

Recibido en: 06/02/2014  
Aceptado en: 23/07/2014

## ADÈLE D’AFFRY *MARCELLO* Y ESPAÑA PASANDO POR ROMA\*

ADÈLE D’AFFRY *MARCELLO* AND SPAIN PASSING BY ROME

CARMEN DE ARMIÑÁN SANTONJA  
Universidad Complutense de Madrid

### Resumen

Como meca del Arte durante el siglo XIX, Roma albergó una gran colonia artística con miembros venidos de toda Europa, los cuales vivieron en un continuo intercambio de influencias. Tal fue el caso de la escultora suiza Adèle d’Affry (1836-1879), apodada *Marcello*, que tuvo amistad con los pintores Eduardo Rosales (1836-1873) y Mariano Fortuny (1838-1874), también residentes en Roma. Adèle d’Affry viajó a España en 1868, lo que le sirvió para el conocimiento directo del realismo propio del arte español. Dicha experiencia fue relevante en su obra.

### Palabras clave

Escultura. Pintura. Siglo XIX. Realismo. Roma. París. Adèle d’Affry. Eduardo Rosales. Mariano Fortuny.

### Abstract

As the goal of Art during the 19th century, Rome had an enormous artistic community with members coming from all Europe, that lived in a continuous exchange of influences. That was the case of the Swiss sculptor Adèle d’Affry (1836-1879), called *Marcello*, who was friends of Eduardo Rosales (1836-1873) and Mariano Fortuny (1838-1874), also living in Rome. Adèle d’Affry traveled to Spain in 1868, so she could know -in the first place- the realistic style of the Spanish art. This experience was relevant in her work.

### Keywords

Sculpture. Painting. 19th century. Realism. Rome. Paris. Adèle d’Affry. Eduardo Rosales. Mariano Fortuny.

---

\*Quiero agradecer, muy especialmente, la amabilidad mostrada por parte de las personas que me han ayudado a recabar información para este artículo en Suiza: Caroline Schuster Cordone, directora adjunta y conservadora del Museo de Arte e Historia de Friburgo; Fabien Python de los Archivos del Estado de Friburgo y Monique von Wistinghausen, directora de la Fundación *Marcello*.

Adèle d’Affry<sup>1</sup> (Friburgo, 1836-Castellammare, 1879), condesa de Castiglione Colonna, es una de las pocas escultoras existentes en el panorama europeo del tercer cuarto del siglo XIX (figs. 1 y 2). Recientemente su figura está siendo sometida a revisión por parte de la historiografía suiza<sup>2</sup>. En 1863 adoptó el seudónimo de *Marcello* para encajar mejor en un mundo dominado por los hombres y, desde entonces, intentó conjugar la vida mundana y social con la vida artística (dilema que le acompañó durante toda su existencia, según dice en sus cartas), desenvolviéndose en ambos ambientes con natural seguridad pues era, además, una mujer guapa y de atractiva personalidad. Su círculo de amistades fue amplio y sus admiradores, muchos y aunque enviudó joven, nunca se volvió a casar. Fue amiga de Delacroix, Courbet, Carpeaux y Regnault, de los músicos Liszt, Rossini y Gounod, del escritor Prosper Mérimée, del emperador Napoleón III y su esposa Eugenia de Montijo, del político Adolphe Thiers, etc., y con la mayoría de ellos mantuvo correspondencia escrita<sup>3</sup>. Vivió entre Friburgo, París y Roma; y expuso en el Salón de París desde 1863 hasta 1876, en la *Royal Academy* de Londres en 1865, 1866 y 1867, y en las Exposiciones Universales de París en 1867, de Munich en 1869 y de Viena en 1873. La Música fue su segunda gran pasión y parte de su obra está inspirada en ella, así como en la Mitología. Adèle d’Affry, gran lectora, tuvo predilección por los temas femeninos: por un lado las heroínas y por otro, los personajes de obras musicales. Este aspecto ha permitido que sea considerada últimamente como precursora del Simbolismo, mientras que la historiografía tradicional apenas la había valorado más allá del Academicismo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> La escultora suiza Adèle d’Affry, apodada *Marcello*, es prácticamente desconocida fuera de su país. La primera referencia que tuve de ella fue en el libro de ROSENBLUM, R. y JANSON, H. W., *El arte del siglo XIX*, Madrid, 1992, p. 380. En él se dice que dicha artista, cuando esculpió en Roma su obra *La Bacante cansada* (1869, Museo de Arte e Historia de Friburgo), se inspiró “en los rasgos de un amigo suyo, el joven pintor Eduardo Rosales, para modelar su rostro”. En España no encontré referencias bibliográficas acerca de Adèle d’Affry, ni en toda la documentación que recogí en Roma con respecto a la estancia de Rosales en la Ciudad Eterna, pues tampoco él la mencionó en sus cartas. Fue en la Biblioteca Nacional de París donde leí algunos libros sobre ella, mientras que la segunda parte de mi investigación me llevó a Friburgo: al Museo de Arte e Historia, a los Archivos del Estado y a la Fundación *Marcello*, ubicada en el castillo d’Affry (Givisiez, Suiza).

<sup>2</sup> El Museo de Arte e Historia de Friburgo está preparando una exposición retrospectiva de ella para el otoño de 2014.

<sup>3</sup> En los Archivos del Estado de Friburgo se guardan todas sus cartas, las cuales están siendo transcritas. La lista de personajes con los que se carteo supera el centenar.

<sup>4</sup> PIERRE, C. Y., *Genius has no sex. The Sculpture of Marcello (1836-1879)*, Ginebra, 2010, p. 95. Según esta autora, Adèle d’Affry *Marcello*, a pesar de haber sido muy conocida en los medios artísticos y sociales franceses, durante el Segundo Imperio y la Tercera República, empezó a caer en el olvido después de morir. Con motivo del centenario de su muerte, en 1979, se le hizo una exposición en el Museo de Arte e Historia de Friburgo (Suiza) que luego fue al de Rodin en París (catálogo publicado en 1981). Los pocos libros que había de *Marcello* -continúa explicando la autora en la introducción- estaban escritos por familiares y allegados, y todos carecían de la perspectiva de un historiador del Arte,



Fig. 1. *Adèle d'Affry*. Fotografía acuarelada de Pierre Petit. Ca. 1870 (imagen de la ficha del MAHF, 1999-5, © Fundación Marcello)



Fig. 2. *La duquesa Colonna en un baile de disfraces*. Fotografía anónima. Ca. 1865. Fundación Marcello. Gisiviez (Suiza).

## 1. ROMA: UNA BABEL ARTÍSTICA

El viaje a Roma era la meta para cualquier artista europeo desde el siglo XVI. Había que conocer -de primera mano- las obras de los grandes maestros del Renacimiento y del Barroco, así como los restos de la Antigüedad clásica. Aquella Roma era bien distinta de la de hoy, pues todavía permanecían intactos el trazado medieval y el renacentista, y los restos del Foro, del Capitolio y del Coliseo presentaban casi el mismo aspecto ruinoso desde tiempo inmemorial. Por no hablar de los tesoros artísticos que los Papas habían acumulado a lo largo de los siglos, muchos de ellos a la vista en las numerosas iglesias repartidas por la ciudad, porque no olvidemos que Roma era la capital de los Estados Pontificios.

Éste era el aspecto que se encontraban los pintores al llegar a la ciudad, desde que empezó la costumbre de viajar a Roma, que continuó a lo largo de casi todo el siglo XIX hasta que París le arrebató el puesto como meca del Arte en el momento en que los artistas dejaron de mirar al pasado. Aquello coincidió con el proceso de unificación italiana (culminado en 1870), que quiso darle otro

---

hasta que ella misma se decidió a escribir su monografía. En este libro analiza las características de las esculturas de *Marcello* en relación con el Simbolismo, antes de que este movimiento eclosionara y de que otras famosas escultoras, como Camille Claudel (1864-1943), hicieran su aparición en el ámbito artístico.

aire a la capital del nuevo reino, echando abajo viejas edificaciones, y limpiando calles y plazas. Es posible que con ello se barriera para siempre esa pátina que pervivía desde tiempos antiguos y que atraía con tanta fuerza. El historiador prusiano Ferdinand Gregorovius (1821-1891), que vivía en la ciudad desde 1852, lo describía así: “Pietro Rosa ha mandado que limpien el Coliseo, ha ordenado que le quiten todas las plantas que lo adornaban”<sup>5</sup>. Pues bien, esa Roma llena de pintores de todas partes de Europa, grandiosa, bella y sucia fue en la que Eduardo Rosales (1836-1873) y Mariano Fortuny (1838-1874) vivieron; la misma que Adèle d’Affry conoció de la mano de la aristócrata familia Colonna primero y de sus amigos pintores, después.

Roma era un inmenso escenario donde convivían, más o menos en el tiempo, distintas corrientes artísticas, como fueron el Academicismo, el Purismo, el Romanticismo, el *Verismo*, el estilo de los *Macchiaioli*, el Fortunismo, el Simbolismo, etc. Rosales, por ejemplo, pintó en ella sus dos famosos cuadros de historia *El Testamento de Isabel la Católica* (1864) y *La muerte de Lucrecia*, terminado en Madrid en 1871, por el que fue proclamado en España el heredero de Velázquez<sup>6</sup>. Mientras Rosales representaba la “gran pintura”, Fortuny fue el adalid de la “nueva pintura”, aquella que triunfaba en los Salones de París y que la burguesía reclamaba para decorar sus casas; el llamado *tableautin* de pequeño formato y estilo *papillotant*, que era la opuesta a la de su amigo Rosales, y por la que el pintor catalán se enriqueció (haciendo igualmente rico a su marchante francés Goupil), mientras que el madrileño murió pobre.

El debate entre la *grande maniera* contra la *piccola maniera* estaba servido, un debate que se extendía a las dos ciudades, París y Roma, como representantes de dos maneras de sentir el Arte. Alfredo Escobar lo describía así en 1878: “Roma sigue siendo el templo del arte: París es su mercado. En Roma se pinta por pintar: en París por vender. El arte sublime que se siente en Roma, en París se manufactura. Roma y París han sido las escuelas de nuestros modernos artistas”<sup>7</sup>.

París y Roma eran ciudades de grandes contrastes, pero a las que no se podía dejar de ir si un artista quería completar su formación. Lo que ocurría en una tenía su eco en la otra. En París tenía lugar todos los años el Salón, al que había que procurar acudir para medirse con los demás pintores y para estar al tanto de las nuevas modas y del mercado artístico. Por otro lado, lo que se aprendía y, sobre todo, lo que se contemplaba en Roma, no se veía en otro sitio; era, sin

<sup>5</sup> MATITTI, F., “La Roma de Ignacio Pinazo”, en PÉREZ ROJAS, F. J. (com.), *Ignacio Pinazo en Italia*, cat. exp., Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2008, p. 211.

<sup>6</sup> Tema que desarrollo en mi Tesis doctoral, *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*, en la que hago especial hincapié acerca del contexto internacional que vivió durante sus años romanos.

<sup>7</sup> ESCOBAR, A., “La Exposición Universal de París”, *La Ilustración Española y Americana*, XXI, 8 de junio de 1878.

duda, una experiencia intensa que ningún artista de Europa se quería perder. Y allí estaban todos: franceses, italianos, españoles, ingleses, alemanes, suizos..., recogiendo influencias e incorporándolas a sus respectivas obras.

Es posible que España viviera al margen de Europa hasta bien avanzado el siglo, por su retraso ancestral (económico, político y social, entre otros), pero no sus artistas. Así como los extranjeros venían a nuestro país en busca del mito hispano en aquel viaje de inspiración romántica, los artistas españoles marchaban a sus dos países vecinos, Francia e Italia, para formarse, pero en todos ellos subsyacía lo mismo: la idea de viaje como experiencia vital.

## 2. ADÈLE D'AFFRY MARCELLO: ESBOZO DE SU VIDA Y TRAYECTORIA ARTÍSTICA<sup>8</sup>

Adèle d'Affry nació en Friburgo en el seno de una familia aristócrata suiza, que tradicionalmente había servido a los Reyes de Francia. Su bisabuelo, Louis d'Affry, fue el primer *Landamman* de Suiza, es decir, el primer presidente de la Confederación Helvética. Su madre, que enviudó joven, le dio una esmerada educación que incluía Arte, Literatura y Música; y en 1853, Adèle d'Affry viajó a Roma, atraída por Miguel Ángel a quien ya admiraba. Allí empezó a aprender modelado junto al escultor suizo Heinrich Max Imhof (1795-1869), alumno del escultor neoclásico Bertel Thorvaldsen (1770-1844), y acuarela con Peter von Cornelius (1783-1867), el pintor alemán perteneciente al grupo de los llamados Nazarenos.

En 1856 se casó con Carlo Colonna, duque de Castiglione, pero al año su marido murió. Adèle d'Affry conservó el título italiano de duquesa Castiglione-Colonna el resto de su vida y, en cuanto arregló los asuntos de su viudez, marchó a París. Allí alquiló un estudio, en 1859, a Léon Riesener (1808-1878), pintor y primo de Eugène Delacroix (1798-1863). En aquellos primeros años de su producción artística, Adèle d'Affry alternó la Pintura con la Escultura, disciplina ésta última mucho más difícil para una mujer, pues era poco corriente y el aprendizaje, casi inexistente<sup>9</sup>. Ni siquiera podían las mujeres acudir a la Escuela de Bellas Artes, algo que Adèle d'Affry intentó sin éxito; aunque consiguió asistir a las clases de disección de cadáveres en la Escuela de Anatomía, eso sí, con la condición de acudir vestida de hombre. De manera que, ante la imposibi-

<sup>8</sup> La trayectoria artística y vital de Adèle d'Affry ha sido extraída de la bibliografía que sobre la artista he manejado y que irá apareciendo, en las notas al pie, a lo largo de estas páginas. Fundamentalmente se trata del libro de Caterina Y. Pierre para la parte del análisis artístico de su obra (véase nota 4), y el de la COMTESSE D'ALCANTARA, *Marcello, Adèle d'Affry, duchesse Castiglione Colonna, 1836-1879*, Ginebra, 1961, para la parte biográfica, pues reproduce la mayoría de sus cartas.

<sup>9</sup> PIERRE, C., *ob. cit.*, p. 35. El taller de Madame Léon (Hélène) Bertaux (1825-1909), donde se impartían clases de modelado para mujeres, tuvo su apogeo a partir del final de la década de 1860; para entonces, Adèle d'Affry ya era una escultora profesional que acudía al Salón de París y recibía encargos oficiales.

lidad de regularizar sus estudios, buscaba el consejo de maestros reputados, a los que tenía acceso gracias a su privilegiada posición social. Tal fue el caso de Delacroix a quien conoció a través de los Riesener, o de Adolphe Thiers (1797-1877)<sup>10</sup>, lo que no está claro, pues según los biógrafos de la Duquesa, al célebre pintor francés le gustaban mucho los apuntes de la joven; por su parte, ella tuvo cuatro cuadros suyos, actualmente en el Museo de Arte e Historia de Friburgo. Pero Adèle d’Affry fue, sobre todo, una autodidacta.

En 1861 volvió puntualmente a Roma, época en que empezó a frecuentar la Villa Medici, sede de la Academia de Francia, situada al lado de la iglesia de Trinità dei Monti (la otra iglesia de los franceses en Roma, aparte de San Luigi dei Francesi), en cuyo convento ella se había alojado al enviudar. En la Academia de Francia se relacionó con algunos de los artistas pensionados, como los escultores Auguste Clésinger (1814-1873) y sobre todo con Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), que había ganado el Premio de Roma en 1854 y en aquel momento esculpía el grupo de *Ugolino y sus hijos* (Museo de Orsay, París), de clara inspiración miguelangelesca. Esta obra provocó en la joven un gran deleite, admiradora como era del maestro renacentista: “¡Parece como si el genio de Miguel Ángel se haya reencarnado en usted!”, le decía. Aquella admiración les unió en una amistad que duró el resto de sus vidas. En una carta del 28 de junio de 1863, el escultor francés le escribía: “Vuestra predilección por ese genio me hará encontrar en usted la expresión de una reciprocidad bien legítima... Usted sola, encantadora duquesa, puede concebir obras dignas de nuestro sublime maestro”<sup>11</sup>.

La década de 1860 fue la de su consagración como escultora. Durante los primeros años pasó más tiempo en París que en Roma, dos ciudades íntimamente conectadas en el terreno artístico, como ya se ha señalado. Si Roma constituía el destino tradicional para completar la formación, en París se consolidaba una carrera artística, pues allí se celebraba el *Salon*.

Al mismo tiempo su círculo de amistades crecía, y su vida social incluía veladas en la corte de Napoleón III y Eugenia de Montijo, en sus residencias de las Tullerías, Compiègne y Fontainebleau. Muchos de aquellos personajes ilustres fueron retratados por ella: la emperatriz Eugenia de Montijo en 1866, Adolphe Thiers en 1872, o la emperatriz Sissi en 1867. De aquella época datan

---

<sup>10</sup> COMTESSE D’ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 51. El político e historiador Adolphe Thiers, presidente de la Tercera República francesa en 1871, fue uno de los amigos más allegados de Adèle d’Affry. Ella lo conoció en uno de aquellos salones organizados por la aristocracia a los que era invitada habitualmente por sus lazos familiares con Francia. Adolphe Thiers (a quien complacía la inteligencia vivaz y el deseo de aprender de la artista) fue una especie de consejero con quien Adèle sostuvo interesantes conversaciones sobre Política, Historia y Filosofía, y que incluso tentó a la Duquesa para formar un grupo político hostil al Imperio. Mantuvieron una larga correspondencia escrita, entre 1860 y 1877.

<sup>11</sup> COMTESSE D’ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 43. Todas las traducciones son de la autora de este artículo.

sus primeras esculturas con temas mitológicos femeninos como *La Bella Helena* (1861) y *Diana dormida* (1862).

En 1863 decide adoptar un seudónimo, medida que ya habían tomado algunas mujeres, artistas célebres del siglo XIX, como la escritora Aurore Dupin, más conocida como George Sand (1804-1876), a quien conoció a través de Alejandro Dumas hijo (1824-1895), y que visitó el estudio de nuestra protagonista en más de una ocasión. Tras barajar varios nombres, finalmente la Duquesa escogió el de *Marcello*, por el músico veneciano Benedetto Marcello (1686-1739)<sup>12</sup>. Y bajo este seudónimo hizo su presentación oficial al participar en el Salón de París en 1863 con la que sería una de sus más célebres esculturas: *Bianca Capello*, inspirada en la gran duquesa de la Toscana del siglo XVI, muerta en extrañas circunstancias, tras una azarosa vida de mujer fatal (fig. 3). La obra fue comprada por el Museo de Luxemburgo de París.

Los personajes femeninos, sobre todo mitológicos, son sus favoritos: Helena de Troya, Ananké (la personificación del Destino), Hécate (diosa de origen arcaico de la hechicería), la Gorgona, la Pitonisa, la Bacante; también las protagonistas de famosas óperas que, en ocasiones, forman parte de la mitología, como Helena de Troya (la ópera homónima de Offenbach se estrenó en París en 1864, aunque *Marcello* ya había esculpido su *Helena*). Ambos temas son así mismo los más habituales del Simbolismo, movimiento que, oficialmente, empezó en 1885. Teniendo en cuenta el interés de *Marcello* por temas tales como la mitología, la religión, el misticismo, incluso la sexualidad y la androginia, y que toda su producción artística es anterior, la sitúa como un precedente<sup>13</sup>.

Su otra gran pasión, la Música, la compartió con su amiga la mezzosoprano Pauline Viardot (1821-1910), en cuyo salón tuvo la oportunidad de conocer a músicos del momento, como Gioachino Rossini (1792-1868) o Charles François Gounod (1818-1893), con quien mantuvo una larga correspondencia escrita. En una ocasión, cuando escuchaba a la cantante entonar el *Aire de la*

<sup>12</sup> Su hermana Cécile, baronesa de Ottenfels, recordaba que cuando le preguntaban a Adèle con qué nombre le gustaba ser llamada, ella decía que con “aquél que uno mismo se hace”, es decir, ni con su nombre de nacimiento ni con el del título de su marido (en PIERRE, C., *ob. cit.*, p. 48). Adèle d’Affry *Marcello* luchó siempre por ser considerada una verdadera artista, no una duquesa que se dedicaba a hacer esculturas, como en más de una ocasión fue tratada.

<sup>13</sup> PIERRE, C., *ob. cit.*, p. 95. Explica la autora que los estudios sobre Simbolismo, cuando se centran en los artistas suizos, citan a Arnold Böcklin (1827-1901) y a Ferdinand Hodler (1853-1918), pero no a *Marcello*. El hecho de que sea la mujer en sí misma uno de los temas centrales del Simbolismo y dada la falta de mujeres escultoras en la segunda mitad del siglo XIX, hace que escaseen los estudios sobre mujeres escultoras, a excepción de Camille Claudel (véase nota 4). Con respecto a cómo trata *Marcello* el tema femenino, la autora dice que “hay un intento de apartarse de la forma en que ha sido tradicionalmente tratada y descrita la mujer. Sus personajes femeninos no son ni ángeles ni prostitutas, sino que tienen carácter y parecen hombres”.

*Gorgona* de Lully, quiso traducir aquella sensación en escultura y llevó a cabo su busto de la *Gorgona* (1866)<sup>14</sup>.



Fig. 3. *Bianca Capello*.  
Marcello, 1863.  
Fundación Marcello.  
Givisiez (Suiza)  
(fotografía de Primula  
Bosshard, ©Fundación  
Marcello)

En marzo de 1868 está de nuevo en Roma. Frecuenta la Academia de Francia y se relaciona con los artistas franceses pensionados en ella, gracias a su amistad con el director, el pintor Ernest Hébert (1817-1908) quien, a su vez, era amigo de Fortuny. Entre 1868 y 1869 entabló relación con los pintores españoles afincados en Roma y, en septiembre de 1868, hizo el viaje a España junto a sus amigos Henri Regnault (1843-1871) y Georges Clairin (1843-1919). Al volver, aceptó la invitación de Fortuny para instalarse en el mismo edificio de su nuevo estudio, en la vía Flaminia, conocido como el “taller del papa Giulio”<sup>15</sup>. Admiraba a Fortuny, “ese genio a lo Goya”, decía, y quería aprender a su

<sup>14</sup> COMTESSE D’ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 88.

<sup>15</sup> Se trataba de una casa dentro de las propiedades que antes habían formado parte de la villa que el cardenal Ciocchi del Monte (que más tarde sería el papa Julio III) había mandado construir a Vignola en 1533. Una placa colocada por el Círculo Artístico Internacional en 1911 afirma que ahí se encontra-



lado; de hecho, tomó clases de acuarela con él. En el castillo d'Affry, sede de la fundación *Marcello*, hay una foto del pintor catalán y dos dibujos de desnudos académicos firmados por él. Sin embargo, en los Archivos del Estado de Friburgo, no existen cartas de Fortuny, pero sí de Eduardo Rosales<sup>16</sup>.

Eduardo Rosales y Adèle d'Affry se conocieron en Roma en 1868. El pintor vivía su mejor momento. Después del éxito alcanzado con *El Testamento de Isabel la Católica* en la Exposición Nacional de Madrid en 1864, participó en la Exposición Universal de París en 1867, en la que el cuadro ganó la primera medalla de oro y él fue condecorado con la Legión de Honor por Napoleón III. La Duquesa Castiglione-Colonna, por su parte, también había participado en la Exposición Universal de París con varias esculturas y, aunque no recibió premio alguno, su obra fue bien acogida por parte de la crítica.

En la primavera de 1868 *Marcello* está trabajando en su escultura *La Bacante cansada* (fig. 4), en relación a la cual se hace referencia a Rosales<sup>17</sup>. El tema mitológico de las bacantes le atrae desde su juventud<sup>18</sup>. Como referencias formales e iconográficas utiliza la escultura *Baco* (1497, Museo Bargello, Florencia) de Miguel Ángel y el grupo escultórico del mismo tema, *La Danse* (1863, Museo de Orsay, París), que su amigo Jean-Baptiste Carpeaux había realizado para la Ópera de París. Se trata de una escultura bastante particular: es completamente andrógina, puesto que los rasgos son masculinos mientras que el busto es femenino (se sabe que la Duquesa utilizó a una modelo americana para esculpirlo). Al mismo tiempo, la autora representa a su bacante de una forma poco convencional: no poseída por el frenesí del momento, sino por la dulce lasitud de después<sup>19</sup>.

---

ba el estudio del pintor español, SAGRAMORA, A., "Mariano Fortuny en Roma", en PÉREZ ROJAS, F. J. (com.), *ob. cit.*, p. 292.

<sup>16</sup> Se trata de una carta, en italiano, de finales de agosto de 1868 que Rosales le escribe desde San Sebastián a Cauterets (en el Pirineo francés), en la que lamenta no poder acompañarla durante su estancia en Madrid; aun así, le recomienda visitar a Federico de Madrazo. Hay otra carta de Rosales, del 3 de septiembre de 1868, a Federico de Madrazo anunciándole la llegada de la Duquesa Colonna a Madrid y pidiéndole que se ocupe de ella. La primera de ellas será publicada en mi artículo: "Une rencontre romaine", *Annales Fribourgeoises*, 76, otoño de 2014.

<sup>17</sup> Véase nota 1.

<sup>18</sup> PETROVSKI, A., *La Bacchante fatiguée*, texto a disposición del visitante en el Museo de Arte e Historia de Friburgo, 2010.

<sup>19</sup> La relación de Rosales con Adèle d'Affry, al que la escultora llamaba "el divino Rosales", era desconocida -hasta ahora- en España, como explico en mi artículo mencionado en la nota 16; en él también revelo la existencia de una foto de Rosales y de un dibujo a partir de ésta, hecho por ella en la Fundación Marcello de Givisiez. En el Museo de Arte e Historia de Friburgo existe un dibujo, en sanguina y lápiz blanco, de un personaje medieval, sin fechar, firmado por Rosales y dedicado "a Madame Colonna", desconocido también hasta ahora en España. Se trata, seguramente, de un boceto para alguno de sus cuadros de temática hispana, en la línea de los recogidos por DÍAZ, J. L., (coord.), *Eduardo Rosales [1836-1873]. Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín (ed.), Santander, 2007, p. 655. La ficha de este dibujo de Rosales (24x16 cm) se incluye en el catálogo de la exposición *Marce-*



Fig. 4. *La Bacante cansada*.  
 Marcello, 1869.  
 Museo de Arte e Historia.  
 Friburgo (Suiza).  
 (fotografía de Primula  
 Bosshard, ©MAHF).

Aparte de Rosales, *Marcello* utilizó como modelo a otra española, Isabel de Madrazo, a la que llamaba la “petite Madrazo”. La joven vivía en Roma con su hermana Cecilia, la mujer de Fortuny, cuando no estaba en París. Era cantante aficionada y parece ser que bastante voluble. Su padre, el pintor Federico de Madrazo, en sus cartas a su hijo Raimundo en París, le hablaba de lo mucho que le preocupaba su hija, tanto que pasados los años fue internada en un sanatorio psiquiátrico en Madrid<sup>20</sup>. Pues bien, Isabel posó para *Marcello* en la escultura *La Rosina* (1869), que representa a la protagonista de la ópera de Rossini *El barbero de Sevilla*<sup>21</sup>.

llo. *Adèle d’Affry, duchesse Castiglione Colonna*, Musée d’Art et d’Histoire de Fribourg, Friburgo, 1980, p. 59.

<sup>20</sup> Federico de Madrazo también menciona a Adèle d’Affry, en una carta a su hijo Raimundo del 13 de octubre de 1868: “Ayer vino la duquesa de Castiglione, que conoce de Roma (a donde vuelve) a Cecilia y que ha estado en el estudio de Mariano; es una verdadera gigante”. Se trata de la visita que *Marcello* hizo a Federico de Madrazo en Madrid por recomendación de Rosales. DÍEZ, J. L. (coord.), *Federico de Madrazo y Kuntz. Epistolario*, Museo del Prado, Madrid, 1994, p. 673.

<sup>21</sup> PIERRE, C., *ob. cit.*, p. 204, nota 51. En una carta a su madre del 22 de julio de 1869, Adèle le cuenta: “He hecho tres estatuitas, una de Eleonora de Wittgestein, la *cocodette*, la otra de la pequeña

Por su parte Fortuny, gracias a su amistad con *Marcello*, pudo trabajar en el gran salón del Palazzo Colonna, para el cuadro titulado *La Modela o Elección de modelo por los académicos* (1868-1874), del que se llegó a decir –erróneamente– que la modelo que aparece de espaldas y desnuda correspondía a la Duquesa. En marzo de 1869, Adèle d’Affry regaló una monita a Fortuny que, según Cecilia de Madrazo, “era su vivo retrato”, refiriéndose a la escultora suiza. El artista catalán pintó esta mona en el cuadro *Árabe y simio* (1869)<sup>22</sup>.

*Marcello* utilizó un estudio, al lado del de Fortuny en la vía Flaminia, de enero de 1869 a abril de 1870<sup>23</sup>. Rosales se marchó a Madrid en julio de 1869 (aunque volvió a Roma en septiembre de 1870); Fortuny se fue a París desde agosto de 1869 hasta junio de 1870, y volvió a Roma en 1872. De manera que, después del verano de 1869, los tres ya no se vieron más en la Ciudad Eterna, ya que Rosales murió en 1873 y Fortuny en 1874.

En abril de 1870, pues, *Marcello* deja Roma y se instala de nuevo en París. *Marcello* ya era una escultora consagrada, la única que tenía obra en el Museo de Luxemburgo: *Bianca Capello* (1863) y el *Jefe abisinio* (1870). Por fin consigue en el Salón de 1876 las medallas que se le habían negado en años anteriores, si bien en 1873 había conseguido dos en la Exposición Universal de Viena.

De esta etapa es la *Pythia* (1870), su más célebre escultura (fig. 5). Representa a la Pitonisa que, sentada sobre un trípode y en estado de trance, transmitía los mensajes de Apolo en el oráculo de Delfos. Nuevamente estamos ante un personaje mitológico femenino de fuerte carácter. Garnier, que la vio en el Salón de 1870, la adquirió para la Ópera de París, de reciente construcción, y la colocó en el vestíbulo principal, donde aún se conserva. Se trata de una figura realizada en bronce, contorsionada, con el pelo revuelto y ojos desorbitados, en una composición dotada de mayor movimiento que sus anteriores esculturas<sup>24</sup>.

---

Madrazo, y una de un músico tocando su instrumento.” Aparte de éstas, *Marcello*, hizo varias esculturas inspiradas en personajes operísticos, como la *Margarita* del *Fausto* de Gounod, la *Bianca Capello de Pietro di Medicis*, y retratos de músicos amigos suyos, como Gounod y Liszt, ambos también residentes en Roma en la década de 1860. Una vez más, la relación de *Marcello* con la Música la emparenta con el Simbolismo, como proponía al principio de este artículo.

<sup>22</sup> GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M., *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, 1989, p. 67. Estos autores también afirman que Fortuny hizo un retrato de la Duquesa.

<sup>23</sup> Véase nota 15. En esa fecha pasó a ser ocupado por Casado del Alisal. En GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M., *Mariano Fortuny y pintores españoles en Roma, 1850-1900*, Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1996, p. 18.

<sup>24</sup> Un estudio más completo sobre esta escultura en PIERRE, C., *ob. cit.*, p. 153. Esta autora, afirma, por ejemplo, que *Marcello* utilizaba su propio cuerpo para modelar ciertas partes de sus obras y que, en este caso, fueron los hombros. O que nuevamente estamos ante una obra que anticipa el Simbolismo, en lo que se refiere a lo irracional, lo sobrenatural, etc. Incluso las formas orgánicas e inorgánicas que se mezclan sinuosas en el trípode que da base a la escultura, recuerdan a lo curvilíneo del Modernismo que no tardará en aparecer en París. De hecho, hay en el castillo de Givisiez, una estancia que pintó *Marcello* en 1875, *Le Salon Chinois*, con paneles verticales que representan figuras antropomórfi-

Tiene similitudes con la *Salomé* de Regnault, pues ambos compartían modelo en Roma y, sobre todo, pasaron mucho tiempo juntos, por lo que el intercambio de influencias era natural entre ellos. Lo mismo podríamos decir de Carpeaux, con quien la Duquesa también compartió tiempo en la Villa Medici, y de quien encontramos ecos de su *Ugolino* en la expresividad de la Pitonisa<sup>25</sup>. Y conseguir expresividad en sus esculturas, precisamente, era algo que preocupaba a *Marcello*, sobre todo tras su viaje a España, como veremos más adelante.



Fig. 5. *Pythia*.  
*Marcello*. 1870.  
 Museo de Arte e Historia.  
 Friburgo (Suiza).  
 (Foto de Primula Bosshard, © MAHF).

Pasaron algunos años en los que no dejó de trabajar en sus esculturas, a la vez que se dedicaba a su faceta de pintora, alternando temporadas entre París y Givisiez. Pero en 1877 se retiró a un pueblecito cercano a Nápoles, Castellammare, buscando un clima soleado, pues estaba enferma de tuberculosis. Por ello se dedicó más a pintar y no tanto a esculpir, que le suponía un mayor esfuerzo. Allí murió en 1879, cuando tenía cuarenta y tres años.

---

cas mitológicas de formas sinuosas, muy en la línea de otros similares que pintores de fin de siglo hicieran.

<sup>25</sup> ROSENBLUM, R. y JANSON, H. W., *ob. cit.*, p. 380.

### 3. EL VIAJE A ESPAÑA

Conocer España formaba parte del viaje romántico que llevaban a cabo franceses, ingleses y alemanes desde principios del siglo XIX<sup>26</sup>. Y a partir de mediados de siglo, a esa primera búsqueda de lo exótico y pintoresco se sumó la necesidad de contemplar las obras de los grandes pintores españoles en el Real Museo de Pintura y Escultura<sup>27</sup>.

En su viaje a España, a los franceses les gustaba encontrar el componente romántico del drama y la pasión (también lo pintoresco), atributos que consideraban propiamente españoles y que conocían aquéllos que habían viajado a nuestro país, mientras que aquéllos que no lo habían hecho estaban al tanto de ello a través de escritores como Gautier (*Voyage en Espagne*, 1840), Victor Hugo (*La légende des siècles*, 1855-1876), o Mérimée (*Carmen*, 1845), por citar algunos ejemplos. Así, en esta línea nostálgica por el mito hispano, y con decepción, se expresaba George Clairin al llegar a España junto a Henri Regnault y Adèle d'Affry:

“¡Qué alegría la nuestra. Ver la España de Hugo, de Gautier...! España tenía todavía su aire pintoresco, sus trajes. Hoy, las gorras de los ciclistas, con viseras de celuloide, han reemplazado al *sombrero* [en español]... Habríamos sido los últimos en ver la vieja España de otro tiempo”<sup>28</sup>.

Por otro lado, visitar el Museo del Prado (así llamado desde 1869) fue el motivo concreto de muchos artistas franceses para venir a España. Copiar los cuadros de Zurbarán, Ribera, Murillo, Goya y, sobre todo, Velázquez, se convirtió en algo vital<sup>29</sup>. Precisamente, debido a la influencia de los pintores del Siglo de Oro en ellos, el Realismo entró a formar parte del debate artístico francés en contraposición a su tradicional academicismo. A este respecto el pintor con mayor trascendencia, por su importancia en el desarrollo de la pintura francesa hacia la modernidad a partir del Realismo, que asumió la influencia de Velázquez (también de Goya) y que pintó no pocos cuadros de tema español,

<sup>26</sup> LIPSCHUTZ, I. H., *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, 1972. Véase también, entre otros, CALVO SERRALLER, F., “Los viajeros románticos franceses y el mito de España”, en *Imagen romántica de España*, cat. exp., Madrid, 1981; y LUXENBERG, A., “Over the Pyrenees and Through the Looking-Glass. French Culture Reflected in its Imagery of Spain”, en STRATTON, S. L. (com.), *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, New York, The Equitable Gallery, 1993, entre otros.

<sup>27</sup> A este respecto léase GARCÍA FELGUERA, M. S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991; e ID., *La fortuna crítica de Murillo*, Sevilla, 1989.

<sup>28</sup> CLAIRIN, G., *Souvenirs d'un peintre*, Paris, 1906, capítulo VI.

<sup>29</sup> Véase, entre otros, ÁLVAREZ LOPERA, J., “Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX”, en *Enciclopedia on line del Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/>; y GUINARD, P., “Velázquez et les romantiques français”, en *Varia velazqueña*, Madrid, 1960.

fue Manet<sup>30</sup>. Aparte de Manet, en la década de 1860 también visitaron España Carolus Duran, Bonnat, Courbet, Cabanel, etc. Y, por supuesto, Henry Regnault, en 1868, para quien Velázquez era “el primer pintor del mundo”, “el Molière de la pintura”, cuyas “obras son tan reales a la vista que pudiera creerse en una escena viviente de la naturaleza vista a través de una ventana”<sup>31</sup>.

#### 4. ADÈLE D’AFFRY MARCELLO EN ESPAÑA

Los tres amigos viajaron a España en el verano de 1868. Regnault y Clairin llegaron en agosto y *Marcello* se reunió con ellos en septiembre. Todos ellos se habían relacionado con artistas españoles en Roma -Rosales y, especialmente, Fortuny, como ya se ha expuesto- y es probable que este contacto influyera en su ánimo para emprender el viaje. Además, el interés de *Marcello* por la cultura española quedaba de manifiesto por el hecho de que tenía en su biblioteca dos ejemplares del *Quijote*, uno en español (Leipzig, 1866) y otro en francés (traducción de Florian, París, 1876), un diccionario de español, un libro de conversación francés-español y un tratado de tauromaquia de 1804 con grabados en color<sup>32</sup>. Por tanto, lo hispano le interesaba y lo conocía. En una ocasión, al hablar de unos soldados, los describió como “tous braves comme le Cid”<sup>33</sup>, lo que denota un conocimiento profundo de nuestra Literatura que sin duda ella tenía.

<sup>30</sup> En 1861 pintó *El guitarrista*, en 1862 *Lola de Valencia* y *Baile español*, y en 1864 *Torero muerto*, por citar algunos. La influencia de Velázquez en Manet fue el tema de la magnífica exposición organizada entre el Museo Metropolitano de Nueva York y el Museo de Orsay de París en 2002-2003, *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*, en el que participaron especialistas en la materia, tanto franceses y americanos, como españoles (Ilse Hempel Lipschutz, Jeannine Baticle, Stéphane Guégan, M<sup>a</sup> de los Santos García Felguera o Javier Portús), según explican -en el capítulo de los agradecimientos del catálogo- sus comisarios Geneviève Lacambre y Gary Tinterow. Otra exposición reciente (ha habido más muestras, por citar alguna, las del Museo de Goya en Castres, en 1997 y 1999) que también trata el tema fue la realizada por el Museo del Prado en 2004, *Manet en el Prado*, en cuyo catálogo destacan los textos de Valeriano Bozal y Ángel González. En general, la bibliografía con respecto al “hispanismo en Francia” es abundante (en forma de libros, artículos o textos de catálogos), algunas de cuyas referencias se dan en este texto.

<sup>31</sup> BREY MARIÑO, M., *Viaje a España del pintor Henry Regnault (1868-1870). España en la vida y en la obra de un artista francés*, Madrid, 1964, p. 22.

<sup>32</sup> Agradezco esta información proporcionada por Marylin Grandjean de la Universidad de Friburgo, quien ha llevado a cabo el inventario de la biblioteca de *Marcello* para un Seminario del Máster *L'autre Marcello*, bajo la dirección de la profesora Simone de Reyff. Además de las obras referidas, *Marcello* tenía en su biblioteca los siguientes libros de temática española: *Les Orientales* y *Hernani* de Victor Hugo, *Don Carlos* de l'Abbé de Saint-Réal (edición de 1781), *La Peau de tigre* de Théophile Gautier con el artículo *La Tauromachie* (edición de 1866), un artículo sobre el romancero catalán, *L'histoire de Gil Blas de Santillane* de Le Sage (edición de 1827), *Le Nouveau Sobrino ou la grammaire de la langue espagnole* (edición de 1850) y *L'Espagne politique, 1868-1873* de Victor Cherbuliez (edición de 1874). Éste último seguramente adquirido después de su viaje a España.

<sup>33</sup> COMTESSE D'ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 120.

En el otoño de 1868, España estaba inmersa en la Revolución llamada “La Gloriosa”, que derrocó a Isabel II y que estalló en Andalucía en septiembre, al frente de la cual estaban los generales Juan Prim (1814-1870) y Francisco Serrano (1810-1885). Pero los acontecimientos no frenaron los propósitos de los viajeros franceses: es más, a Regnault y Clairin incluso les contagiaba el júbilo de los sublevados<sup>34</sup>, en un puro ensalzamiento de la revolución en sí. *Marcello* no fue menos valiente, pues la encontramos en Córdoba curando a los heridos. Un periódico local daba cuenta del hecho y la Duquesa mandó a su madre el recorte correspondiente en una carta del 2 de octubre de 1868<sup>35</sup>. Regnault también comentó en sus cartas a su padre cómo la Duquesa se involucró emocionalmente en la Revolución: “la duquesa Colonna se ha mostrado digna de ser española; aunque suiza de nacimiento y ciudadana de una república pacífica, ella se ha apasionado como nosotros por ese terrible pero espléndido espectáculo”<sup>36</sup>.

El propósito del viaje para *Marcello*, sin embargo, era visitar el museo de Madrid, así se lo cuenta al conde Alexandre Apponyi (1844-1925), en una carta del 14 de octubre de 1868 en la que además le dice:

“Este país es mucho más pintoresco que Italia. Admiraciones y embelesos a lo largo de todo el viaje. En Madrid encontré artistas franceses de mi conocimiento; pintamos en compañía a Velázquez, y mi compañero de ruta, que no pinta, me pide permiso para ir al museo de Sevilla... Me decido a ir con él para ver las famosas pinturas de Murillo”.

También le menciona que, de vuelta a Madrid, ha ido a los toros: “espectáculo magnífico pero sanguinario”<sup>37</sup>.

Resultado de su trabajo de copista son los óleos a partir de los retratos de Velázquez de la infanta Margarita y del enano Sebastián de Morra. También, y gracias a sus relaciones sociales, *Marcello* esculpió un retrato del general Lorenzo Milans del Bosch (1816-1880), que había participado con Prim en “La

<sup>34</sup> Según la Comtesse d'Alcantara incluso se juntaban por las noches en las tabernas con los partidarios del levantamiento y cantaban la Marsellesa, *Id.*, p. 119.

<sup>35</sup> “La hermosa y elegante condesa de Castiglione-Colonna, tan famosa en los círculos aristocráticos de París, que viaja por España con un objeto artístico y se encontraba de paso en Córdoba, ha visitado ayer el campo de batalla para llevar caritativamente socorro a los heridos”, en PIERRE, C., *ob. cit.*, p. 76, nota 30.

<sup>36</sup> DUPARC, A., *Correspondence de Henri Regnault*, París, 1872, p. 184.

<sup>37</sup> COMTESSE D'ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 119. En esta larga carta, depositada en los Archivos del Estado de Friburgo, relata todo el periplo de su viaje: su salida de Cauterets, la llegada a Madrid, la partida a Sevilla, cómo no pudieron volver a Madrid por la misma ruta a causa de la batalla de Alcolea el 28 de septiembre de 1868, la ayuda a los heridos, vuelta por fin a Madrid, altercado con linchamiento en la Puerta del Sol, etc.

Gloriosa”<sup>38</sup>. Además de esto y también debido a sus influyentes amistades, consiguió el encargo de retratar al general Prim para Regnault, a través de los condes de Barck, amigos de Prim, afincados en Madrid<sup>39</sup>. Pues bien, si Prim posó sólo para Regnault, Milans del Bosch lo hizo para los tres: mientras Regnault y Clairin le hacían sendos retratos pintados al óleo, *Marcello* esculpió su busto. Según cuenta Clairin en sus memorias, “ce petit bonhomme de général”, como le llamaban cariñosamente por su pequeña estatura, se mostró encantado en aquellas sesiones de posado (era mucho más cercano que su amigo, “no tenía para nada la frialdad orgullosa de Prim”), especialmente, con la bella duquesa<sup>40</sup>.

*Marcello* se encontraba bien en España, quería retrasar su partida y así se lo escribió a su madre desde Madrid, el 1 de noviembre de 1868:

“Me parece extraordinario que no me pueda marchar, y sin embargo, es natural; cuando pensamos que en Roma está Miguel Ángel, aquí hay toda una escuela de maravillas, y esas maravillas resurgen justamente en el sentido de lo que yo hago, o querría hacer; es decir, que el sentimiento de la realidad más expresiva domina el arte español, y siempre me ha obsesionado, particularmente, puesto que usted sabe que mis bustos heroicos, la *Gorgona*, la *Bianca*, las *María Antonietas*, tienen su mérito en sus expresiones”<sup>41</sup>.

Es decir, el realismo, propio del arte español, que ella equipara a expresividad, es lo que más admira y a lo que quisiera llegar, pues es consciente de que en sus esculturas más heroicas, mujeres todas, lo que más le satisface precisamente es la expresividad lograda. Interesante esta reflexión de la artista que da a conocer un cambio de actitud desde su academicismo anterior hacia un realismo al que, de hecho, ha llegado, en el que seguramente tuvo que ver su paso por España.

En efecto, las sesiones en el Museo del Prado copiando a Velázquez, le habían satisfecho plenamente -ya se sentía realizada como escultora- pues además había descubierto una nueva línea de trabajo, tal y como le confesaba al conde Alexandre Apponyi:

“He empezado un estudio que me divierte infinitamente: modelar en barro a partir de las expresivas cabezas de Velázquez. Esto ‘se deja’ copiar mejor, como

<sup>38</sup> Este busto del general Milans del Bosch, en yeso (62x48x48 cm), está en la Fundación-Castillo d’Affry. La artista también le hizo un apunte al óleo que lo representa de cuerpo entero sentado en un poyete (114x71 cm), que está en el Museo de Arte e Historia de Friburgo (Suiza). Ambas obras aparecen en el catálogo de *Marcello. Adèle d’Affry...*, pp. 43 y 59.

<sup>39</sup> *Retrato ecuestre del general Prim* (1869) que está en el museo de Orsay.

<sup>40</sup> “Milans del Bosch sentía gran admiración por la duquesa Colonna. Se encontraban a menudo en nuestro taller. Conversaciones interminables, bromas, Regnault cantaba *malagueñas*... y Milans, en nuestra compañía, se olvidaba de la revolución... Y nada en el mundo era más gracioso que ver el orgullo encantador de ese pequeño general llevando del brazo a una duquesa dos cabezas más alta que él. Una duquesa romana -vieja aristocracia- y él, general de revolución”, CLAIRIN, G., *ob. cit.*, p. 94.

<sup>41</sup> PIERRE, C., *ob. cit.*, p. 102.



dicen los alemanes, que el famoso Rafael... creo haber encontrado mi camino en estas investigaciones, el arte expresivo de las costumbres y las ideas de nuestro tiempo. Y además, he pasado por tantas emociones que hoy soy, me parece, más artista que nunca”<sup>42</sup>.

*Marcello* volvió a Roma el 12 de enero de 1869 llena de experiencias. Por su carácter apasionado había comprendido el alma española. Hasta los toros, ese espectáculo tan difícil de entender para un extranjero -a Regnault, por ejemplo, no le gustaron-, le habían emocionado. Vivió la Revolución como espectadora de primera mano, conoció a dos de sus protagonistas, los generales Prim y Mílans del Bosch, y también cuidó a los heridos en el campo de batalla. Visitó España de Norte a Sur, desde el País Vasco a Andalucía, pasando por Castilla y Extremadura, con todas sus diferencias regionales. Y admiró la pintura española en el Museo del Prado, a Velázquez, cuyo realismo le hacía conectar el pasado con el presente. Eso era el viaje en toda su dimensión romántica: pasar tiempo en un lugar ajeno y dejarse seducir por su cultura.

Pero el viaje no sólo tenía por objeto descubrir, también servía para constatar lo que uno ya sabía. *Marcello* conocía lo español, había leído, había visto, había conversado... En Roma se relacionó con los artistas españoles antes de partir. Ahora bien, si hubo un pintor cuya obra resumaba realismo velazqueño, capaz de unir tradición y modernidad, al que además le unía la misma pasión por la vida que a ella, ése era Eduardo Rosales. Precisamente en Rosales se inspiró, otra vez, para una escultura del *Ecce Homo* (1874), de asombroso parecido con el pintor madrileño (figs. 6 y 7)<sup>43</sup>. La escultura fue enviada al Salón de París de 1875 y el crítico Adriani habla de ella en el *Moniteur des Arts* el 30 de abril de 1875:

“La duquesa Colonna, *Marcello*, ha enviado al Salón tres magníficos bustos, tres tipos muy distintos: un Cristo lleno energía, verdadera obra de un maestro, en el que los rasgos conservan en el sufrimiento, una nobleza debida quizá al carácter español de la cabeza”<sup>44</sup>.

Podemos interpretar esta última frase como que el crítico sabía que el modelo había sido Rosales, o como que la expresividad de aquel rostro le recordaba el realismo propio del arte español. O ambas cosas.

Lo que nos importa es que *Marcello*, después del viaje a España, y habiéndose relacionado con artistas españoles como Rosales, cuyo realismo era evidente, imprimió esta característica a algunas de sus esculturas. Así, tras el abandono del academicismo propio de sus primeras obras, entró en el universo del Simbolismo a través de la temática femenina, mitológica y musical, al tiempo

<sup>42</sup> COMTESSE D’ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 125.

<sup>43</sup> En una carta a su madre del 27 de junio de 1874, depositada en los Archivos del Estado de Friburgo, así se lo dice: “Es la cabeza de Rosales”.

<sup>44</sup> PIERRE, C., *ob. cit.*, p. 91.

que buscó siempre dotar de expresividad a sus esculturas en un tratamiento cercano al realismo. Todo ello enriquece la figura de una escultora que vivió plenamente inmersa en el contexto artístico internacional de su época, cuyas influencias se dejaron sentir en su obra.



Fig. 6. Eduardo Rosales hacia 1869. Estudio de Ferrando, Roma (imagen tomada de la ficha del MAHF 2005-2).



Fig. 7. *Ecce Homo. Marcello*, 1873. Museo de Arte e Historia de Friburgo, Suiza (fotografía de Primula Bosshard, © MAHF).

## 5. NUEVAMENTE ESPAÑA

Volvamos a 1869. Durante ese tiempo Clairin y Regnault todavía viajaban por España, recorriendo Andalucía, desde donde escribían a *Marcello* contándole sus vivencias. El siguiente destino para ellos era Marruecos. A *Marcello* le habría gustado seguir el viaje con ellos, pero no pudo ser. Permanece en Roma hasta abril de 1870, momento en que deja el estudio del Papa Giulio y se marcha a París, pero la situación política en Francia se tambalea, ya que está a punto de caer el Segundo Imperio por la Guerra Franco-prusiana. Se marcha, pues, a Suiza mientras dura el conflicto. Por su parte, Regnault vuelve precipitadamente a París para alistarse en el ejército. En Friburgo, *Marcello* se entera de la muerte de su amigo en Buzenval, el 19 de enero de 1871.

Pasado ese triste invierno y terminado el conflicto bélico, Adèle está de nuevo en París, pero siente ganas de pintar y quiere volver a España. Así se lo manifiesta a su madre en agosto de 1871:

“No me muevo del hotel, habiendo decidido aprender a dibujar como la gente que mejor dibuja. Estudio, por tanto, los yesos y dibujos académicos, tras lo cual, en cuanto me sienta segura de mi trazo con el lápiz, partiré para intentar hacer cuadros en España, de esa bella naturaleza que contiene todo lo que siento y comprendo. Es el momento para mí de darlo todo para convertirme en pintora... Preveo que habrá gresca aquí... Por mi parte, marcharé a Toledo-España donde me podré escribir, si ese diablo de país no cae en una sexta revolución”<sup>45</sup>.

Adèle quiere climas más benignos y sueña con ir a España:

“Tengo ganas de irme de aquí, si es que puedo vivir recluida los meses de invierno... Y en la espera, tengo dos sesiones de modelo por día. En cuanto adquiera, si lo adquiero, las cualidades de dibujo y de modelaje indispensables de las cuales la escuela francesa moderna enseña los preceptos, me iré a España, con el fin de continuar dibujando a partir de bellos modelos y hacer esbozos de conjunto, es decir, pequeños ensayos de cuadros”<sup>46</sup>.

En esta nueva etapa como aprendiz de pintora, tuvo como maestro, en París, a Léon Bonnat (1833-1922), pintor que atendía en su estudio a numerosos alumnos franceses y extranjeros; en el caso de *Marcello*, era él quien iba al estudio de la artista para guiarla en su faceta como pintora. El hecho de que escogiera como maestro a Léon Bonnat no deja de ser significativo, pues era un pintor realista muy relacionado con España. De joven vivió en Madrid donde estudió en la Escuela de San Fernando, coincidiendo, entre otros, con Rosales y Martín Rico; por aquel entonces, ya pudo contemplar a los maestros del Siglo de Oro en el Real Museo de Pinturas<sup>47</sup>. Como pensionado en Roma, entre 1857 y 1860, Bonnat siguió en contacto con los españoles. A su vuelta a París se consagró al Realismo, en el cual fue más próximo a Ribera en su pintura religiosa y a Velázquez en sus retratos. De hecho, aconsejaba a sus alumnos estudiar, entre otros, a Ribera en el Louvre (como él lo había hecho en Madrid)<sup>48</sup>, consejo que siguió *Marcello*: “... [Bonnat] me aprueba, sin embargo, una gran figura casi de tamaño natural que he estudiado mucho yendo al Louvre a ver los Ribera. Eso me hará adquirir, dice, la solidez que le falta a mi modelado.”<sup>49</sup>

En definitiva, España formó parte de su vida y de su obra, y siempre estuvo en su corazón, pero nunca volvió. En 1878, enferma de tuberculosis y retirada en Nápoles durante ese invierno, escuchó un concierto ofrecido por estudiantes

<sup>45</sup> COMTESSE D'ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 145.

<sup>46</sup> *Ib.*

<sup>47</sup> Años más tarde, Bonnat escribió el prefacio para la edición francesa de la monografía sobre *Velázquez* (París, 1898) de Aureliano de Beruete, en el que recuerda cómo su maestro, Federico de Madrazo, les animaba a estudiar continuamente al maestro sevillano.

<sup>48</sup> LUXENBERG, A., *Léon Bonnat (1833-1922)*, Nueva York, 1990, p. 237.

<sup>49</sup> COMTESSE D'ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 145. *Marcello* fue afianzándose en la pintura. En 1872 recibió la visita del marchante Durand-Rouel, que quería ver su trabajo, y fue él quien la puso en contacto con Manet a quien la artista visitó en su estudio en más de una ocasión.

españoles y así se lo hizo saber a su madre: “Me moría de envidia, fue delicioso. Me ha parecido ver otra vez España. Si Dios me permitiera que me curara, debería volver allí algún día”<sup>50</sup>.



Fig. 8. Estudio de *Marcello* en el Castillo d’Affry, sede de la Fundación *Marcello*. Givisiez (Friburgo, Suiza). Fotografía de Carmen de Armiñán.

<sup>50</sup> COMTESSE D’ALCANTARA, *ob. cit.*, p. 186.