



5 Grandes de España

5 Grandes de España

Picasso

Gris

González

Dalí

Miró

 Centro Cultural Consolidado



Fundación Banco Consolidado

Junta Directiva

Presidente

José Alvarez Stelling

Vice-Presidente

Miguel Hausmann

Primer Vocal

Rafael Rodríguez Guerrero

Segundo Vocal

James Teale

Tercer Vocal

Edmundo Díquez

Secretaria

Haydée Cisneros de Salas

Audidores

Carlos García

Felipe Suárez

Coordinadora

María Eugenia Cruz Bajares

Asesores

Edmundo Díquez

Alberto Grau

Sofía Imber

 **Centro Cultural Consolidado**

Director
Rita Salvestrini

Asesoría de Programación

Bolivia Bottome
Nena Coronil
Alberto Grau
John Lange
María Cristina Lozada
Luis Pérez Oramas
Daniel Salas
José María Salvador

Artes Plásticas

Elida Salazar
Guadalupe Burelli

Música

Pili González
Marilú Khalifé

Espacio Joven

Marianne Ruggiero
Belkys Perdomo
Verónica Da Costa
Nieves Rojas

Estudios de Arte

Nelly Barbieri
Patricia Velazco
Graciela Mascareña

Audiovisuales

Teresa Casique

Unidades Operativas

Diseño
John Lange
Pedro Mancilla
Pedro Quintero
Guillermo Salas

Fotografía

Charlie Riera

Archivo Documental

Amalia Caputo
Isabel Roo

Montaje

Víctor Díaz
Jairo Acevedo
Douglas Martínez
Ángel Silva
Luis González

Recursos Humanos

Flor Quintero
Lizbeth Henríquez

Contabilidad y Finanzas

Francisco Reyes
Melvis Velandria
Lilian Villarroel
Nancy Alaña
Aura Hernández

Administración

Beatriz Sicard
Wanda Beatriz Zuna J.
Javier Martínez Perdomo
Alfredo José Viera

Iluminación y Tramoya

José Vicente Martínez
Adolfo Álvarez Benítez
Gerardo Tirso Machado
David Reyes

Sonido

Francisco Camargo
José Luis Taverna

Mantenimiento

Gonzalo Casanova
Ramona Rosario Polanco
Fullmaster

Seguridad

Inversedes

Información y Tienda

Elena Ridolfi
Diahann Benítez
Massiel Hernández

Contenido

Curadores de la exposición/Cedentes de obras. pág. 6

Agradecimientos. pág. 7

Presentación. *José Álvarez Stelling*. pág. 9

Prólogo. *Rita Salvestrini*. pág. 11

Génesis de una exposición. *José María Salvador*. pág. 13

Los cinco de España. *Luis Pérez Oramas*. pág. 17

Pablo Picasso. *José María Salvador*. pág. 31

Juan Gris. *José María Salvador*. pág. 61

Julio González. *José María Salvador*. pág. 79

Salvador Dalí. *José María Salvador*. pág. 103

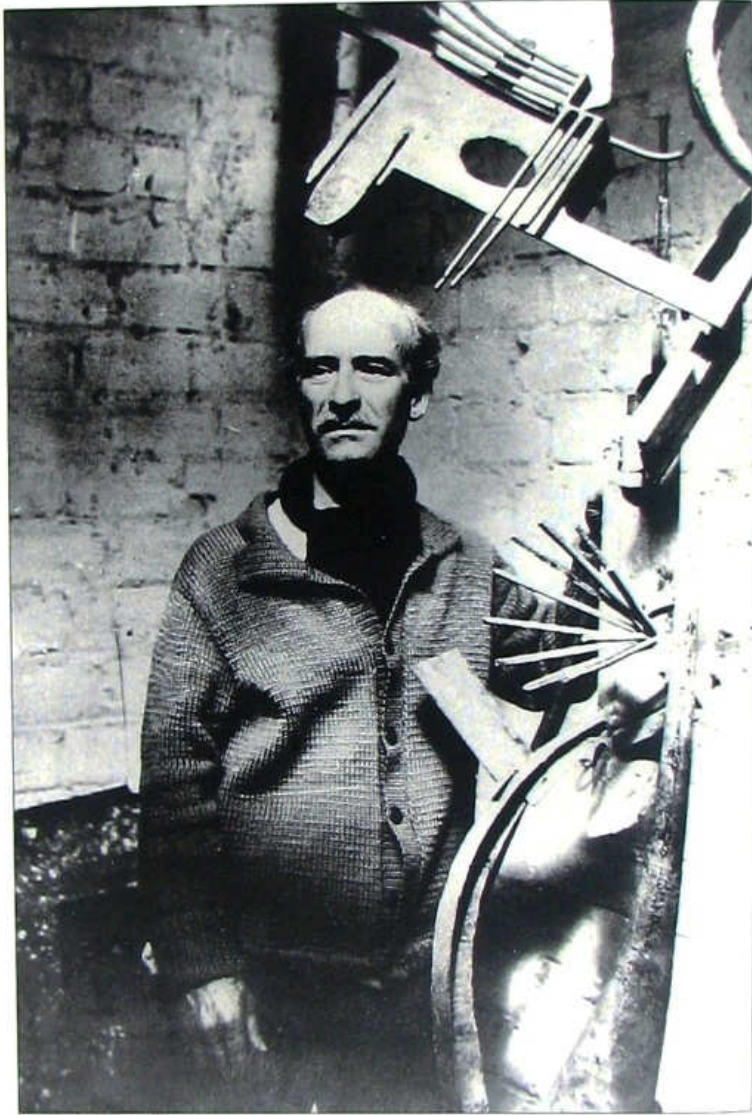
Joan Miró. *José María Salvador*. pág. 133

Biografías/Bibliografía sumaria. *José María Salvador*. pág. 152

Catálogo de obras. pág. 171



Julio González



Julio González Después de haber aprendido a trabajar los metales en el taller de orfebrería y herrería artística de su padre, el escultor Julio González había ejecutado ya en su juventud en Barcelona y París (donde se residencia en 1900) un conjunto de piezas de orfebrería, así como esculturas y relieves en metal forjado y repujado. En 1910, luego de casi tres años de inactividad artística debido a la profunda depresión producida por la muerte en 1908 de su hermano mayor, el también escultor Joan González, Julio inicia una serie de máscaras y relieves en cobre, bronce y plata repujados, serie que continuará hasta 1921: esos trabajos manifiestan un estilo notablemente realista, en fidelidad a las proporciones convencionales y a los rasgos fisonómicos naturales.

Un proceso de evidente depuración o estilización de la figura se opera en Julio González hacia 1924-26, en un conjunto de relieves de torsos y personajes femeninos de cuerpo entero: en ellos la figura humana, reducida a las líneas esenciales de su silueta y recortada con sequedad sobre un fondo en fuerte saliente plana, ofrece cada vez mayor esquematización geométrica, hasta hacerse casi un signo estenográfico. Tal proceso se observa en obras como *Paysanne pensive au panier*, ca. 1924-26, *Nu debout de dos*, ca. 1924-26, *Nu de dos*, ca. 1924-26, *Maternité*, ca. 1924-26, *Jeune fille au livre I*, 1926, *Jeune fille au livre II*, ca. 1926-28, *Jeune fille au journal*, ca. 1926-28 y *Nu assis de dos*, 1927.

Bajo el estímulo de cierta influencia cubista, González acentúa progresivamente el despojamiento y depuración de la imagen humana a partir de 1927, año en que abandona la pintura para consagrarse por entero a la escultura. En muchos de los relieves y máscaras del trienio 1927-29 la síntesis geometrizable se basa en grandes parcelas planas, angulaturas secas, cortes y esgrafiados nítidos, a veces rectilíneos, con más frecuencia grácilmente curvos. Tal es el estilo que exhiben, por ejemplo, algunos relieves en cobre repujado, como *Visage au chapeau*, *Portrait de femme*, *Tête au chapeau*, *Tête de femme à gauche* y *Visage d'adolescente*, todos ellos datados hacia 1927-29.

Ese proceso de estilización extrema se hace aún más evidente en el grupo de máscaras, relieves, naturalezas muertas y personajes recortados en hierro forjado, cortado, doblado y soldado que el artista produce durante ese mismo trienio (1927-29), cuando decide aplicar en su producción escultórica los secretos técnicos de la forja y la herrería artística (aprendidos de su padre en sus años mozos) y la soldadura autógena, conocida en 1918 durante sus breves meses de pasantía en los talleres de "La Soudure Autogène Française". Algunos trabajos en hierro forjado

de esa etapa mantienen una línea de moderada estilización, con un dibujo en silueta que respeta en lo substancial las proporciones y rasgos convencionales de los objetos y personajes: así lo vemos en obras como *Petit profil de paysanne*, *Petite maternité découpée*, *A la fontaine*, *Nu à genoux de profil*, *Maternité à la porte II*, *Femme à deux paniers*, *Femme au chapeau*, *Deux paysannes*, y en las diversas naturalezas muertas realizadas entonces.

Simultáneamente, sin embargo, González desarrolla también en hierro forjado un conjunto de máscaras, figuras y personajes en los que el despojamiento formal, la obliteración de elementos referenciales y la síntesis geometrizable son tan avanzados que sitúan al artista cada vez más cerca de la abstracción, aun cuando ésta no llega a expresarse nunca en toda su envergadura. Ejemplares de esa modalidad semi-abstracta son obras de este trienio (1927-29), como *Petit masque baroque*, *Masque japonais (Portrait de Foujita)*, *Visage pensif*, *Masque de paysanne*, *Masque I*, *Masque dit "Le Poète"*, *Masque à la pommette*, *Petit buste*, *Les trois éléments*, *Masque My*, *Roberta au soleil I*, *Roberta au soleil II* y *Masque découpée de "Pilar au soleil"*.

Ese proceso de semi-abstracción orgánica alcanza su plenitud en ciertas figuras estilizadas que el escultor realiza en ese mismo trienio (1927-29) con fragmentos de barras y varillas de hierro forjado y soldado: en ellas González desmaterializa progresivamente la escultura, sugiriendo el espesor de los volúmenes con barrotes macizos e introduciendo cada vez con más amplitud en la masa escultórica el espacio vacío. Tal es el caso de *Venus*, *Le couple I*, *L'Étreinte*, *Femme allongée*, *Tête dite "L'Ostensoir"* y *Petite danseuse*, que muestran a todas luces el original estilo de madurez de Julio González. Dicho estilo alcanza uno de sus primeros y más espléndidos ápices con el emblemático *Don Quichotte*, ca. 1929-30. De allí en adelante, González desarrollará una producción originalísima, plenamente identificable por un carácter muy personal.

Durante el periodo 1932-34 ejecuta esculturas en metal cada vez más airozas, dinámicas y desmaterializadas, al tiempo que realiza en piedra un conjunto de cabezas macizas.

A fines de 1941, imposibilitado de utilizar la soldadura autógena debido a la situación bélica, realiza en yeso una serie de esculturas que dejará inconclusas.



14. Don Quijote, ca. 1929-30

14 Don Quijote (*Don Quichotte*), ca. 1929-30

El *Don Quijote* que exhibimos¹ es uno de los once ejemplares vaciados póstumamente en bronce² a partir del original en hierro forjado y soldado, cuya realización data de aproximadamente 1929-30.

Ese hierático *Don Quijote* constituye uno de los hallazgos inaugurales y, en todo caso, la primera obra maestra de la inmaterializada y translúcida escultura, desprovista de masa y gravedad visual, característica de esa madurez creadora que alcanza Julio González hacia 1927. Macerada en la incandescencia de la forja, la humanidad esquelética de ese melancólico “desfazedor de entuertos” se yergue enhiesta en el espacio con la severa solemnidad de un idolo cídádico. A guisa de metafónico arco a punto de disparar su flecha, ese ferroso manchego se atiranta con vigor entre dos tensiones antagónicas: la ríspida cuerda de la lanza y el henchido enarcamiento de su brazo izquierdo.

Operando con la monacal desnudez de formas y la sorprendente economía de medios típicas de su estilo de madurez, el escultor ha querido aquí marcar con fuerza el predominio de la verticalidad, en poderoso impulso ascendente, y el triunfo del vacío, que corroe hasta las entrañas y la médula de esta carcasa humana. Nunca antes, ni siquiera en la mente del propio Cervantes, ha podido resultar más huesudo y ascético el Hidalgo de La Mancha que en esa lígrima escultura de barrotes y aire.

Marcado contraste estatuye el escultor entre la adusta rectilinealidad vertical de la lanza, las piernas, el tórax-esternón y el brazo derecho, frente a la melodiosa curvilinearidad del brazo izquierdo, el cuello, el cráneo-rostro y el abortado abdomen. La prudente sistemación de rectas y curvas diseñada por el artista logra al fin que, desde cualquier ángulo que se lo mire, ese inmaterial emblema humano ostente con firmeza un abultado volumen y una ingrávica masa de espacio vacío. Ese vacío intangible —a duras penas engarzado y retenido por el precaño linderó del metálico dibujo espacial (los barrotes)— es precisamente la matena prima con la que González amasa, modela y modula el volumen virtual de ese Quijote de fragua y fuego.

1- Inventariado con el nº 100 en Jón Merkert, *Julio González. Catalogue raisonné des sculptures*, Electa, Milano, 1987, pp. 79-80.

2- Se realizaron seis fundiciones numeradas de la 1 a la 6; más otras cinco señaladas 0, 00, EA (Epreuve d'Artiste), HC (Hors Commerce) y M. E. A. C. (Donación González para el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid). (Cf. J. Merkert, op. cit., p. 79).

Al propio tiempo, a cada paso que engrana en torno a ese filiforme Caballero de la Triste Figura, el espectador va descubriendo, en serena concatenación, una armoniosa sinfonía de ritmos y cadencias, de espartanos vectores rígidos y sensuales arabescos, de musculosos énfasis y modosos silencios, de herrumbrosa opacidad metálica y cristalinos vacíos de luz y viento.



15. El Arlequin / Pierrot ou Colombine, ca. 1930.

15. El Arlequin / Pierrot ou Colombine, ca. 1930



Tête aux grands yeux
(Cabeza de ojos grandes)
ca. 1930
Hierro forjado, cortado
y soldado
44 x 25 x 21,5 cm
Wilhelm-Lehmbruck
Museum der Stadt,
Duisburg



Tête dite "Le lapin"
(Cabeza llamada
"El conejo"), ca. 1930
Hierro soldado
33 x 17,5 x 11 cm
Donación González,
Museo Español de Arte
Contemporáneo, Madrid

El *Arlequin* del Museo de Bellas Artes de Caracas¹ es uno de los ocho vaciados póstumos en bronce² realizados a partir del original en hierro forjado y soldado que el escultor ejecutó hacia 1930.

El motivo de la cabeza vaciada que presenta dicha pieza aparece también en otras obras contemporáneas de Julio González, como la carente de rostro *Femme au balai*, ca. 1930.³ De manera análoga, el tema del rostro-plancha (hecho con plancha de hierro recortada, cortada, plegada e incurvada) aparece en otras piezas del bienio 1929-30, como *Masque d'adolescent*, ca. 1929-30, *Petit masque Don Quichotte*, 1930, *Masque: Tête couchée*, ca. 1930, *Tête plate*, ca. 1930, *Petit masque à l'oeil carré*, 1930, *Buste: la Monserat*, ca. 1930, *Tête dite "Le lapin"*, ca. 1930, *Tête en fer poli*, 1930, *Tête de femme I y II* (ambas ca. 1931), *Tête en profondeur*, 1930, *Femme au chignon*, ca. 1930, *Tête aux grands yeux*, ca. 1930.⁴

En ese poético *Arlequin / Pierrot ou Colombine* el escultor catalán efectúa una serie de felices combinaciones para potenciar los resultados plástico-visuales. Desde la vertiente constructiva o genética, combina con acierto barrotes y varillas macizas con chapas planas recortadas, ensambladas (en el prototipo original) por soldadura autógena: eso le permite de rebote lograr numerosos contrastes de opacidades y transparencias, de peso e ingravidez. Desde el ángulo lumínico-cromático, contrapuntea de igual modo los reflejos luminosos sobre la superficie de las chapas y barrotes, con las suaves penumbras o las roncadas sombras en los pliegues y concavidades, mientras el brillo transparente de la luz pura brota a raudales por entre las abundosas oquedades que devoran a grandes bocados la materia escultórica. Por lo demás, para enriquecer aún más ese juego de reverberaciones luminosas, el escultor siembra sobre las superficies del metal amplias texturas rugosas, florecidas en las rebabas de los cortes y soldaduras, así como en las cicatrices producidas por el yunque y el martillo.

Aunque balanceada con tino, esta pieza es asimétrica por todos sus frentes. Construida en el espacio y con el espacio, presenta una arquitectura topológica de excepcional complejidad y coherencia, gracias a la bien resuelta yuxtaposición e integración de sus elementos. Por eso, la riquísima y variopinta concatenación de relaciones espacio-compositivas y visuales que brinda esta escultura sólo puede ser percibida en toda su envergadura cuando el espectador se desliza de modo continuo por sus cuatro costados.

1- Inventariado con el nº 126 en el Catálogo Razonado de Julio González (J. Merkert, op. cit., p. 112).

2- Cuatro fundiciones numeradas de 1 a 4; y otras cuatro fundiciones marcadas D, 00, EA y HC. (Cf. J. Merkert, op. cit., p. 112).

3- Nº 103 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., pp. 84-85).

4- Respectivamente, los nº 106, 110, 112, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124 y 125 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit.).

Vista de frente o en tres cuartos, domina ineluctable la referencia figurativa (alusión temática): semejante referencia se asienta sobre el luminoso espejo fusiforme del rostro (con sus minúsculos ojos perforados, su cilíndrica nariz y las agudas puntas de su mentón-barba), sobre la umbrosa concavidad cónica del cráneo-gorro, y sobre la contrapuntística ascensión de las dos varillas curvilíneas a ambos lados (¿brazos alzados?).

Vista de costado, la obra se resume en un abstracto sistema de líneas y formas geométricas, en las que las casi únicas alusiones temáticas consisten en el troncocónico gorro y la romboidal retícula, que rememora la indumentaria de Arlequín.

Vista desde atrás, la pieza se nubla en la severa opacidad del rígido paralelogramo del busto-cuello y en el acorazado hermetismo del cráneo-gorro: desde ese enfoque posterior, la desmaterialización sólo se anuncia a través de las abiertas parábolas de los delgados brazos al viento.

González transcribe de ese modo, en metonímica elipsis, el rostro y el torso de este fantástico Arlequín mediante una serie de sapientes contrapuntos plásticos: rectilíneo-curvilíneo, vertical-oblicuo, macizo-hueco, cóncavo-convexo, entrante-saliente, luminoso-sombrio, lineal-volumétrico, abierto-cerrado, liso-texturado, geométrico-orgánico, enterizo-cortado. Distante signo icónico de la entidad representada, ese semiabstracto *Arlequín* se convierte, a la postre, en campo floral para el libre juego de la sensibilidad estética y para los devaneos de la poesía.



16. Cabeza con espejo, ca. 1934

16. Cabeza con espejo (*Tête au miroir*), ca. 1934



La chevelure (La cabellera)
ca. 1934
Bronce forjado
29 x 22 x 17,5 cm.

A esta *Cabeza con espejo*,¹ uno de los siete vaciados del original en bronce forjado de ca. 1934,² podría encontrarse algún antecedente morfológico en la *Tête dite "L'entonnoir"*, ca. 1932-33, la *Tête dite "Le pompier"*, ca. 1933, *Petite tête au triangle*, ca. 1933 y, de algún modo también con *Danseuse à la palette*, ca. 1934.³ En todas ellas, una composición lanzada con decisión en verticalizado ascenso combina cierto chato elemento opaco con un barrote curvilíneo del que brotan, como en extraño surtidor, algunos filamentos espiniformes.

En la *Cabeza con espejo* González ha llevado hasta el límite la abstracción de las formas, que a duras penas permiten sospechar la presencia involutiva del tema, lo cual abre ancho el camino a distintas lecturas interpretativas. Preciso es destacar que, en la morfología gonzaleziana, las divergentes espinas o púas traducen la cabellera femenina, tal como se aprecia también en la contemporánea pieza *La chevelure*, ca. 1934,⁴ la cual repite el tema del largo barrote incurvado coronado de un grupo de elementos en forma de espinas curvas. Teniendo esto en cuenta, esta *Cabeza con espejo* puede leerse como una mujer de cuerpo entero y cerviz inclinada, cuyo torso flexionado (el barrote en amplio arco de círculo) se sustenta con fuerza sobre el cónico cuerpo-falda, mientras porta el espejo en uno de sus brazos.

Basándose, sin embargo, en otros trabajos anteriores y posteriores del escultor, esa semicircular barra de *Cabeza con espejo* puede también interpretarse con pertinencia como el simple rostro de una mujer de enhiesto cuello-busto (la base cónica): su cráneo, entonces, se perfilaría en toda su profundidad en la concéntrica comba del grueso barrote articulador, mientras su redondo rostro (la plancha circular), vigorosamente enmarcado y coronado por la hirsuta cabellera, se identificaría de hecho con el espejo en el que aquél se refleja especularmente.

Percibida de frente, la obra queda sometida al agobiante dominio de la maciza circunferencia del espejo-rostro, que expande su rotunda opacidad justo en el medio del concatenado flujo ascendente que generan al unísono la base fusiforme y la combada barra central. Ante ese mayestático aplomo del eje vertical sólo se rebelan las extrañas púas, que surgen hirsutas en irregulares brotes oblicuos.

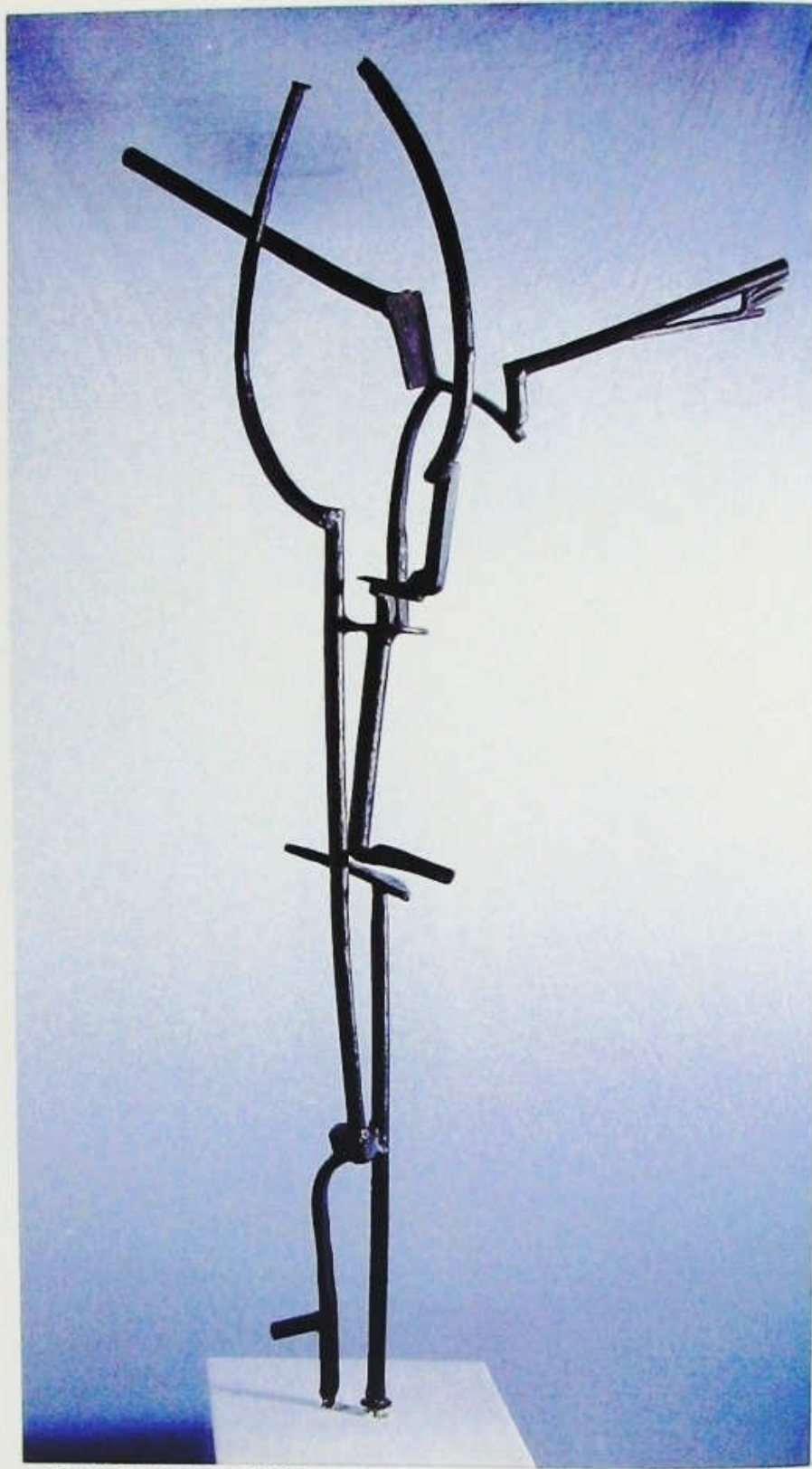
Vista de costado, la composición se anima y aligera de modo notable: entonces la dilatada parábola del barrote introduce un grácil dinamismo rítmico y atenaza el vacío en un solo abrazo; mientras tanto, con su diagonalidad

1- Inventariado con el nº 153 en el Catálogo Razonado de Julio González (J. Merkert, op. cit., pp. 154-156).
2- De ella se hicieron tres fundiciones numeradas de 1 a 3, y cuatro fundiciones marcadas O, OO, EA y HC. (Cf. J. Merkert, op. cit., p. 154).
3- Respectivamente, los nº 147, 148, 149 y 152 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., pp. 145-152).
4- Nº 167 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., p. 173).

nerviosa, el espejo rompe la envarada verticalidad de la base, complementando así, por contrapunto, la fuerza tensión que ya generan por su cuenta —como bandada de aves pavorosas— los estrambóticos cabellos-espejos al viento.



Tête dite "L'entonnair"
ca. 1932-1933
Plata forjada
16,5 x 3,8 x 6,8 cm
Donación González Museo Español
de Arte Contemporáneo, Madrid



17. Gran personaje de pie, ca. 1935

Les acrobates
(Los acróbatas), 1935
Aguada, pluma, tinta
china sobre papel
24 x 15 cm
(Merkert, cat. n.º 172.D2)



17. Gran personaje de pie (*Grand personnage debout*), ca. 1935

Por su concepción de desmaterializado constructo vertical generado por meros elementos filiformes, *Gran personaje de pie*, ca. 1935¹—uno de los siete vaciados obtenidos a partir del original en hierro forjado y soldado de ca. 1935²—mantiene cierta discreta relación con otras obras precedentes, algunas de ellas, como el importante *Don Quichotte*, ca. 1929-30, nacidas incluso un lustro antes. Con el mismo concepto compositivo que la pieza analizada han sido construidos, por ejemplo, *Sculpture dite "Le baiser II"*, ca. 1930-31, *Femme se coiffant I*, ca. 1931, *Eblouissement (Personnage debout)*, 1932, *Petite tête au triangle*, ca. 1933, *Personnage dit "Femme au miroir"*, ca. 1934, *Femme se coiffant II*, ca. 1934, *Grande maternité*, ca. 1934, *Femme à la corbeille*, ca. 1934.³

Sin embargo, la obra que evidencia un innegable parentesco compositivo, morfológico y temático con *Gran personaje de pie* es *Les acrobates*, ca. 1935. Esta última escultura viene precedida por numerosos dibujos, entre ellos, *Les acrobates*, 1935, *Les acrobates*, 1935 y *Les acrobates III*, 1935,⁴ en los que puede apreciarse la evolución del motivo figurativamente reconocible de los dos acróbatas (masculino y femenino) hacia la composición definitiva, reducida a una articulación rítmica de meros componentes abstractos. De hecho, al comparar estas dos composiciones escultóricas se aprecia que *Gran personaje de pie* repite en substancia el mismo diseño compositivo, semejantes ingredientes formales e idénticas referencias temáticas que la escultura *Les acrobates*, con las solas excepciones de que *Gran personaje de pie* prescinde del segmento que corona la composición (cabeza) y del manajo de barrotos paralelos e inclinados que superpueblan la parte superior frontal de *Les acrobates*.

Sobre la base de estas evidentes similitudes compositivas, morfológicas y temáticas, *Gran personaje de pie* no debe verse sólo como una mera simplificación o depuración formal de *Les acrobates*, sino como una genuina reinterpretación del mismo motivo temático y del mismo contenido semiológico: como "variación sobre el mismo tema", parece plausible pensar que *Gran personaje de pie*—tal vez titulado así con demasiada premura por alguien que no necesariamente fue el propio escultor—debería dejar de verse como un único personaje erguido. El abordaje hermenéutico más inmediato de *Les acrobates* interpreta el manajo de oblicuos barrotos paralelos de la parte superior de ese constructo escultórico como el cuerpo (con piernas plegadas y brazos extendidos) de la mujer acróbata. Pero una lectura más arriesgada y sutil de *Gran personaje de pie* acertaría a percibir en esta com-

1- Inventariado con el n.º 173 en el Catálogo Razonado de Julio González (J. Merkert, op. cit., p. 179).

2- Se efectuaron de él dos fundiciones numeradas de 1 a 2, y otras cinco marcadas D, 00, EA, HC y MAM (Donación González para el Museo de Arte de Barcelona) (Cf. J. Merkert, op. cit., p. 179).

3- Respectivamente, los n.º 128, 129, 132, 149, 151, 156, 157, 158 y 159 del Catálogo Razonado. (J. Merkert, op. cit., pp. 117-168).

4- N.º 172.D2, 172.D3 y 172.D4, respectivamente, del Catálogo Razonado. (J. Merkert, op. cit., p. 178).

Les acrobates II
(Los acróbatas II), 1935
Pluma, lápiz negro y
lápices de colores sobre
fondo pintado de gris
17 x 18 cm
(Merkert, cat. n.º 172.D4)



Les acrobates
(Los acróbatas), ca. 1935
Hierro forjado, soldado
Dimensiones no
encontradas



5- N.º 172.D2, 172.D3 y 172.D4.

6-Ni siquiera Jörn Merkert, en su denso y acucioso Catálogo Razonado de Julio González (op cit.) se ha percatado de que se trata de la misma obra. De hecho, catalogó *Les Acrobates* (a la que considera extraviada) con el n.º 172, mientras que elencó *Gran personaje de pie* con el n.º 173.

7- En la ficha técnica que acompaña la reproducción de una vieja fotografía de *Les Acrobates*, Merkert señala en su Catálogo Razonado "dimensiones no encontradas", dando a entender que se ignora el paradero de esa obra.

posición la presencia integrada de dos acróbatas abrazados extendiendo sus miembros en el espacio.

El análisis comparativo con la escultura *Les acrobates* y con los ya mencionados dibujos⁵ permitiría forjar en buena lógica la hipótesis de que ese *Gran personaje de pie* debería ser interpretado como una pareja de acróbatas, con el hombre erguido sujetando sobre su abdomen a la mujer, que flexiona horizontalmente sus piernas mientras despliega ambos brazos simultáneamente en dos direcciones diferentes: una vez hacia los lados (los dos vectores oblicuos, uno de ellos con "dedos" explícitamente indicados), y otra vez hacia arriba (las dos curvaturas superiores, que cierran en forma de paréntesis el constructo compositivo). Con esa antagónica sincronía de posiciones de los brazos el escultor quiso tal vez hacer referencia al desarrollo temporal de la acrobacia.

En último análisis, nuestra investigación nos conduce a un hallazgo sorprendente: las esculturas *Gran personaje de pie* y *Les Acrobates* son una sola y misma obra, o, para ser más exactos, *Gran personaje de pie* es el resultado de lo que quedó de *Les Acrobates* después de que González eliminó de ésta última el pequeño segmento de coronamiento (cabeza) y el grupo de oblicuos barrotes paralelos en la parte superior. A esta conclusión nos es lícito llegar en buena ley, luego de considerar que, con la técnica del hierro forjado y de la soldadura autógena (con que fueron elaborados los prototipos originales de ambas esculturas), resulta del todo imposible realizar dos ensamblajes perfectamente idénticos en su composición global, en el corte, longitud, grosor, inclinación y ensamble de los barrotes y chapas integrantes, en las irregularidades y texturas de las superficies (huellas de la forja) y en las rebabas de la soldadura. Ahora bien, tal identidad en todos esos aspectos (salvo en los barrotes eliminados a que hicimos referencia) es precisamente lo que nos revela el análisis comparativo de ambas esculturas.⁶

Esta conclusión viene reforzada además por el supuesto extravío de la escultura *Les Acrobates*.⁷ En lugar de pensar, como lo hace Merkert, que esta última escultura existe todavía extraviada en algún lugar desconocido, la argumentación antes propuesta apoya la hipótesis de que el escultor convirtió dicha obra en el *Gran personaje de pie*. Eso explica por qué un investigador tan acucioso como Merkert, a la hora de preparar su documentadísimo Catálogo Razonado de Julio González, no haya podido obtener ningún dato (dimensiones, fecha, cantidad de ejemplares) ni haya podido encontrar en ninguna parte la escultura *Les Acrobates*: sencillamente no podía encontrarla, porque dicha escultura ya no existe como tal, sino, simplificada, bajo la forma de *Gran personaje de pie*.



18. Cabeza plana llamada "El beso", ca. 1936

18. Cabeza plana llamada "El beso" (*Tête plate dite "Le Baiser"*), ca. 1936

El motivo temático de la cabeza humana ha sido desarrollado por Julio González desde muy temprano en su producción. Ya en el período 1910-27, en los comienzos de su carrera artística, había ejecutado en metal repujado (cobre, bronce, plata) un vasto conjunto de rostros y máscaras notablemente figurativos, trabajados en todo el espesor del volumen y la masa, aun cuando muchos ellos se reducen a meras láminas moduladas en forma de rostro. A partir de 1927, llegado ya a su madurez estilística, el escultor catalán había reinterpretado en hierro forjado y soldado ese mismo tema en versiones cada vez más desmaterializadas y abstractas: en algunas oportunidades lo había hecho articulando planos con chapas cortadas, plegadas y eventualmente ensambladas a otras chapas, expresando así un volumen relativamente cerrado y opaco; en otras ocasiones lo había logrado urdiendo en el espacio meros elementos lineales, que apenas sugerían un volumen virtual a través de rítmicos arabescos en metal; las más de las veces, sin embargo, había preferido traducir el motivo de la cabeza humana combinando elementos planos (chapas) y lineales (barrotes, varillas, filamentos), como se observa ejemplarmente en *L'Arlequin / Pierrot ou Colombine*, antes analizado.



Masque plat, Monthyon I / *Tête couchée, petite*
(Máscara plana, / (Pequeña cabeza acostada)
Monthyon I / ca. 1934
ca. 1934-36 / Yeso
Pedra / 16 x 11 x 16 cm
20 x 15,5 x 11,5 cm
IVAM, Centro Julio
González, Valencia

Curiosamente, hacia 1934 el semi-abstracto González siente de nuevo la necesidad de retomar el tema del rostro humano según una interpretación convencionalmente figurativa y trabajándolo en volumen macizo: eso se aprecia, por ejemplo, en los relieves en metal repujado *Masque Marie-Thérèse inachevé*, ca. 1934, *Marie-Thérèse dormant*, ca. 1934 y *Tête penchée à gauche*, ca. 1934, así como en las esculturas en piedra *Tête petite, Monthyon*, ca. 1934, *Tête de Monserrat au fichu*, ca. 1934-36, *Tête, cou coupé*, ca. 1934-36,¹ y en las otras cabezas figurativas (casi todas en piedra calcárea, aunque algunas son en otros materiales) que realiza durante el lapso 1934-37.²

En esa serie de cabezas macizas de 1934-37 González se embarca en un proceso de progresivo despojamiento de los rasgos figurativos y de las alusiones reconocibles, hasta tocar los linderos de la abstracción. Ese creciente abandono de la referencialidad, que todavía es embrionario en obras como *Tête d'homme couché, Monthyon*, ca. 1934-36, y *Tête douloureuse*, ca. 1935-37, se hace cada vez más tajante en piezas como *Masque plat, Monthyon I*, ca. 1934-36, *Masque plat, Monthyon II*, ca. 1934-36, *La tête*, ca. 1934 (hierro forjado y soldado), *Petite tête (petit masque)*, ca. 1934-36 (plata-36) y *Tête couchée, petite*, ca. 1934 (yeso).³

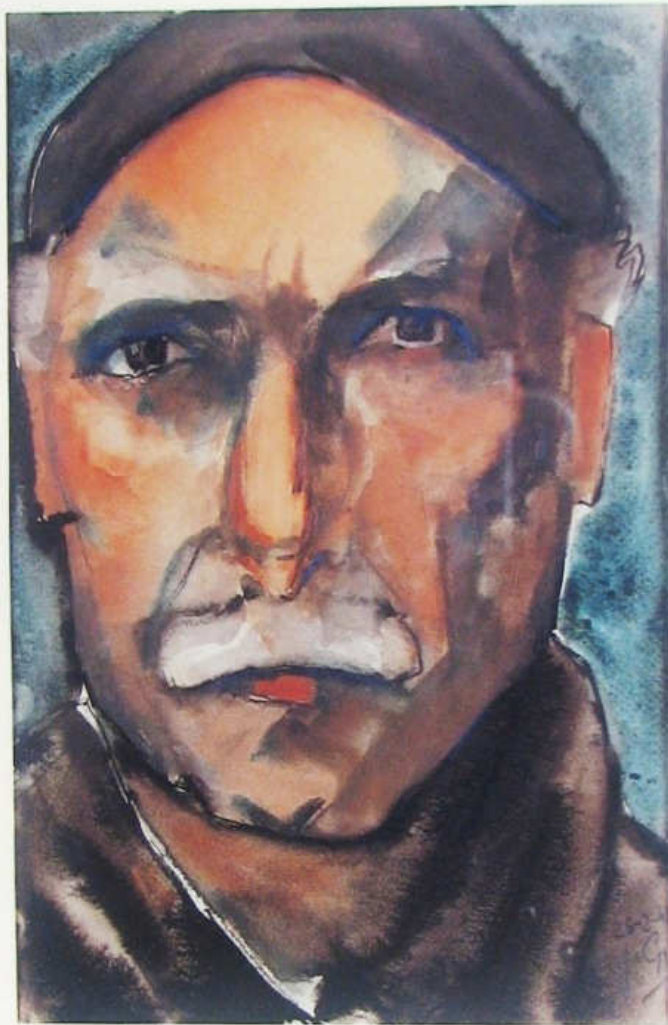
1- Respectivamente, los nº 177, 178, 179, 182 y 185 del Catálogo Razonado. J. Merkert, op. cit., pp. 187-192.
2- Cf. J. Merkert, op. cit., pp. 193-210.
3- Nº 191, 194, 195, 196, 197, 199 y 200, respectivamente, del Catálogo Razonado. J. Merkert, op. cit., pp. 201-210.

La Cabeza plana llamada "El beso" que estamos analizando —uno de los catorce vaciados póstumos en bronce producidos a partir del original en gres de 1936— constituye el punto cúlmine en el que culmina ese proceso de desnudamiento de la realidad en el que González se halla embarcado desde hace lustros. Dicha escultura conserva aún ciertas vagas referencias figurativas: la curvatura posterior alude a la nuca-cabellera, el rígido prisma prominente indica la nariz, la depresión rectangular en la parte de arriba sugiere el ojo con su cuenca, la amplia sección superior que se incurva levemente representa la secuencia frente-bóveda craneana. Esos rasgos, sin embargo, son aquí tan estenográficos que, a la postre, convierten a esta cabeza en una verdadera elucubración abstracta.



Petite tête (petit masque)
 (Pequeña cabeza. Pequeña máscara)
 ca. 1934-1936
 Plata forjada, 6 x 7,5 x 3,5 cm
 Donación González, MNAM,
 Centre Georges Pompidou, París

4- Inventariado con el nº 201 en el Catálogo Razonado de Julio González (J. Merkert, op. cit., pp. 211-212).
 5- Se efectuaron nueve fundiciones numeradas de 1 a 9, más otras cinco marcadas O, OD, EA, HC y MAM (Donación González para el Museo de Arte de Barcelona) (Cf. J. Merkert, op. cit., p. 211).



19. Autoritratto, 1941.

19. Autorretrato (*Autoportrait*), 1941

En 1940 y especialmente en 1941 González ejecuta a la acuarela y lápiz (a veces, sólo a lápiz) una serie de autorretratos realistas. Podemos señalar no menos de once,¹ el primero de los cuales fechado en 1940, los otros diez datados en 1941. En todos ellos el concepto es siempre el mismo: el rostro del escultor, muchas veces visto hasta el arranque de los hombros y casi siempre tocado con su boina, aparece enfocado en simétrica frontalidad o a veces en ligero sesgo, con ceño fruncido y gesto adusto.

Por comparación con los otros ejemplares de ese grupo de autorretratos, la acuarela que aquí exhibimos es una de las interpretaciones más libres y frescas por la notable sintetización geométrica de los rasgos y el abocetamiento de las pinceladas, que, con sentido francamente escultórico, esculpen —más que pintan— el rostro del artista. De hecho, el tratamiento afacetado y filoso del rostro, con múltiples ángulos y aristas, sobre todo en la nariz, bigotes, mentón y a todo lo largo del lado derecho del rostro (en sombras), no deja de recordarnos la cada vez más atrevida simplificación geometrizzante que se observa en la serie escultórica de rostros figurativos que el catalán realiza en piedra entre 1934 y 1936. No pocas analogías, en efecto, se detectan entre esa acuarela y, por ejemplo, las esculturas en piedra *Tête de femme couchée I*, *Tête, double tête*, *Jeune fille mélancolique*, *Jeune fille fière*, *Jeune fille nostalgique*, todas ellas datadas hacia 1934-36.²

Autorretrato
1941
Aguada y lápiz
23,8 x 15,7 cm



Autorretrato
1940
Aguada y lápiz
24 x 15,9 cm



Estudios de
Autorretrato
1941
Lápiz
20,2 x 20 cm



1- Reproducidos y catalogados con los nº 93, 94-97, 103, 104, 105, 106, 107, 109 y 110 en el catálogo *Julio González. Esculturas y dibujos*, Fundación Juan March, Madrid, enero-marzo 1980, s.p.

2- Respectivamente, nº 186, 188, 189, 190 y 193 del *Catálogo Razonado* (J. Merket, op. cit., pp. 193-203).



20. Mano derecha levantada n° 1, ca. 1942.

La Monserrat
ca. 1936-37
Hierro forjado, soldado
165 x 47 x 47 cm
Stedelijk Museum,
Amsterdam



20. Mano derecha levantada nº 1 (*Main droite levée nº 1*), ca. 1942

Mano derecha levantada nº 1,¹ uno de los trece vaciados póstumos en bronce del original en yeso de 1942,² es un estudio preparatorio del brazo derecho de la inconclusa escultura *Montserrat gritando*.

En la producción de Julio González, la *Montserrat*, aunque, en primera instancia, nombra a una campesina catalana constituye un personaje emblemático que, por extensión, designa a toda Cataluña, simbolizada en la ancestral montaña homónima. Ya hacia 1936-37 González había interpretado tan connotado personaje en la majestuosa *Montserrat* (antes titulada *Maternidad*),³ expuesta en el Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937.

En esa célebre versión en hierro forjado de 1936-37, *Montserrat* porta en su diestra una hoz y en su siniestra un niño envuelto en una mantilla (que repite en substancia el modelo de la *Petite maternité découpée*, ca. 1927-29⁴ y de las vanas versiones escultóricas y dibujísticas de *Maternité à la porte*, de 1929).⁵ Sólo que en esa primera interpretación de 1936-37, la campesina-Cataluña es todavía un personaje de hierático aplomo y serena actitud, que sólo deja traslucir el coraje y la reciedumbre de su temple en la altiva elevación de su cabeza, en su airoso porte y en el decidido gesto de avance de su pierna derecha.

1- Inventariado con el nº 247 en el Catálogo Razonado de Julio González (J. Merkert, op. cit., p. 294).

2- Se produjeron ocho fundiciones numeradas de 1 a 8, y otras cinco fundiciones marcadas 0, 00, EA, HC, y MAM (Donación González para el Museo de Arte de Barcelona). (Cf. J. Merkert, op. cit., p. 294).

3- Nº 218 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., p. 240-242).

4- Nº 65 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., p. 48).

5- Nº 68, 69, 68.D1 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., pp. 51-52).

6- Nº 235 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., p. 269-270).

7- Nº 235 D2 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., p. 269).

8- Nº 246 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., pp. 290-292).

9- Nº 249 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., pp. 296-299).

10- Nº 248 del Catálogo Razonado (J. Merkert, op. cit., p. 295).

Un par de años más tarde, debido sin duda a su angustia frente al agravamiento de los sucesos de la guerra civil española y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, González interpreta ese tema con un sentido de más dramático patetismo, bajo la forma de la *Montserrat gritando*. Ya desde 1938 el escultor había realizado algunos tanteos preparatorios de ese último motivo temático, como se ve, por ejemplo, en los estudios de expresión facial adelantados en la escultura *Masque Monserrat criant*, ca. 1938-39,⁶ y en el dibujo *Montserrat criant*, 1939.⁷

Sin embargo, es en el lapso 1941-42 (en la víspera de su muerte) cuando el escultor aborda con decisión el tema de *Montserrat gritando*, cuya versión definitiva (no realizada) parecería haber sido pensada por el artista como una obra monumental de profunda significación en su trayectoria artística. Así lo permiten suponer no sólo el único estudio que se conserva de la composición global (el yeso *Petite Monserrat effrayée*, ca. 1941-42),⁸ sino también los estudios de fragmentos de la figura, como la cabeza (*Tête Monserrat criant*, ca. 1942⁹) y ambos brazos (*Main droite levée nº 1* y *Main gauche levée nº 2*,¹⁰ ambas ca. 1942).

Petite Marseolat effrayée
(Pequeña Marseolat
atemorizada)
ca. 1941-42
Yeso
30,5 x 11 x 10 cm
NAM, Centro Julio
González, Valencia



Tête Marseolat criant
(Cabeza de Marseolat
gritando)
ca. 1942
Yeso
31 x 20 x 30 cm



Études de femmes effrayées (Estudios de
mujeres atemorizadas)
1938
Lápiz negro, pluma,
tinta china sobre papel
27 x 21 cm



De la transcendencia de esa inconclusa *Marseolat gritando* da también fe la numerosa serie de dibujos preparatorios, de los que Merkert cataloga cincuenta y uno de la composición global,¹¹ y otros veintisiete de la sola cabeza.¹²

Tanto en sus estudios escultóricos como en sus dibujos preparatorios, esa *Marseolat gritando* es aun más realista que la primera *Marseolat* de 1936-37. Tan extremado realismo—inusual y poco previsible en un artista próximo a la abstracción—puede deberse tal vez al deseo de hacer más patente el horror, la miseria y el sufrimiento que la guerra estaba causando entonces a la humanidad.

Realizada originalmente en yeso (material que, obligado por las circunstancias bélicas, nuestro artista utiliza en 1941-42), esta *Mano derecha levantada n.º 1* refleja a cabalidad—como lo hacen también los otros estudios de la *Marseolat gritando*—el tipo de escultura compacta, concebida como bloque de masas pesadas y volúmenes macizos, al que retorna González hacia 1940, luego de haber, durante tantos años, puesto a volar en el espacio esculturas desmaterializadas y transparentes, suerte de delicadas floraciones de tallos metálicos engarzando el gaseoso cristal del vacío.

11- Nº 246.D1-051, op. cit., pp. 292-293.
12- Nº 249.D1-027, op. cit., pp. 296-299.

Biografías

Bibliografía sumaria

Biografía de Julio González Julio González nace el 21 de septiembre de 1876 en Barcelona, España, donde su abuelo y su padre habían establecido un taller de orfebrería y herrería artística. En su juventud, él y su hermano mayor Joan (que será también artista) aprenden a trabajar los metales en el taller del padre, quien también es escultor. Julio forja flores y animales, al tiempo que elabora broches, collares y otros objetos ornamentales en metal. Años después, cursa junto con su hermano estudios formales de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1892 presenta con su hermano Joan un conjunto de joyas en la Exposición Internacional de Chicago, en la que obtienen medalla de bronce, así como trabajos en metales forjados en la Exposición Internacional de Arte Aplicado de Barcelona, en la que obtienen medalla de oro. En 1896, a la muerte de su padre, su hermano Joan, ocho años mayor que él, se hace cargo de la dirección del taller familiar. Desde 1897 frecuenta con su hermano las tertulias del café-cervecería "Els Quatre Gats". Tras la venta del taller familiar de Barcelona, en 1900 se traslada con el resto de su familia a París, donde, además de una vasta producción de dibujos y pasteles (con cierta influencia de Degas y Puvis de Chavannes), comienza a realizar esculturas en metal forjado. En 1903 expone en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Un año más tarde se une al grupo formado por los artistas españoles Picasso (a quien había conocido en Barcelona), Manuel Pallarés, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, a través de quienes entra en contacto con el poeta Max Jacob y el crítico Maurice Raynal. Luego de hacerse en 1906 amigo íntimo de Edgar Varèse, el año siguiente permanece varias veces en Villars, donde vivía M. Cortot, abuelo del célebre músico. Al morir su hermano Joan en los últimos días de marzo de 1908, Julio viaja con su familia a Barcelona. Regresa en seguida a París, pero, debido a la depresión producida por la muerte de su hermano, durante tres años abandona casi del todo la práctica del arte, aunque continúa sus investigaciones en medio de grandes dificultades materiales y morales. Al mismo tiempo se repliega sobre sí mismo, aislándose de sus amigos. Entre 1909 y 1912 realiza varios viajes a Barcelona. En 1910 ejecuta sus primeras máscaras en metal repujado. Tres años más tarde los restantes miembros de su familia se reúnen con él en París, donde él participa en el Salon d'Automne con una pintura y varias piezas de orfebrería. A la declaración de la Primera Guerra Mundial en 1914, su familia regresa a Barcelona, mientras él permanece solo en París. Allí participa unos meses después en el Salon des Indépendants y en el Salon d'Automne, del que se convierte en miembro societario por la máscara en bronce que exhibe. En 1915 se reúne con sus familiares que regresan a París, donde establecen un negocio de venta de objetos artísticos. Se hace entonces amigo de Brancusi, quien visita asiduamente la casa de los González. Del 20 de junio al 26 de septiembre de 1918 trabaja como aprendiz de soldador en los talleres de "La Soudure Autogène Française", para aprender la técnica de la soldadura autógena. En 1920 y 1921 expone en el Salon d'Automne y en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. En 1922 presenta una exposición individual de pinturas, dibujos, acuarelas, joyas, esculturas en hierro, plata y oro, y otros objetos artísticos en la Galerie Povolovsky de París. Un año más tarde inaugura en la Galerie du Caméléon de París una nueva individual de pinturas, dibujos, pasteles, joyas y esculturas en metal forjado, repujado y grabado, al tiempo que toma parte en el primer Salon du Montparnasse y en otra colectiva en la Galerie La Licorne. En 1924 expone con los "Amis de Montparnasse", en el Salon des Tuileries y en el Salon d'Automne. En 1925 participa en Madrid en la Exposición de Artistas Ibéricos, y el año siguiente en el Salon

des Indépendants. En 1927 abandona la pintura para consagrarse por entero a la escultura: realiza entonces una serie de máscaras recortadas y de naturalezas muertas, que son sus primeras esculturas en hierro forjado y cortado. Un año más tarde, tras el fallecimiento de su madre en París, expone en el Salon d'Automne. Ejecuta a partir de entonces una serie de figuras y personajes en hierro y bronce que, hacia 1929-30 lo sitúan cada vez más cerca de la abstracción. En 1930 presenta una nueva individual en la Galerie de France, con la que firma un contrato de exclusividad. Desde 1928 es solicitado por Picasso para la realización de esculturas en hierro soldado, entre ellas, las dos versiones iniciales del *Monumento a Apollinaire*, con lo cual se inicia una colaboración entre ambos artistas que acelera la evolución estilística de González. En 1931 expone individualmente en la Galerie du Centaure de Bruselas (mayo), en una colectiva (con Torres-García, Picasso, Miró, Gargallo, Fenosa, Manolo Hugué, entre otros) organizada por la Casa de Cataluña de París en la Galerie Billiet, y en el Salon des Surindépendants, donde se presentará también los dos años siguientes. Durante el periodo 1932-34 ejecuta esculturas en metal cada vez más airoas, dinámicas y desmaterializadas, al tiempo que realiza en piedra un conjunto de cabezas macizas. Participa con el Grupo Arte Constructivo en el Salón de Otoño de Madrid de 1933. Al año siguiente abre una muestra individual de esculturas y acuarelas en la Galerie Percier y en los Cahiers d'Art de París, mientras es incluido en una colectiva (con Jean Arp, Max Ernst, Joan Miró, entre otros) en la Kunsthau de Zurich. En 1935 exhibe con Juan Gris, Pablo Gargallo, Dalí, Miró, Picasso, Boreas y otros artistas hispanos en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria de París, y con Picasso, Vassili Kandinsky, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Alberto Magnelli y otros en la Salle d'Art Castelucho-

Diana de París. En 1936 exhibe de nuevo en los Cahiers d'Art, formando tema con Miró y Luis Fernández, y toma parte en la exposición L'art espagnol contemporain en el Musée du Jeu de Paume. Hacia 1936-37 retoma las masas compactas, en obras rayanas en la abstracción, aunque con directas alusiones a la realidad objetiva. En 1937 se instala con su familia en Arcueil, donde contrae matrimonio con Marie-Thérèse Roux. Ese mismo año, además de exponer individualmente en la Galerie Pierre, participa en el Pabellón de España de la Exposición Universal de París (donde presenta *La Montserrat*), así como en la muestra De Cézanne à l'art non figuratif en el Musée du Jeu de Paume. Conoce entonces a Hans Hartung, que un par de años más tarde se casará con su hija Roberta. En 1938 es invitado al 2e Salon d'Art Mural. Al declararse la Segunda Guerra Mundial, se instala momentáneamente con toda su familia en Mirabelle-par-Montcup (Lot), antes de trasladarse a Arcueil, donde vive ya su yerno Hartung. En 1940, luego de trabajar en la serie escultórica de los *Hombres-cactus*, se instala en Lasbouygyes (Lot), donde realiza numerosos dibujos. A fines de 1941 regresa con su esposa a París, donde, imposibilitado de utilizar la soldadura autógena debido a la situación bélica, realiza en yeso una serie de esculturas (que dejará inconclusas), entre ellas una gran figura femenina de tamaño natural, de la que sólo pudo terminar la cabeza (*Montserrat n° 2*). Fallece repentinamente en Arcueil el 27 de marzo de 1942.

Bibliografía sumaria

1 Monografías

- Aguilera Cerni, Vicente, *Julio González*, Roma, 1962
 Aguilera Cerni, Vicente, *Julio González*, Madrid, 1971
 Aguilera Cerni, Vicente, *Julio, Joan, Roberta González. Itinerario de una dinastía*, Polígrafa, Barcelona, 1973, 413 pp.

- Areán, Carlos Antonio y Roberta González, *Julio González*, Madrid, 1965
- Areán, Carlos Antonio (editor), *Julio González*, "Cuadernos de Arte", vol. 200, Madrid, 1965
- Degand, Léon, *González, Europäische Bildhauer*, Amsterdam, 1956; Köln, Berlin, 1956
- Descargues, Pierre, *Julio González*, Collection "Le Musée de Poche", Paris, 1971
- Gibert, Josette, *Catalogue raisonné des dessins de Julio González*, 9 vol., Paris, 1975
- Gibert, Josette, *Julio González. Projets pour sculptures: Personnages*, Carmen Martínez, Paris, 1975
- Gibert, Josette, *Julio González. Projets pour sculptures: Figures*, Carmen Martínez, Paris, 1975
- Gibert, Josette, *Julio González. Femmes à leur toilette*, Carmen Martínez, Paris, 1975
- Merkert, Jörn, *Julio González. Catalogue raisonné des sculptures* (Préface de Tomás Llorens. Introduction de Margit Rowell), Electa, Milano, 1987, 357 pp.
- Pérez Alfonseca, Ricardo, *Julio González. Escultor en hierro y espacios forjados*, Cartillas, Madrid, 1934
- Pradel de Grandry, Marie N., *Julio González*, Collana "Maestri della scultura", vol. 25, Milano, 1966
- Withers, Josephine, *Julio González. Sculpture in iron*, New York, 1978
- 2 Catálogos**
- Julio González*, Galerie du Centaure, Bruxelles, mai 1931 (Texto de Lucien Farnoux-Reynaud)
- Julio González*, Galerie Percier, Paris, avril-mai 1934 (Texto de Maurice Raynal)
- Julio González*, Cahiers d'Art, n° 9, Paris, 1934 (Texto de Anatole Jakovsky)
- Julio González*, Cahiers d'Art, n° 22, Paris, 1947 (Texto de Jean Cassou)
- Julio González. Sculptures*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1952 (Texto de Jean Cassou)
- Hommage à González*, Eisenplastik, Zurich, August 1955 (Texto de Maria Netter)
- Julio González*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1955 (Texto de P.G. Bruguère).
- Julio González*, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, août-septembre 1955 (Texto de P. Seylaz)
- Julio González. Dessins et aquarelles*, Galerie Berggruen, Paris, 1957 (Texto de Georges Salles)
- Julio González*, Exposición itinerante por la Kestner Gessellschaft, Hannover; Museum Hans Lange, Krefeld; Museum am Ostwall, Dortmund; Stadt Museum, Leverkusen, 1958 (Texto de Werner Schmalenbach)
- Notations de Julio González*, Galerie de France, Paris, 1959 (Textos de Lucien Farnoux-Reynaud, Maurice Raynal, Jean Cassou, P. Seylaz, A. C. Ritchie, Leo Steinberg, Georges A. Salles, Léon Degand, Roberta González)
- Julio González*, Ateneo de Madrid, Madrid, 1960 (Textos de Alfonso Roig y reedición de los textos de la publicación de la Galerie de France de 1959)
- Julio González*, Galerie Chalette, New York, October-November 1961 (Texto de Hilton Kramer)
- Julio González*, en: XXXII Biennale di Venezia, Venezia, 1964 (Texto de Jean Cassou)
- Julio González*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1967 (Texto de Luigi Malè)
- Joan González, Julio González, Roberta González. Pinturas et dessins inédits*, Galerie de France, Paris, 1968 (Texto de Pierre Descargues)
- Joan González, Julio González, Roberta González*, Ateneo

- de Madrid, Madrid; Palau de la Virreina, Barcelona, 1968.
- "Cuadernos de Arte", vol. 247, Ateneo de Madrid, Madrid, 1968 (Textos de Carlos Antonio Areán, Pierre Descargues, Maurice Raynal y Charles Estienne)
- Julio González. Les matériaux de son expression*, Exposición itinerante por Saitenberg Gallery, New York; Museo de Bellas Artes, Caracas; Estudio Actual, Caracas; Galerie de Montréal, Montréal; Gimpel und Hanover Galerie, Zürich; Gimpel Gallery, London; Folkwang Museum, Essen; Louisiana Museum, Humlebaek; Galerie de France, Paris, 1969 (Textos de Josephine Withers, Myriam Prévot-Douatte y Gildo Caputo, Jean Cassou, P. Seylaz, Andrew Carnduff Ritchie, Werner Schmalenbach, Alfonso Roig, Carlos Antonio Areán, Hilton Kramer, M.N. Pradel, Barrie Hale, Jared Sable, Roberta González y Hans Hartung)
- Julio González*, Tate Gallery, London, 1970 (Textos de Norman Reid, David Smith, Roberta González, Hans Hartung)
- Julio González. Zeichnungen 1928-1942*, Galerie Dreiseitel, Düsseldorf, 1974 (Texto de Günter Metken)
- Donación González*, Museo de Arte Moderno, Barcelona, 1974 (Texto de J. Ainaud de Lasarte)
- Exposition Julio González au Japon*, Tokyo, Osaka, 1975 (Texto de Cécile Goldscheider)
- Julio González. Plastiken und Zeichnungen*, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 1977; Galerie Ulysses, Wien, 1977 (Textos de Henz Fuchs y Rudolf Oxenaar)
- Julio González 1876-1942. 57 sculptures, 35 dessins*, Palais des Beux-Arts, Charleroi, 1977 (Texto de Robert Rousseau)
- Julio González*, Fundación Juan March, Madrid, enero-marzo 1980 (Texto de Germain Viatte)
- Julio González. Escultura e Dibujos*, Barcelona, 1980 (Texto de Alejandro Cinci-Pellicer)
- Julio González. Esculturas y dibujos*, Fundación Juan March, Madrid, 1980, s. p. (Texto de Germain Viatte)
- Julio González. Sculpture and Drawings*, Pace Gallery, New York, 1981 (Texto de Rosalind Krauss)
- González. Dessins et sculptures des années 30*, Musée des Beaux-Arts, Rennes, 1982 (Texto de Nicole Barbier)
- Julio González*, Museo de Monterrey, México, 1982 (Texto de Manuel Felguérez)
- Julio González. Sculptures. Dessins*, Galerie Beyeler, Basel, 1982 (Texto de Jörn Merkert)
- Julio González. Dibujos*, Madrid, 1982 (Texto de Cecilia Vidal)
- Julio González 1876-1942. Plastiken, Zeichnungen*, Kunstgewerbe, Berlin, 1983 (Textos de Hannelore Kersting y Margit Rowell)
- Julio González*, Galleria Pieter Coray, Lugano, 1983 (Texto de Roberta González)
- Julio González. A Retrospective*, New York, 1983 (Texto de Margit Rowell)

5 Grandes de España

Picasso, Gris, González, Dalí, Miró

Caracas, agosto-octubre de 1992

Exposición nº11

Catálogo nº 11

Dirección general

Rita Salvestrini

Coordinación general

Elida Salazar

Curador académico

José María Salvador

Curador ejecutivo

Axel Stein

Registro y control de obras

Dolores Henríquez

Diseño museográfico

John Lange

Montaje museográfico

Víctor Díaz

Jairo Acevedo

Marquetería

Roberto Obeso

Apoyos didácticos

José María Salvador

Rotulación de imagen gráfica

Ulpiano Jiménez

Isidro Marcos

Impresión del panel didáctico

Jesús Echenique

Video

Alba Revenga

Programación Audiovisual

Teresa Casique

Textos

Ensayo introductorio

Luis Pérez Oramas

Presentaciones de artistas,
análisis de obras, biografías y bibliografías

José María Salvador

Traducciones del inglés y francés

José María Salvador

Producción editorial

Centro de Arte CRISOL

Diseño gráfico

John Lange

Pedro Quintero

Fotografía

Ricardo Armas

Federico Fernández

Abel Naim

Tomoaki Sukezane

Material fotográfico cedido por

Museo Nacional Centro de

Arte Reina Sofía, Madrid

Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Galerie Jan Krugier, Ginebra

fotografías de los artistas

Picasso: Brassai, ca. 1942;

Gris: Oleo de Daniel Vázquez Díaz, 1908;

González: Desconocido, ca.1937;

Dalí: Marc Lacroix, 1974;

Miró: Desconocido

Reproducciones fotográficas

Amalia Caputo

Charlie Riera

Composición tipográfica

Pedro Quintero

Revelado electrónico

Fotocomposición Vidal

Selecciones de color

Colorscan

Montaje

Magister Color

Impresión

Intenso Offset

Encuadernación

Editorial Arte

Edición

3.000 ejemplares

ISBN 980-07-1077-9