael Masó, 2015, pp. 139-57.

CUADRA 1988

Consuelo de la Cuadra, *Recuperación de la medalla modelada (1875-1925). Investigación formal y técnica en el bajorrelieve*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

CUÉLLAR 1985

Alexandre Cuéllar i Bassols, *Els "sants" d'Olot. Història de la imatgeria religiosa d'Olot*, Olot, El Bassegoda, 1985.

DELEITANDO 2009

Deleitando enseña: una lección de emblemática, exposición virtual, Universidad de Navarra, 2009 (www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_... Autores/Entradas/2009/10/30_Hugo_Herman_S_J_%281588-1629%29.html [consultado en abril de 2016]).

DISTINCIÓ 1907

"Distinció merescuda", *L'Avenç del Empordà*, 8 de junio de 1907, p. 3.

DOÑATE 1990

Mercè Doñate, "L'escultura modernista", en Albert Garcia Espuche (com.), *El Modernisme* [cat. exp. Barcelona, Museu d'Art Modern], Barcelona, Olimpiada Cultural y Lunwerg, 1990, pp. 183-92.

DOÑATE 2001

Mercè Doñate, "Miquel Blay y la escultura modernista", en Pilar Ferrés Lahoz (ed.), *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936. La escultura del sentimiento* [cat. exp. Segovia, Torreón de Lozoya], Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2001, pp. 18-23.

DOÑATE 2009a

Mercè Doñate, "L'escultura", en Mercè Doñate, Mariàngels Fondevila, Cristina Mendoza y Francesc Quílez Corella, *El Modernisme a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunwerg, 2009, pp. 159-87.

DOÑATE 2009b

Mercè Doñate, "Eclósio. 1905", en Cristina Mendoza y María Teresa Ocaña (eds.), *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009.

DUEÑAS y GARCÍA 1983

M.ª Ángeles Dueñas Rodríguez y Ana García Caveró (coords.), *MEAC. Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, 2 vols.

ENSEÑAT y AZCUE 2013

Lucrecia Enseñat Benlliure y Leticia Azcue Brea (coms.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia, Centro del Carmen], Madrid y Valencia, Comunidad de Madrid y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2013.

ENSEÑAT y FERNÁNDEZ ALBARÉS 2001

Lucrecia Enseñat y Mario Fernández Albarés, "Entre Mariano Benlliure y Miguel Blay", en Pilar Ferrés Lahoz (ed.), *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936. La escultura del sentimiento* [cat. exp. Segovia, Torreón de Lozoya], Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2001, pp. 28-30.

ESCUULTOR CATALÁN 1908

"El escultor catalán Miguel Blay. Su llegada a Buenos Aires", *Caras y Caretas*, n.º 492, Buenos Aires, 7 de marzo de 1908.

ESCUULTURA 1986

Escultura figurativa (1850-1950) en las colecciones del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid [cat. exp. Leganés, Sala Municipal de Exposiciones], Leganés, Ayuntamiento de Leganés, 1986.

ESPAÑA 1924

Juan de España, "Un monumento en Panamá al esforzado descubridor del Pacífico", *ABC*, 7 de diciembre de 1924, p. 6.

ESPOSIZIONE 1900

L'Esposizione Universale del 1900 a Parigi, Milán, Fratelli Treves, 1900.

ESTEPA y FRANCO DE LERA 1991

Luis Estepa y Pilar Franco de Lera, "París y 1902: un año en la vida del escultor Miguel Blay", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3 (1991), pp. 161-98.

EXPLICATION 1895

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1895, París, Paul Dupont, 1895.

EXPLICATION 1896

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1896, París, Paul Dupont, 1896 [2.ª edición].

EXPLICATION 1899

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés à la Galerie des Machines le 1er mai 1899, París, Paul Dupont, 1899 [4.ª edición].

EXPLICATION 1900

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés Place de Breteuil le 7 avril 1900, París, Paul Dupont, 1900.

EXPLICATION 1902

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1902, París, Paul Dupont, 1902 [2.ª edición].

EXPLICATION 1905

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1905, París, Paul Dupont, 1905.

EXPLICATION 1906

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1906, París, Paul Dupont, 1906.

EXPOSICIÓN 1900

Exposición Universal de París de 1900. Catálogo de los Expositores de España, publicado por la Comisión Ejecutiva de la Comisión General Española, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1900.

EXPOSICIÓN 1907

V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía., 1907.

EXPOSICIÓN 1910

Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo, Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1910 [2.ª edición].

EXPOSICIÓN 1942

Exposición homenaje en memoria de Miguel Blay [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1942.

EXPOSICIÓN 1979

Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979) [cat. exp. Madrid, Palacio de Velázquez], Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979.

EXPOSITION 1900a

Exposition Universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des Beaux-Arts. 1889 à 1900, París, Imprimeries Lemercier y Ludovic Baschet, 1900.

EXPOSITION 1900b

Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue général officiel, Tome second, Groupe II, Œuvres d'Art, Classes 7 à 10, Lille y París, L. Danel e Imprimeries Lemercier, 1900.

EXPOSITION 1919

Exposition de Peinture Espagnole Moderne, sous le haut patronage de la municipalité parisienne. Catalogue officiel, París, Ville de París, 1919.

EXPOSITION 1928

Exposition d'Art Espagnol, 1828-1928. Catalogue [cat. exp. Bruselas, Palais des Beaux Arts], Bruselas, s.n., 1928.

FÁBREGA 1910

J. Fàbrega i Pou, "A Miquel Blay. Mi Corona", *Ciutat*, n.º 60, Olot, 19 de junio de 1910, pp. 177-79.

FÁBRICA 1998

"La fábrica de medallas de Horta y Compañía", *Cuadernos de Numismática y Ciencias Históricas*, 109 (1998), pp. 49 y 50.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ ALBARÉS 2014

Mario Fernández Albarés, “Fotografía y escultura”, en Juan Pablo Calero e Isidro Sánchez (eds.) *Fotografía y arte. IV Encuentro en Castilla-La Mancha* (Guadalajara, 20-22 de octubre de 2010), Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha), 2014, pp. 39-64.

FERRÉS 1994

Pilar Ferrés Lahoz, *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936)*. *Catàleg raonat*, tesis doctoral, en microforma, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

FERRÉS 2000

Pilar Ferrés Lahoz (ed.), *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936. L'escultura del sentiment* [cat. exp. Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa], Girona, Fundació Caixa de Girona, 2000.

FERRÉS 2001

Pilar Ferrés Lahoz (ed.), *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936. La escultura del sentimiento* [cat. exp. Segovia, Torreón de Lozoya], Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2001.

FERRÉS 2004

Pilar Ferrés Lahoz, *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936)*. *Itinerari artístic*, Olot, Llibres de Batet, 2004.

FERRÉS 2005

Pilar Ferrés Lahoz, *Miquel Blay i Fàbrega. 1866-1936. Els anys a París* [cat. exp. Tarrasa, Centre Cultural Caixa Terrassa], Tarrasa, Fundació Cultural Caixa Terrassa, 2005.

FERRÉS 2006

Pilar Ferrés Lahoz, *El Arte Cristiano: passat i present d'una indústria artesanal*, Olot, Vayreda, Bassols y Casabó, 2006.

FERRÉS 2010a

Pilar Ferrés Lahoz, “Blay Fàbrega, Miquel”, voz del *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, vol. VII, pp. 522-26.

FERRÉS 2010b

Pilar Ferrés Lahoz, “Un mes, una obra. Contra l'invasor (1891). Miquel Blay i Fàbregas”, *Butlletí informatiu del Museu d'Art de Girona*, 75 (2010), pp. 7-8.

FLAQUER y PAGÈS 1986

Silvia Flaquer i Revaud y M.^a Teresa Pagès i Gilibets, *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

FONTBONA 1993

Francesc Fontbona, “Els artistes del Cercle de Sant Lluc”, en Josep Bracons (ed.), *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-1993. Cent Anys* [cat. exp. Barcelona, Pia Almoína], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 11-19 y 73.

FRANCÉS 1919

José Francés, “De la vida que pasa. La Exposición española en París”, *La Esfera*, 5 de abril de 1919, p. 317.

FRANCÉS 1926

José Francés, “La Academia Española de Bellas Artes en Roma”, *La Esfera*, 31 de julio de 1926, pp. 14-16.

FRANCOS 1925

José Francos Rodríguez, “El monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá”, *Blanco y Negro*, 25 de enero de 1925, pp. 56-57.

GAY 2001

Josep Víctor Gay, “L'escultor Miquel Blay, becarí de la Diputació de Girona”, *Revista de Girona*, 209 (2001), pp. 40-43.

GIMENO 2001

Javier Gimeno Pascual, *La medalla modernista* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001.

GIMENO 2005

Javier Gimeno Pascual, “Bartolomé Maura, Mariano Benlliure, Miguel Blay: aspectos de una renovación”, en Carmen Alfaro, Carmen Marcos y Paloma Otero (coords.), *Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática* (Madrid, 15-19 de septiembre de 2003), Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, vol. II, pp. 1725-36.

GIMENO 2011

Javier Gimeno Pascual, “La medalla española entre los siglos XVIII y XX: arte y artistas”, en Julio Torres Lázaro (coord.), *Ars metálica: Monedas y medallas*. *Actas del XIV Congreso Nacional de Numismática* (Nules, Valencia, 25-27 de octubre de 2010), Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2011, pp. 139-66.

GIMENO 2013a

Javier Gimeno Pascual, “La medalla, un instrumento en manos de un escultor”, en Lucrecia Enseñat Benlliure y Leticia Azcue Brea (coms.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia, Centro del Carmen], Madrid y Valencia, Comunidad de Madrid y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2013, pp. 320-21.

GIMENO 2013b

Javier Gimeno Pascual, “Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915”, en Lucrecia Enseñat Benlliure y Leticia Azcue Brea (coms.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia, Centro del Carmen], Madrid y Valencia, Comunidad de Madrid y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2013, pp. 330-31.

GUTIÉRREZ 2013

María del Mar Gutiérrez Domínguez, “El 2 de mayo de 1908 en la revista España y el hispanoamericanismo regeneracionista”, en Begoña Cava (ed.), *América en la memoria: conmemoraciones y reencuentros*. *Actas del XV Congreso Internacional de la Asociación Española de Americanistas* (Bilbao, 12-15 de septiembre de 2012), Bilbao, Universidad de Deusto, 2013, vol. I, pp. 549-61.

GUTIÉRREZ VIÑUALES 2003

Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Monumentos conmemorativos de escultores españoles en Iberoamérica (1897-1926)”, en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 355-66.

GUTIÉRREZ VIÑUALES 2004

Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

GUTIÉRREZ VIÑUALES 2005

Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El Monumento de los Españoles”, en José Ramón Alonso, Fernando Álvarez y Ramón Gutiérrez (eds.), *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*, Buenos Aires, Fundación Carolina y CEDODAL, 2005, pp. 105-10.

GUTIÉRREZ VIÑUALES y

PÉREZ HERRERO 2011
Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Pedro Pérez Herrero (coms.), *América Latina 1810-2010. 200 años de historias* [cat. exp. Madrid, Biblioteca Nacional de España], Madrid, Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española, 2011.

HELIOS 1916

Helios, “Cuestiones palpitantes de España y América. Las opiniones del ilustre escultor D. Miguel Blay”, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de marzo de 1916, p. 188.

ITURBE 1946

María de la Piedad Iturbe (comp.), *Mi madre*, Madrid, Talleres Blass, 1946.

JARDÍ 1976

Enric Jardí, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*, Barcelona, Destino, 1976.

JULIO ANTONIO 1989

Julio Antonio y su tiempo [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1989.

LORENTE 1990a

Jesús Pedro Lorente Lorente, “Sociología de una comunidad artística: la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1914-1940)”, *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, 4 (1990), 113-23.

LORENTE 1990b

Jesús Pedro Lorente Lorente, “Relaciones culturales hispano-italianas: la Academia Española de Bellas Artes en Roma hasta la Guerra Civil”, en Fernando García Sanz (comp.), *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo. I Coloquio Hispano-Italiano de Historiografía Contemporánea* (Roma, 28-30 de abril de 1988), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 163-76.

MARAGALL 1975

Joan Anton Maragall, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Selecta, 1975.

MARTÍN GONZÁLEZ 1991

Juan José Martín González, “La Escultura”, en José Manuel Pita Andrade (coord.), *El libro de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 49-90.

MARTÍN GONZÁLEZ 1996

Juan José Martín González, *El monumento conmemorativo en España. 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996.

MARTÍNEZ 1907

Augusto Martínez Olmedilla, “Maestros del Arte. Miguel Blay”, *Por esos mundos*, 153 (octubre 1907), pp. 291-304.

MATILLA 2013

José Manuel Matilla, “Introducción a los dibujos de Mariano Benlliure”, en Lucrecia Enseñat Benlliure y Leticia Azcue Brea (coms.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia, Centro del Carmen], Madrid y Valencia, Comunidad de Madrid y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2013, pp. 139-46.

MELENDERAS 2001

José Luis Melendreras Gimeno, “La obra de dos grandes escultores: Miguel Ángel Trilles y Miguel Blay”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 83 (2001), pp. 173-258.

MENDOZA 2010

Cristina Mendoza, “La renovación de las artes plásticas en el Modernismo”, en Mercé Doñate (com.), *La aventura modernista en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya* [cat. exp. Zaragoza, La Lonja], Barcelona y Zaragoza, Obra Social de Caixa Catalunya y Ayuntamiento de Zaragoza, 2010, pp. 72-83.

MISCELÁNEA 1893

“Miscelánea. Estudio, grupo en yeso de Miguel Blay”, *La Ilustración Artística*, 17 de abril de 1893, pp. 257-58.

MURLÀ 2012

Josep Murlà i Giralt, *La imatgeria religiosa d'Olot*, Girona, Diputació de Girona, 2012 (Quaderns de la Revista de Girona n.º 159).

MUSEU 1984

Museu d'Art, Girona, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984.

NARSY 1916

Raoul Narsy, “Les académiciens espagnols en France”, *La Revue hebdomadaire*, 47 (1916), pp. 354-82.

OJUEL 2013

María Ojuel Solsona, *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.

OLIVA 1967

Miguel Oliva Prat, “La obra del escultor Miquel Blay, en el Museo Provincial de Gerona”, *Revista de Girona*, 38 (1967), pp. 19-23.

ORTIZ 1914

Félix Ortiz y San Pelayo, *Boceto histórico de la Asociación Patriótica Española*, Buenos Aires, Librería La Facultad, Juan Roldán, 1914.

PANTORBA [1948] 1980

Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980 [edición revisada, actualizada y aumentada].

PARIS 1928

Pierre Paris, “Le centenaire de Goya à l'Institut Français de Madrid”, *Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts*, 7 (1928), pp. 60-66.

PÉREZ COMENDADOR 1966

Enrique Pérez Comendador, *Marceliano Santa María. Aniceto Marinas. Miguel Blay. Exposición Nacional de Bellas Artes 1966*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1966.

PÉREZ COMENDADOR 1967

Enrique Pérez Comendador, “El escultor D. Miguel Blay y su época. Triple centenario (Discursos leídos en la solemne sesión pública celebrada el domingo 5 de marzo de 1967)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 24 (1967), pp. 11-25.

PIQUERO y SALINERO 1988

Blanca Piquero y M.ª Carmen Salinero, “Inventario de la colección de medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66 (1988), pp. 257-62.

PLA 1932

Joaquín Pla Cargol, *Catálogo de las obras de pintura y escultura existentes en el Museo Provincial de Gerona*, Gerona, Dalmau Carles Pla, 1932.

RECORT 1907

“Recort de la V Exposició Internacional d'Art. Barcelona”, *La Ilustració Catalana*, n.º 206, 12 de mayo de 1907, pp. 289-96.

REFF 1981

Theodore Reff (ed.), *Modern art in Paris, 1855-1900. World's Fair of 1900. Retrospective exhibition of French art, 1800-1889*, Nueva York, Garland, 1981, vol. VII.

REGLAMENTO 1908

Reglamento para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Edición oficial, Madrid, 1908.

RELACIONES 1920

“Relaciones artísticas hispano-americanas”, *El Herald de Madrid*, 31 de marzo de 1920, p. 4.

REYERO 1999a

Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1900*, Madrid, Cátedra, 1999.

REYERO 1999b

Carlos Reyero, “El sentido del tacto en la escultura monumental española hacia 1900”, *Goya. Revista de arte*, 270 (1999), pp. 155-64.

REYERO 2001

Carlos Reyero, “Los orígenes de la escultura moderna y los críticos de las exposiciones nacionales”, en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final del milenio* (actas de las X Jornadas de Arte [Madrid, 20-23 noviembre de 2000]), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 145-58.

REYERO 2002

Carlos Reyero, *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 Eduardo Capa, 2002.

REYERO 2003

Carlos Reyero, “El triunfo de la escultura española en la Exposición Universal de París de 1900”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 91 (2003), pp. 297-312.

REYERO 2013

Carlos Reyero, “Benlliure monumental”, en Lucrecia Enseñat Benlliure y Leticia Azcue Brea (coms.), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia, Centro del Carmen], Madrid y Valencia, Comunidad de Madrid y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2013, pp. 91-112.

RICOMÀ et al. 2006

“Biografía de Julio Antonio”, en Rosa M.ª Ricomà, Josefina Alix, Antonio Salcedo, Francesc Roig y Marisa Suárez, *Bronze nu. Julio Antonio. Una vida d'escultor*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2006, pp. 78-127 (Col·lecció Guies Temàtiques de la Medusa/ Art n.º 3).

RIERA 2002

Joan Riera, *L'escultor Llorenç Rosselló (1867-1901)*, Alaró, Ajuntament d'Alaró, 2002 (Col·lecció Manyoc n.º 4).

RODRÍGUEZ CODOLÀ 1936

Manuel Rodríguez Codolà, “Miquel Blay”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 58 (1936), pp. 81-88.

ROVIRA 1897

Prudencio Rovira, “Exposición Nacional de Bellas Artes. La escultura”, *La Correspondencia de España*, 25 de mayo de 1897, p. 1.

RUIZ 1993

Mónica Ruiz Bremón, *Catálogo de escultura. Museo Sorolla*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1993.

RUIZ TRAPERO 2003

María Ruiz Trapero (dir.), *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional. III. De Alfonso XIII a Juan Carlos I (1902-2002)*, Madrid, Comunidad de Madrid y Patrimonio Nacional, 2003.

SÀIZ 2011

Carles Sàiz Xiqués, “L'arquitectura funerària de Lluís Domènech i Montaner, El llegat modernista dels cementiris de Canet de Mar, Comillas, Barcelona i Reus”, *El Sot de l'Aubó*, 38 (2011), pp. 19-23.

SALA 1981

Carme Sala i Giralt, *Miquel Blay. Un gran mestre de l'escultura moderna*, [Gerona], Diputació Comarques Gironines, 1981.

SALVADOR 1989

María del Socorro Salvador Prieto, “Los monumentos públicos de Miguel Blay en Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27 (1989), pp. 17-25.

SALVADOR 1990

María del Socorro Salvador Prieto, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990.

SAMPEDRO 1993

José Luis Sampedro Escolar, “Bartolomé Maura, medallista de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre”, *Goya. Revista de arte*, 235-236 (1993), pp. 77-80.

SÁNCHEZ DE LERÍN 2000

Teresa Sánchez de Lerín García-Ovies, *Modesto López Otero: vida y obra*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Politécnica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2000.

SERRANO FATIGATI 1912

Enrique Serrano Fatigati, *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta San Francisco de Sales, 1912.

SORIANO 1893

Rodrigo Soriano, “Exposición de Bellas Artes. XV y último. Escultura, Grabado, Arquitectura”, *La Época*, 2 de febrero de 1893, p. 2.

SOTO 2016

María Soto Cano, “La formación de los escultores españoles en París: el caso de la Académie Julian (1887-1900)”, en *Escultura i recerca. L'escultura en la recerca acadèmica actual. Projectes, iniciatives i resultats* [seminario celebrado en Barcelona, el 23 de junio de 2015], Barcelona, Universitat de Barcelona [en prensa].

VILALLONGA 2008

Borja Vilallonga, “Mecenazgo político y estatuaria monumental: Miquel Blay y su obra en Panamá”, *Diálogos. Revista electrónica de Historia*, número especial del IX Congreso Centroamericano de Historia (San José, Costa Rica, 21-25 de julio de 2008), Universidad de Costa Rica, 2008, pp. 2156-78 (<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/2008/especial2008/articulos/06-politica/90.pdf> [consultado en abril de 2016]).

VIVES 1916

Antonio Vives, *Medallas de la Casa de Borbón, de D. Amadeo I, del Gobierno Provisional y de la República Española*, Madrid, Imprenta Blass y Cía., 1916.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las fotografías han sido realizadas por el Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado (José Baztán y Alberto Otero), excepto las que se indican a continuación:

Barcelona, Foto Album / Raga / Prisma: fig. 8

Barcelona, © Museu Nacional d'Art de Catalunya (2016). Foto: Calveras, Mérida, Sagristà: fig. 16

Barcelona, © Museu Nacional d'Art de Catalunya (2016). Foto: Jordi Calveras: fig. 4

Barcelona, Photoaisa: fig. 13

Canet de Mar (Barcelona), © Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya: fig. 9

Gerona, Museu d'Art de Girona: fig. 2

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: fig. 10

Madrid, Tribunal Supremo: fig. 14

Montevideo, Gerardo Silveira: fig. 12

Panamá, Turismo de Panamá: fig. 24

París (fotografía: Leticia Azcue Brea): fig. 17

Portugalete (Vizcaya), Frank de Luyck/Getty Images: fig. 6

Roma, Galleria Borghese: fig. 3

EDICIÓN Y COORDINACIÓN

Área de Edición del Museo Nacional del Prado

DISEÑO

Jason Ellams

FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

Artes Gráficas Palermo

ENCUADERNACIÓN

Ramos

NIPO: 037-16-041-3

ISBN: 978-84-8480-372-0

DEPÓSITO LEGAL: M-9387-2016

PÁGINA 2: Miguel Blay, *Niña desnuda* (cat. 1), detalle

PÁGINA 32: Miguel Blay, *Eclosión* (cat. 3), detalle